

## HISTORIAS LEJANAS. LECTURAS DE *LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ EN LA ESPAÑA FRANQUISTA*<sup>1</sup>

---

Valeria Camporesi

Universidad Autónoma de Madrid

De las muchas cuestiones que la relación cine-historia<sup>2</sup> pone en juego, desde los estudios acerca de los sistemas de representación y su influencia en la formación de una memoria colectiva<sup>3</sup>, hasta la elaboración de criterios didácticos para «enseñar la historia con el cine»<sup>4</sup>, o de una metodología de utilización histórica de las fuentes audiovisuales<sup>5</sup>, se aísla aquí una trayectoria muy particular. El presupuesto que anima estas páginas es que los estudios históricos de la recepción cinematográfica representan una aportación fundamental para el análisis del funcionamiento de la cultura visual y, como tales, contribuyen de manera determinante a nuestro conocimiento de las sociedades del pasado.

Investigaciones recientes en el campo de las respuestas de la audiencia a las obras cinematográficas han demostrado que la «acción interpretativa» y la «significación textual»<sup>6</sup> deben ser considerados factores relativamente independientes cuya significación habría que buscarla en sistemas de análisis sincrónicos<sup>7</sup>. El problema es, como Janet Stai-

---

<sup>1</sup> Este ensayo es la reelaboración (a partir de una traducción al castellano de Laura Gómez Vaquero) de una ponencia que he presentado en el congreso anual de la *Organization of American Historians* en abril de 2001. Quisiera agradecer a Federico Romero, organizador del panel sobre los públicos de la historia americana en Europa, así como a David Thelen y Richard Pells, que introdujeron y orientaron el debate, sus comentarios a mi trabajo.

<sup>2</sup> En realidad, no hay razón por separar el cine de los otros medios audiovisuales, en el tratamiento teórico, ver LANDY (2000) y SORLIN (1999).

<sup>3</sup> Este aspecto constituirá uno de los temas centrales de ROSEN (2000-en prensa).

<sup>4</sup> ORTOLEVA (1991), p. 169.

<sup>5</sup> Comentados en SORLIN (1999).

<sup>6</sup> MALTBY (1999), p. 12.

<sup>7</sup> Para las implicaciones de esta aproximación, ver KLINGER (1997), que insiste en la necesidad de investigar «el flujo radical de significado inducido por los cambios sociales e

ger lo explica en su innovador estudio sobre la recepción, que «los artefactos culturales no son receptáculos de un significado inmanente»<sup>8</sup> y que las respuestas de la audiencia son el resultado de un proceso múltiple de comunicación, el cual no es menos incierto en su contenido que el propio mensaje<sup>9</sup>.

Lejos de desestimar la importancia de las dificultades implícitas en cualquier análisis de las respuestas del público<sup>10</sup>, el estudio aquí presente toma estas sugerencias como punto de partida. Así, intenta explorar un caso histórico concreto de recepción cinematográfica, el de *Lo que el viento se llevó* en la España franquista, como un desafío triple. La primera cuestión sería entonces identificar y describir el *texto*, cuya interpretación está en juego; la segunda, sacar a la luz algunas *acciones interpretativas* de ese texto tal y como se desarrollaron durante el discursar temporal; y la tercera, esbozar una *lectura sincrónica* de ambos objetos que relacione su significación con contextos históricos específicos. Más que una descripción de un evento histórico —la recepción de *Lo que el viento se llevó* en España—, en las páginas que siguen se pretende descubrir en qué términos y hasta qué punto ese evento histórico debería ser abordado, para así establecer qué se puede aprender de ello. La meta más inmediata es demostrar que un texto enormemente conocido, con sus historias y leyendas definitivas, que ha sido descrito como «un monumento más que una película»<sup>11</sup>, puede revelarse como un objeto más opaco de lo que se esperaba, y, precisamente por eso, ser capaz de operar como un crucial y claro indicador de la reconstrucción de historias culturales locales en circunstancias históricas peculiares<sup>12</sup>. El objetivo final sería configurar, a partir de esa elaboración, una propuesta de acercamiento al estudio histórico de productos culturales y de

---

históricos a lo largo del tiempo» (p. 111). Un excelente ejemplo de este acercamiento aplicado a la investigación histórica puede ser encontrado en ERB (1998).

<sup>8</sup> STEIGER (1992), p. xi.

<sup>9</sup> La referencia aquí es al hecho de que «los significados de los textos como expresiones específicamente producidas históricamente ... están sujetos a una continua reinterpretación al encontrarse dichos textos en nuevos contextos histórico-culturales», JANCOVICH (2000), p. 100.

