

## Prohibido *Morir en Madrid*: censura diplomática española en la persecución mundial de una película antifranquista (1962-1967)<sup>1</sup>

Fernando Ramírez Llorens

Universidad Nacional de San Martín (Argentina). ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/chco.85384> Recibido: 21 de diciembre de 2022/ Aceptado: 6 de marzo de 2023

**Resumen:** En la década de 1960 el servicio exterior español vigiló y persiguió a la película *Morir en Madrid* alrededor del mundo. Este trabajo reconstruye y analiza esta experiencia de censura diplomática a partir del relevamiento de la documentación existente en los archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Ministerio de Información y Turismo del Estado español. El artículo describe las complejas negociaciones y enfrentamientos que diplomáticos españoles desplegaron con políticos y militares, empresarios cinematográficos y críticos de diferentes países. La película fue interpretada por el franquismo como una afrenta antihispánica que se inscribía en una serie histórica de hechos destinados a dañar el prestigio de la nación. Sin embargo, la persecución se agotó cuando el propio servicio exterior concluyó que los escándalos públicos que provocaban las presiones diplomáticas para que las censuras locales prohibieran el filme dañaban la imagen que la dictadura intentaba construir en el exterior.

**Palabras clave:** Cine; Dictadura; España; Diplomacia cultural; Guerra Civil Española.

### ENG It is forbidden *To Die in Madrid*: Spanish diplomatic censorship in the worldwide persecution of an anti-Franco film (1962-1967)

**ENG Abstract:** In the 1960s the Spanish foreign service monitored and persecuted the film *To die in Madrid* across the world. The present work analyzes this experience of diplomatic censorship with data extracted from the archives of the Ministry of Foreign Affairs and the Ministry of Information and Tourism of the Spanish administration. The article describes the complex negotiations and conflicts that the Spanish diplomats had with politicians and the Armed Forces, film businessmen and cinematographic critics from different countries. The film was interpreted by the Franco regime as an anti-Hispanic affront that was part of a historical series of events intended to damage the nation's prestige. However, the persecution ended when the foreign service itself concluded that diplomatic pressures had given rise to public scandals that were damaging the image that the dictatorship was trying to build abroad.

**Keywords:** Cinema; Dictatorship; Spain; Cultural diplomacy; Spanish Civil War.

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible gracias a un financiamiento para estancias de investigación posdoctorales otorgado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET (Argentina).

**Sumario:** 1. Rumbo a los “25 años de paz”. 1.1. Apuntes sobre la censura diplomática española. 1.2. Preparándose para el estreno. 1.3. Las respuestas filmadas para el exterior. 2. Bajo el signo del antihispanismo. 2.1. Complacer al ministro. 2.2. Argentina. 2.3. Uruguay. 2.4. Perú. 2.5. Nadie vio *Morir en Madrid*. 3. Conclusiones. 4. Referencias bibliográficas

**Cómo citar:** Ramírez Llorens, Fernando. (2023). “Prohibido *Morir en Madrid*: censura diplomática española en la persecución mundial de una película antifranquista (1962-1967)”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 46(1), 221-238.

## Introducción

El 7 de agosto de 1962 el ministro de Asuntos Exteriores de España, Fernando Castiella, recibió un despacho de su embajador en París, José María de Areilza. El mensaje llevaba adjunto un recorte del semanario *Candide* publicado ese mismo día, con un reportaje al director cinematográfico Frédéric Rossif. En la entrevista, Rossif anunciaba que estaba terminando de montar un largometraje documental sobre la Guerra Civil Española. Ante la pregunta del cronista respecto a si la película tenía un enfoque objetivo, el director expresó que ser objetivo implicaba tomar partido por los republicanos, debido a que más allá de sus errores, resultaba evidente que ellos habían sido los defensores de la libertad. A continuación, explicitaba cómo pocos meses antes había logrado engañar a las autoridades con el fin de lograr realizar algunas tomas de la película en territorio español. El tamaño de la animadversión de Rossif hacia la dictadura de Francisco Franco terminaba de recortarse con precisión en unas palabras que invitaban a llevar la discusión a un plano que confundía lo político con lo personal: “Yo no puedo [hacer] nada: Franco es feo y la Pasionaria es bella”.<sup>2</sup> La simple lectura del contenido de la entrevista encendió de inmediato las alarmas en el gobierno español. Al instante, el ministro transmitió precisas instrucciones al embajador, a la vez que derivó consultas al Ministerio de Información y Turismo (MIT). Estos movimientos serían apenas el punto de partida de un complejo periplo. La película no se estrenó en España hasta 16 años después, en 1978 (Paz, 2002). El malestar con el documental era previsible, toda vez que apuntaba a dos tópicos indigeribles para el franquismo: el cuestionamiento de la legitimidad de origen del régimen y las alianzas con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini, además de presentar a las jerarquías eclesiástica y del bando nacional como fanatizadas por la violencia. Sin embargo, la pretensión de censura del filme fue mucho más allá: durante los siguientes cinco años, en cualquier lugar del mundo donde se encontrase una copia del largometraje, habría un diplomático español dispuesto a vigilar la recepción de la película y, en la medida de lo posible, intervenir para perjudicarla.

En este trabajo me propongo analizar la persecución internacional de *Morir en Madrid* (Rossif, 1963). Los aportes recientes sobre la problematización del concepto de censura, que proponen estudiar las dinámicas de diálogo y negociación que se producen entre creadores y censores (Coetzee, 2014; Darnton, 2014; Ramírez Llorens, 2016), parecen particularmente productivos para enfocar el problema de la censura diplomática, un objeto conocido pero muchas veces esquivo, en buena medida por la natural discreción y sutileza con la que saben manejarse los servicios exteriores. Espero reconstruir en las siguientes páginas el conjunto de enfrentamientos, pero también negociaciones e intentos de acuerdo que llevó adelante la diplomacia española con políticos y militares, empresarios y críticos cinematográficos para abordar, en la medida de las posibilidades que cada contexto nacional ofrecía, el ataque a *Morir en Madrid*.

A partir de lo anterior, propondré como hipótesis que, más allá de la conflictividad intrínseca que suponía la tematización de la Guerra Civil para el franquismo, la persecución de *Morir*

<sup>2</sup> Despacho 1.493 del embajador en París al ministro de Asuntos Exteriores, 7-8-62, Archivo General de la Administración (AGA), Ubicación (10) 82/19.400, expediente 83.

en Madrid se apoyó sobre una lógica previa de supervisión de circulación de productos culturales a la que el servicio diplomático español estaba habituado, y sobre la que se recibían instrucciones de manera periódica desde Madrid, que dejaban en claro el interés del Estado porque las embajadas dedicasen esfuerzos a este tipo de tareas. Pero de manera aún más profunda, en el interés por el control confluían una percepción rudimentaria de la influencia de los medios de comunicación en las audiencias, en línea con la noción tradicional de propaganda entendida como mera manipulación de símbolos para la sugestión de las masas (Laswell, 1999), junto a la convicción ideológica por parte de los embajadores de que la persecución de los productos culturales era un modo de defensa del hispanismo (Diez Puertas, 2003) en disputa ante quienes identificaban como “enemigos de España”.<sup>3</sup>

Esta tradición de supervisión cultural comenzaría a superponerse con la renovación y profundización de las estrategias de diplomacia cultural que comenzó a desplegar el MIT a partir de 1962, destinada a construir una imagen positiva, moderna y liberal, del régimen en el exterior, a partir de la producción y distribución de materiales impresos, programas de radio y televisión y películas cinematográficas.<sup>4</sup> El análisis de esta experiencia permite problematizar en qué medida el control de la circulación de productos culturales resultaba complementario o perjudicial a la política de mostrar al mundo una España moderna.

El trabajo está estructurado en dos partes. En la primera, desarrollo los antecedentes que permiten entender el contexto de supervisión de productos culturales realizada por el cuerpo diplomático en el que se desplegó la persecución de *Morir en Madrid*, para continuar con la reconstrucción de la persecución y vigilancia diplomática a la que se sometió a la película durante el año 1963, así como las estrategias complementarias que desplegó el Ministerio de Información y Turismo para minimizar el impacto negativo del filme. En el año 1964 se produjo una radicalización de la actitud franquista hacia la película, que coincide con el inicio de su distribución en América Latina. Así, en la segunda parte me concentraré en identificar los motivos de este viraje, para a continuación observar lo sucedido en Argentina, Uruguay y Perú, países donde se desplegaron conflictos extensos, con características y resoluciones muy diferentes, lo que hace teóricamente relevante su comparación. El relevamiento ha sido realizado principalmente a partir de los expedientes que sobre la película se conservan en los fondos documentales del Ministerio de Asuntos Exteriores (MAE) y MIT españoles. En total se han consultado archivos relativos a embajadas y consulados de 18 países.<sup>5</sup> De manera complementaria se ha relevado el diario *ABC* y las revistas *Nuestro Cine* y *Pantallas y escenarios*.

