



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Máster en Investigación de la Comunicación como
Agente Histórico-Social**

**23F: De la pantalla a la memoria.
Las representaciones audiovisuales de
un intento de golpe de Estado**

Alumna: Sofía Pérez Carrión

Tutor: Salvador Gómez García

Curso 2019-2020

23F: De la pantalla a la memoria. Las representaciones audiovisuales de un intento de golpe de Estado

RESUMEN: En la sociedad actual, el medio audiovisual adquiere una posición hegemónica en la transmisión del conocimiento histórico y en la construcción de la memoria colectiva en torno al pasado reciente. El presente trabajo aborda mediante análisis temático diversas producciones audiovisuales que han tratado el golpe de estado del 23F con el fin de comprender cómo se ha representado este acontecimiento en la pantalla, qué factores condicionan la construcción del relato audiovisual y la relación que mantiene con la historia escrita.

PALABRAS CLAVE: 23F - ficción - documental - historia - memoria

23F: From screen to memory. The audiovisual representations of an attempted coup

ABSTRACT: In the current society, the audiovisual medium acquires a hegemonic position in transmitting historical knowledge and the construction of collective memory around the recent past. The present work addresses through thematic analysis various audiovisual productions that have dealt with the coup of 23F to understand how this event has been depicted in the screen, what factors determine the construction of the audiovisual account and the relationship it maintains with the written history.

KEYWORDS: 23F - fiction - documentary - history - memory

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1. Objetivos y preguntas de investigación	6
1.2. Metodología y fuentes empleadas	7
2. MARCO TEÓRICO	9
2.1. La relación entre el Cine y la Historia	9
2.1.1. Antecedentes	10
2.1.2. Primeros investigadores y principales aportaciones	11
2.1.3. La investigación sobre cine-historia en el ámbito español	15
2.2. El audiovisual histórico clásico: documental y ficción	18
2.3. La representación audiovisual de la historia reciente de España	20
2.4. A vueltas con el 23F	22
2.4.1. La presencia en la investigación del audiovisual	22
2.4.2. Los debates en la historiografía	24
3. TRABAJO DE CAMPO	26
3.1. Encuadrando el 23F. El contexto histórico en el audiovisual	26
3.2. El Ejército: entre el inmovilismo y el progreso	31
3.2.1. “El loco de Tejero”	34
3.2.2. La traición de Armada	35
3.2.3. Milans del Bosch, un personaje de otro tiempo	37
3.2.4. Sombras sobre el servicio de inteligencia	38
3.3. La Corona como baluarte de la democracia	39

3.4. Las múltiples apariciones de la clase política: Testimonio documental, anécdota ficcional, muñidor incierto	43
3.5. La comunicación del suceso. Medios e informantes, una presencia dispar	44
3.6. La sociedad civil. De los testigos silenciosos al cómplice en la trama	46
4. CONCLUSIONES	47
5. FUENTES UTILIZADAS	53
6. BIBLIOGRAFÍA	54
6.1. Obras textuales	54
6.2. Medios en línea	58
7. ANEXOS	58

1. Introducción

La hegemonía de lo audiovisual es un lugar común en las últimas décadas (Sartori, 1998), la búsqueda de información o conocimiento, el entretenimiento y la forma de relacionarnos, están cada vez más vinculadas a la imagen, al movimiento y al sonido. “Sabemos muchísimas cosas que en realidad nunca hemos leído en ninguna parte, y mucho menos en los libros: las hemos podido simplemente *ver*” (Simone como se citó en Scolari, 2009, p. 169). Las vemos en la pantalla grande del cine o en la pequeña de nuestro salón, en el ordenador o en el móvil, nos comunicamos mediante redes sociales, memes, “gifts”; y paralelamente, se produce un desplazamiento del texto escrito tradicional.

Esta forma de conocimiento también afecta a cómo nos acercamos a la historia. Rosenstone (2014) ha señalado la importancia de los productos audiovisuales históricos en nuestra relación con el pasado y su influencia en la noción que tenemos sobre la historia: son “la vía en la que la mayor parte de la gente entiende los acontecimientos y las personas que conforman la historia” (p. 35). Para el gran público, la mirada al pasado se produce a través de múltiples formatos audiovisuales (películas, documentales, series, incluso videojuegos) que transmiten contenido histórico con intenciones no necesariamente didácticas. Y es que el lenguaje audiovisual hace la comprensión del pasado más accesible, es más directo, requiere menos tiempo y esfuerzo enfrentarnos a él e incluso se obtiene en situaciones de ocio sin una intención previa de conocer datos históricos.

Es muy habitual la recreación de épocas recientes en los contenidos históricos audiovisuales, como los principales acontecimientos del siglo XX, con las guerras mundiales por excelencia. Estos hechos y procesos históricos pueden haber sido vividos, directa o indirectamente, por parte de la población y al visionar los productos audiovisuales que los presentan, sus recuerdos se reavivan, se contextualizan y se completan. Se conforma así una memoria común a ese grupo de población, una memoria colectiva según la acuñación de Halbwachs (2004), en la que el recuerdo adquiere una dimensión social, distanciándose de lo personal (Sampedro, Carriço, Sánchez-Duarte, 2013). Si a principios del siglo XX la educación nacional y las instituciones culturales del Estado eran el sustento de la memoria colectiva sobre los hechos del pasado, en el siglo XXI la comunicación audiovisual en todas sus formas, se ha convertido en la principal fuente del recuerdo (Sand, 2004). Nos encontramos, por tanto, con una memoria histórica que se articula cada vez más mediante el

contenido audiovisual. No obstante, esto no significa que el relato de pasado presentado en la pantalla sea necesariamente recibido por el público como una verdad histórica, pues como sostienen Sampedro et al. (2013) “es el entorno sociopolítico, la generación y el grado de politización de los públicos consumidores los que edifican una identidad para el recuerdo” (p. 160). En cualquier caso, en el trabajo presentado en estas páginas el foco de atención se ha colocado en cómo se recrea el pasado y cómo se conforma su recuerdo en torno a él a través de la imagen cinematográfica, tanto en cine como en televisión.

Hay que tener en cuenta que los acontecimientos pretéritos se revisan y representan desde el presente, con los valores y concepciones propios de las sociedades actuales (Galán y Rueda, 2013). De esta forma, la imagen que tenemos del pasado va cambiando conforme a la evolución de las sociedades. Los elementos del recuerdo van modificándose, añadiéndose o eliminándose; y como venimos comentando, la producción cinematográfica es partícipe de esas alteraciones (Sand, 2004). En este sentido, el interés en el estudio de cómo se construye la memoria colectiva a través del audiovisual reside en el mensaje que ese producto nos transmite respecto al pasado. Cómo lo concibe y representa nos aporta información sobre la realidad social en la que ha sido creado y el propósito de su creación.

Desde los medios audiovisuales se ha hecho referencia a determinados acontecimientos del pasado que, considerados relevantes desde el presente, participan en la formación de identidades colectivas, por ejemplo las nacionales. Shlomo Sand (2004) resalta este papel unificador dentro del contexto de creciente individualismo de las sociedades occidentales, considerando que en la actualidad “sólo el cine y la televisión pueden explicar a los espectadores jóvenes qué relación hay entre su existencia particular y los hechos y los procesos generales que ocurrieron en el pasado” (pp. 502-503). Se marcan así una serie de hitos históricos que actúan como cohesionadores y son utilizados de forma recurrente para fortalecer la identidad nacional y construir una memoria común en torno a ellos. Estos sucesos históricos se trasladan al público mediante las efemérides y conmemoraciones habituales en informativos y en la conformación de la parrilla televisiva, así como a través del lenguaje simbólico y metafórico propio del cine que los transmite como relevantes para ese grupo nacional en cuestión.

Así, en el caso español, uno los hitos históricos más frecuentes en el cine y la televisión –aparte de la Guerra Civil y su periodo consecuente, el Franquismo– es la

Transición. Entre las ficciones televisivas emitidas en las últimas dos décadas podemos contar un notable número de producciones que abordan este periodo histórico: *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-actualidad), *Los 80* (Telecinco, 2004), *Futuro: 48 horas* (Antena3, 2008), *La chica de ayer* (Antena3, 2009), *23-F. El día más difícil del rey* (TVE, 2009), *23-F. Historia de una traición* (Antena3, 2009), *Una bala para el rey* (Antena3, 2009), *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena3, 2010), *Tarancón, el quinto mandamiento* (TVE, 2011), *Los Quién* (Antena3, 2011), *el asesinato de Carrero Blanco* (TVE, 2012) o *El padre de Caín* (Telecinco, 2016), entre otros.

En este trabajo nos centraremos en la presencia en el audiovisual de un hecho histórico muy concreto dentro de la Transición, el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981. Este acontecimiento ha recibido gran atención por parte de los medios, pues lo han llevado a la pantalla en diferentes formatos (documentales, miniseries, largometraje, reportajes, falso documental...) en numerosas ocasiones, desde los años próximos al suceso hasta la actualidad.

El golpe de estado del 23F ha sido considerado como el punto de no retorno del proceso democrático y el cierre de una de las etapas más importantes de la historia reciente española. Al mismo tiempo, este hecho supuso un refuerzo a la figura de Juan Carlos I como monarca al apoyar el sistema constitucional y ha perdurado en el recuerdo, actuando como legitimador de la monarquía dentro del sistema parlamentario español. Sin embargo, que los informes sobre el caso no se hayan hecho públicos y continúen bajo secreto sumarial ha suscitado recelos en cuanto a la participación de algunos de los protagonistas y alimentado teorías de intriga y conspiración. Conjuntamente, la imposibilidad de acceso a la documentación ha repercutido negativamente en la investigación académica del acontecimiento, limitándola a un reducido número de estudios. A pesar de ello y casi cuarenta años después, este hecho histórico sigue muy vigente en la actualidad política y mediática del país, siendo asimismo habitual encontrar referencias en la cultura popular, especialmente en clave de humor¹.