<sup>10</sup> Como Richard Maltby afirma, «escuchar a los públicos... no es una cuestión sencilla metodológicamente», MALTBY (1999), p. 11. Para un análisis crítico de las fuentes históricas en los estudios sobre recepción fílmica, ver JANCOVICH (2000), p. 99, nota 21.

<sup>11</sup> LINCOLN (1976), p. 371.

<sup>12</sup> Klinger explica cómo «la recepción intercultural» podría añadir una dimensión crucial a «la existencia significante de una película». KLINGER (1997), p. 122-123, y cita el ejemplo de Helen Taylor, que ha examinado cómo la audiencia femenina reaccionó a *Lo que el viento se llevó* en Inglaterra y el Sur de EEUU. Ver TAYLOR (1989).

sus significados sociales que aborde la cuestión crucial de la apropiación e interpretación, y proponga por lo tanto una nueva reconstrucción de las relaciones entre las imágenes, en este caso, y las sociedades en las que circulan.

Los datos que constituirán la base de referencia del siguiente análisis son la versión doblada de *Lo que el viento se llevó* que circuló en España entre 1950 (fecha del primer estreno) y 1989 (cuando se distribuyó en España la versión original subtitulada; el material publicado (básicamente críticas) que acompañó al estreno<sup>13</sup>; y el retraso en la aparición de la película en los cines españoles. Para completar este panorama, hay otro factor crucial, que no será posible explorar dentro de la economía de este estudio provisional y que sin embargo es importante mencionar. Para entender por completo las acciones interpretativas que acompañaron el muy largo y bastante complicado viaje de *Lo que el viento se llevó* por las pantallas de España, un análisis detallado de sus «compañeros» de viaje podría ser crucial. Un estudio de las películas históricas españolas, por ejemplo, y lo que se pueda explorar de las respuestas de la audiencia a esas producciones, además de la imagen de la España de la Guerra Civil que ofrecen y que estaba ganando vigencia en la producción fílmica de la época, constituyen factores relevantes a tener en cuenta. En las páginas siguientes, éstos sólo aparecerán vagamente a lo largo de la línea principal del análisis.

## 1. **Ecós de una «película sensacional»**

Al igual de lo que pasó en otros países europeos<sup>14</sup>, la película no fue estrenada públicamente en España hasta once años después de su producción, es decir, el 17 de noviembre de 1950, y sólo en Madrid y Barcelona. Sin embargo, parece bastante indiscutible que el público español fuera consciente de su existencia al menos desde 1940. En octubre de ese año, inmediatamente después de la ceremonia de los Oscar, *Primer Plano* publicó una fotografía de Leigh y Gable que ilustra un

---

<sup>13</sup> Para una introducción a la «historia del cine como hecho cultural» en España, ver MINGUET BATTLORI (1998), pp. 187-201. No obstante, Minguet no se ocupa específicamente de actitudes ante películas extranjeras.

<sup>14</sup> Después del final de la 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial, razones económicas explicarían el gran retraso, debido al alto precio cobrado como porcentaje de la recaudación, ver JARVIE (1994), p. 158. De acuerdo con Campari, en Italia la película fue también estrenada en 1950. Ver CAMPARI (1999), p. 790 y BRUNETTA (1989), p. 237.

artículo sobre, como recitaba el título, «una película en technicolor que dura 225 minutos». Presentada como una obra «sensacional por lo que implica en términos de nuevos intentos en el arte cinematográfico»<sup>15</sup>, explicaba la grandiosidad de la producción en los que iban a ser los más tópicos argumentos sobre *Lo que el viento se llevó*: su coste, las dificultades del rodaje, la actuación de Vivien Leigh, etc. A partir de ese momento, se repiten en la prensa con cierta regularidad referencias puntuales al título del film (y/o al del libro) que parecen confirmar un cierto nivel de difusión de su existencia mítica, si no real<sup>16</sup>, y corresponsales y críticos se refieren a ello en sus artículos con la evidente conciencia de que sus lectores saben de lo que están hablando. «Todos los días se oye a uno de esos entendidos que saben de todo, explicando alguna leyenda sobre *Lo que el viento se llevó*», escribe un articulista de *Pueblo* el día del esperado estreno, y añade: «Hoy podrá el público de Madrid juzgar por su cuenta lo que vale este gran film, cuyo estreno... supone una de las fechas más memorables para el espectáculo cinematográfico»<sup>17</sup>.