<sup>3</sup> Villanueva (2011) afirma que la idea de la existencia de una propaganda desde el exterior que se dedicaba a alimentar sentimientos antihispanistas fue particularmente operativa en las dos dictaduras españolas del siglo XX, durante las cuales experimentó momentos puntuales de auge. Uno de ellos fue, siempre siguiendo a Villanueva, en 1962-63, cuando se combinó la crisis interna que comenzaba a experimentar el régimen con una sucesión de reveses internacionales. En esta ocasión se reeditó la interpretación oficial de que estos sucesos, lejos de ser hechos de oposición al franquismo, debían interpretarse como ataques destinados a perjudicar a España en reacción a su resurgimiento como nación con gravitación internacional (Villanueva, 2011, p. 94). Es interesante llamar la atención de que hoy en día sigue presente en el debate público –con mayor o menor intensidad– la idea de que el cine continúa siendo vehículo de una propaganda antihispanica (Boisseau, 2022), lo que habilita a preguntarse por la profundidad del arraigo que pueda haber tenido el concepto en el pasado, para que perviva aún hoy.

<sup>4</sup> Diplomacia cultural puede resultar un término controversial. Aquí lo utilizo en el sentido de promoción en el extranjero de la cultura nacional, conducida en exclusiva por el Estado o a partir de la colaboración estrecha entre el sector público y el privado (Gienow-Hecht, 2010). La política cultural del primer franquismo hacia el exterior (puntualmente hacia Iberoamérica) ha sido trabajada de manera exhaustiva en el clásico libro de Delgado Gómez-Escalonilla (1992). Notablemente, aún no existe un trabajo sistemático sobre el MIT, ni en su conjunto ni en la época en que fue dirigido por Fraga Iribarne, cuando el organismo adquirió una enorme relevancia y que coincide con el período de este trabajo. De todos modos, y aunque implique una aproximación no sistematizada, puede sostenerse la importancia de la actividad del MIT para la diplomacia cultural a través de la consulta de las memorias bianuales del ministerio de los años 1964, 1966 y 1968.

<sup>5</sup> Alemania, Argelia, Argentina, Bélgica, Bolivia, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Francia, Italia, Países Bajos, Paraguay, Perú, Portugal, Túnez, Uruguay y Venezuela.

## 1. Rumbo a los “25 años de paz”: un escollo imprevisto

### 1.1. Apuntes sobre la censura diplomática española

Diez Puertas (2003) ubica en 1921 la primera vez que el Estado español se interesó por las “películas ofensivas” hacia España, y en 1924 la primera orden para que los servicios diplomáticos supervisarán las películas que circulaban en el extranjero. En conjunto, el período de mayor vigencia de la censura diplomática al cine por parte del servicio exterior español abarcó las más de cuatro décadas que van de 1923 a 1975 (Diez Puertas, 2009), un arco notable de tiempo que abarca desde la dictadura de Miguel Primo de Rivera hasta el tardofranquismo, pasando incluso por la Segunda República. Se trataba de una censura en muchos casos informal, pero que también podía basarse en acuerdos bilaterales formales. Según surge de la documentación diplomática, entre 1935 y 1955 España firmó al menos cinco convenios que incluían, o tenían por objeto exclusivo, disponer la mutua vigilancia de los estados firmantes respecto a películas ofensivas para la contraparte.<sup>6</sup> Con todo, esto resultaba un número pequeño comparado con la actividad de supervisión desplegada respecto de otros productos culturales. Por ejemplo, se suscribieron 16 convenios bilaterales cuyo objetivo era evitar en los textos escolares contenidos inamistosos para el otro país.<sup>7</sup> En este sentido, encontramos una circular del año 1957, enviada a 19 representaciones diplomáticas de Latinoamérica, en la que se solicitaba a los embajadores que, existiera o no convenio, se abocaran a la revisión de manuales de historia de educación básica y media, para detectar contenidos que brindaran “una noción inexacta de la obra de España en América, teñida de un sectarismo antiespañol”, y que en caso positivo interviniesen para intentar modificar la situación.<sup>8</sup> Por las respuestas recibidas, conocemos que los diplomáticos se tomaron muy en serio la tarea. Las embajadas también se encargaban –al menos las que contaban con delegados del MIT– de supervisar la publicación de libros en el extranjero que tratasen sobre España, y redactaban reseñas sobre su contenido que enviaban a Madrid.<sup>9</sup> Las representaciones diplomáticas también supervisaban la prensa local, y remitían al MAE los recortes que se considerasen de interés, como lo pone de relieve el despacho que alertó sobre las declaraciones de Rossif, uno más de los que llegaban a diario al ministerio desde todas partes del mundo. La tarea de control era tan intensa, que hasta las propias películas españolas estrenadas en el exterior debían ser controladas por los delegados del MIT de las embajadas, quienes estaban encargados de verificar que las copias que se exhibiesen en el extranjero coincidieran con las autorizadas por la censura española.<sup>10</sup>

En este marco, no quedan dudas de que no hacía falta una instrucción explícita –de la que no existen rastros en los archivos– respecto a qué hacer con una película como *Morir en Madrid*, para que las embajadas se decidieran a actuar. Por su parte, la Oficina de Información Diplomática (OID) del MAE se encargaba de centralizar la información recibida por las embajadas, a la vez que distribuirles un resumen de lo que considerara relevante, por lo que, si bien no he encontrado

<sup>6</sup> El Salvador y Chile (1935), Perú (1936), Colombia (1953), Alemania (1954). Circular 165 del 1º de agosto de 1957 del director general de Relaciones Culturales del MAE, AGA (10) 12/05.878, exp. 20. Diez Puertas (2003) menciona también la existencia de convenios con México (1933) y Nicaragua (1936), así como negociaciones del gobierno de la República con Argentina, Bolivia, Costa Rica, Panamá y Venezuela, truncadas con el inicio de la Guerra Civil.

<sup>7</sup> El número se hace más voluminoso si se contabilizan también los que se discutieron pero no llegaron a concretarse (por ejemplo, el convenio cultural con Argentina negociado en 1965, Despacho n° 869 del embajador en Buenos Aires a Castiella, 1-10-65, AGA (10) 82/23.052, exp. 7).

<sup>8</sup> Circular 165 del 1º de agosto de 1957 del director general de Relaciones Culturales del MAE, AGA (10) 12/05.878, exp. 20.

<sup>9</sup> Dirección General de Información del MIT (1963). *Boletín de información y orientación bibliográfica*, 2. En AGA (03) 049.004, caja 21.160.

<sup>10</sup> La mecánica consistía en requerir que los delegados del MIT conociesen las disposiciones de la censura e informasen en caso de interpretar que alguna escena violaba las normas, para que la Dirección General de Cinematografía del MIT pudiese constatar. Oficio circular del director general de Cinematografía a todos los consejeros, agregados y jefes de oficina del MIT en el exterior, 20 de marzo de 1963, AGA (03) 049.004, caja 21.160.

registros en el archivo de la OID, no es improbable que los diplomáticos hayan recibido información previa relativa a la película.

## 1.2. Preparándose para el estreno

En febrero de 1963 *Morir en Madrid* estaba lista para ser proyectada en Francia. Tanto el ministro de Asuntos Exteriores Castiella como el de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, se involucraron personalmente (y a través de sus representantes en la embajada en París) en el intento de censura a la película. Recurrieron a diferentes estrategias, entre las que no faltó una fuerte oferta económica a los productores del filme para que desistiesen de él y les entregasen el negativo (Gubern, 1986).

En los archivos se encuentra un telegrama del ministro Fraga a su par francés, Alain Peyrefitte, solicitándole de manera general que intervenga, así como la respuesta de este comprometiéndose a analizar en profundidad la cuestión.<sup>11</sup> También se guarda un despacho del embajador en París informando al ministro de Asuntos Exteriores estar haciendo lo posible para impedir el estreno de la película.<sup>12</sup> Pocos días después, el agregado de Información de la embajada mencionaba que los periódicos *Paris presse* y *L'express* estaban denunciando la intervención del gobierno español para influir en la prohibición del documental, lo que sirvió de presión para que Peyrefitte anunciara públicamente la liberación de la película. Sabemos que finalmente el ministro de Información francés logró negociar con los productores seis cortes solicitados por el ministro de Asuntos Exteriores francés, Maurice Couve de Murville (Liogier, 2005). Queda claro, tanto por el texto de Liogier –que accedió a los archivos franceses– como por los documentos del MAE, que el gobierno español no definió los cortes.<sup>13</sup> De hecho, dentro de los archivos del MAE no hay relatos en primera persona sobre el contenido de la película previo a su estreno, lo que plantea dudas respecto a si los miembros del servicio exterior tenían una idea concreta del filme para entonces (retomaremos esto hacia el final del artículo).

Más importante aún, Peyrefitte se comprometió con el gobierno español a que la película no fuera exhibida por televisión, lo que le restaba un importante público, así como tampoco participar del festival de Cannes, en un intento, quizás frustrado, de reducir su proyección internacional –dado que, de todos modos, la película se exhibió en esa ciudad durante los días del certamen– (Paz, 2002).

Notablemente, luego de esta primera intervención el MIT se retiraría de la persecución de la película, para concentrarse en la producción de respuestas filmadas, como veremos a continuación. En sintonía, la intervención del MAE pareció moderarse, si nos atenemos a la decisión de derivar el manejo de los asuntos vinculados con la película a la OID, lo que implicaba devaluar el enfoque político que hasta entonces se le había dado al tema. La información contenida en los despachos de las embajadas de Europa y África van en esta línea de supervisar la película, interviniendo eventualmente con acciones puntuales. Estos embajadores se restringían a informar sin comentar, o haciéndolo negativamente, la marcha de la película. El embajador en Argelia notificó que al estreno no habían concurrido autoridades del gobierno, pero sí representantes diplomáticos de los países del Este, y que se observaban muchos refugiados españoles.<sup>14</sup> El de Ámsterdam informó que la película se iba

<sup>11</sup> Telegrama de Peyrefitte a Fraga Iribarne, s/f, AGA (03) 049.011, caja 42.619.