¹ Estos son algunos ejemplos de las últimas alusiones al 23F en diferentes ámbitos: durante el debate de la Sesión de Investidura el 4 de enero de 2020, la diputada Laura Borrás (Junts Per Cat.) hizo referencia al golpe del 23F en su intervención (Congreso de los Diputados, 2020, 4:34:43); a raíz de la polémica que ha rodeado al rey emérito en el verano de 2020, algunos medios han recordado este episodio por la importancia que supuso para la imagen de su reinado (Martínez, 2020; Jiménez, 2020), así como para recordar que su papel en la trama aún no

Si pensamos en el 23F, la imagen de un señor de tupido bigote y con tricornio subido en la tribuna del Congreso, brazo en alto y pistola en mano, probablemente venga de forma inevitable a nuestra mente. Esta estampa, quizá acompañada de una serie de frases –“¡todo el mundo al suelo!”, “¡se sienten, coño!”–, forma parte del imaginario en torno al suceso, construido a partir de imágenes y sonidos proyectados de forma reiterada por los medios de comunicación cada vez que lo refieren. La elección de la representación audiovisual del 23F para desarrollar nuestro trabajo se debe, además de a la significación histórica del acontecimiento y su constante presencia en la actualidad mediática, a la importancia que el lenguaje audiovisual tiene en la formación de la memoria colectiva en torno a este hecho histórico, teniendo en cuenta además las limitaciones existentes en fuentes de conocimiento alternativas sobre este acontecimiento en particular.

1.1. Objetivos y preguntas de investigación

El presente trabajo aborda el tratamiento de los hechos históricos en el cine y la televisión y su relación con la construcción de la memoria colectiva. Una investigación que se concreta en la imagen que han propuesto las producciones audiovisuales españolas, tanto de ficción como documentales, sobre el intento de golpe de estado del 23F. Esta cuestión ya se ha tratado desde diferentes perspectivas –que detallaremos más adelante– aunque, hasta el momento, no se ha realizado una visión que valore el discurso que componen todas estas piezas de forma integrada, por lo que nos disponemos a ello en este trabajo. Además incorporamos como novedad el análisis de representaciones que apenas han recibido atención como la película o los episodios de *Cuéntame cómo pasó* donde el suceso es el trasfondo histórico.

El lenguaje audiovisual no sólo tiene capacidad de representar la historia y transmitirla a un público masivo sino que en la actualidad es uno de los medios principales para mirar al pasado. Tal y como señala Rosenstone (1997),

ha sido esclarecido (Fernández, 2020); otra referencia, esta vez desde la comedia, se produjo con el especial de nochevieja 2019 a cargo de José Mota emitido por TVE. En este programa, titulado *31-D Un golpe de gracia*, un conjunto de cómicos españoles ejecutaba un golpe de estado, parodiando el sucedido el 23F (Rtve, 2019).

Vivimos en un mundo dominado por las imágenes, donde cada vez más gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual. (p. 29)

Considerando igualmente que la exposición a las imágenes contribuye a crear un imaginario colectivo que actúa de cohesionador social, entendemos que hay una importancia del audiovisual histórico en la formación de la conciencia histórica de las sociedades. Por ello, partimos del supuesto de que las representaciones televisivas sobre el 23F tienen una cierta relevancia en la formación de la memoria colectiva española en torno a este suceso. El propósito de este trabajo de conocer la idea que sobre este hecho se transmite de la pantalla a la memoria nos lleva a formular las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuál es el mensaje o los mensajes que conforman el discurso audiovisual del 23F? ¿Ha evolucionado este relato a lo largo de los años? ¿Se aborda desde una perspectiva unitaria, teniendo en cuenta la variedad de formatos y cadenas en que se ha presentado? ¿Es novedoso en cuanto a la historiografía escrita? Respondiendo a estas cuestiones pretendemos profundizar en la forma de configurar el conocimiento del pasado en la sociedad actual donde el audiovisual es la principal vía de comunicación.

1.2. Metodología y fuentes empleadas

Dentro de las técnicas de análisis cualitativo se ha optado por escoger el análisis temático como herramienta para abordar el objeto de estudio de este trabajo y responder a las preguntas de investigación. El procedimiento se ha planteado de forma deductiva, seleccionando en primer lugar una serie de temas y subtemas para posteriormente comenzar la recogida de datos en cada audiovisual y codificarlo en las categorías previamente establecidas. Por último, se ha procedido a su interpretación con el fin de obtener las claves de cómo se ha representado el conjunto del acontecimiento en la pantalla y los posibles cambios o evoluciones. No obstante, y como es frecuente dentro de las metodologías cualitativas, no se ha concebido como un proceso completamente cerrado e inmutable ante la posibilidad de percibir matices u otros aspectos relevantes de valorar e incorporar durante el visionado del material audiovisual (Kuckartz, 2014).

El criterio de selección de los temas a analizar parte de las cuestiones con mayor presencia en la historiografía sobre el 23F, especialmente aquellos puntos que han generado más debate para conocer la posición que el discurso audiovisual adopta al respecto; pero al mismo tiempo se han tenido en cuenta las características propias del medio y de su narrativa. De esta forma se ha concebido una primera categoría relativa al contexto histórico del acontecimiento en la que se atiende principalmente a las razones que motivaron el golpe (¿cuáles se enuncian y cómo se presentan?), así como a los antecedentes y las consecuencias para la situación político-social española. Estas cuestiones se encuentran muy elaboradas en la historiografía y cuentan con un amplio consenso en muchos de sus puntos, no obstante las consideramos de interés para observar si el 23F es mostrado en el audiovisual como un hecho aislado de dieciocho horas o se dedica tiempo a su contextualización, siempre entendiéndolo dentro de las posibilidades de cada formato.

El foco de atención de la historiografía que aborda el 23F se sitúa en los actores principales que intervinieron en el transcurso del golpe de estado, todos ellos militares. Cuál fue el papel de cada uno, sus intenciones particulares, su actitud ante él o la responsabilidad en su fracaso son los puntos más controvertidos. Ante esto, se ha resuelto establecer categorías a partir de los personajes, tanto individuales como colectivos, considerando igualmente el modo en el que son representados en el audiovisual. Así, en primer lugar se ha configurado el Ejército como un conjunto amplio que se divide a su vez en leales a la democracia y partidarios del golpe. Otra categoría a analizar ha sido la monarquía, pues si bien Juan Carlos I es militar, el papel de la institución en este suceso cobra particular entidad más allá de la posición del rey como mando supremo de las Fuerzas Armadas. Por último se han articulado tres grupos más que corresponden a los políticos, periodistas y sociedad civil que, a pesar de contar con escasa o nula presencia en la historiografía, son figuras que rodean de alguna forma el 23F y aparecen en las producciones audiovisuales, de modo que su examen también puede aportar información sobre la manera de relatar este acontecimiento en la pantalla.

En cuanto a la muestra a analizar, en este estudio hemos optado por centrarnos en los documentales emitidos por Televisión Española: *18 horas de tensión* (1986), *Quince años después* (1996), *23-F Radiografía del golpe* (2001) y *23-F Regreso a los cuarteles* (2006). Así como los de Antena 3 por el posible contraste que pueda suponer su planteamiento frente

a las producciones de la cadena pública, *Se rompe el silencio* (1994), *Los silencios del 23-F* (1997) y *Las cintas secretas del 23-F* (2003). En un principio partimos de la idea de incorporar también al análisis algún documental realizado desde las televisiones autonómicas, bien los de TV3 *El 23-F des de dins* (2001) o *El 23-F a Catalunya* (2004), bien *Las Claves del 23-F* (2013) de Telemadrid, para así aportar una perspectiva regional; sin embargo no ha sido posible acceder a ellos. Respecto a la ficción, se analizarán las dos miniseries: *23-F. El día más difícil del rey* (2009) producida por TVE y *23-F Historia de una traición* (2009), producida por Antena 3; la película de Chema de la Peña *23-F. La Película* (2011) y los dos capítulos de la serie *Cuéntame cómo pasó* donde tiene lugar el golpe de Estado, *La larga noche de transistores y teléfonos* (nº 235) y *El hombre de la casa* (nº 236).

2. Marco teórico

2.1. La relación entre el Cine y la Historia

La historia ha estado presente en la pantalla desde los orígenes del cinematógrafo, como así lo evidencia el filme *Neron essayant des poisons sur les esclaves* de Georges Méliès en 1896. La recreación de episodios y personajes históricos ha sido un tema recurrente en el cine a lo largo de los años principalmente por ser fácilmente reconocibles por el público y por tanto más accesibles (Hueso 1991).

Sin embargo la relación entre el Cine y la Historia no se limita al interés en las películas de tema histórico, sino que va más allá de éstas llegando a valorar todo género fílmico e incluso trascendiendo el ámbito cinematográfico para considerar otros formatos audiovisuales herederos de éste. Aunque tardíamente, el ámbito académico lo ha abordado desde múltiples puntos de vista –como su importancia como fuente histórica y sociológica, su faceta didáctica, su capacidad de difusión del conocimiento e incluso como medio con entidad propia para la interpretación del pasado– dentro de un proceso de reflexión de décadas nutrido con la aportación de diferentes figuras a nivel internacional.

El marco teórico de esta investigación responde a la lógica de sus fuentes que se corresponden en su mayoría al ámbito televisivo (tan sólo hay una película sobre el 23F) pero la relación entre el audiovisual y la Historia comienza, como es lógico, por el cine,

extendiéndose posteriormente a la pequeña pantalla, por lo que en esta exposición seguiremos el mismo camino.

2.1.1. Antecedentes

Tan solo tres años después del nacimiento del cine hubo quienes se percataron de su interés desde el punto de vista histórico. En 1898, el fabricante alemán de cámaras fotográficas Oskar Messter señalaba en su publicidad la utilidad de este medio para la conservación del pasado y en las mismas fechas, Boleslav Matuszewski, fotógrafo polaco, planteó la creación de un archivo cinematográfico para el uso de los historiadores del futuro – propuesta, por cierto, ignorada– considerándose así por primera vez el valor de las películas como fuentes históricas (Sorlin, 2008; Sand, 2004). Sin embargo, no fue hasta casi un siglo después cuando la historiografía prestó atención al cine como intérprete de la historia. Para ello se tuvieron que superar diversas razones que motivaron el rechazo y la desconfianza hacia este medio por quienes estudiaban el pasado: su carácter subjetivo y ficticio, su lenguaje propio basado en la imagen y el sonido en lugar de la escritura –vía de expresión académica por antonomasia–, su ubicación en la cultura popular o el ser una forma de ocio para las masas.

A inicios del siglo XX tuvieron lugar unas primeras aproximaciones dirigidas a la elaboración de una historia del cine. Se trataban de descripciones de escaso rigor de películas y cineastas realizadas por aficionados ante el desinterés de los académicos (De Pablo, 2001). Cabe mencionar también que el cine sí suscitó cierta atención por parte de los historiadores militares, atraídos por la constante presencia bélica en la pantalla, no obstante sin resultados que se considerasen relevantes (Sand, 2004).