Mientras tanto, muchas otras películas norteamericanas eran estrenadas en las salas cinematográficas españolas, algunos de ellas mutiladas, otros distorsionadas, pero, desde luego, de una manera masiva. Aunque su historia esté todavía pendiente de una reconstrucción sistemática<sup>18</sup>, parece razonable decir que, en términos generales, el consumo de películas norteamericanas creció de manera regular, al menos hasta los años sesenta. Desde este punto de vista, a pesar de sus excepcionales circunstancias políticas, la España franquista parece no representar una excepción a la regla general europea de un aplastante dominio por parte de EEUU del mercado fílmico local, aunque con una cronología diferente<sup>19</sup>; y el principio del final del aislamiento de España dentro de la escena internacional de principios de los años cincuenta no parece haber engendrado desde este punto de vista un cambio sustancial. Así, extendiendo a la década inmediatamente posterior al final de la Guerra Civil consideraciones hechas en relación con los cincuenta, se puede decir que durante los once años de ausencia del texto cine-

<sup>15</sup> *Primer Plano*, I, 2 (27, octubre, 1940).

<sup>16</sup> Ver, por ejemplo, un artículo sobre «Lo que no se fue con el viento», publicado en *Primer Plano*, IX, 377 (4 de enero de 1948), p. 3.

<sup>17</sup> *Pueblo*, 17 de noviembre de 1950, p. 8.

<sup>18</sup> No se ha llevado a cabo ninguna reconstrucción general de este fenómeno. Por su importancia y relevancia, ver ELENA (1998).

<sup>19</sup> Este fenómeno ha sido muy explorado, en su dimensión cuantitativa y su complejidad cualitativa. Para una visión general, ver ELLWOOD (1999).

matográfico de *Lo que el viento se llevó*, «los españoles acudían en masa a los cines... las películas americanas, que eran la mayoría, multiplicaron su atractivo y, a pesar de la censura, ofrecieron un refugio tentador contra la miseria moral y material de la vida diaria»<sup>20</sup>. Los ecos de *Lo que el viento se llevó*, que alcanzaron su audiencia potencial en España entre 1939 y 1951, parecen haber sido un mítico fragmento de ese cómodo y atractivo mundo.

Ya en los primeros comentarios que aparecieron en la prensa con anterioridad al estreno de la película a la que se refieren, no se puso ningún énfasis especial en la consideración de ésta como una película histórica, y, consecuentemente, al peso que en el argumento, así como en la novela de Margaret Mitchell, asume el trasfondo de la Guerra Civil americana. Así, el núcleo central de las argumentaciones interpretativas se desarrolla, casi sin excepciones<sup>21</sup>, alrededor de la constatación de la perfección de las técnicas cinematográficas empleadas, en su versión más espectacular, y más resistente al paso del tiempo. «En once años la técnica del cine no ha progresado», insiste Gómez Tello en víspera del estreno, «*Lo que el viento se llevó* no difiere de un film bien actual»<sup>22</sup>.

## 2. La aparición del texto

Las reacciones a la esperada proyección de la película en los cines de Madrid y Barcelona confirman, en conjunto, el peso determinante de esta lectura de carácter mítico y ahistórico. Mientras no parece muy probable que el vestuario que llevaba, por ejemplo, Blanca de Silos en *Mariona Rebull* (J. L. Sáenz de Heredia, 1947) hubiera resultado razonablemente atractivo como reclamo publicitario, es significativo que a las pocas semanas de permanencia en cartel de *Lo que el viento se llevó* en Barcelona, un vendedor minorista de ropa de la Ciudad Condal anunciara que «Clark Gable, Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard, tus artistas favoritos» estaban en exposición en sus escaparates<sup>23</sup>, junto con las últimas novedades de

<sup>20</sup> HEREDERO (1993), p. 97.

<sup>21</sup> Más problemático fue el comentario de *Dígame* («¿En qué consiste el éxito de *Lo que el viento se llevó?*», 14 de noviembre de 1950).

<sup>22</sup> Gómez Tello, «La crítica es libre», *Primer plano*, XI, 527, 19 de noviembre de 1950.

<sup>23</sup> El anuncio apareció en un periódico barcelonés, *Destino*, el 16 de diciembre de 1950.

la moda<sup>24</sup>. Desde este lado del océano, en suelo español, la película de Victor Fleming era sueño, *glamour* y entretenimiento en su forma más pura: cualquier alusión a complejidades históricas o a visiones conflictivas de la realidad no era sólo casual sino que parecía completamente absurda.