<sup>12</sup> Despacho n° 359 del embajador en París al ministro de Asuntos Exteriores, 18-2-63, AGA (10) 82/19.400, exp. 83.

<sup>13</sup> Batlle (1978) menciona que el MAE solicitó 25 cortes. Sin embargo, esto no consta en los archivos. Al contrario, un despacho del embajador en París informa que finalmente la película llegó a las salas “después de introducirse en la misma algunos cortes y revisiones que estos organismos [del gobierno francés] estimaron necesarios para poder autorizar, en su día, la proyección”. Despacho n° 857 del embajador en París al ministro de Asuntos Exteriores, 17-4-63, AGA (10) 82/19.400, exp. 83. Este testimonio sugiere que, de haberse solicitado cortes por parte del MAE, el embajador no estaba al tanto de ello, lo que no suena lógico. En cualquier caso, la afirmación de Batlle no contradice el hecho de que en definitiva los cortes los dispuso Francia. El texto de Liogier citado detalla las modificaciones realizadas a la película. No queda claro si las copias que circularon fuera de Francia también estaban censuradas.

<sup>14</sup> Despacho n° 401 del embajador en Argel al ministro de Asuntos Exteriores, 21-6-63, AGA (10) 82/19.400, exp. 83.

a proyectar en salas de poca capacidad.<sup>15</sup> El de Túnez concluyó que la película no había tenido éxito, aunque los números de recaudación que presentaba parecen expresar que, muy por el contrario, a la película le había ido bastante bien por tratarse de un filme documental.<sup>16</sup> También expresaba haber logrado colar una humilde oración en una crítica publicada en un diario, que refería a que detrás de los aires de imparcialidad de la película se evidenciaba la simpatía con la causa republicana.<sup>17</sup> El embajador en Bruselas fue un poco más lejos. Consiguió que un periodista colara dos cartas en sendos diarios en los que escribía, haciéndose pasar por un lector indignado ante el contenido de las notas de otras publicaciones que elogiaban la película.<sup>18</sup> El representante en Roma fue el único que admitió sutilmente que la película estaba teniendo éxito (15 semanas consecutivas en línea de estreno), pero se concentraba en señalar la importante recepción que tenía en “los elementos del servicio doméstico español que reside en esta capital” y que el Partido Comunista estaba organizando funciones a precio económico,<sup>19</sup> omitiendo el interés que necesariamente tenía que estar despertando en los italianos para sostenerse tanto tiempo en cartelera. Todo este panorama quizás haya llevado en algún momento a Castiella a concluir que los problemas que había causado la película estaban mayormente conjurados. En cualquier caso, luego de lo ensayado en Francia ya no se intentó impedir de manera sistemática la proyección del filme, lo que no quiere decir que no se haya alentado esa decisión donde fuera posible. Por caso, el embajador en Lisboa –donde la película no se exhibió– informaba que había solicitado al ministro de Negocios Extranjeros que también prohibiese un libro que se estaba comercializando con imágenes del largometraje.<sup>20</sup> De todas maneras, en su conjunto los relatos tendían a expresar que en los distintos países los diplomáticos hacían lo que estaba a su alcance, un repertorio variado que iba desde la simple supervisión del éxito de la película, pasando por intentos de desprestigiarla, hasta algún caso concreto de prohibición.

### 1.3. Las respuestas filmadas para el exterior

Al acercarse el vigesimoquinto aniversario del final de la Guerra Civil, el régimen se encontraba en una búsqueda activa por gestionar la memoria cinematográfica de la guerra (Sánchez-Biosca, 2006). En ese marco, a principios de 1962 la Dirección General de Cinematografía y Teatro lanzó un concurso de guiones para realizar una película sobre el conflicto. El dato resulta relevante para comprender que la irrupción de *Morir en Madrid* venía a perturbar los planes de lo que finalmente se daría en llamar oficialmente “25 años de paz”, obligando a alterar las fronteras del debate, que pasaban del monólogo local al debate plural internacional. Quizás la irrupción del filme tenga algo que ver con el hecho de que el concurso se declarase desierto en diciembre de ese mismo año (es decir, cuando *Morir en Madrid* todavía no había sido estrenada, y por lo tanto no podía ser conocida por el gobierno español), a pesar de que se recibieron 81 guiones.<sup>21</sup>

En esos años, la producción cinematográfica oficial y privada con apoyo estatal era muy intensa, e iba desde los noticieros y documentales de propaganda *No-Do* hasta el surgimiento de un movimiento de renovación cinematográfica que operaba “en los límites de lo posible” –para utilizar las palabras de Monterde (2003)–, pasando por la relación simbiótica entablada con productores hollywoodenses que realizaban en España películas de alto presupuesto (Rosendorf, 2007). En ese marco, desde el primer momento existieron voces oficiosas que plantearon contestar de manera

<sup>15</sup> Despacho n° 307 del embajador en Ámsterdam al ministro de Asuntos Exteriores, 22-5-64, AGA (10) 82/19.400, exp. 83.

<sup>16</sup> Despacho n° 335 del embajador en Túnez al ministro de Asuntos Exteriores, 5-7-63, AGA (10) 82/19.400, exp. 83.

<sup>17</sup> Despacho n° 316 del embajador en Túnez al ministro de Asuntos Exteriores, 22-6-63, AGA (10) 82/19.400, exp. 83.

<sup>18</sup> Carta del embajador en Bruselas al ministro de Asuntos Exteriores, 12-7-63, AGA (10) 82/19400, exp. 83.

<sup>19</sup> Despacho n° 492 del embajador en Roma al ministro de Asuntos Exteriores, 7-3-64, AGA (10) 82/19400, exp. 83.

<sup>20</sup> Despacho n° 372 del embajador en Lisboa al ministro de Asuntos Exteriores, AGA (10) 82/19400, exp. 83.

<sup>21</sup> Resolución del jurado encargado de fallar el concurso de guiones cinematográficos convocado por este Ministerio por la que se declara desierto el mismo, Boletín Oficial del Estado n° 17-1963, pp. 960-961 y “Oficina Información Buenos Aires”, AGA (03) 049.006, caja 27.942.

filmada al desafío planteado por Rossif.<sup>22</sup> El MIT colaboró en la producción de dos largometrajes documentales que remitían de manera directa a la película, y que abordaban de lleno el conflicto armado: *Por qué morir en Madrid* (Manzanos, 1966) y *Morir en España* (Ozores, 1965). Sin embargo, como dejó asentado en su diario el director general de cinematografía de la época, José María García Escudero (1978), luego de apreciar ambos filmes, intentar responder a *Morir en Madrid* con otros largometrajes documentales basados en imágenes de la guerra terminaba poniendo en debate el pasado y su carga de horror. Esto provocaba de manera inevitable el desprestigio del régimen con independencia del punto de vista que intentara elaborar la voz del narrador. En definitiva, como plantea Berthier (2005), el desafío de estas películas residió en la dificultad para articular un discurso que resultase efectivo tanto para el interior del país como para el exterior. Eso explica el complejísimo proceso de corrección de guion de *Por qué morir en Madrid* que Berthier reconstruye, y su posterior descarte (por decisión de las autoridades del MIT, la película finalmente no fue estrenada ni siquiera en España a pesar de haber sido finalizada).<sup>23</sup> La trayectoria del otro filme, sin llegar a tal extremo, tampoco resultó útil para responder a *Morir en Madrid*, si nos atenemos a los relatos de los embajadores, que sencillamente no la tuvieron en cuenta. La película de Rossif recorría países sin que se pudiera articular una respuesta aceptable con la velocidad necesaria.

Como veremos a continuación, otras películas ya existentes, así como el resto de la profusa producción cinematográfica hecha en España, ofrecieron alternativas que mostrarían su utilidad para disputar en el exterior sentidos sobre el pasado reciente y la actualidad españolas. Por ejemplo, el diario *Madrid* informaba que, en ocasión del estreno de *Morir en Madrid* en Roma, “un grupo de amigos de España” había reestrenado en simultáneo *Sin novedad en el Alcázar* (Genina, 1940), un hecho que podría haber contado con el auspicio de (si no acaso organizado de manera directa por) la embajada, aunque esto no figura en los archivos.<sup>24</sup> Pero en este sentido se destaca sin dudas el largometraje de ficción *Diálogos de la paz* (Feliú y Font, 1965), uno de los 81 guiones descartados en el concurso sobre la Guerra Civil de 1962, que ganaría finalmente la reedición del mismo certamen al año siguiente (es decir, cuando *Morir en Madrid* ya estaba en circulación). El filme representa un enfoque a tono con el concepto de paz que el franquismo finalmente había optado por promover. Esta película logró un moderado recorrido internacional, participando incluso en festivales, y hasta fue presentada en su publicidad de distribución como un ejemplo del Nuevo Cine Español.<sup>25</sup> Apreciado en su contexto, la posibilidad de que un producto cultural que defendía un punto de vista oficial sobre un tema tan espinoso lograra la adscripción a un circuito internacionalizado y regido por leyes de consagración asociadas al arte, debe ser valorado como un logro superlativo, que habla de las posibilidades que abrían las nuevas estrategias de diplomacia cultural que estaba desarrollando el Estado español. En este sentido, si bien *Diálogos de la paz* no era una respuesta directa a *Morir en Madrid*, sus realizadores podían montarse sobre su película para responder al filme de Rossif, proponiendo debates de director a director.<sup>26</sup> En cualquier caso, todo indica que la película no resultó un éxito a nivel masivo, lo que implicó que fuera útil pero insuficiente como respuesta.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Ver, por ejemplo, la carta de José Luis Messia a Carlos Robles Piquer del 15 de mayo de 1963, AGA (03) 049.011, caja 42.619, así como el artículo del militar e historiador José María Gárate Córdoba publicado en los números 22 y 23 de *Pantallas y escenarios*, de marzo de 1963.