La primera obra paradigmática en la relación cine-historia apareció tras la Segunda Guerra Mundial: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) de Siegfried Kracauer. Con este estudio, Kracauer pretendía dar respuesta al triunfo del nazismo en Alemania mediante el análisis de los elementos psicológicos presentes en las películas alemanas de la República de Weimar. Aunque posteriormente se han señalado las deficiencias que presenta este estudio –muestra no significativa, simplismo de la teoría causa-

efecto o categorías imprecisas entre otras– (Sorlin, 2008), esto no anula su relevancia por ser pionero en relacionar las películas con su contexto de producción y plantear así el cine como reflejo de la mentalidad de las sociedades.

2.1.2. Primeros investigadores y principales aportaciones

Quien realmente puso el primer escalón en la relación entre Cine e Historia al abordarla de forma rigurosa e inaugurar con ello un debate historiográfico fue Marc Ferro, historiador francés vinculado a la Escuela de los Annales, núcleo de renovación historiográfica. En 1965 publica en su prestigiosa revista el artículo *Histoire et Cinéma: l'expérience de La Grande Guerre* junto con otros dos colaboradores, en el que se planteaba por primera vez, de forma somera, las posibilidades que ofrece el cine para el estudio del pasado (Kriegel, Ferro y Besançon, 1965). En los sucesivos años, Ferro fue profundizando en su reflexión en múltiples publicaciones. En el artículo *Le film, une contre-analyse de la société* (1973)² defiende el valor de las cintas cinematográficas como fuentes históricas, independientemente de su género: “el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia” (Ferro, 1995, p. 38). Asimismo exponía que el rechazo de los historiadores a concebir el cine como un documento más se debía a creerlo un compendio de imágenes incontrolable, escogidas y montadas, y por tanto construido subjetivamente. Ante esto, Ferro se cuestiona si no le sucede lo mismo a la interpretación de la documentación escrita, puesto que se han escrito versiones diferentes de la historia partiendo de las mismas fuentes documentales (Ferro, 1995).

Además de considerar la imagen audiovisual como documento histórico, otra de sus aportaciones más relevantes es valorarla también como agente de la historia capaz de influir de diversos modos en la sociedad que la crea. El cine puede transmitir las ideas del sistema establecido ejerciendo de actor propagandístico, pero al mismo tiempo es una herramienta de crítica del poder. Tiene la capacidad de construir una historia distinta a la procedente de las instituciones y los dirigentes, mostrando con verosimilitud aspectos que han permanecido ocultos y presentando una visión independiente y transformadora. De esta forma, el cine ofrece

² Este artículo aparece en el libro referenciado *Historia contemporánea y cine* (1995), una compilación de las principales publicaciones de Marc Ferro.

lo que Marc Ferro define como un “contra-análisis” de la sociedad. Al utilizar la imagen como documento para contar la historia, el relato se aleja de los archivos, fuente tradicional por excelencia, y se elabora una “contra-historia” no oficial. Así, el cine se convierte en un agente de la historia, pues puede determinar una toma de conciencia. Por otro lado, Ferro también señala la capacidad del cine para influir en las costumbres y mentalidad de las sociedades, constituyéndose en las últimas décadas en occidente como una “escuela paralela”. En esta cuestión reside la importancia de estudiar la imagen del pasado que da el cine, puesto que es la visión que realmente llega a la mayoría de la gente y se impregna en sus memorias. Por lo general, señala Ferro, la idea que la sociedad tiene de un acontecimiento histórico no procede de los artículos y ensayos científicos de los historiadores, son las obras cinematográficas históricas las que tienen mayor impacto ideológico (Ferro, 1995).

Tras las primeras aportaciones de Marc Ferro se desarrolla una incipiente corriente de investigación del cine en varios países. Se promueven congresos y aparecen publicaciones especializadas en las que se comienza a considerar las cintas cinematográficas desde el punto de vista histórico y a reflexionar en torno a una metodología para su análisis³. Por mencionar algunas, en 1971 el Institut Jean Vigo en Francia comienza a editar la revista *Les Cahiers de la Cinémathèque* a cargo de Marcel Oms; y en las mismas fechas, al otro lado del Atlántico, la asociación The Historians Film Committee, fundada un año antes por John O'Connor y Martin A. Jackson, publica la revista *Film and History* con el objetivo de promover el interés del cine para la investigación y la enseñanza. A propósito de colectivos de historiadores y otros estudiosos de los medios audiovisuales, en 1977 se crea la IAMHIST (International Association for Media and History) que cuenta también con su propia publicación *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Es también destacada la obra colectiva editada por Paul Smith *The Historian and Film* (1976), donde sobresale el artículo *The Evaluation of Film as Evidence* de William Hughes en el que alude a las posibilidades que ofrece el cine, debido a su carácter popular y su accesibilidad, “de revelar los códigos culturales y las contradicciones ideológicas que operan en la conciencia social de una época determinada, los

³ Algunos investigadores destacados y sus obras fueron Martin A. Jackson con *Film as a Source Material: Some Preliminary Notes Toward a Methodology* (1973) publicado en *Journal of Interdisciplinary History*, 4 (1), pp. 73-80; Jeffrey Richards con *Visions of Yesterday* (1973) o el artículo de John E. O'Connor *History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and TV Study for an Understanding of the Past* (1988) publicado en la revista *The American Historical Review*, 93 (5), pp. 1200-1209, y el monográfico del mismo autor *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television* (1990).

mitos que alimentan las creencias colectivas, las maneras de pensar y las normas morales dominantes” (como se citó en Sand, 2004, p. 492).

En línea con estos planteamientos se incorporan las relevantes propuestas del historiador francés Pierre Sorlin. En su monografía *The Film in History. Restaging the Past* (1980) pone a prueba un método de análisis para abrir un camino en el estudio sociohistórico de las películas, un proceso que le sirve al mismo tiempo para reflexionar sobre la idea de Historia y el papel del historiador. Sorlin, al igual que sus coetáneos, encuentra en el cine una fuente histórica esencial para estudiar el s. XX y centra su atención en el valor de éste como expresión de las ideologías, miedos, preocupaciones y anhelos de las sociedades que lo crean. Considera las películas como una forma de acceder a la mentalidad y las concepciones de la época y el lugar donde se producen, así como documentos que reflejan cómo los individuos y colectivos entendían y expresaban su propio tiempo, llegando a áreas que el discurso escrito no siempre cubre. A la hora de analizar una película sería, por tanto, necesario concebirla dentro de las ideas propias del tiempo y sociedad en los que nació, en lugar de examinarla desde la historiografía actual (Sorlin, 1980).

A partir de ese momento se incrementó el interés de las publicaciones académicas por el análisis de las narraciones cinematográficas del pasado y su interés para la Historia. No obstante, seguía habiendo reparos por parte de la historiografía por los retos que supone estudiar el medio cinematográfico, las dificultades de enfrentarse a su lenguaje propio y las cualidades estéticas y artísticas que este presenta (Sand, 2004). Frente a estos temores encontramos a Robert A. Rosenstone, firme defensor del cine histórico que, recogiendo el testigo de sus predecesores, sumó una nueva perspectiva al debate historiográfico. Desde la publicación del artículo *History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film* en la revista *American Historical Review* (1988), este historiador ha sostenido decididamente en múltiples publicaciones la capacidad del cine histórico, documental y de ficción, de explicar el pasado y en consecuencia, ha defendido la necesidad de estudiar cómo funciona la recreación de la historia en lo audiovisual. Hay que señalar que para este autor, cine histórico es aquel que toma parte en el debate sobre los significados del pasado, no aquellas películas que eligen un periodo o suceso histórico como marco de sus aventuras y romances (Rosenstone, 1995).

Expresar estos planteamientos, ha supuesto oponerse a la concepción tradicional de cómo hacer historia. Rosenstone (1995) señala que se acostumbraba a valorar las películas históricas siguiendo los mismos parámetros utilizados para juzgar la historia escrita, atendiendo a cuestiones como la validez de los datos, la verificabilidad, el argumento y la lógica empleada, como si ésta fuera la única manera de articular la relación con el pasado. Sin embargo, situarse frente a la pantalla no es lo mismo que leer un libro. Las imágenes en movimiento, la música, el montaje, los efectos de sonido, la voz y su entonación son elementos fundamentales para construir el significado histórico en el cine y suponen la diferencia más evidente frente a la historia escrita. Gracias a ellos, el cine puede generar emociones intensas e inmediatas, resultando una experiencia que nos hace vivir lo que vemos en la pantalla (Rosenstone, 2014).

La propuesta de investigación de Rosenstone se basa en valorar el cine histórico independientemente de las normas seguidas en la historia escrita, atendiendo a los propios códigos cinematográficos para llevar el pasado a la pantalla, sus posibilidades y limitaciones, fortalezas y debilidades, extrayendo la teoría de la práctica (Rosenstone, 2014), bajo la advertencia de que “sólo estudiando cómo funcionan estas películas podemos comenzar a aprender cómo el cine histórico se suma a nuestra experiencia y comprensión del pasado” (Rosenstone, 1995, p. 11). Se trata de concebir el film histórico como una interpretación más de la historia, desarrollando la idea presente en el concepto “historiofotía” –paralelo a “historiografía”– enunciado por Hayden White como “la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso filmico” (como se citó en Burke, 2005, p. 203).

Dentro de su planteamiento, Rosenstone señala la importancia de analizar el recurso de la invención, el aspecto más controvertido a la vez que fundamental para la narración audiovisual. El cine se sirve de la fantasía y la invención de personajes, sucesos, conversaciones o escenarios como recurso para que sean aceptadas y distribuidas por el mayor público posible, pero principalmente porque son elementos propios del medio. El limitado margen de tiempo impide proporcionar exhaustivas explicaciones, dando lugar a simplificaciones y condensaciones de eventos y personajes. Por otro lado, tanto las escenas como la actuación de los personajes requieren más detalles (los gestos, sus movimientos, su voz...) que los que se pueden conocer del pasado. Asimismo necesita crear incidentes para

mantener el ritmo del relato dramático, la intensidad y hacerlo atractivo al público. Por tanto, la precisión de los hechos representados no es la cuestión más relevante a la hora de examinar la historia presentada en el cine, aunque haya sido lo más analizado. No obstante, aunque reconoce la necesidad de la invención en el cine histórico, advierte que, como cualquier otro trabajo sobre historia, no se puede fantasear caprichosamente, ignorando los argumentos y datos que ya se conocen del pasado por otras fuentes y tergiversando el discurso histórico. De esta forma hace una distinción entre lo que llama “invenciones verdaderas” e “invenciones falsas” (Rosenstone, 1995; 2014).