Es posible que el retraso en el estreno haya de alguna manera favorecido una interpretación de ese tipo, que definitivamente redujo los potenciales significados de la película a la demostración de la inexistencia de la historia, o de la inconsistencia de una visión que lo atara al pasado. La versión de *Lo que el viento se llevó* distribuida en España en noviembre de 1950 no sufrió los cortes o la manipulación que era tan común en la España franquista. Sólo fue sujeta a esa peculiar metamorfosis que está implicada en el doblaje y que, por ejemplo, convirtió el dialecto sureño de Mammy en un acento cubano.

Siendo básicamente el texto el mismo, aunque en español, también el contenido de la campaña de promoción concebida por Metro Goldwin Mayer, y reproducida en los principales órganos de prensa, fue igualmente respetuosa de la líneas, los métodos y los argumentos establecidos por la empresa norteamericana<sup>25</sup>. El hecho de que once años hubieran transcurrido desde el primer estreno en Atlanta hasta la final aparición de *Lo que el viento se llevó* en las pantallas españolas fue generalmente considerado un factor insignificante. Se llegó incluso a considerarlo como prueba de las cualidades intrínsecas de la película, juzgada como verdadera obra maestra capaz de sobrevivir a los tiempos, un juicio que casi nadie cuestionó en 1950, a pesar de la pésima clasificación que recibió de la católica «Oficina nacional calificadora de espectáculos»<sup>26</sup>. «Característica consustancial de toda obra de arte, que como tal merezca ser considerada, es la permanencia», se afirmaba pomposamente en las primeras líneas de la crítica de la película que apareció en el *ABC*. «Cambian el gusto, la técnica, y hasta el pensamiento conforme discurre el tiempo, pero si la creación posee valores eternos, estos subsisten... La principal virtud de *Lo que el viento se llevó*... es la de su fuerza de permanencia»<sup>27</sup>. Estas cualidades inaltera-

<sup>24</sup> Incluso Almodóvar se refiere al vestuario de Escarlata como el cliché identificativo de *Lo que el viento se llevó* en su *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (P. Almodóvar, 1980).

<sup>25</sup> Ver, p.ej., los estrenos publicados en la prensa en sucesivas ediciones de *Fotogramas*, empezando el 27 de octubre de 1950.

<sup>26</sup> *Lo que el viento se llevó* fue calificada 3R. Sobre el significado y la influencia de este tipo de clasificaciones en los años cincuenta, ver Heredero (1993), p. 53.

<sup>27</sup> *ABC*, 18 de noviembre de 1950, p. 29.

bles, para las que el paso del tiempo resulta insignificante, fueron señaladas como sobresalientes también por los críticos catalanes: «No es ningún secreto para nadie que la película fue realizada hace más de diez años», reconocía el crítico de *Destino* el día después del estreno, «pero sin embargo no sería correcto decir que la película llega con retraso porque —y eso es un elogio que hay que tributar al film— nada, absolutamente nada en él delata la menor antigüedad. La película tiene, en todo momento, la más absoluta normalidad, cual corresponde a una cinta producida recientemente»<sup>28</sup>. Llevando estos razonamientos a sus últimas consecuencias, un tercer crítico declaraba: «*Lo que el viento se llevó* es la quintaesencia, vasta y subyugadora, de un arte sublimado con arte. Victor Fleming ha ofrendado no una película que llene toda una página de la historia del cine, sino que implica la misma historia, total y enervante, del cine mismo encerrada en un pomo guardador de exquisitos aromas»<sup>29</sup>. Así fue que la espectacular adaptación cinematográfica de la novela de Margaret Mitchell se convirtió en una momia, una peculiar y conmovedora momia llena de colores, que vino a actuar como una metáfora de una curiosa concepción de la historia, cuyas características básicas eran la inmutabilidad y la negación del transcurrir del tiempo como elemento significativo. La mayoría de las críticas repitieron incesantemente el mismo mensaje: la película demostraba que la historia como «evolución o sucesión de los acontecimientos pasados»<sup>30</sup> no tenía ninguna importancia para interpretar la película. Y no sólo por sus logros formales: en lo que respecta a su contenido, nadie hizo más que una leve referencia al hecho de que la película trataba de la Guerra Civil americana.