<sup>23</sup> Según Del Amo e Ibáñez Ferradas (1996), existen dos montajes diferentes del filme, con diferencias sustanciales.

<sup>24</sup> ‘En Roma se proyectará “Sin novedad en el Alcázar”, como réplica a “Morir en Madrid” (1963). *Madrid*, 20 de noviembre, en AGA (03) 049.011, caja 42.619.

<sup>25</sup> En el Festival Internacional de Mar del Plata de 1965 obtuvo el premio a la mejor actriz y el de la Oficina Católica Internacional del Cine (Molhan, 1999).

<sup>26</sup> En la gaceta diaria que publicaba el Festival de Mar del Plata puede encontrarse una entrevista a los directores, en la que critican a *Morir en Madrid* por inexacta, a la vez que manifiestan no haberla visto (VII Festival de Cine de Mar del Plata, Gaceta del Festival n° 3, pp. 2-3, disponible en [https://issuu.com/festivalinternacionaldecinedemardel/docs/gaceta\\_3\\_viii\\_festival\\_1965](https://issuu.com/festivalinternacionaldecinedemardel/docs/gaceta_3_viii_festival_1965)).

<sup>27</sup> Resulta difícil establecer objetivamente el desempeño de una película, porque la información sobre taquilla en estas épocas no es confiable en todos los países. Pero una buena aproximación lo puede dar lo sucedido en Argentina, donde a pesar de haberse exhibido en el festival internacional de este país, y de

## 2. Bajo el signo del antihispanismo

### 2.1. Para complacer al ministro

En 1968 el director de Asuntos Políticos de Centro y Sudamérica del MAE, Pedro Salvador de Vicente, intentaba encontrar una respuesta a por qué en los años anteriores se habían encarnizado con la persecución de *Morir en Madrid*. En una mirada retrospectiva, estaba seguro de recordar que “por aquellas fechas el asunto había sido objeto de comentarios en la prensa española, [por lo que] parecía oportuno ofrecer estos éxitos [los de la prohibición del filme] al Ministro”.<sup>28</sup> Conviene contextualizar esta afirmación. La sola idea de la existencia de una prensa autónoma que se pudiese convertir en factor de presión para la dictadura no tiene mayor sentido (Salvador de Vicente está haciendo referencia a hechos sucedidos antes de la flexibilización impulsada por la ley de prensa de 1966). La expresión de descontento en la prensa debía tener algún correlato en un estado de opinión de sectores cercanos al régimen. Desde ya, es posible que la prensa colaborara construyendo una sensibilidad hacia el tema al ponerlo en la agenda pública.

Lo cierto es que un relevamiento del importante diario *ABC* arroja que hasta noviembre de 1963 la película no existió para el periódico. De hecho, cuando la publicación finalmente comenzó a hablar del filme, se vio en la obligación de presentarlo ante el lector, explicando de qué trataba.<sup>29</sup> La visibilización de la película se inauguró con la publicación de un cable de EFE que informaba de hechos de violencia provocados por simpatizantes franquistas durante la proyección del filme (algo que el embajador en Roma tampoco mencionó).<sup>30</sup> Unos días después, el periodista José Salas y Guirior expresó por primera vez en el diario que la película estaba vinculada a una “campaña antiespañola”.<sup>31</sup> Pero el grito de guerra lo dio el escritor Gaspar Gómez de la Serna en febrero de 1964 en la misma publicación.<sup>32</sup> Gómez de la Serna, un “falangista liberal” –en la juguetona caracterización de Mainer (2019)– llamó a “quemar” la película, a partir de tres argumentos. El primero era que el filme venía a alterar una pacificación basada en el perdón y el olvido. El segundo, que el documental intentaba mostrar el “*tipicall* (sic) *spanish*”, esto es, alimentar una visión de

(...) ese tópico país de navaja y pandereta que es para sus autores España; ese país típico de la sangre y la violencia, de la barbarie ibérica de echarlo todo a rodar cada cien años; en esa tierra cuyo ‘color local’ de mundo aparte en el terminal de Europa es para ellos el rojo y ceniciento color de la pasión, del fuego, de la ruina y de la muerte (...). Hecha con desamor y menosprecio para todo lo que –tierra u hombre, izquierda o derecha– lleve el nombre de español, pretende confinarnos otra vez al margen de la Europa en cuyo nivel queremos vivir (...).

El tercer señalamiento era que el acento en la supuesta “barbarie ibérica” iba de la mano con la omisión de la brutalidad vivida en Italia y Francia en diversos enfrentamientos intestinos, poniendo como ejemplo un arco temporal extenso que iba desde la Unificación Italiana, pasando por la Segunda Guerra Mundial hasta la Guerra de Argelia. Así, la cuestión de que la película estuviera a favor de un punto de vista republicano o comunista quedaba completamente fuera de cuadro. El problema no era que los “rojos” estuvieran disputando la memoria de la guerra con el franquismo. El conjunto de los tres argumentos hacía vibrar los sentimientos defensivos ante el antihispanismo, al pretender demostrar cómo la película era un ataque extranjero destinado a perjudicar a España. La discusión se planteaba en términos de españoles contra antiespañoles.

---

que, como veremos más adelante, el éxito de *Morir en Madrid* fue rotundamente masivo, *Diálogos de la paz* no tuvo estreno comercial.

<sup>28</sup> Carta de Pedro Salvador de Vicente al embajador en La Paz, 13-8-68, AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

<sup>29</sup> Salas y Guirior, J. (1963) “España sigue siendo el tema favorito de los italianos”, *ABC*, 21 de noviembre, p. 51.

<sup>30</sup> “La proyección de ‘Morir en Madrid’ provocó un tumulto en Roma” (1963). *ABC* (Sevilla), 19 de noviembre, p. 45.

<sup>31</sup> Salas y Guirior, J. (1963) “Sin novedad en el Alcázar”, proyectada en Roma”, *ABC* (Madrid), 26 de noviembre, p. 80. La bajada del título de la nota era “Se replica a sí (sic) a la campaña antiespañola”.

<sup>32</sup> Gómez de la Serna, G. (1964) “Morir en Madrid”, *ABC* (Madrid), 4 de febrero, pp. 19-21.

El recorte se encuentra en los archivos del MAE, y es uno de los poquísimos que se guardaron sobre *Morir en Madrid* provenientes de publicaciones españolas, lo que habilita a suponer que se le prestó suficiente atención. En cualquier caso, la siguiente vez que el diario mencionó la película fue en septiembre de ese mismo año, para informar que las autoridades argentinas habían prohibido la exhibición del filme en Buenos Aires.

## 2.2. Argentina

En Argentina los derechos para comercializar *Morir en Madrid* los adquirió el empresario Néstor Gaffet. Además de distribuidor, Gaffet era abogado de profesión, y había sido uno de los ideólogos de la redacción de la ley argentina de cinematografía de 1957, y puntualmente de su artículo 4° que, siguiendo a un fallo de la Corte estadounidense de 1952, había establecido que regían para el cine las mismas garantías constitucionales de libertad de expresión definidas para la prensa escrita (Ramírez Llorens, 2016). Pero, por sobre todo, Gaffet se estaba volviendo un referente en el ambiente cinematográfico por su lucha contra la censura jurídica, y desde 1963, contra la recién restablecida censura administrativa.

En línea con la retirada del MIT del problema, el delegado de Información y Turismo en Buenos Aires, José Ignacio Ramos, no hizo nada para contrarrestar la película, por más que en otras ocasiones había intervenido abiertamente en cuestiones cinematográficas y específicamente en el intento de prohibir la exhibición de películas consideradas negativas por el franquismo (Diez Puertas, 2021). En cambio, enterado de que el filme había sido adquirido para su exhibición en Argentina, el embajador José María Alfaro contactó al ministro de Relaciones Exteriores, el “amigo de España” Miguel Ángel Zavala Ortiz, así como también, siempre según Alfaro, a autoridades militares a las que no identificó.<sup>33</sup> En Argentina la película no podía ser prohibida por la sencilla razón de que la normativa vigente (decreto-ley 8205/63) habilitaba a cortar, pero no a censurar por completo los filmes. Zavala Ortiz logró que el Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica le derivara la copia en consulta, mecanismo que tampoco estaba contemplado en la normativa, y por tanto resultaba una irregularidad administrativa. El distribuidor entendió la maniobra que se estaba consumando y construyó un clima favorable a la película. En primer lugar, consiguió que el presidente Arturo Illia viera el filme en función privada. La influyente revista de actualidad política *Primera Plana* publicó que el primer mandatario había quedado muy bien impresionado con la cinta. En segundo lugar, el diario *El Siglo* publicó una improbable declaración textual del ex primer ministro del Reino Unido Winston Churchill, que habría declarado al ver el filme que: “esta película, por sí sola, justifica el cine como arte moderno”. Existen muchos elementos que llevan a creer que esta declaración de Churchill fue un invento de Gaffet para promocionar la película.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Despacho n° 25 del embajador en Buenos Aires al ministro de Asunto Exteriores, 18-9-64, AGA (03) 82/18.599, exp. 2. “Amigo de España” es un término nativo, utilizado de manera frecuente por los embajadores en los documentos consultados, que sugiere el grado de profundidad con el que asociaban franquismo e hispanismo. No se trata necesariamente de personas filofranquistas. Lo central es que, por los motivos que fueran, consideraban clave el vínculo con España. Cerrano (2018) y Figallo (2015) han mostrado, para el caso argentino, cómo la construcción de una afinidad política de algunos dirigentes argentinos con España luego del golpe de Estado a Juan Domingo Perón había sido resultado de una ardua tarea diplomática. José Ignacio Ramos, delegado del ministerio de Información en Buenos Aires, caracterizó a Zavala Ortiz como “tan evolucionado hacia nosotros”. También identificaba como persona de confianza de la embajada al ministro de Educación Carlos Alconada Aramburú (de quien dependía la censura cinematográfica). Carta del delegado del ministerio de Información en Buenos Aires al ministro de Información y Turismo, 30-6-66, AGA (03) 049.011, caja 42.724.

