

ESPAÑA DEBE SABER (EDUARDO MANZANOS, 1977). UN EJEMPLO CINEMAGRÁFICO DE REVISIONISMO HISTÓRICO EN LA RECIENTE DEMOCRACIA DE NUESTRO PAÍS.

ESPAÑA DEBE SABER (EDUARDO MANZANOS, 1977). A CINEMATIC EXAMPLE OF HISTORICAL REVISIONISM IN THE RECENT DEMOCRACY OF OUR COUNTRY

Fernando Sanz Ferreruela
Universidad de Zaragoza
Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Poco antes de la celebración de las primeras elecciones generales democráticas en España tras casi cuarenta años de dictadura, se estrenó el largometraje documental *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977). Su desarrollo se articula en función del formato de entrevista, una fórmula que se había popularizado dentro de este género a partir de ejemplos tan paradigmáticos como *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), que, desde una visión netamente de izquierdas trataron de ofrecer las causas y las posteriores consecuencias de la Guerra Civil y la dictadura que aconteció después.

Manzanos planteó un particular ejercicio de revisionismo sobre el período anterior de la historia española, mediante la presencia de diferentes testimonios como el de Gonzalo Fernández de la Mora o José María de Areilza, entre otros. Con la particularidad añadida de que la película que pretendemos estudiar se trata de una auténtica réplica a lo expuesto en el film de Jaime Camino antes citado; afirmación que no resulta descabellada dado que encontramos un claro precedente orientado en este sentido en la propia trayectoria de Manzanos con la película *¿Por qué morir en Madrid?*, surgida como respuesta clara al film antifranquista *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédéric Róssif, 1963).

Palabras clave: Cine documental, franquismo, Transición política, revisionismo, Eduardo Manzanos.

ABSTRACT

Shortly before the holding of the first democratic general elections in Spain after almost forty years of dictatorship, the documentary feature *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977) was released. Its development is articulated according to the interview format, a formula that had become popular within this genre based on examples as paradigmatic as *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), which, from a purely left-wing perspective, tried to offer the causes and subsequent consequences of the Civil War and the dictatorship that followed. Manzanos raised a particular exercise of revisionism on the previous period of Spanish history, through the presence of different testimonies such as Gonzalo Fernández de la Mora or José María de Areilza, among others. With the added particularity that the film we intend to study is a true replica of what was shown in the film by Jaime Camino mentioned above; a statement that is not unreasonable given that we find a clear precedent oriented in this sense in Manzanos' own trajectory with the film *¿Por qué morir en Madrid?*, emerged as a clear response to the anti-Francoist film *Morir in Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédéric Róssif, 1963).

Keywords: Documentary cinema, Francoism, Political transition, revisionism, Eduardo Manzanos.

1. INTRODUCCIÓN

El breve y decisivo período que media entre la muerte del General Franco (20 de noviembre de 1975) y la celebración de las primeras elecciones democráticas en España tras treinta y seis años de dictadura (15 de junio de 1977) definió las bases de una época de cambio y transformación en la sociedad de nuestro país iniciando la trascendental etapa que se ha dado en llamar la “Transición”. Y como en toda circunstancia de cambio, concurren diferentes y contrapuestas actitudes sobre cómo valorar el pasado (que siempre tendrá como referente traumático la Guerra Civil) y afrontar el futuro que, a su vez, cristalizaron en posiciones enfrentadas abiertamente en el terreno ideológico, y que fueron expresadas desde los más variados medios, como los artículos de opinión en la prensa escrita, los estudios de temática histórica o el cine. A esta cuestión, que ha sido objeto de numerosos análisis a lo largo de los últimos años, nos vamos a referir en el presente texto, y, en concreto, dentro del género documental que, junto a otra serie de incursiones en el ámbito de la ficción, materializaron, como auténtico síntoma del nuevo estado de cosas, la ruptura (o intentos de continuidad) con el régimen anterior.

2. LA FÓRMULA DEL DOCUMENTAL CONSTRUIDO A BASE DE MATERIALES DE ARCHIVO Y ENTREVISTAS.

Resulta llamativo que en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, hasta prácticamente la victoria electoral del PSOE en 1982, uno de los géneros que más vitalidad experimentó en el panorama cinematográfico español fuera el documental, que había sido postergado en épocas pasadas por razones de censura, y, a partir de la definitiva consolidación de la democracia tras la presidencia de Felipe González, por los imperativos industriales en busca del beneficio comercial (Heredero, 1989: 19). No obstante, en ese período intermedio, son abundantes las muestras de este tipo de películas configuradas según un modelo más o menos definido en que el reaprovechamiento de materiales de archivo sobre épocas pasadas junto a la inserción de entrevistas de aquellos “protagonistas” de los acontecimientos narrados, todo ello articulado a través de un montaje selectivo e intencionado en cuanto a la generación de sentido, constituyó la *manera* más recurrente de un grupo de cineastas que, sobre todo, desde posiciones antifranquistas plantearon toda una relectura del pasado reciente. En este sentido, es comúnmente aceptado por los estudiosos que el film *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), realizado en los últimos años del franquismo, asume la condición de referente de otros trabajos posteriores, principalmente en lo que respecta a la utilización de materiales de archivo procedentes de los noticiarios y documentales de postguerra, rescatando algunas de las canciones que formaron parte de la vida de aquellos españoles sometidos a los rigores represivos y del racionamiento. Más allá de la apariencia nostálgica que reviste este rescate de *hits* musicales del pasado, la intención de Martín Patino bascula entre el reconocimiento de las clases trabajadoras, principales consumidoras de los géneros musicales a que se adscriben las diferentes piezas expuestas en el film (copla, bolero, etc.), y, asimismo, las más sufrientes de la citada represión y racionamiento, es decir, los vencidos, y el desenmascaramiento de todo un proceso de intencionada manipulación ejercida desde el poder impuesto utilizando como resorte tales expresiones que, a todas luces, intentaban ocultar, mediante la idea del entretenimiento, las duras condiciones de subsistencia (Torreiro, 2001: 234).

Poco después, el productor Eduardo Manzanos iniciaría un nuevo proyecto, *España debe saber* (rodada en 1976, y estrenada en 1977). Un documental que sigue el descrito formato de empleo de materiales de archivo combinado con diversas entrevistas, y en torno al que concurren una serie de condicionantes diferentes al anterior, todo lo cual es el núcleo substancial de nuestro artículo.

Eduardo Manzanos Brochero (Madrid, 1919-íd., 1987) fue un prolífico y polifacético hombre de cine, que desempeñó las más diversas funciones. En efecto, lo podemos considerar como realizador, con su *ópera prima Cabaret* (1952), a la que seguiría la ilustrativa *Suspense en comunismo* (1955), que es un perfecto ejemplo del *ciclo* de cine anticomunista que se desarrolló en España en la década de los cincuenta (Delgado, 2003: 231-276), y que nos habla bien a las claras sobre la posición ideológica del director, lo que no obsta para que hubiera producido anteriormente *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954). Así, ciertamente, desde el

punto de vista cuantitativo, destaca ante todo esta última labor a través de diferentes firmas (Aldebarán Films, Copercines, etc.), teniendo en su haber, ya en los años sesenta, dispares títulos encuadrados en el cine más comercial, como son algunas comedias dirigidas por Alfonso Paso (*No somos ni Romeo ni Julieta*, 1969), *Vamos por la parejita* (Alfonso Paso, 1969) o multitud de *spaghetti-westerns*¹, filmados en régimen de coproducción.

A lo largo de su dilatada trayectoria, que tuvo en *España debe saber* (1977) y *Franco, un proceso histórico* (1980) -este segundo, otro interesante film de contenido político no exento de polémica-, a sus últimos jalones, se expresa perfectamente la evolución de muchos de los productores españoles que desarrollaron su carrera durante el régimen franquista, oscilando de manera ambivalente entre un cine muy próximo al poder, en cuanto a las premisas ideológicas y de contenido, pasando por iniciativas más personales asociadas con la noción “de autor” y culminando con productos estrictamente comerciales pensados para obtener el máximo rendimiento económico en taquilla. Una labor que, a juicio de su amigo y socio en algunas de estas empresas, Arturo Marcos Tejedor, no fue lo suficientemente reconocida en nuestro país, al menos entre los profesionales del mundillo cinematográfico, si bien es cierto que, en cambio, las instancias gubernamentales le concedieron en 1970 la Medalla al Mérito en el Trabajo (Marcos, 2005: 92).

Anteriormente a estos dos títulos llevados a cabo ya tras la dictadura franquista, Manzanos dirigió otro filme especialmente controvertido, *¿Por qué morir en Madrid? Madrid en la Guerra Civil* (1966), con el que quizás podamos establecer algún tipo de concomitancia. Este título surgió como respuesta directa -en este caso no hay lugar a dudas- al documental francés *Mourir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédéric Róssif, 1962), el cual se había planteado como una crítica y acusación directa sobre la crueldad desplegada por el bando franquista al ejecutar una serie de bombardeos aéreos que habían castigado duramente la ciudad de Madrid acabando con la vida de multitud de civiles inocentes. Como es de suponer, la recepción por parte del gobierno franquista no pudo ser más hostil, calificándola con la clásica expresión de ser “propaganda antiespañola”.