Tampoco se habló de posibles puntos de contacto con la Guerra Civil española. El conflicto entre republicanos y *nacionales* había sido tratado en varias producciones en términos que, con sus peculiaridades, podrían sin embargo haber sido compatibles con la manera de contar acontecimientos históricos de matriz hollywoodiana, y sobre los que se asienta también *Lo que el viento se llevó*<sup>31</sup>. La que podía haber sido presentada como una familiar «epopeya de un pueblo que ríe y sufre, que ama y se sacrifica, que sueña y se desespera»<sup>32</sup> no fue reconocida

<sup>28</sup> José Palau en *Destino*, 18 de noviembre de 1950. La cursiva es mía.

<sup>29</sup> *Pueblo*, 20 de noviembre de 1950.

<sup>30</sup> La definición es del *Diccionario del español actual* de M. SECO, O. ANDRÉS y G. RAMOS (Madrid, Aguilar, 1999, vol. II, p. 2494).

<sup>31</sup> Para una sencilla pero reciente descripción de las películas de ficción sobre la Guerra Civil Española en estos años, ver CRUSELLS (2000), pp. 181-197.

<sup>32</sup> De un breve anuncio en *Lo que el viento se llevó*, publicado en *Pueblo*, 8 de noviembre de 1950.

como algo similar a las experiencias recientes de los españoles. Este silencio refuerza la idea de que, en España, *Lo que el viento se llevó*, una obra que, según Rosenstone, es responsable de la «mala reputación» de las películas históricas en Estados Unidos<sup>33</sup>, fue interpretada como la demostración de la falta de sentido de la historia como herramienta de lectura. Y aquí es donde se hace evidente la eficacia y necesidad de una «explicación histórica de las actividades interpretativas» del texto fílmico<sup>34</sup>, que supere la concepción de la dinámica texto-contexto de recepción como viaje de exploración y que integre en un único espacio significativo un texto que cambia con las circunstancias histórico-geográficas que le rodean y un ambiente que ese texto, con esas circunstancias, ilumina. El caso de *Lo que el viento se llevó* es espectacularmente significativo desde este punto de vista, ya que la película de Fleming, además de poner en escena una particular concepción de un período crucial de la historia de Estados Unidos, fue concebida en un período de «crisis»<sup>35</sup> internacional, en vísperas del estallido de la segunda guerra mundial, cuando la interpretación de los acontecimientos del pasado en clave más o menos nacionalista ocupaba un espacio excepcional en las preocupaciones de los norteamericanos, así como de muchos europeos. En su nacimiento, se podría entonces decir, la historia pesó doblemente, por un lado, como historia, a través de los hechos relatados, y por el otro como memoria, a través del contexto peculiar en el que se desarrolló su producción.

Varias razones podrían justificar la distancia entre la interpretación que se dio de la película en la prensa española, y el contexto interpretativo original. Algunas de ellas podrían debilitar su valor como síntomas relevantes de las lecturas que la película recibió en un ámbito social más amplio. La insistencia en los valores eternos de la película, por ejemplo, podía ser también una manera efectiva de ocultar el aislamiento que la España franquista estaba sufriendo con respecto a lo que ocurría en el resto del mundo, una situación que podía ser interpretada como una consecuencia de la dictadura. Si fuera de las fronteras nada cambiaba, el hecho de que los españoles estuvieran encerrados detrás de sus fronteras dejaba de tener importancia. Es entonces posible que en esa interpretación pesara una actitud de auto-censura por parte de

---

<sup>33</sup> ROSENSTONE (2000), p. 52.

<sup>34</sup> STEIGER (1992), p. 212.

<sup>35</sup> El término es empleado en referencia con el rodaje de *Lo que el viento se llevó* en SORLIN (2000), p. 36. Las propuestas de Sorlin sobre «Cómo analizar una película histórica» parecen especialmente sugerentes para el análisis de la historia de la recepción de esta película en particular.

los críticos. Además, la propensión a admirar la actualidad de *Lo que el viento se llevó* podría tener que ver con el relativo retraso técnico de la producción cinematográfica española, que, al igual de lo que pasaba en otros ámbitos, producía una sensación de que el viaje de Oeste a Este a través del Atlántico, implicaba un desplazamiento en el tiempo, además que en el espacio.