<sup>34</sup> En principio, es conocido que Gaffet utilizaba de manera frecuente el recurso de inventar elogios de los filmes que distribuía y ponerlos en boca de críticos cinematográficos extranjeros de renombre para alimentar las publicidades gráficas de los estrenos. En segundo lugar, no existe ninguna referencia a ningún cable con las declaraciones de Churchill, ni estas fueron publicadas por ningún otro medio, por lo que cabe sospechar que tal cable sencillamente nunca existió. El desconcertado embajador de España en Montevideo se tomó el trabajo de consultar a su par británico si efectivamente Churchill había visto la película, recibiendo una cortés duda por respuesta, pero acompañada de un lacónico comentario respecto al estado de salud del ex primer ministro.

En cualquier caso, el distribuidor se dedicó a hacer cantidad de copias de la noticia publicada, y a repartirlas a periodistas y otras personas influyentes.<sup>35</sup>

Por último, Gaffet se decidió a estrenar la película sin autorización de la censura, en una función a las 11 de la mañana, horario inusual para los espectadores, pero muy oportuno para la primera plana de los diarios vespertinos. De hecho, algunos críticos de cine, invitados con insistencia por el distribuidor, concurren con fotógrafo, algo por demás inusual para hacer el comentario de una novedad cinematográfica. Cuando las autoridades de la censura se hicieron presentes en el horario de la función para secuestrar los rollos del filme, allí estaba la prensa para cubrir y retratar el hecho para la posteridad.

Alfaro estaba exultante por el secuestro de la película. Escribió a Castiella que

No resultaba nada fácil –en un ambiente de anárquico ejercicio de la libertad– obtener una prohibición para que se exhibiera la película. Pero en cambio –a fuerza de ver a unos y otros– fui consiguiendo que no se concediera el permiso de proyección. Los empresarios de la cinta se decidieron a crear el hecho consumado, aprovechando el día de la fecha conmemoración de la llamada ‘Revolución Libertadora’,<sup>36</sup> que este año había sido investida con el aire beligerante de protestar contra el posible retorno de Perón. Pensaron que esta circunstancia, unida al patrocinio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos –entidad de clara filiación izquierdista– haría casi imposible cualquier reacción del ámbito oficial, tan temeroso de ser tildado de enemigo de la libertad. Pero no contaron con la agilidad de nuestro amigo el actual Subsecretario de Relaciones Exteriores, que en ausencia del Ministro –que ahora se encuentra de viaje por varios países suramericanos– obró con prontitud y decisión.<sup>37</sup>

Sin embargo, lo que siguió fue una verdadera ola de reacción contra la censura cinematográfica. Además de las declaraciones de repudio de numerosas personalidades y asociaciones, algunos diputados y senadores aprovecharon el clima para presentar proyectos de ley derogando las normas de censura vigentes, uno de los cuales llegó a ser aprobado en el Senado. Más aún, el juez que intervino en el amparo presentado por el distribuidor no solo autorizó rápidamente la exhibición de *Morir en Madrid*, sino que denunció al ex presidente José María Guido (en funciones al momento de la sanción de la norma vigente) y otros funcionarios de primera línea por violar la garantía de expresión sin censura previa contemplada en la Constitución argentina. Si bien con el paso del tiempo la reacción fue cediendo, no es exagerado expresar que lo ocurrido a partir de la prohibición de la película puso en jaque a la propia institución de la censura en Argentina.

Finalmente *Morir en Madrid* se estrenó sin ningún tipo de restricciones. El propio Gaffet, conocido por diseñar él mismo las publicidades de sus películas, reemplazó la imagen del miliciano republicano herido que figuraba inicialmente en los afiches (y que remitía a la icónica fotografía de Robert Capa), por una imagen de espaldas del censor cargando la bolsa conteniendo los rollos de la película en ocasión de su secuestro.<sup>38</sup> En otras publicidades del filme el argumento principal para invitar a ver la película era la referencia a la vigencia de la libertad de expresión y de la Constitución en Argentina. El cambio de eje en la publicidad expresaba que en Buenos Aires la película había dejado de percibirse exclusivamente como una expresión europea de antifranquismo, para convertirse en un símbolo local de lucha contra la censura. En ese marco, comentarios como el atribuido a Churchill habían perdido interés, en un nuevo contexto donde los protagonistas del filme parecían ser el juez de la causa y los miembros de la censura. El es-

<sup>35</sup> Vebitsky, H. (1964). “La derrota de la censura”. *El país*, 7 de octubre. En AGA (10) 82/19.400, exp. 83.

<sup>36</sup> El golpe de Estado de 1955 que derrocó a Juan Domingo Perón se autodenominó Revolución Libertadora. En 1964 hubo una gran campaña de agitación alrededor de un posible retorno de Perón desde España hacia Argentina, intento que finalmente fue fallido.

<sup>37</sup> Despacho n° 25 del embajador en Buenos Aires al ministro de Asuntos Exteriores, 18-9-64, AGA (03) 82/18.599, exp. 2.

<sup>38</sup> Un interesante relato de la trayectoria de Gaffet, y puntualmente del conflicto de *Morir en Madrid* en Buenos Aires, puede encontrarse en la película *Un hombre de cine* (Gaffet, 2022).

cándalo había sido tan mayúsculo que, como admitiría posteriormente Salvador de Vicente, la intervención española había generado el efecto paradójico de colaborar con la promoción de la película.<sup>39</sup> En efecto, en 1964 se estrenaron 504 largometrajes en Buenos Aires. *Morir en Madrid* resultó el decimosegundo más visto.<sup>40</sup>

### 2.3. Uruguay

La copia de la película arribó a Montevideo días después del inicio del escándalo generado en Buenos Aires. El propio embajador, Rafael Ferrer, admitía que las repercusiones del hecho le jugaban en contra. Por otra parte, Uruguay tenía una tradición muy liberal con la censura cinematográfica, al punto que no resultaba inusual que algunos cinéfilos argentinos aprovecharan las vacaciones en el país vecino para ver películas cortadas o no estrenadas localmente.<sup>41</sup>

Ferrer manifestó a Castiella su opinión sobre la inconveniencia de presionar para intentar obtener la prohibición de la película.

V.E. conoce perfectamente, por los informes sobre este país míos y de mis antecesores en este puesto, cuáles son sus peculiarísimas características, y espero comparta el criterio que acabo de exponer. Nadie aquí se atrevería a tomar una decisión como la que implicaría prohibir la película (...) (subrayado en el original).<sup>42</sup>

Por medio de un intermediario, ensayó un contacto con el distribuidor uruguayo de la película para tantear la posibilidad de pagarle para que no la estrenase.<sup>43</sup> Recibió como respuesta un rechazo, que atribuyó, entre otras cosas, a las supuestas simpatías republicanas del empresario. Ante el fracaso, delineó un plan de acción en dos fases. En primer lugar, inició una intensa campaña de desprestigio contra el filme. El MAE lo proveyó de centenares de copias de recortes de prensa negativos sobre la película publicados en otros países, con las que el embajador inundó las redacciones de medios afines. Denunciada la maniobra por un crítico cinematográfico del influyente diario *El país*, Ferrer sobornó al director de la publicación para que deje de publicar artículos del cronista, que ya había escrito tres notas fuertemente favorables a la película.<sup>44</sup> En su carta a Castiella, Ferrer dejaba entrever que además, habían infiltrado fallidamente a un joven en un programa de televisión, para que representara un papel pautado previamente, en un debate con un militar uruguayo que había combatido en las brigadas internacionales.<sup>45</sup> Fuera o no consciente de ello, estaba utilizando la misma estrategia que Gaffet, pero en sentido inverso.

En segundo lugar, Ferrer obtuvo del MAE una copia de *Sinfonía española* (Prades, 1964), una película que pocos meses antes había terminado de montar la productora de Samuel Bronston. Bronston era un productor hollywoodense que había aprovechado las ventajas que ofrecía España para filmar un puñado de largometrajes de alto presupuesto. El régimen estaba muy satisfecho con él, porque entendía que en *El cid* (Mann, 1961), una superproducción protagonizada

<sup>39</sup> Recordemos que la vigencia del Estado de derecho en Argentina se había recuperado unos pocos meses antes, en octubre de 1963.