En cuanto a la cuestión del origen de la película de Manzanos como réplica a la de Róssif, es fácil inferir la conexión entre ambas, ya que se establece desde el principio gracias a las constantes alusiones al film francés mediante un procedimiento que busca desplegar «un desmentido violento, sarcástico, casi injurioso por momentos» contra la película de Róssif. Así, la cinta de Manzanos intenta rebatir cada uno de los argumentos expuestos, con la ulterior finalidad de restituir sobre un hecho reivindicado como estrictamente nacional una memoria que se considera usurpada (Berthier, 2005: 129-131). A pesar de estas premisas que parecen casar bien con las posiciones ideológicas del régimen, *¿Por qué morir en Madrid?* tuvo muchos problemas con la censura puesto que apareció en una coyuntura sociopolítica (todavía con los ecos recientes de la campaña “XXV Años de Paz”) en la que el gobierno franquista abogaba más que por las políticas de confrontación por otro tipo de actuaciones más en consonancia con cierto enfriamiento de las actitudes belicistas propias de épocas anteriores. Hasta el punto fue poco reconocida por la administración franquista que nunca se permitió su estreno tras continuas trabas impuestas por la Junta de Clasificación y Censura llegando, en algunos de sus informes, a afirmarse que si la película fuera asimilada a cierta respuesta oficial resultaría del todo contraproducente ante la opinión pública internacional.

Por el contrario, hubo otro film, *Mourir en España* (Mariano Ozores, 1965), que sin aludir directamente a la película de Róssif, o, dicho de otro modo, con mecanismos discursivos a la hora de emitir la descalificación no tan evidentes y más sutiles, encarnó preferentemente la reacción oficial a la obra del francés. Según el investigador José Carlos Rueda Laffond, esta respuesta fílmica se puede situar en sintonía con cierto revisionismo interpretativo que se estaba dando paralelamente en el campo de la literatura polemista oficial editada en España a mediados de esta década de los sesenta (Rueda, 2008: 132-133). Labor que trataba de contrarrestar, en correspondencia con el ámbito cinematográfico que estamos comentando, «una producción historiográfica de calidad procedente del exterior» (Escobar, 2012: 33). Todo ello queda ilustrado a la perfección en publicaciones como *Cien libros básicos sobre la guerra de España* (1966); *Los*

¹ «Fue el primero en construir un poblado del Oeste con carácter estable para aprovechar la moda de los *westerns*». Además de esta labor de producción, ostentó varios cargos vinculados con el sector, como Vicepresidente de Uniespaña y del Grupo Sindical de Producción (Vizcaíno, 1968: 173-174).

documentos de la primavera trágica: análisis documental de los antecedentes inmediatos del 18 de julio de 1936 (1967), o *Bibliografía general sobre la Guerra de España (1936-1939) y sus antecedentes históricos: fuentes para la historia contemporánea de España* (1968), entre otras, surgidas del seno de la Sección de Estudios de la Guerra de España, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, que fue creada en 1965, situándose al frente el historiador Ricardo de la Cierva, quien será uno de los guionistas colaboradores en uno de los capítulos del film *España debe saber*.

Volviendo con la cuestión de las réplicas cinematográficas, hay que advertir que no sería esta la primera ocasión en que se diese una producción extranjera que, a ojos del régimen, plantease en su argumento o en el dibujo de los personajes aspectos espinosos que chocaban frontalmente con el pensamiento oficial. Así, es perfectamente conocido el *affaire* acontecido con *La verdadera historia de Cristóbal Colón* (*Christopher Columbus*, David McDonald, 1949), protagonizada por Fredrich March, que según el gobierno franquista, presentaba una imagen falsa y tendenciosa en torno al descubrimiento de América. No se hizo esperar la reacción de la mano del realizador Juan de Orduña, con *Alba de América* (1951), película con la que se pretendía devolver la *verdad histórica* (oficial) a unos hechos trascendentales en la historia de España y en la fundamentación de su grandeza futura.

Esta idea de la réplica, que se hallaba explícitamente plasmada en la película de Manzanos *¿Por qué morir en Madrid?*, pudo representar igualmente el origen de *España debe saber*, planteándose como respuesta hacia otros productos similares y estrictamente coetáneos que, desde visiones próximas a la izquierda, trazaron un recorrido histórico sobre la evolución del franquismo, contando con la participación, a través de entrevistas, de políticos de distintas tendencias. Esto sucede en el film realizado en Francia *¡Arriba España!* (José María Berzosa, 1976, aunque finalmente estrenado en 1979), en el que participaron Enrique Tierno Galván, José María de Areilza (que también figura en el film de Manzanos), Jesús Suevos o Joaquín Ruíz-Giménez, entre otros. Trabajo al que debemos sumar *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1976), que, del mismo modo, recurría a la presencia de los principales representantes de las diferentes tendencias políticas y sindicales (Felipe González (PSOE), Ramón Tamames (PCE), Marcelino Camacho (CCOO), Nicolás Redondo (UGT), José María Gil-Robles (Federación Popular Democrática), Enrique Tierno Galván (PSP), Joaquín Ruíz-Giménez (Izquierda Democrática), Santiago Carrillo (PCE), Jordi Pujol (CDC) y algunos más, «estableciendo pequeños debates en los que se opina sobre la fórmula adecuada para llevar a cabo la transición entre la dictadura y el nuevo modelo de Estado por definir». Asimismo, este componente testimonial se complementaba con la sucesión de materiales de archivo sobre acontecimientos de la actualidad, que más que promover propuestas enunciativas actuaban sobre el ámbito de la connotación significativa (Sangro, 2014: 128-131). Parece como si después de casi cuarenta años de falta de libertad de expresión coaccionada por la censura, hubiera resurgido con una fuerza inusitada cierta necesidad de hablar, de testimoniar las causas del enfrentamiento bélico que ocasionó todo el período dictatorial posterior, así como los aspectos fundamentales que rigieron las formas de gobierno, parándose a analizar los elementos positivos y negativos del autoritarismo encarnado en la figura de Franco. De este modo, en estos dos filmes citados se dio voz a aquellos políticos y representantes sociales que, en líneas generales, recogían la mayor parte de las sensibilidades e ideologías de la sociedad española (a excepción de las posiciones más ultramontanas y recalcitrantes de la derecha franquista, que sí que aparecen en el documental de Manzanos). Los tradicionalmente silenciados tenían así la oportunidad histórica de asumir un protagonismo anulado o conscientemente deformado de acuerdo a los intereses del régimen; una oportunidad que, en no pocas ocasiones, se ejercerá como una acción «catártica o paliativa con respecto de los episodios más traumáticos acontecidos previamente en su comunidad» (Sangro, 2015: 21) ².

² A este respecto de la concesión de voz y presencia a los vencidos, considérese el documental realizado por Jorge Semprún en Francia, todavía en vida de Franco, y nunca estrenado, *Las dos memorias* (*Les deux mémoires*, 1974).

2.1. ESPAÑA DEBE SABER. UN DOCUMENTAL DE ENTREVISTAS DESDE LA DERECHA. A MEDIO CAMINO ENTRE EL POSIBILISMO, EL REFORMISMO Y LA EXCULPACIÓN.

En estricta relación cronológica junto con los anteriores filmes de Berzosa y Portabella, el largometraje documental de Eduardo Manzanos se sitúa entre uno de los primeros ejemplos de este “cine político”³ que empezó a descollar tras la muerte de Franco⁴. Y no es de extrañar que desde posiciones más conservadoras, algunas de ellas arraigadas en el denominado “franquismo sociológico”, tanto en el documental como en la ficción, hallemos ya ciertos ecos de rehabilitación de Franco y de su régimen. Uno de estos intentos fue el proyecto de documental *El último caído*, cuyo guion, escrito por José Luis Sáenz de Heredia, fue presentado a censura en noviembre de 1975. Con este trabajo su autor pretendía completar la biografía del dictador formando un díptico junto con su hagiográfica *Franco, ese hombre* (1964). La estructura se regía, siguiendo el planteamiento de esta última, a partir de un montaje documental e inserción de entrevistas. Hasta ahí nada que se saliera de lo predecible. La novedad surgía en el interés por parte de Sáenz de Heredia de presentar a la restauración monárquica (personificada en la figura de don Juan Carlos I) como la continuación del régimen franquista. De hecho, el cineasta se puso en contacto por carta con el Rey para que este apareciese entrevistado en su película, si bien es cierto que nunca hubo respuesta a semejante proposición. Como ha concluido la investigadora Nancy Berthier, que ha estudiado a fondo este proyecto que no se filmó, en la nueva situación política de España, que se encaminaba hacia un futuro democrático liderado por el monarca, el trabajo de Sáenz de Heredia iba «contracorriente del nuevo clima político y más bien resultaba molesto» (Berthier, 2009: 546-547).

Igualmente, desde el campo de la ficción cinematográfica, asistimos a un parecido (y temprano) fenómeno que algunos especialistas han calificado de «revisionista» (Trenzado, 1999: 307-308) o directamente como «cine nostálgico y pro-franquista» (Monterde, 1978: 12), para títulos como *No quiero perder la honra* (Eugenio Martín, 1975), *Tengamos la guerra en paz* (Eugenio Martín, 1976) o *Uno del millón de muertos* (Andrés Velasco, 1977) (Company, 1977: 33).

Centrándonos ya en la película de Eduardo Manzanos, hay que partir de un concepto que constantemente se repite a la hora de justificar su realización: *enigma*. Desde la propia sinopsis presentada a la Junta de Clasificación y Censura, hasta en los comentarios de la crítica especializada, se alude a que la intención del filme es la de desvelar, desde una posición de imparcialidad, todos los detalles de algunos de los asuntos más trascendentales de la reciente historia española:

«Una serie de acontecimientos, acaecidos durante los últimos cuarenta años de la vida española, han quedado, si no en la incertidumbre del enigma, sí, en la categoría de lo inexplicado. Cada uno de ellos ha de seguir un inapelable turno de análisis que lo clarifique, para ocupar el puesto histórico que le corresponda⁵».