En definitiva, Rosenstone va un paso más allá en la genealogía de la relación entre el Cine y la Historia y la plantea desde un punto de vista diferente: concibe el cine como una herramienta más para hacer Historia, para cuestionarse y reflexionar sobre el pasado, de forma paralela pero independiente a la historia escrita. Por ello insiste en la necesidad de estudiar cómo se ha estado haciendo el cine histórico por parte de los investigadores, tanto del ámbito de la Historia como el de la Comunicación.

2.1.3. La investigación sobre cine-historia en el ámbito español

El interés académico en las posibilidades que ofrece el cine para el estudio del pasado se revela en España por primera vez a mediados de los setenta con Luis Ángel Hueso, catedrático de Historia del Cine –el primero del país– en la Universidad de Santiago de Compostela. Aunque sus estudios se centran fundamentalmente en la historia del cine, sus géneros y temas presentes, también reflexiona sobre su condición de fuente histórica y su carácter testimonial. En su obra *El cine y la historia del siglo XX* (1983) considera el cinematógrafo como “reflejo de unas situaciones concretas del mundo de nuestro siglo, por lo que se erige en un testimonio de ese mundo, aunque no contara con una finalidad manifiestamente histórica” (como se citó en Pelaz, 2006, p. 11). Paralelamente encontramos otras aproximaciones con el trabajo colectivo *La Historia y el Cine* (1983) editado por Joaquín Romaguera y Esteve Rimbau, y el monográfico de J. E. Monterde *Cine, historia y enseñanza* (1986), más orientado a las posibilidades didácticas de las películas.

No obstante, el mayor impulso para el estudio de estas cuestiones en el ámbito español vino de la mano de José María Caparrós Lera, creador en 1983 del Centro de Investigaciones Film-Historia en la Universidad de Barcelona y editor de *Film-Historia*, revista especializada en las relaciones entre Historia y Cine. En torno a esta institución Caparrós ha promovido una escuela de historia contextual del cine –siguiendo la escuela anglosajona *Cinematic Contextual History*– con base en el desarrollo de una metodología que propone un análisis fílmico global en el que además del contenido visual y argumental del largometraje a estudiar, se debe tener en cuenta el contexto socio-político y cinematográfico y las circunstancias de producción y recepción para conocer en profundidad su significado histórico, imposible de entender observándolo únicamente de forma aislada (Caparrós y Alegre, 1996)⁴. Siendo un prolífico autor, entre las obras de Caparrós podemos destacar *100 películas de historia contemporánea* (1997), donde hace un recorrido por los principales procesos históricos de los siglos XIX y XX a través de filmes de ficción, ejemplificando con ello la capacidad del cine como fuente documental y herramienta didáctica para la Historia contemporánea.

Pero no sólo los historiadores se han ocupado de la relación entre Cine e Historia, también encontramos reflexiones procedentes del ámbito de la Comunicación. Desde la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, los catedráticos de Historia de la Comunicación Social, Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo han promovido la creación de otro foco de estudio en torno a este tema con la organización desde 1995 de las *Jornadas Internacionales de Historia y Cine* y las publicaciones fruto de estos encuentros, así como con el Grupo de Investigación “Historia y estructura de la comunicación y el entretenimiento” al que se asocian una serie de Proyectos de Investigación financiados en el marco del plan de I+D+i.

Montero y Paz (2013) han subrayado el interés de transmitir el discurso histórico a través de los medios audiovisuales en una sociedad como la actual donde la comunicación por medio de la imagen en movimiento es cada vez más relevante. En cualquier caso, advierten de que este cambio comunicacional no supondría el fin del soporte escrito, sino una convivencia, al igual que la aparición de la escritura no supuso el fin del discurso oral. A partir de esto y

⁴ En el artículo *La investigación histórica del arte fílmico, una propuesta metodológica* (1984) publicado en *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, (10), pp. 277-292, Caparrós expuso por primera vez este modelo de investigación fílmica, que fue posteriormente mejorado por Sergio Alegre con su trabajo *El cine cambia la Historia. Las imágenes de la División Azul* (1994) (Caparrós y Alegre, 1996).

siguiendo las ideas ya planteadas por Rosenstone, estos investigadores reflexionan en torno a la posibilidad de construir una historia audiovisual, acorde a las reglas y lenguaje propios del medio. Como Rosenstone, entienden que una producción audiovisual se considera histórica si tiene interés en ofrecer un relato o explicación coherente sobre el pasado (al igual que un discurso oral o uno escrito) independientemente de la forma en la que se presente y apuntan la primacía de la parte audiovisual frente a lo histórico en el concepto “audiovisual histórico”, es decir, que no existe si por afirmar la parte histórica se alteran los rasgos principales de la narrativa audiovisual. A pesar de que este debate se comenzó a plantear hace décadas, estos investigadores consideran que sigue habiendo una concepción de superioridad del discurso histórico escrito y hacen un llamamiento a los historiadores para involucrarse más en las producciones audiovisuales, así como a los cineastas a formarse en historia; puesto que en el mundo occidental actual no es posible la divulgación histórica sin la producción audiovisual, sea mediante cine, televisión o videojuegos (Montero y Paz, 2013).

Dentro del panorama español, además de los nombres ya mencionados, podemos añadir otros investigadores que han estudiado la explicación dada en la pantalla a determinados procesos históricos, por ejemplo Santiago de Pablo desde la Universidad del País Vasco o José-Vidal Pelaz desde la Universidad de Valladolid. El primero con una línea de trabajo centrada en la historia reciente del País Vasco y el nacionalismo vasco reflejado en el cine y la televisión⁵, siendo además responsable de una serie de volúmenes dedicados a episodios históricos determinados bajo el nombre *La Historia a través del cine*. En cuanto al segundo autor, se ha orientado más al análisis de películas enmarcadas en el contexto estadounidense de la Guerra Fría⁶ y cabe destacar la coordinación junto con José Carlos Rueda Laffond de la obra *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX* (2002), por ser menos frecuente el estudio del espectador como sujeto social y su relación con el cine (Pelaz y Rueda, 2002).

Aunque muchas de las cuestiones planteadas en torno a las posibilidades del cine para la investigación y divulgación del pasado continúan abiertas y en debate, los reparos a la hora de estudiar el cinematógrafo desde el punto de vista histórico se han ido venciendo en las

⁵ Sus monográficos más recientes: *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine* (2017) y *Testigo de cargo: la historia de ETA y sus víctimas en televisión* (2019).

⁶ Por ejemplo con los artículos *Filming History: Billy Wilder and the Cold War* (2012) publicado en *Communication & Society*, 25 (1), pp. 113-136 o *Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)* (2008) publicado en *Historia Actual Online*, (15), pp. 125-136.

últimas décadas. De esta forma, en la actualidad proliferan los trabajos sobre filmes que narran hechos históricos así como aquellos útiles para acercarnos a determinadas épocas pasadas. De hecho, estos estudios no sólo se han ampliado a la pantalla pequeña, incorporando al debate las series de contenido histórico, sino que también se presenta un incipiente interés por los videojuegos de temática histórica⁷, ampliándose así el estudio por los diferentes medios y la gran variedad de representaciones audiovisuales del pasado.

2.2. El audiovisual histórico clásico: documental y ficción

Como el presente trabajo se centra en dos productos audiovisuales clásicos, el documental y la ficción, y su divulgación principal a través del ámbito televisivo, a continuación comentaremos algunos aspectos acerca de ellos, de su relación y sus diferentes formas de abordar el pasado.

En una creencia común se ha relacionado ficción con subjetividad y los documentales con lo imparcial a la hora de representar la historia, pero no se trata más que de una simplificación que evita análisis más profundos (Rueda y Coronado, 2009). Esta concepción se debe a las características propias del género documental basadas en el empleo de imágenes procedentes de centros documentales como archivos y museos para ilustrar la narración, al mismo tiempo que se ofrecen testimonios o entrevistas a expertos o participantes de los hechos narrados que otorgan una sensación de realismo y veracidad al relato. Con la muestra de personajes, paisajes y objetos reales, el documental parece llevar implícita la idea de conectarnos directamente con el pasado, mientras que en la ficción, la invención y la escenificación hacen de intermediarios (Rosenstone, 2014).

Esta sensación de autenticidad ya estaba presente en los orígenes del cinematógrafo cuando el público contemplaba las filmaciones de actividades cotidianas y locales (incluso pudiendo reconocerse en alguna) y le hacía confirmar que las imágenes en movimiento proyectadas ante sus ojos no eran un engaño del novedoso aparato. Por entonces, las películas se aproximaban más al formato documental, puesto que la mayor parte eran proyecciones de

⁷ En España, la producción académica sobre la relación entre Historia y videojuegos se encuentra fundamentalmente en torno al grupo de investigación “Historia y Videojuegos 2.0.” en la Universidad de Murcia, dirigido por el medievalista Juan Francisco Jiménez Alcázar. El grupo es co-promotor de la revista *e-Tramas*, especializada en videojuegos, gamificación y nuevas tecnologías digitales.

escenas reales y de actualidad donde en muchos casos las personas que aparecían desconocían que estaban siendo filmadas. No se utilizaban actores ni se realizaban representaciones y en pocas ocasiones se recurrió a la preparación de la acción a filmar. Entre ellas se encuentra *El regador regado*, considerada la primera película de ficción (Barnouw, 1996). Vemos por tanto que, aunque posteriormente se consolidasen como géneros separados, ficción y documental comparten orígenes.

No obstante, con el tiempo, la evolución de los formatos de no ficción ha supuesto la incorporación de elementos propios de la ficción, de forma que en ocasiones se recurre a escenificaciones y a la presencia de actores, así como al uso de estructuras narrativas y lineales con el fin de hacer la pieza atractiva y entretenida a los espectadores. Al igual que la ficción, el documental también busca emocionar y para ello emplea los recursos que el audiovisual ofrece: el encuadre, juego entre imágenes fijas y móviles, banda sonora, efectos de sonido, etc. (Rosenstone, 2014). De la misma manera, además de ofrecerse como mero pasatiempo, ambos géneros pueden hacer reflexionar al espectador y suscitar un debate. ¿Cuál es la diferencia entonces entre ficción y documental? Aunque no hay un consenso teórico, María Antonia Paz (2008) apunta como clave para distinguirlos “el grado de veracidad en la representación de la realidad” (p.150). La dramatización estaría sujeta en la no ficción a la verificación y autenticidad de los hechos. Si bien esto no significa la ausencia de subjetividad, pues incluso con el uso de imágenes reales sigue siendo una interpretación del autor sobre los hechos expuestos. Rosenstone (2014) por su parte señala que “el documental, a diferencia de la ficción, no se sitúa en el presente sino en un tiempo específicamente visual, el de la nostalgia” (p.55). Las películas de ficción nos permiten experimentar los sucesos pasados en la inmediatez, mientras que al visualizar un documental tenemos presente en la conciencia que estamos ante un tiempo pasado (Rosenstone, 2014).