<sup>40</sup> “En Argentina, la Embajada consiguió en un primer momento la prohibición, pero realmente el tiro nos salió por la culata, pues al ser anulada la orden por decisión judicial, el escándalo consiguiente actuó como gran propaganda en favor de la película”. Carta de Pedro Salvador de Vicente al embajador en Bogotá, AGA (10) 82/19.400, exp. 83.

<sup>41</sup> Existen registros de al menos un gran *tour* realizado por cineclubistas argentinos a Montevideo con el único fin de ver un ciclo de cine de películas con problemas con la censura argentina, específicamente coordinado para ellos.

<sup>42</sup> Despacho n° 401 del embajador en Montevideo al ministro de Asuntos Exteriores, AGA (10) 82/19.400, exp. 83.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Despacho n° 460 del embajador en Montevideo al ministro de Asuntos Exteriores, 16-10-64, AGA (10) 82/19.400, exp. 83. El crítico era el ya para entonces prestigioso periodista Homero Alsina Thevenet.

<sup>45</sup> “Participó en ella [en la audición televisiva] un estudiante español, hijo de exilados, que, no representando bien el papel que le estaba asignado, acabó ingenuamente por confesar que se volvía a España dentro de pocos días”. Despacho n° 460 del embajador en Montevideo al ministro de Asuntos Exteriores, 16-10-64, AGA 82/19400, exp. 83. El militar era el teniente coronel Juan José López Silveira.

por Charlton Heston y Sophia Loren rodada en España, había retratado una imagen muy apropiada de la historia española.<sup>46</sup> Como gesto de buena voluntad, Bronston había obsequiado al gobierno un largometraje que destacaba costumbres y paisajes del país.

La recepción del filme por parte de la crítica cinematográfica española no pudo ser más negativa, si nos guiamos por el virulento comentario de César Santos Fontela en ocasión de su estreno.<sup>47</sup> Pero a falta de respuestas cinematográficas que aún no habían sido terminadas, Ferrer intentó hacer lo mejor posible con lo que tenía a mano. Con dinero de la embajada, alquiló una sala de cine y acordó con una distribuidora para que le hiciera de pantalla, haciendo pasar el estreno como una iniciativa privada. Esto es relevante, porque la embajada podía ingresar la copia de la película sin costo (lo que la hubiera obligado a proyectarla de manera gratuita). En cambio, eligió explotarla comercialmente (para lo cual debió pagar los derechos de importación). De esta manera, la cinta podía aspirar a la legitimación que le podía otorgar el mercado.

El propio Ferrer expresa haberse encargado de la publicidad gráfica de la película. En ella, insertó la leyenda: “¡Durante dos horas podrá Ud. vivir en Madrid – Vivir en España!”. En una segunda versión del aviso, “Vivir en Madrid, Vivir en España” está ubicado en el centro de la composición, con una tipografía de igual tamaño que la que se utilizó para el título de la película. Para terminar de afianzar la idea, la Cámara de Comercio española del Uruguay pagó por insertar en cinco periódicos un artículo redactado por un miembro de la embajada, titulado “Vivir en Madrid, al compás de ‘Sinfonía española’” Así, Ferrer oponía a *Morir en Madrid* un filme que, con un contenido muy disímil, buscaba homologarse en el plano simbólico con la película de Rossif.<sup>48</sup> El conjunto no contrastaba dos visiones de la Guerra civil, sino dos versiones de España. En la mentalidad del embajador, se oponían un discurso antihispánico y otro prohispanico.

Según el testimonio de Ferrer, *Sinfonía española* tuvo mucho más éxito de público que *Morir en Madrid*. Haya sido efectivamente así o no, en cualquier caso había logrado evitar reproducir el escándalo provocado en Argentina, y se había montado en la ola de expectativas que había generado la película francesa para promover otra de neto corte oficial. En este sentido, es interesante observar que lo que había hundido a Alfaro –la confianza ciega en la capacidad de las autoridades argentinas para actuar por fuera de las normas– fue reemplazado en Ferrer por la búsqueda de apoyo empresarial para financiar la campaña y disimular la intervención de la embajada.

## 2.4. Perú

La película llegó a Lima al año siguiente, en 1965. Existen dos versiones sobre las gestiones realizadas para prohibir la exhibición de la película, aunque ambas coinciden en que se trató de un trámite sencillo. A la primera versión en el tiempo me referiré en el siguiente apartado. La segunda, de puño del embajador Ángel Sanz Briz, es que, estando él temporalmente ausente de la embajada, se delegó la gestión en el consejero de Información, Benjamín Alarcón, y el agregado militar, teniente coronel Pío Tejada Herrero. Estos se contactaron con el presidente de la Junta de Supervigilancia de Películas –el organismo de censura cinematográfica– y con el representante de las Fuerzas Armadas en esa junta, a quienes se les habría otorgado “una amplia información sobre los entretelones de la filmación de la película y sobre la verdad histórica que trata de falsear”.<sup>49</sup>

A pesar de la prohibición recaída sobre el filme, el distribuidor solía exhibir la película de manera esporádica e informal en distintos locales.<sup>50</sup> De hecho, cuando el cine club de

<sup>46</sup> En 1963, Bronston recibiría de manos de Fraga Iribarne la condecoración de la Orden de Isabel la Católica en grado de Encomienda.

<sup>47</sup> “(...) podía temerse lo peor de la película que firma Jaime Prades. No es ni siquiera eso. Simplemente, como tal película (...) no existe (...). Se trata, simplemente, de una especie de colección de postales o de cromos de cajas de cerillas (...)” Santos Fontela, C. (1964) “‘Sinfonía española’ de Jaime Prades’, *Nuestro cine*, julio, p. 63.

<sup>48</sup> Las publicidades aparecieron, al menos, en los diarios *El país* (8-10-64) y *El día* (20-10-64).

<sup>49</sup> Despacho n° 88 del embajador en Lima al ministro de Asuntos Exteriores, 25-1-66, AGA (10) 23/7.196, exp. 9.

<sup>50</sup> “‘Morir en Madrid’ agoniza en Lima’ (1967). *Oiga*, 216, 17 de marzo, p. 1. En AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

la Universidad Católica de Lima intentó realizar un pase en febrero de 1967, el embajador se contactó con el sacerdote que dirigía la institución y logró que impidiese la proyección –aunque no pudo evitar que la información se filtrara, lo que provocó críticas hacia la embajada en la prensa escrita–. Pocos días más tarde, el alcalde de la ciudad de Miraflores, Juan José Vega, organizó una nueva proyección en una función privada para doce personas. Nuevamente la embajada, enterada del hecho con anticipación, se decidió a actuar, contactando esta vez al director de Asuntos Culturales y de Información del ministerio de Relaciones Exteriores peruano. En consecuencia, el ministro ordenó el secuestro de la película, acto que terminó resultando muy desprolijo, por lo que las propias autoridades diplomáticas de Madrid lo asociaron a lo sucedido dos años y medio atrás en Buenos Aires.

El hecho de enfrentar al alcalde de una importante ciudad peruana se revelaría como una enorme torpeza. Para colmo, se trataba de un historiador revisionista, y fue desde esta posición que enunció una condena a la embajada por la censura: “seguramente creen los diplomáticos españoles que están en su país o en el Perú de hace dos siglos”,<sup>51</sup> provocando la paradoja de alentar expresiones antihispanistas por prohibir una película para evitar promover el mismo tipo de pasiones. Por su parte, el inspector de Cultura municipal de Miraflores exigió públicamente la renuncia en pleno de la Junta de Censura “por dejarse mandar por una embajada extranjera”.<sup>52</sup> Desde ya, el impacto en la prensa escrita fue de enormes dimensiones, sin dudas por el peso de los actores involucrados y lo pirotécnico de sus declaraciones.

El embajador intentó controlar la situación con dos acciones. Por un lado, negó públicamente que la embajada hubiera hecho alguna gestión ante la Junta de censura, lo que era cierto solo literalmente, dado que el contacto había sido a nivel ministerial.<sup>53</sup> Por el otro, se reunió con el ministro de Relaciones Exteriores para evaluar cómo contrarrestar el escándalo. Allí se encontró con una postura que no esperaba en absoluto: el alcalde de Miraflores era miembro del mismo partido que el presidente (y del propio ministro, claro está), por lo cual no existía la menor voluntad de habilitar una disputa que pudiese abrir una interna en el grupo gobernante. De pronto, el embajador se encontraba solo en su pelea con el alcalde y los medios peruanos. Para peor, en ese momento cayó en la cuenta de que el aislamiento en que se encontraba incluía también el desamparo por parte de Madrid. Con un tono de cierta complejidad, expresó: “reflexionando sobre el caso y revisando los antecedentes que obran en nuestro archivo, me encuentro con que en éste no figuran instrucciones de ese Departamento [de Asuntos Políticos de Centro y Sudamérica] sobre la política a seguir en relación con ‘Morir en Madrid’”.<sup>54</sup> El embajador garabateó tres alternativas que puso a consideración de Salvador de Vicente: a) sostener la posición llevada hasta entonces, y que la Junta Censora afronte la responsabilidad de la prohibición, b) invocar el Acuerdo hispano-peruano sobre prohibición de películas lesivas firmado en marzo de 1936 entre ambos países –y que no había sido blandido hasta entonces, sea porque el embajador tuviera dudas de su vigencia, o por lo impotente que sonaba que el régimen de Franco tuviera que apelar a un acuerdo realizado por la Segunda República para dirimir cuentas con ese mismo pasado– o c) lavarse las manos y expresar públicamente que España no tenía interés en que la película fuera prohibida. El embajador se expresó por la última opción con tres argumentos. En principio, porque el escándalo dañaba la imagen de liberalización que España intentaba proyectar al mundo. Vinculado a esto, advertía que las críticas a la actitud diplomática no estaban proviniendo solo de sectores enfrentados al franquismo, sino también de los “amigos de España”. Por último, que era posible que con la persecución de la película lo único que se estuviera logrando fuera ser funcional a alguien más que quisiera prohibirla, pero que de esta manera podía quedar oculto en la comodidad de las sombras. El embajador

<sup>51</sup> Teletipo de United Press International del 14-3-67 a las 3:30 hs. En AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Despacho n° 18 del embajador en Lima al ministro de Asuntos Exteriores, 20-3-67, AGA (10) 82/19.400, exp. 3.