Estos acontecimientos envueltos en la «incertidumbre del enigma» eran los siguientes: “¿Fue posible la paz?”; “El asesinato de García Lorca”, “Salamanca, el caso Hedilla” (que finalmente asumiría el título de “El suicidio de la Falange”), “Julián Besteiro”, “Entrevista en Hendaya entre Franco y Hitler”, “Las relaciones Franco-Don Juan”, “El caso Matesa”, “El asesinato de Carrero Blanco” y “La desintegración del Régimen”. Como podemos ver, todos estos temas ofrecían por sí mismos una carga polémica que podía ejercer una potencial atracción hacia el público, ávido de respuestas. Y como tales asuntos, alguno de ellos no pasó la censura; así se dará con el de las relaciones Franco-Don Juan, que terminaría siendo suprimido, y otros, como el de la entrevista de Franco con Hitler, que, aunque estaba prevista su inclusión según consta en las primeras noticias que salieron en la prensa sobre el rodaje de la película, finalmente fue también eliminado. Ciertamente, en un primer momento se

3 El escritor y periodista Joan de Sagarra cita la información de la agencia Logos que dice que se está rodando en España «la que quizá sea la primera política española desde hace muchos años». Acaba su artículo con estas premonitorias consideraciones: «¿La primera película política? ¿Lo que *España debe saber*? Tal vez. De todos modos creo que la primera película política no será ésta. La primera película política fue la primera película prohibida o mutilada, y la última será la que España sepa, es decir la que no se prohíba o mutile. Creo que esto está bien claro. ¿O no?» En “La primera película política”, *El Noticiero Universal*, 4 de agosto de 1976, s/p.

4 Es definido en algunos medios de prensa (como el periódico *Mundo*, con fecha de 2 de agosto de 1976) como el «primer film político español». Asimismo, se dice que está prevista su terminación en septiembre de ese año 1976. (Caparrós, 1978: 67).

5 Archivo General de la Administración, AGA, (03) 121 Sign. 36/05231. Cita textual incluida en la «Sinopsis argumental». Haremos referencia constante a este expediente de censura, que ofrece abundante y esclarecedora documentación.

hablaba de un filme de dos horas y media de duración, contando con estos dos capítulos que se disponían en orden consecutivo⁶.

En lo que concierne ya al proceso de producción de la película *España debe saber*, disponemos ya de una primera fecha que tiene que ver con la cesión de derechos del guion por parte del que sería su director, Eduardo Manzanos⁷, el 25 de junio de 1976, a las tres firmas que contribuirían, cada una de ellas, con un tercio de la producción: Estela Films, Luz Internacional e Isla Films⁸. Dichas productoras habían presentado la prescriptiva solicitud de rodaje dos días antes (el 23 de junio), previendo el inicio del mismo el 20 de julio, pero sin especificar el número de días que serían necesarios. En dicha solicitud iba incluida la sinopsis argumental, pero no el guion definitivo del filme, acogiéndose de este modo al artículo 1º de la Orden Ministerial de 14 de febrero de 1976, que permitía tal omisión y que representaba una cierta relajación en los criterios censores. La solicitud fue contestada por la Administración dando el visto bueno con fecha de 6 de agosto de 1976.

Igualmente, también tenemos constancia de que en junio de 1976, los productores enviaron sendas cartas a cada uno de los guionistas con el encargo de redacción de los textos de sus respectivos capítulos, con la mención de que serían remunerados con la cantidad de 500.000 ptas. Los nombres eran los siguientes: Enrique Azcoaga, que escribió sobre la muerte de García Lorca; Ricardo de la Cierva, por el asunto de Hedilla y la Falange; Diego Juan García Kater, por su guion sobre el capítulo de la caída de Madrid y Julián Besteiro (doble tema que, a todas luces, fue sintetizado en la muerte del político socialista); Enrique Llovet, por su texto en torno a la entrevista de Franco-Hitler en Hendaya; Fernando González-Doria, por su texto sobre las relaciones entre Franco y Don Juan; Julián Cortés-Cavanillas, por su capítulo sobre Matesa; Manuel Tamayo, por su capítulo sobre el asesinato de Carrero Blanco, y, por último, José Mario Armero, por su capítulo sobre la desintegración del régimen. Por otra parte, el film comenzaría con un capítulo titulado “¿Fue posible la paz?”, coordinado por C. Barreto. Como se podrá apreciar, hay una ordenación cronológica a partir de los hechos históricos narrados, desde el inicio de la Guerra Civil con el que se introduce ya la polémica (en la interpretación) del que participará el resto del filme, continuando con otras circunstancias adscritas al conflicto, la postguerra y los años finales de la dictadura.

Si nos atenemos a los medios de prensa, sabemos que la película se rodó durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1976, cumpliéndose de este modo los plazos previstos, sobre todo, en lo relacionado al comienzo. Así lo destaca el periódico *Pueblo*, que vuelve a atribuirle la prioridad en el panorama cinematográfico nacional en cuanto a su carácter «político», planteándose «sin mensajes, sin indirectas, sino directa y periodística, en plan testimonio», y con la inserción de palabras del realizador, quien confiaba en que no tendría problemas con la censura ya que, según él, «se trata de hacer un servicio a la Historia, y eso no debe tener jamás problemas⁹». Ciertamente, durante el mes de julio se iniciaría la filmación, puesto que además tenemos constancia documental de que los productores consiguieron un «permiso provisional de rodaje» de la Dirección General de Cinematografía, solicitado el 6 de julio de 1976, que fue concedido por la Administración el 15 de ese mes. Los productores argumentaban que

«por compromisos de fechas, y dadas las características de esta película, en la primera quincena del mes en curso, nos es necesario el rodaje de algunas secuencias en las que han de intervenir Personalidades, que por la época estival se ausentan de esta capital, por más de dos meses, con el consiguiente retraso que supondría el proyecto en curso¹⁰».

6 Europa Press, “*España debe saber*, película sobre nueve enigmas históricos de los últimos 40 años”, *La Vanguardia Española*, 11 de septiembre de 1976, p. 27. Igualmente aparece mencionado este capítulo -Franco-Hitler- en la “Sinopsis argumental”. El autor del guion sería el prolífico Enrique Llovet, autor, entre otros trabajos, de *Brindis a Manolete* (Florián Rey, 1948), donde coincidió con el propio Eduardo Manzanos en las labores de guion.

7 Aunque enseguida veremos que Manzanos actuaría más bien como una especie de coordinador entre los distintos guionistas de los respectivos capítulos, además de realizador del film, en cuya condición aparece acreditado. Puede consultarse el guion literario de la película en Biblioteca Nacional. Signatura: T/51044.

8 Todos los datos que consignaremos aparecen recogidos en un único expediente de censura, que ya ha sido citado en este artículo: AGA, (03) 121 Sign. 36/05231.

9 Datos y citas textuales tomados de “Se rueda *España debe saber*”, *Pueblo*, 26 de julio de 1976, s/p.

10 AGA, *Ibidem*.

Del mismo modo, entre las últimas fases de este proceso, sabemos que hubo contacto, a mediados de septiembre de 1976, con Televisión Española con el fin de obtener imágenes de archivo que complementarían las entrevistas. Ante lo cual se produjo un interesante intercambio de correspondencia entre el Director del Ente Público, Rafael Ramos Losada, y el Director General de Cinematografía, Rogelio Díez Alonso, en donde el primero manifestaba su preocupación por lo que aconsejaba «proceder con prudencia y conocimiento de causa¹¹».

Dejando a un lado estos detalles vinculados a la producción, debemos centrarnos en algunas consideraciones generales que nos pueden servir para caracterizar al documental que nos ocupa y a situarlo en la trayectoria de su realizador. En este sentido, no sería esta la primera ocasión en que el propio Manzanos abordara trabajos similares, ya que actuó como productor (a través de la firma Aldebarán Films) de la película de montaje *Otros tiempos. Medio siglo de vida española*, constituido con documentales y noticiarios de NO-DO y dirigido en 1958 por Carlos Fernández-Cuenca. Según las referencias en la prensa generalista a la hora de anunciar el estreno, se contaban «los hechos más sobresalientes de la vida española, recopilados en una película de largo metraje con las figuras más representativas de sus distintas épocas». Entre los asuntos tratados estaban la Guerra de África, la proclamación de la Segunda República, el asedio del Alcázar de Toledo, etc., y entre las «figuras representativas», aparecían imágenes del Rey Alfonso XIII, del general Sanjurjo, José Antonio Primo de Rivera, Eduardo Dato, José Canalejas, Jacinto Benavente, Pedro Muñoz Seca, María Guerrero, Manolete o Alfredo Di Stéfano, entre otros¹². El propio director, al ser entrevistado poco antes de terminar el rodaje de *España debe saber*, hacía alusión explícita a *Otros tiempos...*, y vinculaba su actual película con otros «filmes políticos posrégimen» como *Il mio amico Benito* (Giorgio Bianchi, 1962), donde se trataba la figura de Mussolini, aunque, según su valoración, «no pudo captar todos los matices del personaje¹³».