En cualquier caso, las preocupaciones y reflexiones de los investigadores en relación a las capacidades del audiovisual para explicar la historia no hacen distinción entre documental y ficción sino que engloban ambos géneros. Ejemplo de ello es el denominador común que encontramos en las clasificaciones de audiovisual histórico que de forma particular han hecho muchos de los estudiosos de este tema con el objetivo de facilitar su investigación y enseñanza. Exponiendo algunos de los más destacados, en el ámbito cinematográfico encontramos que Rosenstone (2014) sólo considera como cine histórico aquel que tiene una

intención de explicar la historia. Partiendo de esta idea propone tres categorías según la forma de aproximarse al pasado: el “drama convencional” (películas que siguen el estilo de Hollywood), el “drama innovador o de oposición” (que frente a las anteriores, realizan experimentos estilísticos, formales y narrativos) y los documentales. Marc Ferro distingue entre películas de “reconstrucción histórica”, que reflejan las sociedades y costumbres de épocas pasadas y por ello adquieren un valor histórico o sociológico, y aquellas de “reconstitución histórica” que tienen la intención de “hacer historia”. Jose María Caparrós (2004) recoge las sistematizaciones de Ferro e incluye la categoría “ficción histórica”, tomada de Jean-Pierre Comolli, en referencia a aquellos filmes que evocan tiempos y personajes del pasado pero no tienen intención de rigurosidad. En el espacio televisivo continúa el mismo esquema con diferentes denominaciones: se ha hablado de “telenovelas de base histórica” y “adaptaciones históricas”, “ficciones de época” frente a “ficciones documentalizadas”, o de “series de época” y “series históricas” (Salvador, 2016).

En definitiva, tanto para el ámbito del cine como el televisivo la distinción fundamental es la intencionalidad histórica de la ambientación histórica. Se diferencian aquellas producciones que tienen una voluntad de generar conocimiento y provocar la reflexión en el espectador, basándose en fuentes y con intención y esfuerzo en ser rigurosos; de las que utilizan un periodo del pasado o personajes históricos como marco para contar una historia que únicamente busca entretener; bien sean documentales, series o películas.

2.3. La representación audiovisual de la historia reciente de España

En la producción audiovisual histórica española, tanto de ficción como documental, la historia nacional reciente tiene un especial protagonismo, siendo la Guerra Civil, el Franquismo y la Transición episodios recurrentes en la mirada al pasado desde el cine y la televisión (Rueda y Coronado, 2009). La recreación de estos episodios históricos está estrechamente vinculada con la construcción de una memoria colectiva desde los medios de comunicación. La cercanía temporal de los periodos en los que se ambientan series como *Cuéntame cómo pasó* (2001) o *Amar en Tiempos Revueltos* (2005), ambas de larga proyección nacional y con un formato basado en la cotidianidad y el relato familiar, genera

empatía en el espectador y lo involucra emocionalmente porque son sucesos que ha vivido y recuerda. Como afirman Sampedro et al. (2013),

la ficción histórica se enuncia a través del relato de proximidad. Busca implicar a los espectadores enfatizando el ámbito cotidiano, pasado y presente, ya que esta cotidianidad mantiene más continuidades que el ámbito institucional y establece puentes más accesibles con la audiencia: solo precisa de un conocimiento experiencial (vivido o mediado) para ser aprehendido. (pp. 154-155)

No obstante, estas apelaciones a la memoria están orientadas socialmente. El pasado es seleccionado y revisado con intención de actualizar la visión en torno a él en función de los intereses del presente (Galán y Rueda, 2013). Ortega, Cabeza y Díaz (2018) comentan que en los documentales de divulgación histórica el tratamiento de lo pretérito está estrechamente ligado al contexto de producción de la pieza y adopta una posición respecto a él. Al mismo tiempo, estos documentales son “una vía para mostrar a los espectadores las circunstancias y procesos que les han llevado al presente que viven” (Ortega et al., 2018, p. 251). Del mismo modo, Galán y Rueda (2013) indican que “los medios se sitúan en una trama donde se interrelacionan los factores socioculturales, económicos o políticos, actuando como agentes activos en la evocación de lo pretérito. Entre ellos destacaría la televisión por su capacidad socializadora” (p. 58).

De esta forma se puede apreciar cómo la producción histórica ficcional y documental en la televisión española está desde sus inicios estrechamente vinculada a los intereses políticos del momento, teniendo en cuenta además que durante varias décadas sólo existieron las cadenas públicas estatales. Vemos que en sus primeros años de vida, la televisión ofrece contenidos históricos orientados a transmitir y promover los valores y costumbres españolas, en consonancia con la exaltación nacionalista característica del régimen franquista en el que nació (Rueda y Coronado, 2009; Hernández, 2008). Asimismo durante la Transición, las series de ficción histórica se ubicaron principalmente en el siglo XIX, contribuyendo así a la transmisión de una serie de conceptos como nación, ciudadanía o liberalismo, con el objetivo de socializar el lenguaje, valores y prácticas propios de la democracia y así familiarizar a la población española con el nuevo sistema político (Rueda y Coronado, 2009). Aunque la evocación del siglo XX español está presente a lo largo de toda la historia de la televisión a través de diversos formatos, las representaciones de la II República, la Guerra Civil y el

Franquismo, incorporándose años más tarde las de la Transición, se concentran fundamentalmente en la década de 1980 con el gobierno socialista. Estos programas se concebían con un carácter didáctico y con el objetivo, por un lado, de influir en un cambio del imaginario de los españoles sobre estos episodios pasados y, por el otro, de legitimar y consolidar la democracia en el presente (Hernández, 2008; Salvador, 2016).

2.4. A vueltas con el 23F

2.4.1. La presencia en la investigación del audiovisual

Dentro del proceso histórico de la Transición, el golpe de Estado del 23F, episodio foco de este trabajo, ha sido plasmado en la pantalla en repetidas ocasiones en diversos formatos, y por extensión ha recibido una atención particular por parte de la investigación del audiovisual histórico, de manera que contamos con varios títulos que lo han tratado desde distintos puntos de vista.

José Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado Ruiz presentan en *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España* (2009) un análisis de la relación entre relato televisivo e historia a través de una serie de programas que tratan el pasado español inmediato⁸, entre ellos los relativos al golpe de Estado de 1981. Rueda y Coronado trazan un recorrido desde la retransmisión informativa del 23F, pasando por algunos de los documentales que lo recrean para, finalmente, centrarse en las miniseries de 2009, en especial *23-F: El día más difícil del rey* (TVE). Su principal interés a este respecto es abordar la imagen de la monarquía que la televisión transmite a los espectadores a través de la representación de su papel en este hecho histórico. Así, los autores observan que mientras en los documentales el rey es un protagonista fundamental pero indirecto, en la miniserie se convierte en el epicentro del relato; y que por tanto, la televisión, de una u otra forma, construye una imagen del monarca como clave en la consolidación de la democracia.

⁸ En el ámbito cinematográfico, una publicación que ha abordado la representación audiovisual de las últimas décadas del siglo XX es el trabajo colectivo *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España* (2004), editado por Rafel Ruzafa Ortega. En él se analizan una serie de películas producidas y ubicadas en este periodo histórico por actuar como fuente documental y reflexionar sobre los cambios políticos y sociales de su tiempo.

Entre todas las producciones audiovisuales del 23F, la miniserie de Televisión Española ha sido la más tratada –no en vano es la miniserie nacional con mayor índice de audiencia y goza de importantes premios (Rtve, s.f.)– aunque desde enfoques muy diferentes. Encontramos, por ejemplo, el artículo de Gema Bellido Acevedo *Ficción/no ficción en 23-F, el día más difícil del rey* (2012), donde analiza la hibridación entre realidad y ficción en el formato de las miniseries, tomando como ejemplo la mencionada por considerarla la más representativa. Con este estudio comprueba que es una combinación de gran éxito además de la validez del formato para la transmisión del conocimiento histórico.

La miniserie también ha suscitado el interés de investigadores fuera del ámbito nacional, de forma que encontramos el artículo *The Television Mini-series at Historical Memory: The Case of 23-F, el día más difícil del Rey (TVE-1, 2009)* (2012) de Paul Julian Smith, donde igualmente se resalta la capacidad de este formato para la construcción de la memoria histórica. En esta publicación se hace un repaso a la producción, recepción y fundamentalmente al texto de la miniserie de TVE y se expone la vinculación de este relato del pasado con su coyuntura presente.

Una perspectiva diferente es la que plantean Mar Chicharro-Merayo y Salvador Gómez-García en su artículo *Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F* (2014), en el que también utilizan como objeto de análisis la miniserie de TVE, así como su competidora en Antena 3, *23-F: Historia de una traición*. Los autores se centran en esta ocasión en las figuras de los militares para conocer el papel que juega la televisión, y en concreto la ficción histórica del 23F, en la formación de la conciencia histórica de la sociedad y su concepción del Ejército, con el fin de transmitir la modernización de los valores de esta institución en la actualidad.

Por otro lado, ofreciendo una perspectiva global de las variadas producciones culturales del 23F tenemos la obra colectiva *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular* (2014), dirigida por Francisca López y Enric Castelló. En la publicación *Operación Palace: El 23-F y las nuevas prácticas de memoria* (2016) de Federico Bellido Peris también se aborda desde un amplio marco, ofreciendo una panorámica de la producción historiográfica, narrativa y audiovisual en torno al golpe de Estado y deteniéndose en el análisis del falso documental de Évole.

Por último, recientemente ha visto la luz el artículo de José Luis Rodríguez Jiménez *La bibliografía y los documentales sobre el 23-F* (2020), donde presenta una detallada revisión bibliográfica de lo publicado sobre el acontecimiento para posteriormente analizar los documentales de TVE y exponer los aspectos de interés que éstos aportan en relación a las novedades o discusiones planteadas sobre la trama del golpe en la bibliografía.