Pero ninguna de estas interpretaciones parece rendir una completa justicia a la relevancia de las fuentes. La primera objeción sobrevalora el peso que las consideraciones políticas pudieron ejercer en el trabajo de la crítica. Es cierto que el estreno atrasado de *Lo que el viento se llevó* fue un acontecimiento social visible y relevante, pero no suena razonable que los críticos sintieran tener que justificar el retraso de cara a la sociedad española, sobre todo si se considera que hubieran podido referirse a experiencias similares en otros países europeos<sup>36</sup>. En cuanto a la segunda observación, la referencia al papel que la diferencia en el desarrollo y bienestar de las dos naciones, España y Estados Unidos, podría haber jugado, hay que admitir que hace hincapié en un punto importante. Pero precisamente en el sentido de reforzar el significado social de las fuentes citadas, ya que implicaría que las críticas en este punto estaban especialmente cerca de un sentimiento bastante difuso: siendo tan diferentes, tan avanzadas, las películas americanas podían ser interpretadas como entidades abstractas, ahistóricas, no sólo por supuestos entendidos (los que escribían en la prensa) sino también por el espectador corriente, fácilmente propenso a asimilar intuitivamente lo que era, bastante claramente, una evidencia.

De acuerdo con esta interpretación, el hecho de que un film producido en 1939, que trataba de la polémica historia de un polémico período de la historia real de los Estados Unidos, pudiera circular en los cines españoles once años más tarde y asimismo alcanzar un recibimiento entusiasta<sup>37</sup>, era la última prueba de que la historia no importaba.

Los desarrollos subsecuentes de la presencia de *Lo que el viento se llevó* en la sociedad española, que llevaría a la aparición mítica de la

---

<sup>36</sup> La historia completa del estreno en Europa de *Lo que el viento se llevó* no estaba clara en la mente de los críticos españoles, que se refieren a menudo a un supuesto estreno francés en París en 1950 que es una absoluta manipulación (*Lo que el viento se llevó* fue estrenada en París en agosto de 1944) pero nunca mencionan el estreno retrasado en Italia (ver nota al pie 14).

<sup>37</sup> No existe ningún dato oficial sobre los ingresos en taquilla de *Lo que el viento se llevó* en su primer estreno. Sin embargo, encontré una referencia sobre su prolongada permanencia en cartel en Madrid. Ver *Pueblo*, 21 de mayo de 1951.

película en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (P. Almodóvar, 1980)<sup>38</sup>, reforzaron la interpretación elaborada en 1950-51, aunque a finales de la década empieza a formarse también una vigorosa opinión minoritaria completamente opuesta. El reestreno en 1961, concebido en Estados Unidos como una celebración de la historia, fue visto en España en los mismos términos que diez años antes, y el peso determinante de las estrategias de promoción de Metro Goldwyn Mayer fue, como mínimo, igual de fuerte. En asociación con el distribuidor, el cine *Madrid* anunció que se había incorporado un sistema panorámico especial en la pantalla que iba a ser usado por primera vez para mostrar la «eternamente nueva»<sup>39</sup> película. Pero mientras el público mayoritario fue resurgido fácilmente en el mito, paulatinamente, a partir de finales de los cincuenta, iba fraguando una opinión minoritaria que acabaría teniendo amplia vigencia en círculos influyentes de parte de la crítica cinematográfica.

La revista que abre las hostilidades es *Film Ideal*, que, en víspera del segundo estreno, expresa claramente su postura interpretativa: «Para muchos de nuestros lectores el film de Victor Fleming representa la cumbre de las posibilidades del cine», admite el comentarista. Pero, añade inmediatamente, desvinculándose de la opinión mayoritaria, «en realidad, *Lo que el viento se llevó* era un melodrama de la peor especie, con todos los atributos del mejor folletín o serial radiofónico... La historia de Mitchell, era una descendiente directa de *Nacimiento de una nación*, presa de un racismo absurdo y estirada a lo largo de varias horas de tiempo real y muchos años de tiempo cinematográfico, era difícilmente soportable»<sup>40</sup>. El autor es definitivo: la nueva interpretación, la única que haría a la larga justicia a la película, tenía que pasar por el reconocimiento de su responsabilidad con respecto a la historia y a su reconstrucción. Dadas las características de la interpretación que se había establecido en 1950, para construir y proponer una lectura alternativa era esencial ver *Lo que el viento se llevó* como una película histórica, una práctica de lectura que «muchos de sus lectores» hasta ese momento habían descartado.

El peso de la nueva interpretación resultó confirmado poco después. El título del artículo citado de *Film Ideal* era «Monstruos». Un año y medio más tarde, en coincidencia ya con la reaparición de *Lo que*

<sup>38</sup> Ver nota al pie 24.

<sup>39</sup> Tal y como el slogan afirmaba; ver, p.ej., *ABC*, 5 de diciembre de 1961; *Pueblo*, 8 de diciembre de 1961.

<sup>40</sup> *Film Ideal*, 31 (mayo de 1959), p. 12.