En cuanto a los capítulos concretos de que se compone la película, el primero de ellos se titula «¿Fue posible la paz?» Es presentado en persona por el propio Eduardo Manzanos, quien actúa de maestro de ceremonias y da paso a una serie de entrevistas¹⁴ que son dirigidas a través de preguntas específicas (por ejemplo, «¿Quiénes fueron a criterio de don José María Gil Robles los verdaderos responsables del 18 de julio?»), a modo de interrogatorio, que según algunos historiadores marcan una diferencia substancial con otros filmes similares posteriores planteados desde la izquierda (que «dejan hablar» a los intervinientes (Hernández y Pérez, 2004: 130-131), como representa el ejemplo quizás más paradigmático *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977). En este sentido, el primero en intervenir es el antiguo líder de la CEDA José María Gil Robles. Resulta evidente que el título hace una paráfrasis de sus memorias, *No fue posible la paz*, editadas por Ariel en 1968. Un texto que sufrió no pocos problemas a la hora de publicarse y que, más allá de su carácter memorialístico, tuvo una lectura política que lo situó entre los libros más vendidos (Pasamar, 2013: 59). Además de la evidente conexión en los títulos entre película y libro, existe una coincidencia bastante clara en algunos de los testimonios por parte del político a la hora de ser preguntado por las causas del conflicto fratricida, ya que aduce que la violencia entre los elementos más extremistas de la izquierda y de la derecha generaron un ambiente insostenible de desorden y de anarquía:

«Apenas conocidos los resultados electorales del 16 de febrero (de 1936), una verdadera ola de terror se desencadenó sobre España. Roto cualquier posible freno, las turbas se lanzaron a toda clase de tropelías y desmanes. Como era, por desgracia, inevitable, al terror impuesto por un determinado sector, con la complicidad de algunos

11 AGA, *Ibidem*. Esta carta es contestada por el Director General de Cinematografía con fecha de 27 de septiembre de 1976.

12 Cita textual y nombres tomados del anuncio del estreno del film en Barcelona, que tendría lugar en el cine Windsor Palace, el 16 de junio de 1959. Publicado en *La Vanguardia Española*, 14 de junio de 1959, p. 31.

13 Tomado de GARCÍA PAZ, Raimundo, «Se rueda “España debe saber”, de Eduardo Manzanos», *Arriba*, 8 de septiembre de 1976, s/p.

14 El último capítulo, «La desintegración del Régimen», también se estructura en función de entrevistas a personalidades del mundo de la política, del pasado y del presente, desarrollando así un esquema circular que concluye coherentemente el discurso.

elementos gubernamentales, respondió la violenta reacción de los perseguidos¹⁵» (Gil-Robles, 1968: 636-637).

Más adelante, ante la pregunta de si se consideraba total o parcialmente responsable de que la paz no fuera posible, respondía que «de ninguna manera», y trataba de presentarse como una especie de mediador entre los «adversarios», además de como una verdadera víctima por no haber conseguido el acuerdo¹⁶. Por otro lado, se obvia cualquier referencia a su (posible) intervención en la guerra a favor del bando franquista, es más, el entrevistador lo desvincula del general Franco en el contexto bélico ya en la misma pregunta que le formula: «-Cuando usted fue ministro de la Guerra en la República, uno de sus mejores colaboradores fue el General Franco, ¿qué razón hubo para que no colaboraran una vez iniciado el Movimiento?». Un extremo -el de mantenerse al margen- que algunos historiadores han desmentido: (Gil Robles)... «no dudó en entregar los fondos electorales que le restaban de las pasadas elecciones para las tareas conspirativas, y luego apoyó claramente la sublevación, disolviendo sus propias agrupaciones y haciendo propaganda de Franco en el exterior» (Tusell, 1996: 426).

Otro de los personajes entrevistados es José Antonio Girón de Velasco, uno de los más conspicuos representantes del *búnker* franquista, que eleva el tono con incendiarias declaraciones que buscan justificar totalmente el estallido del conflicto: «La guerra fue el mejor servicio que España ha prestado al Occidente libre y cristiano». Destaca, además, el componente «popular» del levantamiento, y, llamativamente, define al último período de la República como alejado de las «reglas del juego democrático y de las líneas básicas de la Constitución».

Finalmente, tiene la palabra Felipe González, que, desde el Congreso de Suresnes de 1974, venía siendo el Secretario General del PSOE, y que representa una voz disonante de la disidencia a través de posiciones socialdemócratas¹⁷, en el contexto de un discurso general que se orienta hacia la derecha, desde las posiciones más inmovilistas asociadas al franquismo (como hemos comentado para el caso de Girón de Velasco, o, más adelante, en el capítulo sobre “la desintegración del Régimen”, con Gonzalo Fernández de la Mora). González es preguntado en el mismo sentido que el anterior, ante lo cual responde que no hay ninguna justificación, y que el conflicto supuso «un gran coste en vidas humanas, un gran coste social, un gran coste económico, un gran coste político». A pesar de esas valoraciones críticas, llega a apreciar algunos «logros» en el ámbito económico, si bien no comparables al desarrollo del resto de la Europa occidental. Unos comentarios un tanto tibios, de un moderantismo difícilmente entendible y que contrastan fuertemente con las afirmaciones sectarias de Girón de Velasco o Fernández de la Mora.

Pero no solo intervienen políticos del pasado, asociados directamente con el régimen franquista, y otros del presente democrático, ya que también se insertan imágenes fijas de personalidades desaparecidas como Manuel Azaña o Indalecio Prieto, vinculadas a la vencida Segunda República, que cobran vida en sendos testimonios en *off*, y con los cuales se pretende establecer una ficticia conversación dialogada entre el entrevistador y los demás

15 En muy parecidos términos, el político de la CEDA se expresaba en *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977): «Cuando las turbas, enteradas del triunfo, comenzaban a invadir la calle, a provocar disturbios y a manifestarse en una actitud amenazadora, yo visité al señor Portela Valladares (Ministro de la Gobernación) para decirle que tomara las medidas necesarias para evitar que se diesen sucesos sangrientos». Asimismo, hacia el minuto 20, es preguntado por el realizador Jaime Camino sobre si «fue posible la paz», a lo que respondía que no «porque los españoles con ideas opuestas prefirieron el camino de la violencia al camino de la negociación y de la conversación que es el propio de los ciudadanos».

16 Tomando otra vez la película de Camino, Gil Robles afirmaba buscando exculparse sobre posibles responsabilidades en el Alzamiento: «Lo he dicho ya 400 veces, pero parece que la gente se empeña en no creerlo, a mí me es igual. Tengo la satisfacción enorme de que los militares que organizaron el Movimiento Nacional no quisieron tener ningún contacto conmigo. Ellos por su cuenta dirigieron, en un orden político y militar lo que fue el Movimiento, y más adelante la guerra, y de ellos es internamente la responsabilidad del acierto y el desacierto».

17 Resulta bastante elocuente que no haya en el filme representantes políticos situados más a la izquierda, como podrían ser Santiago Carrillo o Dolores Ibárruri “La Pasionaria”. El primero aparece en *Informe General...* (Pere Portabella, 1976), mientras que la segunda haría lo propio en *La vieja memoria*.

intervinientes. Sin ir más lejos, cuando Gil Robles es preguntado sobre las circunstancias del asesinato de Calvo Sotelo, si todo ello obedeció a órdenes de Santiago Casares Quiroga, entonces Presidente del Gobierno, el líder de la CEDA respondía que tenía la convicción de que las órdenes fueron dadas por el Director General de Seguridad (José Alonso Mallol), a lo que el propio Prieto añadía que «nada se había tramado (desde el Gobierno) contra Calvo Sotelo», adjudicando la mayor parte de la responsabilidad al cuerpo de Guardias de Asalto, que pocos días antes habían visto asesinar al teniente Castillo a manos de falangistas, además de a un capitán de la Guardia Civil y a un grupo de paisanos, uno de los cuales fue el que había ejecutado el acto criminal.

Asimismo, otra muestra de esta implicación en el tiempo presente, a efectos de hilar un discurso llevado por los propios protagonistas de los hechos narrados, el entrevistador le pregunta directamente a Indalecio Prieto sobre la frase adscrita a “la Pasionaria”: «Su señoría morirá con los zapatos puestos», supuestamente proferida en una sesión del Congreso como amenaza a Calvo Sotelo pocos días antes de que este fuera asesinado. A lo que el político socialista desmiente tal afirmación, diciendo que fue pronunciada por José Díaz, secretario general del Partido Comunista de España, siendo dirigida a Gil Robles¹⁸.

Este capítulo recibió duras críticas por parte de la censura. En efecto, cuando el organismo emitió su demoledora valoración con fecha de 23 de noviembre de 1976, que terminará por desestimar su exhibición paralizando el estreno inmediato de la película, los argumentos, como el del Padre Benito, se basaban en que la película de Manzanos aportaba una visión «tendenciosa». Así, este censor afirmaba que «quizás la parte más discutible y ofensiva esté en la voz del narrador que comenta hechos históricos interpretándolos a su gusto y hasta falseándoles en ocasiones». Falseamiento que, según la legislación vigente sobre censura -y que es mencionada explícitamente por otro de los censores, en concreto, José Francisco Mateu-, iba en contra de lo estipulado en algunos artículos. En respuesta a esta decisión, los productores redactaron, con fecha de 21 de enero de 1977, una serie de alegaciones sobre los testimonios de los personajes entrevistados, «quienes, naturalmente, son responsables de cuanto personalmente dicen ante las cámaras», como los comentarios atribuidos a Azaña, que «están recogidos en sus memorias que actualmente se venden en las librerías españolas¹⁹». Al igual que sucedía con el testimonio sobre el asesinato de Calvo Sotelo pronunciado por Indalecio Prieto, tomado directamente de una carta de este enviada al escultor Sebastián Miranda, incluida también en su libro de memorias²⁰. La presencia de estos dos políticos republicanos no nos debe resultar extraña en un momento de reivindicación de otros, como Julián Besteiro, como más adelante comentaremos.