2.4.2. Los debates en la historiografía

A pesar de que el intento de golpe de Estado del 23F es un episodio relatado en múltiples publicaciones y programas televisivos, lo cierto es que aun presenta muchos interrogantes. Estos vacíos de conocimiento han motivado la proliferación de teorías, rumores y especulaciones al respecto, unas más fundadas y contrastadas que otras, plasmadas en la publicación de una abundante bibliografía de la mano de militares y periodistas principalmente, siendo los estudios de historiadores los más escasos.

En un principio, la única versión vigente y que ha sido considerada como la oficial fue aquella fruto del informe del Ministro de Defensa en aquel momento, Alberto Oliart. Esta versión estimaba el suceso como una acción emprendida por un reducido grupo de militares exaltados que se sirvieron del nombre del rey para persuadir al resto del cuerpo militar, siendo decisivo el trabajo del monarca para desarticularlo. Pero la aparición de las declaraciones de los procesados durante el consejo de guerra supuso una nueva fuente documental que puso en cuestión algunos de los detalles del suceso, en particular el total desconocimiento del rey sobre el golpe que se afirmaba desde la oficialidad (Rodríguez, 2020). A partir de entonces han aparecido diferentes versiones sustentadas en las escasas fuentes orales y documentales existentes, de las cuales sólo atenderemos aquí a las expuestas en estudios procedentes del ámbito académico. Estas versiones guardan un amplio consenso acerca de los antecedentes y causas del golpe, concebido como resultado del descontento de ciertos sectores ultras de las Fuerzas Armadas ante las reformas constitucionales y con el objetivo de solucionar la situación de crisis política y económica que entonces se vivía en España. Sin embargo, igualmente suponen un abanico de posibles respuestas que se entremezclan y divergen entre sí, con un resultado en su conjunto que no termina de esclarecer el suceso.

Una de las cuestiones que no se ha resuelto en su totalidad afecta a la planificación y el papel que jugó cada uno de los golpistas así como a sus intenciones. Parece bastante aceptada la existencia de dos ideas mayoritarias dentro de las conspiraciones para reconducir el país: aquellos militares más conservadores que abogaban por un “golpe duro” que estableciera una junta militar, entre los que se encontrarían Milans y Tejero; y aquellos partidarios –entre los cuales también se contarían civiles– de un “golpe blando” o “golpe de timón” siguiendo la influencia del general De Gaulle, que tendría como objetivo la imposición de un gobierno civil de concentración presidido por un militar independiente y de prestigio, el general Armada (Rodríguez, 2020; De Andrés, 2000). Sin embargo, aun guardando cierta relación, también se ha hablado de una trama político-militar conocida como “Solución Armada”, según la cual se trataría de establecer mediante moción de censura un gobierno presidido por dicho general. Al verse truncada por la dimisión de Suárez, se desarrolló una alternativa pseudoconstitucional consistente en la creación de una situación de excepcionalidad para obligar a los diputados y al rey a aceptar dicho gobierno y resolver la situación de crisis, contactando con Milans y Tejero para llevarla a cabo (Muñoz, 2015; Pinilla, 2007)⁹. Como podemos ver, el grado de importancia que se confiere a los diferentes protagonistas del golpe en cuanto a su organización difiere de unas versiones a otras.

En cualquier caso, la repentina dimisión de Suárez en enero de 1981 propició una precipitación en la ejecución del golpe, obligando a la improvisación y motivando una desorganización que influyó negativamente en su desarrollo. Las discrepancias internas entre los militares fruto de la diversidad de intenciones, la falta de entendimiento entre Tejero y Armada y que no se produjera la reacción en cadena esperada en el resto de Capitanías y unidades militares son las razones que se han apuntado como causas del fracaso del golpe, señalando igualmente como decisivo el papel de la Casa Real y del aparato del Estado en su interrupción y desarticulación (Castro, 2015; Pinilla, 2007)¹⁰.

⁹ Alfonso Pinilla realiza su estudio aplicando la metodología de la Teoría de Juegos mediante la cual pone sobre la mesa todas las opciones posibles para resolver la situación de crisis, incluyendo el “golpe duro”. Sin embargo, las va descartando hasta quedarse con la operación de Armada como la más probable, aunque a pesar de ello, no triunfara.

¹⁰ No obstante, cada autor confiere mayor peso en el fracaso a distintas acciones: Mientras que para Rodríguez (2020) sería clave el desacuerdo de los generales partidarios del golpe blando con la actuación violenta de Tejero en el Congreso, Pinilla (2007) pone el acento en la negativa del rey a recibir a Armada en la Zarzuela. Por su lado, Muñoz (2015) señala como factor definitivo la negación de Tejero a aceptar el gobierno de Armada. Para De Andrés (2002) el fracaso residiría en la conjunción de diferentes estrategias golpistas poco definidas, siendo determinante la evidencia de no contar con el respaldo del rey.

Sin embargo, dentro de las incógnitas que presenta este suceso, una de las más discutidas –sino la que más– ha sido el grado de conocimiento y connivencia del rey en relación al golpe. Dejando al margen teorías poco rigurosas e interesadas, la cercanía personal de Juan Carlos I con Armada (antiguo Secretario de la Casa Real) y la aproximación de dicho general a Madrid al ser nombrado 2º Jefe del Estado Mayor por el rey dos semanas antes del suceso han suscitado dudas sobre la implicación del Jefe del Estado en una operación para cambiar un gobierno con el que no estaba completamente satisfecho (Muñoz, 2015; Pinilla, 2007; Castro, 2015).

Otras cuestiones sobre las que se han planteado dudas y en las que a día de hoy aún existen sombras son la implicación de dirigentes del CESID y su conocimiento sobre las intrigas, el desarrollo del golpe en las distintas Capitanías Militares o la trama civil, apenas investigada (Rodríguez, 2020; Castro, 2015). Las restricciones de acceso público a las fuentes documentales y la ausencia de declaraciones de los principales protagonistas imposibilitan el estudio y conocimiento en profundidad de este hecho histórico, manteniendo muchos interrogantes por resolver (Castro, 2015).

3. Trabajo de campo

3.1. Encuadrando el 23F. El contexto histórico en el audiovisual

La contextualización que los diferentes audiovisuales hacen del 23F parte del tratamiento propuesto, de forma más o menos explícita, a las circunstancias de España previas al intento de golpe, las causas que motivaron su ejecución y las consecuencias que este suceso tuvo para la vida político-social del país. Respecto a las dos primeras cuestiones, aunque tanto en los documentales como en la ficción son muy semejantes en cuanto a contenido, se han desarrollado de modo diferente en cada formato, por lo que se expondrán de forma separada. En cambio, no se han localizado distinciones en relación a las consecuencias, por lo que éstas sí las abordaremos de manera conjunta.

En primer lugar conviene señalar que en los documentales se aprecia una evolución en el tratamiento de los antecedentes y las causas del intento de golpe de Estado, profundizando cada vez más y exponiéndolos de forma más explícita a medida que pasan los años. Así, en el

primero que se realiza en 1986, *18 Horas de tensión*, aparte del apunte del presentador de la pieza sobre la “alta temperatura política” de esas fechas y haciendo referencia a la crisis en UCD y la dimisión de Adolfo Suárez, la ubicación del acontecimiento se limita a un recorrido por los hitos más destacados de febrero de 1981 a través de imágenes documentales. El documental en cambio no presenta ninguna explicación sobre las razones que motivaron a los golpistas a emprender su operación. En realidad se trata de una pieza centrada meramente en la exposición de los hechos a través de las imágenes de archivo grabadas en ese momento por TVE y con breves comentarios del narrador.

Ocho años después de esta primera muestra audiovisual se emite *Se rompe el silencio*, donde se avanza un paso más en el proceso de detallar el contexto del golpe ya que se comienzan a apuntar como causas el descontento ante la situación del país de algunos sectores y la descentralización. También se expone con mayor claridad la compleja situación en la que se enmarcaba el suceso con un breve resumen de la voz en off tras la retransmisión del asalto al Congreso: “con una democracia frágil, ETA asesinando, en plena construcción de las autonomías, con el paro en aumento y la descomposición del partido en el poder”. Los documentales posteriores van incorporando más ideas y dedicando más espacio a su explicación hasta llegar a *23-F Regreso a los cuarteles*, el más completo en cuanto a información y donde mayor tiempo se dedica a la explicación de las circunstancias en que se produce el acontecimiento (de 47 minutos de documental, la contextualización ocupa 29). En él se recogen todos los datos y sucesos que precedieron al intento de golpe de estado y las razones que lo motivaron expuestas en los documentales previos, de forma que *23-F Regreso....* se presenta como un cierre de la narración informativa del 23F.

En los documentales, los antecedentes y las causas se encuentran mezclados en la narración, están conectados y se comprenden en su conjunto, pero para profundizar en su contenido y con el fin de facilitar el análisis aquí los hemos abordado por separado.

A la hora de situar el 23F en el contexto de la España de 1981, en general, los documentales hacen mención a la crisis política, con las luchas internas en el partido en el Gobierno (UCD) y el desgaste de la figura del presidente Adolfo Suárez, a la debilidad económica, a la intensa actividad terrorista de ETA, la construcción de las autonomías, la agitación en la prensa de ultraderecha, el ruido de sables y al clima de conspiraciones. Asimismo, es frecuente la alusión a sucesos concretos como los atentados de Atocha, los

abucheos al rey en Guernica, los enfrentamientos en los entierros de militares (donde ya se podía oír “¡Ejército al poder!”, como muestran en algunas imágenes) o el revuelo que levantó la muerte por torturas del etarra Joseba Arregui en la cárcel y las consecuentes dimisiones de los altos cargos policiales. No todos hacen referencia a todo, como ya se ha apuntado, y tampoco se presenta de igual manera, sino que algunos documentales lo expresan a través de las declaraciones de los entrevistados, en otros es la voz en off quien lo expone y los hay donde ambos recursos se complementan. En cualquier caso el resultado final en todos ellos es la muestra de la tensión y agitación que dominaba el panorama político y social que precedió al 23F.