<sup>54</sup> Idem.

señalaba en concreto al ministro del Aire peruano, general José Heighes, que días antes había desentendido públicamente a las Fuerzas Armadas del interés en la prohibición.

El director de Asuntos Políticos de Centro y Sudamérica contestó que, en rigor, ellos no estaban llevando adelante el tema (recordemos que era la OID la que lo manejaba), pero que en cualquier caso la experiencia de otros países indicaba que luego de un primer momento álgido el tema se diluía y olvidaba, por lo que le sugería tomar la tercera opción, es decir, desvincular a la embajada del problema.

Era una respuesta desangelada, al punto que a continuación el mismo director de Centro y Sudamérica, de Vicente, escribió a Adolfo Martín Gamero, entonces director general de la OID:

He vuelto a coger el asunto de la película 'Morir en Madrid', pero realmente sigo sin saber qué contestar a los numerosos despachos enviados por [el embajador] Sanz Briz. El asunto ha entrado en el trámite burocrático correspondiente al grupo bien conocido de 'asuntos que se resuelven con el tiempo',<sup>55</sup> pero creo que al menos debemos recoger la experiencia y ver si conviene establecer un criterio fijo a este respecto.<sup>56</sup>

La respuesta de Gamero, si existió, no figura en el expediente, aunque en un documento posterior de Salvador de Vicente afirma que Gamero compartía su mirada respecto a que no tenía sentido seguir persiguiendo la película.<sup>57</sup> Ya nadie estaba seguro de si había estado bien lo que se había hecho hasta ahí, ni cómo salir del embrollo en el que se habían metido.

Finalmente, el embajador en Perú anunció públicamente que su representación no tenía problemas en que se exhibiese la película. En este contexto, el alcalde Vega volvió a la carga, anunciando que iba a conformar un grupo de intelectuales que terminara con la censura, una idea que recordaba la deriva que habían tenido los hechos en Argentina. De manera aislada, un periodista propuso que se estrenaran al mismo tiempo *Morir en Madrid* y *Vivir en Madrid* (evidente referencia a *Sinfonía española*), una intervención interesante porque pone de relieve que en el horizonte de alternativas no solo se tenía presente lo sucedido en Argentina, sino también en Uruguay.<sup>58</sup> Así, no quedaba ningún actor que se atreviese a defender públicamente la prohibición, y sí en cambio sectores dispuestos a pelear contra ella.

En ese nuevo clima, el organismo de censura decidió utilizar su propio microcine para hacer un pase de la película a pedido del Concejo municipal de Lima, que había solicitado evaluarla. El día de la proyección, el ministro de Educación Enrique Tola ordenó secuestrar la copia a la Junta de Supervigilancia –que a su vez la tenía en su poder por habérsela secuestrado al distribuidor–. En reacción, el jefe de la Junta, Jorge Castro Harrison, renunció a su cargo, lo que dio lugar a una disputa estéril con Tola, que planteó públicamente que no podía hacer eso porque había cesado en sus funciones en una fecha incluso previa a todo el conflicto con la película. La censura a la Censura y el renunciante renunciado eran expresión del profundo nivel de degradación al que había llegado el conflicto interno dentro del gobierno peruano, imposible de explicar a estas alturas por la intervención de la diplomacia española. A continuación, Tola designó un nuevo jefe de Junta, César Miró, que ratificó la prohibición, afirmando que el filme “enseñaba la técnica de las guerrillas urbanas, por lo cual se prohibió a pedido de las Fuerzas Armadas” y que quienes la defendían eran comunistas o procomunistas.<sup>59</sup> En Perú, *Morir en Madrid* no se estrenaría hasta marzo de 1971. El embajador Sanz Briz estaba en lo cierto al afirmar que los militares también estaban a favor de prohibir la película, por sus propios motivos. Como en Buenos Aires, en Lima la película también adquiría nuevas lecturas locales, y al

<sup>55</sup> Refiere a una humorada que hacía el propio Franco, que manifestaba tener dos bandejas para almacenar trámites, una de asuntos que se resuelven con el tiempo, y otra de asuntos que el tiempo ha resuelto (Fraga Iribarne, 1980).

<sup>56</sup> Carta de Pedro Salvador de Vicente a Adolfo Martín Gamero, 14-4-67, AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

<sup>57</sup> Carta de Pedro Salvador de Vicente al embajador en La Paz, 13-8-68, AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

<sup>58</sup> Pinto, I. (1967). '¿Censura, silencio, temor?'. *Expreso*, 25 de marzo. En AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

<sup>59</sup> Despacho n° 564 del embajador en Lima al ministro de Asuntos Exteriores, 5-6-67, AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

intervenir sin tenerlas en cuenta, el servicio exterior había quedado otra vez atrapado en una disputa en la que no tenía ningún interés.

## 2.5. Nadie vio *Morir en Madrid*

Dijimos que a Castiella le relataron dos versiones sobre la prohibición de *Morir en Madrid* en Perú. La primera en el tiempo fue informada por el encargado de negocios, Sebastián Moro Serrano, ante la ausencia temporal del embajador, y difiere en dos sutilezas respecto a la versión dada por este.

En primer lugar, Moro Serrano afirmó que se solicitó a la Junta de Supervigilancia una proyección para el personal de la representación diplomática. Esta diferencia resulta clave porque, haya sido así o no, pone de relieve que, en efecto, en muchos países (Argentina y Uruguay, pero también al menos Colombia y Bolivia) los embajadores atacaron la película sin conocer de primera mano su contenido. Podríamos imaginar que no necesitaban verla, confiados en los criterios definidos en Madrid. Sin embargo, todo indica que el conocimiento del filme no era mucho mejor en el MAE, si tenemos en cuenta la respuesta recibida por el embajador en La Paz, que en 1968 planteó a Salvador de Vicente que las referencias que tenía sobre la película no resultaban tan preocupantes (“según me dicen algunas personas que la han visto, dicha película tiene solamente un interés histórico, no habiendo podido captar en ella lo que de ofensivo pueda tener para nosotros”).<sup>60</sup> El director de Centro y Sudamérica (principal responsable de política exterior para la región) respondió que él tampoco la había visto y que las referencias que había recopilado eran contradictorias.<sup>61</sup> Sus cartas dejan entrever que Gamero, director de la OID y responsable durante mucho tiempo de lo relativo a la película, tampoco se había preocupado en verla. Para entonces, el servicio exterior llevaba cuatro años intentando prohibir una película que no conocían bien, y de la que tenían dudas de que fuera tan problemática. Esto refuerza la idea de que los motivos de prohibición eran mayormente extrafilmicos, presentes en el contexto antes que en el texto cinematográfico. La irreverencia desafiante de Rossif al presentar la película y su engaño a las autoridades españolas, así como el encuadre de la obra dentro de una conspiración antihispánica, parecen haber tenido más peso en la condena al filme que su contenido.

En segundo lugar, según Moro Serrano, quien habría dado el argumento clave para persuadir al gobierno del presidente Fernando Belaúnde Terry de la necesidad de prohibir *Morir en Madrid* habría sido el agregado militar español, que se habría contactado directamente con el ministro de Guerra peruano. Al momento de la prohibición de 1965, el ejército estaba abocado a la represión de la guerrilla del Movimiento de Izquierda Revolucionaria. El militar español sugirió que en ese clima político no sería adecuada la exhibición de un filme que presentaba una visión positiva de una milicia popular. Siempre según Moro, a partir de este comentario el ministro de Guerra habría visto el largometraje, convenciéndose de gestionar la prohibición de su proyección.<sup>62</sup>

Como mencionamos, en Argentina también se recurrió al contacto con los militares, aunque en esos archivos no queda claro el motivo esgrimido ni su recepción por parte de las Fuerzas Armadas, lo que hace suponer que el embajador no tuvo mayor éxito en su intento. En principio, la apelación a los militares para gestionar la censura de un filme (un trámite administrativo potestad del Poder Ejecutivo) aparece como una práctica de baja institucionalidad en el contexto de los gobiernos civiles y constitucionales que Argentina y Perú tenían en esos momentos. Pero, más relevante aún, expresa que los propios diplomáticos españoles habrían promovido interpretaciones de la película en clave local. Más allá de que esto resultaba impropio de un diplomático (en definitiva, implicaba la intromisión en los asuntos internos de otro país), para nuestros intereses lo más relevante es que, en el Perú, la actitud de promover una “lectura peruana” del filme terminó generando el efecto paradójico de perjudicar a la propia embajada.

<sup>60</sup> Carta del embajador en La Paz al director de Asuntos Políticos de Centro y Sudamérica, 31-7-68, AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

<sup>61</sup> Carta de Pedro Salvador de Vicente al embajador en La Paz, 13-8-68, AGA (10) 82/22.828, exp. 4.