El segundo de los capítulos tiene relación directa con la Guerra Civil pues está basado en el asesinato -de su «sacrificio», se hace mención en la Sinopsis argumental- del poeta Federico García Lorca, del cual se hace un seguimiento en sus últimas cuarenta y ocho horas de vida. El autor del guion fue Enrique Azcoaga, un escritor y crítico de arte, que en sus años de exilio en Argentina había publicado *Panorama de la poesía moderna española* (Periplo, 1953), en el que «se tomaba en cuenta no solo a los incluidos en otras antologías elaboradas en nuestro país, sino, además, a una serie de figuras que la guerra y el exilio habían borrado de la historia de la literatura oficial» (Cabrera, 2012: s/p); entre ellos, estaba también el autor del *Romancero gitano*. Por otro lado, y recuperando el testimonio antes citado de las alegaciones por parte de los productores hacia la Junta de Clasificación y Censura, se refieren de nuevo a las fuentes a las que el autor había recurrido para conformar su texto: Ian Gibson, que

18 Encontramos un “diálogo” similar mantenido entre el propio Gil Robles y “la Pasionaria” en *La vieja memoria*, de tal manera que el político derechista desmiente parcialmente esta afirmación coincidiendo con la valoración de Indalecio Prieto que acabamos de comentar: «Varios (miembros del PCE) me amenazaron. Ella no fue, me parece que fue José Díaz el que dijo que yo moriría con los zapatos puestos. Y “la Pasionaria” dijo una cosa parecida. Yo recuerdo que estuve bastante fuerte y agresivo en la respuesta, y les llamé “asesinos”. Les dije que tenían capacidad de asesinos». A lo que la política comunista apostillaba: «Pues no es verdad, no es verdad. Eso lo han dicho ellos pero no es verdad. Se puede ver el diario de las Cortes; es allá donde está... grababan todo, de manera que allá se puede ver. Las discusiones eran violentísimas, no nos andábamos con historias ni con diplomacia. Las interrupciones eran violentas, pero amenazar, ¿cómo se puede amenazar...?»

19 AGA, *Ibidem*.

20 Publicadas póstumamente en México (por editorial Oasis), en dos volúmenes, bajo el título *De mi vida: recuerdos, estampas, siluetas, sombras...* Previamente, en 1961, había sido publicado por la editorial argentina Losada su *Cartas a un escultor. Pequeños detalles de grandes sucesos*.

en 1974 había publicado su *The Death of Lorca*; libro que dos años después conocería una edición en español bajo el título *La muerte de Federico García Lorca. La represión nacionalista de Granada en 1936*, publicado por Ruedo Ibérico. Y José Luis Vila-San-Juan, que además del capítulo específico incluido en su *¿Así fue? Enigmas...*, publicó en 1975 la monografía *García Lorca, asesinato: toda la verdad*, por medio de la editorial Planeta.

El episodio comienza introducido con los versos de Antonio Machado «Que fue en Granada el crimen, sabed. Pobre Granada. En su Granada». Todo lo que viene después es narrado en *off*.

Como premonición de lo que finalmente le habría de suceder al propio poeta, es mencionado el fusilamiento de su cuñado, Manuel Fernández Montesinos, quien llegó a ocupar la Alcaldía de Granada poco antes de la sublevación. Mientras tenía lugar ese suceso, García Lorca se ocultaba ya en la casa de la familia Rosales, en la calle de Angulo, cuando un grupo de hombres armados, a cuya cabeza se situaba el político derechista Ramón Ruiz Alonso, mandado, a su vez, por el comandante José Valdés Guzmán, se encaminó hacia esa dirección con el fin de detener al escritor como así finalmente hicieron, siendo conducido al Gobierno Civil. A continuación, se desarrolla el relato que había sido dado a conocer anteriormente por otros historiadores extranjeros, sin presentar «demasiadas aportaciones», como denuncia el crítico Pedro Crespo desde las páginas del periódico *ABC*²¹.

Los últimos comentarios definen directamente como «verdugos» a los nombres citados, que movidos «por la orden de una voz de Sevilla» (¿alusión velada a Queipo de Llano?) llevaron a cabo el crimen.

El siguiente capítulo, titulado “El suicidio de la Falange”, y escrito por Ricardo de la Cierva, sigue ahondando en circunstancias relacionadas directamente con la Guerra Civil al valorar el decreto de unificación de la Falange promulgado en abril de 1937 a partir del cual se creaba el partido único que trataría de sustentar ideológicamente al bando sublevado. El redactor del guion tenía ya un extenso bagaje historiográfico centrado en el período de la República, Guerra Civil y posterior dictadura; es más, durante la segunda mitad de los años sesenta había dirigido la Sección de Estudios de la Guerra de España. Por otra parte, desde un enfoque netamente posibilista desplegado a partir de su posición de privilegio en la Dirección de Cultura Popular, cargo al que accedió en 1973, en el que venía a ejercer las funciones censoras en el campo editorial, intentó «modernizar el relato oficial de la guerra» sin ocultar «sus simpatías con el franquismo “reformista” (Pasamar, 2013: 56-57). Uno de sus trabajos más cercanos cronológicamente al capítulo de *España debe saber* fue *Historia del Franquismo. Orígenes y configuración (1939-1945)*, editado por Planeta en 1975; *Historia* que sería continuada con un segundo volumen, publicado en 1978, referido a los cuarenta años que permaneció Franco en el poder. En el prólogo de este trabajo, podemos inferir la misma intención clarificadora sobre la historia reciente de España que el realizador Eduardo Manzanos pretendió desplegar en *España debe saber*:

«El autor sabe que al publicar este libro asume algunos riesgos que en ocasiones pueden resultar graves. Pero estima que el pueblo español debe ser informado amplia y sinceramente, a toda costa, sobre lo que ha sido su historia -no solamente la historia de un régimen- durante un largo período cuyas consecuencias estamos viviendo, para bien y para mal; un período decisivo en la historia de España» (De la Cierva, 1978: 12).

Centrándonos en el capítulo, el guionista traza un relato de lo que aconteció desde la asunción efectiva de la jefatura de la Falange por Manuel Hedilla, tras el fusilamiento de Primo de Rivera en noviembre de 1936, y reconstruye con precisión todas las disensiones surgidas entre los grupos de la derecha afectos a los militares golpistas (tradicionalistas, católicos, etc.), que van a oponerse al protagonismo de los falangistas. Así, y para conformar la “unidad de acción” en el contexto bélico y para garantizarse además el liderazgo absoluto del nuevo aparato político que sustentará al bando nacional, Franco decidió configurar un gran partido que sería finalmente llamado Falange y de las JONS. En las semanas previas a

21 “*España debe saber*, de Eduardo Manzanos”, *ABC* (edición Madrid), 1 de marzo de 1977, p. 73.

la oficialización de esta determinación, comenzaron a darse diferencias en el propio seno de Falange, que estallarían en una auténtica lucha por el poder y la constitución de un triunvirato que arrebataría el poder a Hedilla a comienzos de abril de 1937. La reacción de este no se hizo esperar, terminando en enfrentamientos armados en Salamanca en los que resultarían muertos algunos de sus opositores. Como culminación de este complejo proceso, el Decreto de Unificación venía a consagrar el mando exclusivo del general Franco, a pesar de que se le aseguraba a Hedilla su presencia en la estructura del nuevo partido con un cargo de relevancia, el cual fue rechazado por el dirigente falangista. Esta actitud fue interpretada como un acto de oposición por Franco, iniciándose así un largo período de ostracismo para Hedilla, llegando incluso a ser procesado en sendos consejos de guerra y condenado a cadena perpetua y pena de muerte -conmutada esta última-, si bien no pudo evitar la estancia en prisión durante varios años.

Todo este relato histórico se culmina con la novedosa intervención de uno de sus hijos, Manuel Ignacio Hedilla, quien lee unos folios ante la cámara configurando una emotiva semblanza de su padre²². Lo retrata como un hombre entregado a sus ideales, que padeció a causa de ellos «soledad, sufrimientos físicos, hambre y vejaciones». Sus últimos comentarios quedan destinados a resarcir la figura del progenitor, como él mismo pretendió poco después de su indulto en 1947, mediante sendas cartas que envió a Franco rechazando dicho beneficio («tal indulto confirma que la sentencia fue justa y que sólo por magnanimidad o misericordia se perdona») y abogando por la reparación total de su persona mediante la declaración de inocencia.

El capítulo siguiente tiene como protagonista al diputado socialista Julián Besteiro. Fue escrito por Diego Santillán (Diego Juan García Kater), hijo del histórico dirigente anarquista Diego Abad de Santillán, quien aparecería en *La vieja memoria* y en otra muestra representativa del documental de esta época, *¿Por qué perdimos la guerra?*, dirigido en 1978 por el propio García Kater y Luis Galindo Acevedo, y basado en el libro homónimo de Abad de Santillán, publicado en su primera edición (1940) en el exilio de Argentina, y reeditado en España en 1977.

La rehabilitación de la figura de Besteiro (como la de otros intelectuales y políticos vinculados a la República) era síntoma inequívoco de la nueva era que se estaba comenzando a vivir, en la que palabras como “reconciliación” o “amnistía” formaban parte constantemente del lenguaje empleado en los discursos. Su actitud de moderantismo fue tomada como referente (y considerada como única vía que podía garantizar el afianzamiento de la democracia dejando atrás las posiciones extremas enfrentadas) en los años de la Transición desde prácticamente todos los partidos del arco parlamentario (Aguilar, 2008: 378-379). Así, en efecto, tradicionales opositores ideológicos, como el propio Gil Robles, glosaba positivamente en sus memorias su papel «imparcial» cuando desempeñó la Presidencia de las Cortes republicanas.