En relación con las causas, en todas las piezas que las abordan se extrae como base de la intentona golpista el descontento del Ejército con la incierta situación del país y el Gobierno de Adolfo Suárez. Hay que señalar que en *Se rompe...* y en *Los silencios del 23-F*, el descontento y la puesta en marcha de conspiraciones no se limita únicamente a militares sino que también incluyen a políticos en la búsqueda de alternativas pseudo-constitucionales a la situación, un aspecto que analizaremos más adelante. Por otro lado, en *Quince años después* y en *23-F Regreso...* además se presta particular atención a la descripción de la mentalidad autoritaria, franquista, del aparato militar, que estaba afrontando con dificultad los cambios, especialmente desde los altos mandos; de modo que en estos documentales, al descontento se une como causa principal la inadaptación del Ejército al sistema democrático. Al mismo tiempo, a través de los entrevistados, en cada pieza documental se apunta de forma específica a diferentes cuestiones como detonantes del suceso: la muerte de Joseba Arregui (*Los silencios...*), la legalización del PCE (*23-F Radiografía del golpe* y *23-F Regreso...*) o la autonomía catalana y vasca (*23-F Regreso...*).

No obstante, entre todos los audiovisuales hay un documental que no se detiene en la contextualización. Este es *Las cintas secretas del 23-F* (2003), que centra su contenido en las conversaciones telefónicas entre Juan García Carrés y Antonio Tejero durante el golpe. En el momento de su realización ya se han emitido cinco versiones documentales e igualmente se ha hablado mucho en otros medios sobre el 23F, era un suceso ampliamente conocido y explicado. Por este motivo puede que en *Las cintas...* se considerara innecesario detallar el contexto de nuevo, así que van directos a su objetivo: la novedad que puedan ofrecer las cintas del único civil condenado. Esta urgencia en presentar la “revelación” estaría también

muy relacionada con el tono sensacionalista que adquiere el documental, el cual presenta las conversaciones como determinantes en la resolución de las incógnitas en torno al hecho, pero en el fondo su contenido no trasciende lo anecdótico.

En cuanto a la ficción, los antecedentes se exponen utilizando diferentes recursos y de forma más breve y concisa que en los documentales, aunque el contenido gira en torno a las mismas ideas. En el comienzo de *23-F El día más difícil del rey* se nos refiere la situación del país en ese día señalado a través del espacio informativo matutino de una emisora de fondo en las cocinas de Zarzuela, en *23-F Historia de una traición* es uno de los protagonistas, Zárate, quien enmarca el suceso en una breve explicación al final de la miniserie –aunque el ambiente de crispación en los cuarteles se ve a lo largo de los dos capítulos–; en *Cuéntame cómo pasó* es el narrador de la serie, protagonista a su vez, quien nos ubica en las difíciles circunstancias que vivían los españoles al comienzo del capítulo. *23-F. La película* emplea un mecanismo diferente a modo de anclaje que, mediante la proyección de imágenes documentales al inicio de la pieza, sitúa al espectador en la ficción que se va a desarrollar; una estrategia que ya han empleado otros productos de ficción como *Cuéntame...* o *Amar en tiempos revueltos* a partir de extractos del NODO. Así, en este filme se muestran los acontecimientos representativos de la Transición, como los cambios políticos, campañas electorales, los disturbios y los atentados, contextualizando por consiguiente la acción en un ambiente de convulsión general.

Las razones que motivaron la sonada militar también se muestran más definidas en la ficción, expuestas principalmente a través de los golpistas. Todas señalan el hartazgo de los militares ante los atentados de ETA y ante la gestión que el Gobierno hacía del terrorismo. En *23-F El día...* también se apunta a la legalización del PCE y una percepción sobre la desmembración de España. El caso de *23-F Historia de...* es particular por la versión que esta miniserie presenta del golpe: aunque los militares involucionistas manifiestan las razones ya comentadas, el golpe representado en esta ficción fue organizado desde los servicios de inteligencia, ante la convulsa situación, con el fin de evitar un golpe duro que conllevara una vuelta al Franquismo, como así lo expone Zárate al final del episodio.

Como vemos, en su mayoría, tanto documentales como ficción dedican un espacio a la ubicación de los hechos en el contexto socio-político del país así como a la exposición de las razones que impulsaron a un sector militar a pronunciarse contra el orden constitucional. Sin embargo, no ocurre lo mismo a la hora de explicar la relevancia del suceso y sus

repercusiones para la democracia española pues han recibido menos atención, lo cual resulta cuanto menos llamativo. Las consecuencias del intento de golpe de Estado tan sólo son mencionadas de forma explícita en dos audiovisuales: En *23-F Radiografía...*, Anna Balletbó, una de las voces a las que el documental acude por ser testigo del asalto al Congreso, refiere la victoria electoral del PSOE en las siguientes elecciones y la reforma del aparato militar como efectos inmediatos, mientras que la voz en off señala a mayores el fortalecimiento de la relación entre el rey y la sociedad civil y el distanciamiento de ésta con el Ejército. Mientras que en *23-F Historia de...*, nuevamente es Zárata quien atribuye al golpe el nacimiento de los mitos de la democracia, Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado y la Corona.

No obstante, aunque no se presenten como consecuencias directas del golpe, algunos documentales aluden a determinadas acciones que se emprendieron después del 23F y pueden considerarse resultado de éste. Por un lado está la muestra de apoyo civil a la democracia con las imágenes de la masiva movilización del 27 de febrero mostradas al final de *18 Horas...* y en *Quince años...*, dando un mensaje de unidad social ante el sistema constitucional. En este último además se intercalan con imágenes de las manifestaciones convocadas en ese momento contra los asesinatos de ETA, vinculando así la actualidad del programa con otro episodio en el que la población española salió a defender el orden democrático. Por otro lado encontramos la explicación de las reformas que se llevaron a cabo en el Ejército para lograr su modernización e integración en el sistema democrático, ampliamente descritas también en *Quince años...* y en *23-F Regreso...*

Cabe mencionar, por último, la relevancia que se atribuye al desenlace del suceso en *23-F El día...* y en *Cuéntame...* por aquello que se evitó –otra guerra civil, la pérdida de la libertad y la democracia– más que por las alteraciones en el discurrir político y social que pudo suponer. En realidad estas ficciones no guardan interés en explicar el 23F aunque lo utilizan narrativamente; una dinámica, por otro lado, habitual en el audiovisual histórico de ficción. El motivo por el que se detienen a destacar el acontecimiento responde a sus objetivos específicos de revalidar la figura del rey, en el caso de la primera, y en poner en valor el sistema democrático y la importancia de mantenerlo, en la segunda.

3.2. El Ejército: entre el inmovilismo y el progreso

En los audiovisuales que abordan el 23F predomina la presentación del Ejército como una institución inmovilista donde impera una mentalidad autoritaria y tradicional, especialmente entre los altos mandos, excombatientes del bando sublevado en la guerra civil española. Pero al mismo tiempo se destaca el carácter heterogéneo del espacio castrense con la presencia en él de militares con una concepción moderna del papel de las Fuerzas Armadas en el sistema democrático. Esta heterogeneidad en el seno de la institución militar se traslada al contexto de la representación del 23F, especialmente en el marco de la ficción, con el antagonismo entre leales y golpistas.

Entre los leales se destacan personalidades como José Gabeiras (Jefe del Estado Mayor), Aramburu Topete (Director General de la Guardia Civil), Gutiérrez Mellado (Vicepresidente para Asuntos de Defensa), José Juste (comandante de la Acorazada Brunete), también el Teniente General Sáez de Santamaría como entrevistado principal en *Quince años...* o Quintana Laccaci (Capitán General de Madrid), quien según *Los silencios...* “no dudó en defender la Constitución”. Tanto en los documentales como en la ficción estos personajes son presentados con la misma firmeza en su actuación y decisión a la hora de posicionarse en defensa de la democracia.

Este sector militar, aunque se refleja minoritario dentro de las Fuerzas Armadas¹¹, cobra especial visibilidad en las producciones de TVE que se esfuerzan por mostrar la existencia de aquellos que desde dentro de la institución trataron de frenar el golpe y también de aquellos que desconocían la acción en la que tomaban parte. Ya se ha hablado de *Quince años...*, narrado desde la óptica de un alto cargo militar leal a la democracia. En *23-F Regreso...* participan miembros de la Unión Militar Democrática, una asociación de mentalidad moderna y antifranquista dentro del Ejército que defendía la no participación política de los militares. En este documental además se ofrece el testimonio del capitán de artillería de la Brunete sobre cómo trataron de obstaculizar la movilización de las tropas, un anécdota que también se recrea en *23-F El día...* Asimismo, en esta ficción Juan Carlos I declara con firmeza que “también son militares los que están trabajando para parar el golpe”, desviando la idea del Ejército como una institución golpista en su conjunto. Por otro lado, en

¹¹ *18 horas...* supone una excepción a este respecto pues ofrece la visión del golpe como una rebelión de un grupo reducido de militares, una singularidad dentro del Ejército, acorde con la versión oficial de ese momento.

23-F Regreso... y, dentro del registro de la ficción, en *23-F La película* y *Cuéntame...* se da voz a aquellos guardias civiles rasos que se vieron involucrados en el golpe en contra de su voluntad.

Como podemos ver, el Ejército es el protagonista indiscutible de *Quince años...* y *23-F Regreso...* Ambos documentales centran su atención en la evolución castrense presentándolo en la actualidad como un cuerpo profesionalizado y moderno en mentalidad, actividad y tecnología; en definitiva, como una institución leal, al servicio de la democracia en su totalidad y alejada de nuevos pronunciamientos militares. De esta forma, la televisión pública actúa reforzando las instituciones estatales, en este caso particular, con la intención de recuperar el prestigio y la confianza de los españoles en las fuerzas armadas.

Hay otra lealtad que se ha resaltado en la mayoría de audiovisuales y que conforma una zona gris no personificada entre los militares demócratas y los golpistas. Se trata de aquellos Capitanes Generales y altos mandos de mentalidad involucionista que por lealtad al rey, y no a la Constitución, no secundaron el golpe. Se subraya su disciplina al obedecer a su máxima autoridad, también por ser la última orden de su Caudillo, y con ello evitar el triunfo del pronunciamiento militar que por esta razón dependió en última instancia de la decisión del rey. La cuestión de qué sucedió en las distintas Capitanías Generales durante el golpe no ha sido desarrollada en la investigación sobre el 23F (Rodríguez, 2020), y en los audiovisuales encontramos que tampoco se expone. Además se trasladan ideas imprecisas sobre su vacilación a la hora de posicionarse, ya que en algunos se muestra que los Capitanes tardaron varias horas en pronunciarse y en otros no se especifica, quedando en el aire si su respuesta fue inmediata o esperaron al discurrir de los acontecimientos.