*el viento se llevó* en las pantallas panorámicas del cine Madrid, el crítico de *Nuestro cine* anuncia su comentario a la película con un encabezamiento muy similar: «Un viejo monstruo desempolvado. *Lo que el viento se llevó*». Así, en el mismo número en el que se tilda a *El Cid* (A. Mann, 1961) de «aburrido e irritante carnaval U.S.A.»<sup>41</sup>, de nuevo en sintonía con la postura elaborada por *Film Ideal*, *Nuestro cine* se enfrenta a la película a partir de una clara petición de coherencia histórica. La reseña empieza desmontando la interpretación existente a partir del reconocimiento expreso y contundente del tiempo transcurrido (veintidós años, como se explica), entre el año de producción de *Lo que el viento se llevó*, y su segundo pase por España. A partir de allí, la crítica se va construyendo a partir de la confutación uno por uno de los temas y las lecturas del texto que se habían formado en 1950. Allá donde se habían ensalzado la cualidades intemporales de la obra de arte, ahora se lee: «Desde luego, *Lo que el viento se llevó* es una película formalmente vieja». Y el juicio es definitivo, ya que, se afirma, la película era vieja ya cuando se hizo. «Colocada dentro de este cine pasado, la película tampoco cuenta gran cosa. Dentro incluso del cine de 1939 resulta formalmente anodina». Que existiera una correspondencia entre esta valoración técnica y una ponderación de contenidos coherente con esas premisas, también es dado por descontado, así como lo fue en 1950. Pero ahora se trata de cuestionar el «romántico» prólogo del film, y restablecer la que se conceptualiza como la verdadera realidad histórica, frente a la mistificación de la película. «El prólogo nos advierte que se trata de una evocación de unos hombres y una época, que es una lástima que el viento (?) se llevase todo ese mundo. Pero resulta que ese simpático mundo es el de la esclavitud...; el de una curiosa corrupción de costumbre...; el del júbilo ante el estallido de una guerra»<sup>42</sup>. Volver a poner en juego la historia en la interpretación de la película implica entonces, desde esta nueva perspectiva, establecer una lectura a la vez de su *verdadero pasado* como documento, y de sus mecanismos de construcción de sentido como texto.

La recepción no es un fenómeno monolítico, y «la manera en la que las películas son diferentemente apropiadas dentro de una forma-

---

<sup>41</sup> J. GARCÍA DE DUEÑAS, «El buen hombre del Oeste. *El Cid* de Anthony Mann», *Nuestro cine*, 6-7 (diciembre de 1961), p. 116.

<sup>42</sup> J. L. EGEA, «Un viejo monstruo desempolvado. *Lo que el viento se llevó*», *Nuestro cine*, 6-7 (diciembre de 1961), pp. 123-124.

ción social por intereses ideológicos potencialmente contradictorios»<sup>43</sup>, es un fenómeno históricamente relevante y altamente significativo por sus consecuencias en la conceptualización de la relación entre la película y sus públicos. En este caso específico, la aparición de una nueva interpretación tuvo mucho que ver con un cambio en la teoría y la práctica cinematográfica, cuyas primeros síntomas se empiezan a manifestar públicamente precisamente alrededor de 1959, un cambio que no fue menos dramático o complejo en la España franquista, que en los países democráticos<sup>44</sup>. Claramente, estas opiniones arraigaron en un contexto cultural articulado más amplio y complejo del que se pueda explorar aquí. Pero podría merecer la pena dedicar unas palabras más a la manera en la que, a lo largo de todo el período analizado, la elaboración de una o más interpretaciones de *Lo que el viento se llevó* puso en juego, destacó y generó, un modo de experimentar emocionalmente los Estados Unidos no sólo sin tener que vivirlos, sino proyectando integralmente, como Wood diría recordando a Lévi-Strauss, «una neurosis colectiva... que representa una solución imaginaria a un dilema real»<sup>45</sup>.

Y el dilema estaba en España, en un país cuya modernización estaba a duras penas arrancando, cuando los EEUU celebraban el centenario de su guerra de Secesión con el reestreno de *Lo que el viento se llevó*; un país que en los años cincuenta no había terminado de recuperarse de los reveses de su propia guerra civil; un país donde en las pantallas cinematográficas se podía ver sólo lo que respetaba las reglas de la dictadura, «su estructura de clase, la postura ideológica que envolvía sus políticas y, también, gustara o no, la progresiva apertura de fisuras que finalmente darían nacimiento al cine disidente»<sup>46</sup>. Las interpretaciones de *Lo que el viento se llevó* que se elaboraron en España, con toda su condescendencia hacia la aceptación de sueños *made in U.S.A.*, fueron en todo momento el resultado de circunstancias locales: representaban soluciones a problemas locales, y proyectaban deseos localmente determinados. Aunque la censura no lo había tocado, el texto de *Lo que el viento se llevó* experimentó entonces una dramática manipulación en el mismo instante en que no sólo fue separado de su específico contexto histórico, geográfico y cultural, algo que es absolutamente normal en cualquier producto sujeto a transacciones comerciales, sino que

<sup>43</sup> KLINGER (1997), p. 122.