En la sinopsis argumental presentada a la Dirección General de Cinematografía para dar a conocer el proyecto, se le definía como «víctima de la incompreensión y de la injusticia», y, ése es el *leit motiv* que presidirá todo el texto. Se le muestra, además, como un dirigente responsable que se opuso a las últimas acciones del gobierno de Juan Negrín, entre ellas, la Batalla del Ebro (en la segunda mitad del año 1938); acciones que tendrían fatales consecuencias y que, a juicio del guionista habrían sido llevadas a cabo debido a una «clara inspiración comunista». En todo ello, podemos percibir un posicionamiento -desde simpatías a la causa anarquista, no hemos de olvidar la filiación de Abad de Santillán- enfrentado a las (equivocadas) tesis comunistas que, según se afirma, habrían decantado fatalmente la guerra hacia el bando franquista. Todo ello trasluce, todavía en 1977, la división y el enfrentamiento entre los partidos de izquierda que ya se puso de manifiesto en la propia guerra, en el que fueron habituales las acusaciones cruzadas, cuando no, directamente, el derramamiento de sangre. Esta disparidad se hizo evidente en *¿Por qué perdimos la guerra?*, el texto de Abad de Santillán y la película que se derivó de él, donde no hay presencia de voces comunistas, salvo la de Valentín González “El Campesino”, quien había sido un claro disidente de la ortodoxia del Partido (Riambau, 2001: 130).

22 Este elemento es destacado positivamente por el crítico Diego Galán, que descalifica con duros términos las otras partes de la película de Manzanos: «El resto, tópicos manidos, falsos, baratos, sin ningún planteamiento original, sin ninguna renovación de lo ya conocido, de lo ya escrito... Porque Eduardo Manzanos no se ha molestado en entrevistar a todos los personajes necesarios, en contrarrestar realmente opiniones o informaciones». En “España debe saber”, *Triunfo*, nº 736, 5 de marzo de 1977, p. 55.

Asimismo, volviendo con Besteiro, llegó a postularse, en su calidad de miembro del Consejo de Defensa de Madrid, como mediador para poner fin al conflicto, pero no hubo lugar a ello puesto que Franco exigía una rendición incondicional.

Finalmente, una vez entraron las tropas franquistas en la capital, fue detenido y sometido a consejo de guerra, por el que sería condenado a cadena perpetua. Para cumplir dicha condena lo trasladarían inmediatamente al monasterio de San Isidro de Dueñas (Palencia), y posteriormente a la cárcel de Carmona (Sevilla) donde moriría en 1940.

Seguidamente, viene el capítulo más polémico de todo el film, hasta el punto que sería finalmente eliminado del montaje final²³. En él se trata de las relaciones entre Franco y Don Juan de Borbón, y fue escrito por Fernando González-Doria. Así, en efecto su prohibición desde las instancias censoras ocasionó repetidas dilaciones en el estreno de *España debe saber*, previsto para principios de enero de 1977, en el mismo cine en que había tenido lugar el año anterior la presentación al público español de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940). Evento este que es por sí mismo altamente representativo de la nueva época que se estaba inaugurando en nuestro país.



Figura 1. *España debe saber*, Madrid, Alce, 1977.

Como hemos mencionado ya en estas páginas, la primera paralización tuvo lugar tras su visionado por censura, en noviembre de 1976, donde hay una consideración general de «tendenciosa» sobre el conjunto de la película. A pesar de pronunciarse con esta disposición, el organismo censor se acogió al recurrente “silencio administrativo” de tal manera que los productores, al no disponer de noticias, se vieron impelidos a solicitar información a la Dirección General al mes siguiente (ya lo habían hecho en ocasiones anteriores), debido a los «serios e importantes perjuicios económicos (ocasionados) a nuestras Compañías». La contestación con la desestimación llegó el 11 de enero de 1977²⁴.

No obstante, poseemos una interesante referencia documental en forma de carta enviada el 10 de febrero de 1977, desde la Dirección General de Cinematografía al Ministro de Información y Turismo, que en aquella época era Andrés Reguera Guajardo (el último que ostentaría el cargo), y que parece determinante para la total prohibición del filme. En dicha nota se solicita explícitamente:

«La decisión final en torno al tema, a fin de proceder a expedir la oportuna licencia de exhibición, rogándole determine si ha de suprimirse totalmente de la película citada

23 No obstante, puede consultarse una versión reducida del texto de dicho capítulo en el libro publicado por la editorial Alce (Madrid) en 1977, así como en el ejemplar del guion custodiado en Biblioteca Nacional. Igualmente fue eliminado el capítulo referido a la entrevista entre Franco y Hitler en Hendaya, en octubre de 1940, y que suponemos sería descartado por sus inconvenientes alusiones al pasado más funesto de la dictadura que, en plena postguerra, coqueteó con el nazismo. Dicho capítulo iría justo después del dedicado a Besteiro y antes del que nos ocupa, como atestiguan los diferentes medios de prensa y la sinopsis presentada a censura. Por último, cabe decir que ni siquiera aparece en el libro editado por Alce.

24 AGA, *Ibidem*.

el capítulo “Franco y Don Juan de Borbón”, del que es autor D. Fernando González-Doria, o bastaría con eliminar el texto que se acompaña, a partir de la proclamación de Don Juan Carlos I como Rey de España²⁵».

La polémica no podía ser menor si tenemos en cuenta algunas de las afirmaciones vertidas e incluidas al Ministro en ese texto mencionado, como por ejemplo: «Por voluntad de Franco, España tiene el Rey que él había designado», o un poco más adelante: «El Rey Don Juan Carlos heredaba, sin grandes dificultades, a quienes fueron amigos de Franco...».

En última instancia, *España debe saber* fue finalmente aprobada escasamente una semana después, el 17 de febrero, tras comprometerse los productores a suprimir completamente el citado capítulo, como consta mediante carta enviada a la Dirección General de Cinematografía²⁶.

De manera efectiva, la película acabaría siendo estrenada en Madrid el 24 de febrero de 1977.

Más allá de todas estas problemáticas con la censura, si entramos a valorar el capítulo, hemos de partir del hecho de que el autor del guion, González-Doria, declarado monárquico, publicó en 1976 *Don Juan, el padre del Rey*, una biografía sobre el Conde de Barcelona, en donde manifestaría ya la clara intención de reivindicar su figura, puesto que «todavía ha de representar (Don Juan de Borbón) el papel que la Providencia le ha preparado²⁷», y que será la base del texto adaptado a la pantalla.

Por otra parte, ya había sido autor en 1968 de otra biografía titulada *Don Juan de España*. Un trabajo que no estuvo exento de polémica pues fue secuestrado por el Ministerio de Información y Turismo en junio de ese año, y que acabó siendo permitido en octubre²⁸.

El capítulo que estaba pensado incluir en la película de Manzanos se fundamentaba en las diferentes conversaciones mantenidas entre Don Juan y Franco a lo largo de los años, desde un primer encuentro, desarrollado en el yate Azor en las aguas de San Sebastián, en agosto de 1948, cuyo «único resultado positivo» fue el acuerdo entre ambos de que el hijo primogénito de Don Juan, el futuro Rey Juan Carlos I, vendría a educarse a España. Por lo demás, la conversación resultó infructuosa en todo lo relativo a la cuestión sucesoria, mostrándose Franco evasivo, enrocado en un inconcluyente «Todo se andará...», que fue una y otra vez empleado en los sucesivos encuentros en los años siguientes ante los continuos requerimientos del sempiterno pretendiente al Trono.

El enfoque del texto de González-Doria es notoriamente hagiográfico y exculpatorio hacia la figura de Don Juan, «hombre liberal y democrático», presentándolo como un opositor al régimen de Franco y al propio dictador, como podemos apreciar desde los primeros párrafos donde se reproducen las célebres palabras condenatorias del Manifiesto de Lausana de 1945:

«Para descargar mi conciencia del agobio apremiante de la responsabilidad que me incumbe, me resuelvo a levantar mi voz y requerir solemnemente al General Franco, para que, reconociendo el fracaso de su concepción totalitaria del Estado, abandone el Poder y dé libre paso a la restauración del régimen tradicional de España único capaz de garantizar la Religión, el orden y la libertad...»

Enfrentamiento declarado que obvia cualquier vinculación anterior de Don Juan con Franco en el contexto de la Guerra Civil, aun a pesar de que es conocido su decidido apoyo al bando nacional en dicho contexto, llegando incluso a solicitar enrolarse en las filas del

25 AGA, *Ibidem*.

26 A pesar de todos los problemas surgidos a la hora de poder exhibir su película, conocemos que ese mismo día, 17 de febrero de 1977, se presentó una nueva solicitud de rodaje por parte de Félix Tusell (Estela Films) y Eduardo Manzanos (Aldebarán Films) para filmar *España debe saber II*, previendo su inicio el 10 de marzo. El guion y la realización estarían a cargo de Eduardo Manzanos, y seguiría la misma orientación que el film precedente: «Se trata de una película cuyo contenido por su condición de reportaje cinematográfico-periodístico, quedará integrado por una serie de fotografías, entrevistas (sic), escritos o reportajes, referentes a una selección de acontecimientos de la Historia de España de los últimos años». La película no sería filmada. Véase el expediente que contiene toda la información en AGA, 36/05252.

27 Palabras de González-Doria en la presentación de su libro en junio de 1976. Incluidas en ABC, 24 de junio de 1976, p. 29.