<sup>62</sup> Despacho n° 1.118 del encargado de negocios de la embajada en Lima, Sebastián Moro Serrano, al ministro de Asuntos Exteriores, 17-8-65, AGA (10) 82/19.400, exp. 3.

### 3. Conclusiones

Hacia el final del período analizado, embajadores y autoridades del MAE comenzaron a preguntarse si el punto de vista ofrecido por el documental no resultaba menos perjudicial para el régimen franquista que las reacciones públicas provocadas por las negociaciones secretas que las embajadas habían entablado con los gobiernos locales. Esto ponía de relieve dos problemas. Por un lado, la dificultad de valorar la influencia de una película a la cual nunca se había prestado mayor atención. ¿Y si finalmente el filme no era tan grave como la prensa española había subrayado? Para esto no hubo respuesta, porque caer en la cuenta del error de nunca haberla visto y desinteresarse por ella fue un mismo movimiento. Por el otro lado, el punto de partida de la interacción con los gobiernos locales fue el profundo desprecio por la institucionalidad que expresaban los embajadores, que llegaba en Latinoamérica al extremo de recurrir a los militares para intentar que presionen sobre los gobernantes civiles. Cuando los diplomáticos se referían a las lógicas de la política interna del país en el que se desempeñaban, lo hacían con explícito desdén. Republicanos, liberales, demagogos, promotores de un ambiente de anárquica libertad, eran términos que utilizaban los diplomáticos españoles para descalificar a los líderes locales. En su conjunto, todo sugiere que la mirada sobre la dinámica política de las sociedades en las que se estaban desempeñando estaba encorsetada por los principios autoritarios de jerarquía y corporativismo propios de la experiencia franquista. Desde esa perspectiva, los diplomáticos exigían que los estados prohibieran sin calcular previamente el costo, lo que provocó extremos como el de solicitar que intervenga un funcionario sin potestad administrativa para hacerlo, como en Argentina, o exigir que el Estado nacional censure a un Estado local, como en Perú. Los movía una lógica donde lo que importaba no era que no se generara conflicto, sino que la embajada no quedara involucrada en él. La experiencia argentina les demostró que este era un modo temerario de actuar, y que las presiones debían contemplar ciertos reaseguros, lo que no impidió repetir el error en Perú.

La persecución del filme implicó muy diversas estrategias, que no se restringieron a la presión sobre las administraciones nacionales. En este sentido, la experiencia argentina mostraba que los empresarios podían resultar muy perjudiciales para los intereses del gobierno español, pero la uruguaya sugería que también podían funcionar como aliados, y que el mercado tenía mecanismos de legitimación a los que un Estado no podía aspirar. Esto trazaba una división al interior del empresariado cinematográfico (y de medios en general). Por otra parte, nuevamente la política argentina mostraba que los “amigos de España” locales podían resultar perfectamente inútiles para los intereses del régimen, y la del Perú que al interior de un mismo grupo político la heterogeneidad podía ser muy grande, al punto de contener en su seno a hispanistas y antihispanistas que no tenían la menor pretensión de ordenar esta división, lo que lo volvía un territorio inestable para los intereses de la diplomacia española. En ese marco, y abonado por experiencias como la de los productores de Hollywood en España, quedaba claro que un sector del empresariado cinematográfico, pero también del de medios escritos, podía resultar un aliado más confiable que los civiles y militares que participaban en el campo de la política.

La pelea por la exhibición de *Morir en Madrid* provocó procesos de apropiación locales, lo que implicó que fuera resignificada en algunos países en los que se exhibió, sirviendo como vehículo para disputar sentidos diferentes al original. Así, la reconstrucción de la experiencia nos permitió ver la complejidad del juego de la diplomacia cultural, que intentó desplegar esfuerzos para anular o minimizar la difusión de la película en los distintos países, intentando hacer equilibrio entre los intereses propios, la trayectoria internacional previa de conflictos por la censura que la película iba arrastrando como una bola de nieve y el riesgo de quedar involucrado en las reapropiaciones locales, potencialmente dañinas para la imagen española en el extranjero.

El desinterés que hacia 1967 comenzaron a expresar los dirigentes del MAE hacia *Morir en Madrid* estaba basado, en buena medida, en la sucesión de traspiés acumulados. Como había explicitado el embajador Sanz Briz, se había abierto la duda respecto a si el desprestigio que causaba a la dictadura española el intento de prohibición de la película no resultaba mayor que el que causaba la propia difusión del filme. El franquismo se encontraba ante el dilema de tener que optar entre cuidar la memoria del pasado o construir la imagen del presente, este último objetivo

muypreciado de cara al interés por integrarse en Europa. En un contexto en el que el MIT estaba terminando de montar una aceitada y monumental estructura de comunicación al exterior basada en la instalación y expansión de radios de onda corta que transmitían a numerosos puntos del orbe, grandes volúmenes de publicaciones impresas que se distribuían en distintos idiomas a lugares remotos, y se encontraba implementando sistemas satelitales y enlaces de microondas para conectar la televisión española con Europa y otros puntos, además de exportar películas y programas de radio y televisión enlatados a distintos puntos de Latinoamérica, perseguir latas de celuloide alrededor del mundo comenzaba a verse como algo del pasado.<sup>63</sup>

#### 4. Referencias bibliográficas

- Battle, Joan (1978): "Morir atormentada", *La mirada*, 2, p. 8.
- Figallo, Beatriz (2015): "Diplomacia franquista, propaganda y control de los exiliados. La embajada de José María Alfaro en la Argentina, 1955-1971", *Épocas*, 11, pp. 71-104.
- Berthier, Nancy (2005): "Por qué Morir en Madrid contra Mourir à Madrid: las dos memorias enfrentadas", *Archivos de la Filmoteca*, 51, pp. 126-140.
- Boisseau, Esteban (2022): *Hollywood contra España. Cien años perpetuando la Leyenda Negra*, Madrid, Espasa.
- Cerrano, Carolina (2018): "La diplomacia franquista ante la política argentina, 1955-1962", en Beatriz Figallo, ed., *Desarrollismo, franquismo y neohispanidad: Historia conectadas entre España, América Latina y Argentina*, Buenos Aires, Teseo, pp. 343-365.
- Coetzee, John (2014): *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Darnton, Robert (2014): *Censores trabajando*, México, Fondo De Cultura Económica.
- Del Amo García, Antonio y María Luisa Ibáñez Ferradas (1996): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo (1992): *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC.
- Diez Puertas, Emeterio (2003): *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos.
- Diez Puertas, Emeterio (2009): "Primo de Rivera y la censura diplomática (1923-1929)", en José María Caparrós Lera, ed., *Historia & cinema*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Diez Puertas, Emeterio (2021): "José Ignacio Ramos en el aparato cinematográfico franquista", en Miguel Madueño Álvarez, Luis Velazco Martínez y José Manuel Azcona Pastor, eds., *Camisas azules en Hispanoamérica (1936-1978). Organización política y prosopografía del falangismo en Ultramar*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, pp. 12-38.
- Fraga Iribarne, Manuel (1980): *Memoria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta.
- García Escudero, José María (1978): *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta.
- Gienow-Hecht, Jessica (2010): "Introduction. Searching for a Cultural Diplomacy", en Jessica Gienow-Hecht y Mark Donfried, eds., *Searching for a cultural diplomacy*, Nueva York, Berghahn, pp. 3-12.
- Gubern, Roman (1986): *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca española.
- Laswell, Harold (1999): "Propaganda", en Robert Jackall, ed., *Propaganda*, Nueva York, New York University Press.
- Liogier, Hélène (2005): "El escándalo de *Mourir à Madrid*. Una 'película ofensiva para España'", *Archivos de la Filmoteca*, 51, pp. 109-125.
- Mainer, José-Carlos (2019): "La cultura en el franquismo: historia de un fracaso", en Asuncion Esteban, Duma Etura y Matteo Tomasoni, eds., *La alargada sombra del franquismo*, Granada, Comares.

<sup>63</sup> Ver "Reorganización de las actuales emisiones de onda corta para el exterior" e "Informe sobre televisión en color", AGA (03) 049.011 caja 42.690; "Primera reunión de productoras hispanoamericanas de televisión", AGA (10) 82/20.624, exp. 24.

- Molhant, Robert (1999) : *Prix de l'OCIC dans les festivals de cinema. Grands prix de l'OCIC 1947-1966*, Bruselas, OCIC.
- Monterde, José Enrique (2003) "Introducción: en los límites de lo posible", en José Enrique Monterde y Carlos Heredero, eds., *Los 'nuevos cines' en España*, Valencia, Filmoteca española, pp. 11-14.
- Paz, María Antonia (2002): "Técnicas de contraofensiva cinematográfica durante el franquismo. *Mourir à Madrid*: reacción oficial y repercusión popular", in Juan Antonio García Galindo, Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón, eds., *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, Diputación de Málaga.
- Ramírez Llorens, Fernando (2016): *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*, Buenos Aires, Librería.
- Rosendorf, Neal (2007): "Hollywood In Madrid: American Film Producers and the Franco Regime, 1950-1970", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 27(1), pp. 77-109. Disponible en web: <https://doi.org/10.1080/01439680601177155>.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- Villanueva, Jesús (2011): *Leyenda negra. Una polémica nacionalista en la España del siglo XX*, Madrid, Catarata.