<sup>44</sup> Para un análisis de ese cambio, ver CAMPORESI (en prensa).

<sup>45</sup> WOOD (1975), p. xiii.

<sup>46</sup> HEREDERO (1996), p. 183.

fue usado como un cajetín de primeros auxilios en circunstancias completamente nuevas, ajenas a las intenciones, y a la influencia histórica, de su concepción.

### Bibliografía citada

- BRUNETTA, G.P. (1989), *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Padua, Marsilio.
- CAMPARI, R. (1999), «I grandi successi di pubblico del dopoguerra», in G.P. Brunetta, ed., *Storia del cinema mondiale. L'Europa. 1. Miti, luoghi, divi*, Turín, Einaudi, pp.787-808.
- CAMPORESI, V. (en prensa), «Una nueva forma de interpretar determinados problemas españoles». Crítica y producción de cine en España a finales de los años Cincuenta», en AA.VV., *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final de milenio*, Madrid, CSIC.
- CRUSELLS, M. (2000), *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel.
- ELENA, A. (1998), «La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa», en *Tras el sueño. Actas del Centenario*, Madrid, Asociación Española de Historiadores de Cine/Academia de las Ciencias y de las Artes Cinematográficas de España, pp. 221-230.
- ELLWOOD, D. (1999), «Hollywood e la modernizzazione dell'Europa», in G.P. Brunetta, ed., *Storia del cinema mondiale. L'Europa. 1. Miti, luoghi, divi*, Turín, Einaudi, pp. 809-846.
- ERB, C. (1998), *Tracing King Kong: A Hollywood Icon in World Culture*, Detroit, Wayne State University Press.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, T. (1981), *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense.
- GUBERN, R. (1981), *La censura. Función política y ordenamiento político bajo el franquismo*, Barcelona, Península.
- GUBERN, R. and FONT, D. (1975), *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros.
- HEREDERO, C.F. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española.
- HEREDERO, C.F. (1996), «España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica», in J.E. MONTERDE and E. RIAMBAU, eds., *Historia general del cine. Volumen IX: Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra.
- HOPEWELL, J. (1986), *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*, Londres, British Film Institute.
- JANCOVICH, M. (2000), «“The Purest Knight of All”: Nation, History and Representation in *El Cid* (1960)», *Cinema Journal*, 40, 1 (Otoño 2000), pp. 79-103.
- JARVIE, I. (1994), «The Post-War Economic Foreign policy of the American Film Industry: Europe, 1945-1950». in D.W. ELLWOOD, R. KROES, eds., *Hollywood*

- in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam, VU University Press, pp. 155-175.
- KINDER, M. (1993), *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- KLINGER, B. (1997), «Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies», *Screen*, 38, 2 (Summer 1997), 107-128.
- LINCOLN, F. (1976), «The Comeback of the Movies», in T. BALIO, ed., *The American Film Industry*, Madison, the University of Wisconsin Press, pp.371-386.
- MINGUET BATLLORI, J.M. (1998), «La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo», en *Tras el sueño. Actas del Centenario*, Madrid, Asociación Española de Historiadores de Cine/Academia de las Ciencias y de las Artes Cinematográficas de España, pp. 187-201.
- ROSEN, Philip (2000-en prensa), *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ROSENSTONE, R. (2000), «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», in M. LANDY, ed., *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 50-66.
- SORLIN, P. (2000), «How to Look at an "Historical" Film», in M. LANDY, ed., *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 25-49.
- TAYLOR, H. (1989), *Scarlett's Women: Gone with the Wind and Its Female Fans*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- TORREIRO, C. (1999), «Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía», in J.E. MONTERDE, ed., «Ficciones históricas», *Cuadernos de la Academia*, 6 (September), pp. 53-65.
- TUBAU, I. (1984), *Hollywood en Argüelles. Cine americano y crítica española*, Barcelona, Universitat.
- WOOD, M. (1975), *America in the Movies*, Nueva York, Columbia University Press.