28 Recogido en Redacción, “Se levanta el secuestro del libro “Don Juan de España”, ABC (edición Sevilla), 2 de octubre de 1968, p. 29. El libro fue reseñado en la sección “Libros Nuevos”, ABC, 20 de octubre de 1968, p. 64. Siendo calificado como «Un libro digno, respetuoso para todo, de lectura obligada para los españoles interesados en el futuro de nuestro país».

ejército franquista. Por no hablar de los acercamientos que el pretendiente hizo a posiciones nazi-fascistas durante los años de contienda y en los primeros de la postguerra, más que por cuestiones de sintonía ideológica por razones tácticas (Casals, 2005: 217). El acercamiento a esas posiciones totalitarias, anterior al emprendido con los sectores de la oposición democrática, junto con su alineamiento con el bando golpista, marcarían definitivamente el destino político, ya en el período de la Transición, del hijo de Alfonso XIII, demasiado marcado por su pasado (Aguilar, 2008: 261).

En otro orden de cosas, una vez muerto Franco, González-Doria alude al papel arbitral, mediador e independiente que podía ejercer la monarquía, encarnada en la persona de Don Juan, para afrontar el nuevo rumbo del país, poniendo palabras en su boca que profundizan en la pretensión de consolidar una «verdadera democracia pluralista». Aunque, a decir de los estudiosos, las intenciones de Don Juan eran las de instaurar una monarquía antiliberal y de fundamentos tradicionalistas (Casals, 2005: 194).

Esta buscada e interesada asociación de la monarquía con los nuevos derroteros democráticos a la hora de simbolizar a la institución como guía y faro conductor en la difícil encrucijada, expresión de los tiempos transicionales, pudo ser llevada finalmente a la práctica en un nuevo trabajo: *De la República al trono*. Una película dirigida por el mismo González-Doria, autor también del guion²⁹, y producida por Eduardo Manzanos en 1979, en un momento en que ya la censura había quedado atrás. El filme reproduce el tono hagiográfico que presentaba el capítulo de *España debe saber*, pero no solamente referido a la figura de Don Juan puesto que se hace extensivo hacia su propio padre, Alfonso XIII, cuyo exilio en 1931 se concibe como determinante para evitar la guerra que «estallaría cinco años después». El planteamiento está orientado a sustentar la noción de neutralidad de la familia real española en el contexto de la guerra civil, una familia «que no pertenece al bando de los vencedores, ni al de los vencidos».

El punto central de la película aborda los contactos entre Don Juan y Franco de los años cuarenta y cincuenta, que era el núcleo substancial del capítulo del film de Manzanos, repitiendo los pasajes y las palabras, como el célebre Manifiesto de Lausana de 1945.

La película, que sigue la estructura conocida de la alternancia de imágenes de archivo (fotografías de la Familia Real, junto con fragmentos audiovisuales del período republicano con la intervención de Gil Robles o “la Pasionaria”, etc.) con entrevistas a diferentes políticos del momento (Enrique Tierno Galván, Joaquín Ruíz-Giménez, Joaquín Satrustegui, Blas Piñar, etc.) culmina con la obligada mención al Rey Juan Carlos I, en cuya persona se pudo materializar por fin las aspiraciones de cambio político asentado en un régimen plenamente democrático. Una visión declaradamente partidista y positiva hacia una institución, la monárquica, que precisamente no ha sido garante de condiciones democráticas de convivencia entre los españoles³⁰.

Siguiendo con nuestro análisis del film de Eduardo Manzanos, continuamos con otros tres capítulos que se aproximan ya en el tiempo al propio de la película y que integran algunos factores que van a estar en la base de la desintegración del régimen franquista, de hecho el último de ellos se titula así. Por orden, el primero incide en el sonado caso de corrupción financiera que sacudió a las instancias políticas a finales de la década de los sesenta, el caso Matesa. Redactado por Julián Cortés Cavanillas, periodista y escritor, fue uno de los promotores, ya en tiempos de la Transición, de Renovación Española, partido de la derecha monárquica.

El capítulo se articula de manera sencilla a partir de las entrevistas a Juan Vilá Reyes, quien fuera máximo responsable de la empresa textil Matesa, y el político José María Gil-Robles. Como es sabido, el escándalo fue originado a partir de la apropiación de una

29 Se custodia un ejemplar en Biblioteca Nacional. Signatura: T/53378.

30 En su estreno, llevado a cabo en febrero de 1980, González-Doria intentaba justificarse en estos términos: «No he pretendido hacer la apología del Rey porque no la necesita. He procurado contar unos hechos relacionados con su biografía». En “El mundo del espectáculo”, *ABC* (edición Madrid), 12 de febrero de 1980, p. 69. Se reafirma en esta valoración en una entrevista, donde comenta, además, que el Ministerio de Información y Turismo «puso trabas» a la hora de utilizar la imagen del Rey incluso hasta en el cartel promocional de la película. Incluido en GALINDO, Carlos, “Nombres del cine. Fernando González-Doria, director de *De la República al Trono*”, *ABC* (edición Madrid), 22 de febrero de 1980, p. 56. Véase una crítica del filme en CRESPO, Pedro, *ABC* (edición Madrid), 17 de febrero de 1980, p. 54.

importantísima cantidad de fondos públicos otorgados en subvención por el Banco de Crédito Industrial, dependiente del Ministerio de Hacienda, para que la industria de Vilá Reyes exportara a todo el mundo su telar Iwer.

Inculpado este último al ser acusado por este delito de apropiación indebida, fue condenado a más de doscientos años de cárcel, de los que apenas cumpliría seis, siendo indultado con la llegada al Trono de Juan Carlos I.

Más allá de las cuestiones puramente económicas que conformaron el delito de fraude, parece que de fondo hubo una lucha por el poder entre dos sectores del régimen fuertemente enfrentados en aquel momento: el más vinculado con Falange y el representado por los tecnócratas del *Opus Dei*, que eran los que ostentaban el poder en buena parte de los Ministerios. No en vano, algunos de esos cargos (Juan José Espinosa, Ministro de Hacienda, Mariano Navarro Rubio, que era Gobernador del Banco de España y Faustino García Moncó, Ministro de Comercio) fueron igualmente procesados por negligencia en el tratamiento de este asunto. El propio Vilá Reyes, en un intento de descargar su culpa personal en el asunto mostrándose ante la opinión pública como una víctima en medio de una guerra entre facciones, llega a afirmar: «Una evidente rivalidad de dos grupos, por el control del poder, hizo, del caso Matesa, un *casus belli* y el escándalo fue, precisamente su crisis». En sintonía con esta posición, Gil-Robles lo considera inocente por falta de pruebas concluyentes que dictaminaran lo contrario, y, asimismo, suscribe la tesis del empresario, que «fue cogido en el cruce de dos corrientes políticas que se disputaban el poder en aquellos tiempos». (...) «Para eliminar a los Ministros tecnócratas, el medio más eficaz que se les ocurrió a sus adversarios (los ortodoxos del Movimiento y de la Falange) fue provocar un gran escándalo financiero y económico».

Este escándalo económico que escondía una soterrada lucha intestina por las cotas de poder, era expresión inequívoca de que la autoridad omnimoda del viejo dictador comenzaba a languidecer. El atentado a manos de la banda ETA que costó la vida al Presidente del Gobierno Luis Carrero Blanco, en diciembre de 1973, fue un golpe casi definitivo al régimen que a partir de entonces iniciaría una irremisible decadencia hasta su extinción con la muerte de su principal representante. El capítulo sería escrito por Manuel Tamayo, guionista y realizador de variopintas películas, entre ellas *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956), *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1957) o *El Padre Manolo* (Ramón Torrado, 1967). Entre los aspectos quizás más interesantes del guion, según citaban algunos medios de prensa durante el rodaje, estaba la recreación ficcional del relato de los terroristas sobre cada uno de los pasos que efectuarían hasta cometer el asesinato³¹, algo que no se llegó a filmar. Estos medios especificaban, además, que la fuente de información sería el libro *Operación Ogro*, escrito por Eva Forest (bajo el pseudónimo de Julen Agirre) y publicado en Hendaya por la editorial Ruedo Ibérico en 1974. Libro que, como es conocido, serviría efectivamente para la filmación en 1979 de la película homónima del italiano Gillo Pontecorvo. Para el caso que nos ocupa, más que el texto de la activista y escritora autora de *Operación Ogro*, parece que fue útil a Tamayo para redactar su guión «cuanto fue publicado con todo detalle (...) en la prensa nacional³²». Así, en efecto, entre esas fuentes periodísticas estaría la voz de Emilio Romero, director por aquel entonces del Diario *Pueblo*.

Finalmente, cabe decir que la coproducción dirigida por Pontecorvo que acabamos de referir, no sería la única cinta de ficción que versaría sobre el asesinato del Almirante, ya que de 1977 data *Comando Txiquia* (nombre del grupo etarra que ejecutó la acción), realizada por José Antonio de la Loma, y que según los especialistas no dejaba de ser un «subproducto de exclusivas connotaciones sensacionalistas y comerciales» (Herederó, 1989: 20).

Y ya para terminar, el último episodio, “La desintegración del Régimen”, redactado por José Mario Armero, escritor vinculado con el mundo del periodismo (fue presidente de la agencia de noticias Europa Press); es reconocido como uno de los firmes apoyos desde el sector de la prensa de la política de Adolfo Suárez. El desarrollo se articula de nuevo a partir

31 “Se rueda España debe saber”, *Pueblo*, 26 de julio de 1976, s/p.

32 Como queda especificado en el documento de alegaciones presentado por los productores a la Dirección General de Cinematografía, con fecha de 21 de enero de 1977, y que hemos referido en otras ocasiones a lo largo de este artículo.

de varias entrevistas a personalidades políticas de diferente signo: desde el aperturismo encarnado en José María de Areilza (por aquel entonces Ministro de Asuntos Exteriores nombrado por Juan Carlos I), el inmovilismo de Gonzalo Fernández de la Mora y la disidencia de izquierdas de Felipe González. A los que, según se contaba en la prensa de la época³³, debían añadirse otros como Marcelino Camacho, Manuel Fraga y Joaquín Satrustegui, aunque finalmente no aparecieron.

Los testimonios de cada uno de los tres intervinientes son lo suficientemente ilustrativos como para comprender las tres sensibilidades sobre las que gravitaría en difícil equilibrio la nueva (y decisiva) fase en la historia de España: así, tenemos desde la mirada nostálgica y exculpatoria hacia el franquismo, representada en Fernández de la Mora, uno de los más firmes y activos adláteres del involucionismo tardofranquista (llegó a ser Ministro de Obras Públicas (1970-1974), como demuestra su respuesta al ser preguntado por «los obstáculos que impiden la apertura clara y rotunda de un período constituyente». Así, entre la provocación y el sarcasmo, afirmaba mediante un circunloquio retórico: «¿Qué razones hay para abrir un período constituyente, porque cuando uno está bien constituido, yo creo que España está bien constituida, lo que hay que justificar son las razones por las cuales hay que cambiar de Constitución?» Que apoyaba poco después, evidenciando su posición filofranquista y continuista:

«Yo (...) no soy partidario de liquidar las instituciones y sustituirlas por otras (...). Que se me demuestre por qué razón el Estado que nos ha dado la paz más dilatada, la justicia social más revolucionaria y el progreso económico más espectacular, resulta que es un Estado que ha de ser roto».

Fernández de la Mora fue un representante claro del mantenimiento de los postulados del régimen anterior, canalizados a través de una nueva fuerza política, Unión Nacional Española (fundada en 1975), que apenas tuvo desarrollo tras la aparición de una nueva coalición que acabaría aglutinando a toda la derecha española, Alianza Popular. Se mantuvo fiel a estas ideas inmovilistas, como se muestra en su propio testimonio integrado en la película hasta que, seguramente arrumbado por la tendencia afirmativa -asumida también desde una parte de la derecha- hacia la aprobación de la Ley de Reforma Política emprendida por Adolfo Suárez a finales de 1976 (aprobada por las Cortes en noviembre y ratificada en referéndum popular al mes siguiente), hizo que atemperara algo sus posiciones como aparece contenido en el prólogo de su libro *El estado de obras*, publicado por la editorial Doncel por aquellas fechas, en el que «expresaba (...) una resignada aceptación del cambio político hacia la democracia liberal. Era la derrota de su tesis sobre la continuidad perfecta y la victoria de un reformismo, que luego se convertiría en ruptura» (González, 2015: 343). Este replanteamiento de convicciones parece obedecer a ciertos comentarios que el realizador Eduardo Manzanos³⁴ vertió en la prensa periódica coincidiendo con el momento en que su película acababa de ser permitida para su estreno comercial. Así, el entrevistador de *La Vanguardia* le comentaba directamente: «Si no recuerdo mal, usted también tuvo problemas con don Gonzalo Fernández de la Mora relacionados con esta película». A lo que Manzanos contestaba quizás demasiado contundentemente sobre todo en la segunda parte de la afirmación: «En efecto. Él hizo unas declaraciones en la película en junio del año pasado (1976), en las que se mostraba con sus ideas de entonces: no apertura. Luego entró en Alianza Popular y cambió de actitud³⁵».

Asimismo, este capítulo fue objeto de polémica al ser recibido por la censura como ejemplo de visión «tendenciosa», como expresaba la vocal de la Comisión, Rafaela Rodríguez,

33 “Se rueda *España debe saber*”, *Pueblo*, 26 de julio de 1976, s/p.

34 Quien también desarrolló por su cuenta carrera política formando parte de las filas de la derechista Coalición Democrática concurriendo a las elecciones generales de marzo de 1979. Puede verse su nombre inserto en las listas electorales de esta agrupación política en la prensa de la época: por ejemplo, en la presentación de la candidatura madrileña, *ABC* (edición Madrid), 6 de febrero de 1979, p. 96.

35 S., “Próximo estreno de *España debe saber*”, *La Vanguardia Española*, 20 de febrero de 1977, p. 56. Un poco antes, cuando todavía no se había permitido la exhibición del filme, Manzanos llegaba a aducir que la contrariedad de Fernández de la Mora pudo ser uno de los motivos de la prohibición del filme. En “*España debe saber*, retenida desde hace dos meses”, *Ya*, 16 de enero de 1977, p. 39.

que observaba ya este carácter en el propio título³⁶.

Frente a la ortodoxia franquista encarnada en Fernández de la Mora, la consciencia cauta de Areilza: «Lo que se opone a la transición definitiva del franquismo a la democracia, es precisamente eso, los residuos heredados de viejos sistemas», abogando como sistema de gobierno por una monarquía constitucional.

Y la voluntad rupturista de un joven Felipe González, que hablaba de «liquidar las instituciones retardatarias y plantear con limpieza un juego electoral que permitiera a los españoles pronunciarse por un Parlamento con capacidad para elaborar una Constitución nueva».

La película se culmina con el mensaje posibilista que está en el propio origen del proyecto, y que movió a muchos posicionamientos ideológicos que variaron de orientación de acuerdo a la nueva marcha de los tiempos en nuestro país a lo largo del complejo y contradictorio período de la Transición:

«Los españoles quieren recuperar lo que es suyo, solamente suyo y nada más que suyo. Quieren recuperar la Democracia; se ha cerrado el largo paréntesis del Régimen, del Movimiento Nacional, del Caudillaje. Los españoles quieren gobernarse a través de una intensa participación política. Es el corto camino hacia la Democracia».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Fernández, P. (2008), Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada. Madrid: Alianza Editorial.
- Berthier, N. (2005). *Por qué morir en Madrid* contra *Mourir à Madrid*: las dos memorias enfrentadas. *Archivos de la Filmoteca*, 51, 126-140.
- Berthier, N. (2009). *El último caído* de Sáenz de Heredia, un poema documental sobre Franco. En Gómez Vaquero, L. y Sánchez Salas, D. (eds.), *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo (Una recopilación de "Secuencias. Revista de Historia del Cine")*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine y Universidad Autónoma de Madrid, 529-557.
- Cabrera García, M. I. (2012). Enrique Azcoaga: la crítica de arte y la 'reconstrucción de la razón' durante el franquismo. *ACA Digital*, 19, s/p.
- Caparrós Lera, J. M. (1978). El cine político visto después del franquismo. Barcelona: Dopesa.
- Casals, X. (2005). Franco y los Borbones. Barcelona: Planeta.
- Company, J. M. (abril de 1977). El cine de la reforma, *Dirigido por...*, 43, 32-33.
- De la Cierva, R. (1978). Historia del Franquismo. Aislamiento, transformación, agonía (1945-1975). Barcelona: Planeta.
- Delgado, L. (2003). ¿El amigo americano? España y Estados Unidos durante el franquismo. *Studia Historica. Historia contemporánea*, 21, 231-276.
- Escobar Laplana, D. (2012). Una colección para la transición. Espejo de España, de la Editorial Planeta (1973-1978). Gijón: Trea.
- Gil Robles, J. M. (1968). No fue posible la paz. Madrid: Ediciones Ariel.
- González Cuevas, P. C. (2015). La razón conservadora. Gonzalo Fernández de la Mora, una biografía político-intelectual. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Heredero, C. F. (1989). El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia: historia de un desencuentro. En VV.AA., *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P. (2004). Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982). Barcelona: Paidós.
- Marcos Tejedor, A. (2005). Una vida dedicada al cine. Recuerdos de un productor. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Monterde, J. E. (octubre de 1978). Crónicas de la transición. Cine político español, 1973-1978, *Dirigido por...*, 58, 8-14.
- Pasamar Alzuria, G. (2013). El recuerdo de la Guerra Civil española durante la transición: los editores y las colecciones históricas de memorias. *Historia Social*, 77, 49-67.
- Rimbau, E. (2001). Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la

³⁶ AGA, (03) 121 Sign. 36/05231.

- transición (1973-1978). En Catalá, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: IV Festival de Cine Español de Málaga/Ocho y medio libros de cine, 125-138.
- Rueda Laffond, J. C. (2008). Transdiscursividad fílmica, revisionismo y legitimación franquista: *¿Por qué morir en Madrid?* y su singularidad histórica. *Historia Contemporánea*, 36 fascículo 1, 119-141.
 - Sangro Colón, P. (2014). Informe general sobre algunas cuestiones..., En Sánchez Noriega, J. L. (Coord.). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes, 2014, 128-131.
 - Sangro Colón, P. (noviembre de 2015). Rememoración histórica en el documental de entrevista de la Transición española, *Área Abierta*, vol. 15, 3, 19-31.
 - Torreiro, C. (2001). Basilio Martín Patino: discurso y manipulación. En Catalá, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (Coords.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival de Cine Español de Málaga y Ocho y Medio. Libros de Cine, 231-243.
 - Trenzado Romero, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI de España Editores.
 - Tusell, J. (1996). La evolución política en la zona de Franco. En Payne, S. y Tusell, J. (Dirs.). *La Guerra Civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*. Madrid: Temas de Hoy, 423-481.
 - Vizcaíno Casas, F. (1968). *Diccionario del cine español, 1896-1966*. Madrid: Editora Nacional.