En cuanto a los golpistas, aquellos que actuaron en contra de la democracia, además de los protagonistas del suceso Armada, Tejero y Milans del Bosch, también se mencionan otros nombres como Pardo Zancada, Torre Rojas o San Martín, todos mandos de la Acorazada Brunete. Se les presenta con un nacionalismo exacerbado (en la ficción, por ejemplo, mientan continuamente a España con vehemencia) y con una mentalidad anclada en el pasado, continuista del golpismo de los dos últimos siglos: nostálgicos de un estado autoritario, muestran un desprecio absoluto hacia la democracia y una incapacidad de asumir el poder civil, además de considerar su función y deber el mantenimiento del orden nacional.

Constituyen, a grandes rasgos, el rol de “villano” en las diferentes tramas de ficción y de “amenaza” en las construcciones documentales.

En *23-F Historia de...* el contraste entre leales y golpistas se muestra claramente a través de los dos amigos protagonistas: por un lado Zárate, de mentalidad moderna, liberal, es educado y reflexivo, representa a los leales; por otro Leal –irónicamente– encarna a los golpistas, siendo definido como “un patriota” por su compañero, tiene un carácter impulsivo y orgulloso, dice tacos y se muestra abiertamente partidario y convencido de la necesidad de una intervención militar; unos rasgos que se repiten en las representaciones de los rebeldes en el resto de ficciones.

Además de las descripciones o la propia expresión de los personajes, varios recursos audiovisuales nos indican que estamos ante el lado oscuro del Ejército en esta dicotomía maniqueísta leales-golpistas: mientras que en los documentales la proyección de sus imágenes y descripciones está acompañada de música dramática y tensa, en *23-F El día...* aparecen en escenarios oscuros y en penumbras que contrastan con el ambiente luminoso en el que se desenvuelve su opuesto en esta ficción, el rey. Otro recurso de interés que encontramos en las dos miniseries es el situar la bandera con el águila de San Juan en los cuarteles militares compartiendo plano con los golpistas, mientras que en los despachos institucionales, bien la Casa Real en *23-F El día...* bien los servicios secretos en *23-F Historia de...*, aparece la rojigualda; a pesar de que en febrero de 1981 aún no había sido aprobada como bandera oficial del Estado. Se trata de una herramienta simbólica que permite al espectador identificar de un simple vistazo quiénes son “los buenos” y quién “los malos” en el relato. Curiosamente, *23-F La película* no se toma esta licencia histórica pues podemos ver la bandera franquista en el Congreso de los Diputados.

En cuanto a los tres golpistas que protagonizan la acción, la visión que los audiovisuales ofrecen de cada uno es compartida, otorgándoles una serie de características que, por lo general, se repiten en todas las piezas. No obstante, observados en detalle, hay aspectos en relación a sus intenciones y el papel que desempeñaron que no se presentan de forma clara, bien porque se abordan superficialmente, bien porque no se mencionan o incluso a veces porque se contradicen las versiones de unos a otros audiovisuales. Esta confusión en la exposición del planteamiento del golpe se entremezcla con la imagen de desacuerdo y desconcierto entre los propios golpistas y sus respectivas pretensiones, esta sí transmitida

visiblemente en el conjunto audiovisual, por ejemplo con afirmaciones como la de Milans en *Se rompe...* donde dice pensar que participaban en el mismo golpe o en *Las cintas...* con la voz off indicando que Tejero declaró no saber lo que ocurrió. Se alimenta así la idea del 23F como una acción mal organizada y se plantea como posible la escasa unidad del grupo insurrecto, mostrando a los golpistas como desleales y mentirosos entre ellos mismos aunque trabajaran juntos en un débil sistema de alianzas.

3.2.1. “El loco de Tejero”

La figura de Antonio Tejero está estrechamente asociada al 23F debido a la visibilidad de su acción, grabada por las cámaras y con una multitud de testigos, y en consecuencia su presencia en los audiovisuales es ineludible. Con una explicación de mayor o menor profundidad sobre el personaje, ficcional o documental, su aparición es constante en todos los audiovisuales, fenómeno que no se aplica de igual forma a otras personalidades como Milans o Armada al encontrar piezas en las que apenas son nombrados.

Vehemente y loco son los adjetivos más utilizados para describir a Tejero, incluso por los propios golpistas. Se le refiere como un tipo peligroso e impredecible, imposible de controlar, ejemplificándose también con las repetidas alusiones al riesgo de un resultado sangriento en el Congreso y al atribuírsele en varios audiovisuales la responsabilidad del fracaso del golpe al negarse a aceptar el plan de Armada. Igualmente se hace patente su indisciplina con la mención a su participación en la Operación Galaxia y sus enfrentamientos previos con sus autoridades, así como la amenaza a su más alto jefe Aramburu Topete cuando le ordena detener el asalto al Congreso (“primero le mato y después me pego un tiro”) explicada por el mismo Aramburu en *23-F Regreso...* y recreada en *23-F La película* y *23-F El día...*

La rebeldía y exaltación que impregnan la figura de Tejero en estos relatos audiovisuales están acompañadas por su tozudez y fanatismo. Es representado como un hombre firme en sus convicciones hasta la ceguera y extremo de dar la vida y llevarse vidas por su ideal de España. En *23-F Radiografía...* apuntan incluso que su convicción en la necesidad de dar un golpe de Estado que cambiara el rumbo del país continuó después de la condena. Asimismo le describen como un ultraderechista obsesionado con acabar con el

terrorismo y enemigo de la democracia y el poder civil. En *23-F El día...*, donde presentan una versión especialmente dura del teniente coronel, le vemos hablar de los políticos con desprecio e insultarlos. Por consiguiente, se le sitúa como la facción más dura del golpe, partidario de una junta militar, tal y como se expone en *Se rompe...*, *23-F Radiografía...*, *Las cintas...* y *23-F La película* (presidida por Milans del Bosch según estos dos últimos). Sin embargo, al final no es más que un guardia civil exaltado utilizado para secuestrar el Congreso de los Diputados en beneficio de los intereses de otros.

Alfonso Armada, Milans del Bosch y otros golpistas como Pardo Zancada o Carlos Alvarado han participado en los documentales sobre el 23F, con mayor o menor interés en sus declaraciones; sin embargo, Antonio Tejero es el único que no ha dado su versión del golpe, tampoco fuera de ellos. Ante esto, *23-F La película* otorga a Tejero preeminencia sobre el resto de personajes y explora a través de la ficción su punto de vista del golpe de Estado. La cinta, que comienza con el guardia civil preparándose concentrado en su casa, recrea el desarrollo del golpe en los pasillos del Congreso, aquello que quedó fuera de las cámaras, las órdenes y conversaciones internas protagonizadas por Tejero, reflejando su satisfacción en un inicio y cómo va quedándose solo a medida que pasan las horas. Se trata de un intento de presentar la única versión del 23F que a la altura de la realización del filme faltaba por ofrecer, aunque sin desviarse en exceso de la información ya conocida en anteriores audiovisuales.

3.2.2. La traición de Armada

La idea principal que se extrae sobre Alfonso Armada es que es el gran traidor: traiciona a España, traiciona al rey y su amistad, traiciona a su superior el Jefe del Estado Mayor del Ejército el general Gabeiras y, por último, traiciona a los propios golpistas.

Se rompe..., *23-F Radiografía...* y *23-F Regreso...* son los documentales que abordan el papel de Armada en el golpe, siendo en el resto su presencia escasa o nula. A través de la voz en off y los comentarios de otros entrevistados se le muestra como el principal conspirador, pues se señala cómo en los meses previos mantuvo conversaciones con civiles y militares para tantearles, promoviendo su figura y orientando las intenciones golpistas existentes hacia su plan de ser presidente de un gobierno de concentración. En consecuencia

se le perfila también como un hombre muy ambicioso que “quiso a toda costa ser presidente” (*23-F Radiografía...*), aunque para *23-F Regreso...* su objetivo era acabar con la figura de Suárez, enfrentado a él tras la legalización del divorcio y su despido como secretario real. Para ello, según los documentales, actuó desde la hipocresía, la manipulación y el engaño, sirviéndose de los militares y guardias civiles exaltados para alcanzar sus intereses personales; utilizó el nombre del rey, traicionando al monarca, con quien mantenía una estrecha relación, y a los golpistas al hacerles creer que estaban respaldados por la Casa Real; y “ocultó sus verdaderas intenciones durante el golpe, mostrándose como negociador y ocultando su faceta de conspirador” y por ello fue despreciado por el resto de procesados (*23-F Radiografía...*).

La hipocresía de Armada se traslada a la ficción y vemos un personaje que no se define, disimula sus intenciones y se mueve en las sombras, ejerciendo un contraste con las figuras de Milans del Bosch y Tejero que manifiestan firmeza y compromiso con sus acciones. En *23-F El día...* incluso se desmarca de “esos bárbaros”, en referencia a Milans y Tejero. El contraste es especialmente marcado en *23-F La película*, donde se presenta una versión de Armada pusilánime, cobarde, que tartamudea y se muestra indeciso a la hora de actuar, nervioso e inseguro; además atribuye a Milans la idea de ir a negociar con Tejero, eludiendo así toda responsabilidad.

Hay otro aspecto en el que Armada contrasta con el resto de golpistas tanto en los documentales como en la ficción. Aunque es descrito como un hombre profundamente conservador y religioso que desconfía de la democracia, no manifiesta la radicalidad de sus compañeros. Lo vemos por ejemplo en *23-F El día...* donde aparece un Armada de mirada astuta, menos exaltado, que concuerda con la descripción que Aramburu hace de él en *23-F Regreso...* como “un militar más de gabinete (...), más inteligente, más caballero”.

Sin embargo, en los documentales mencionados, Alfonso Armada se presenta a sí mismo como víctima y como salvador de la situación, transmite que sus acciones fueron correctas y niega rotundamente haber utilizado el nombre del rey; aprovechando así el espacio que le brindan para dejar clara su versión del golpe. Unas declaraciones que a pesar de todo no consiguen limpiar su pasado de intrigas y validar su inocencia, si no que dentro de un contexto en el que es continuamente señalado, se acentúa su deslealtad.

3.2.3. Milans del Bosch, un personaje de otro tiempo

Jaime Milans del Bosch es descrito en los audiovisuales como un militar de mucho prestigio y respeto, un mito entre las Fuerzas Armadas, que además de nostálgico del Franquismo y antidemocrático, contaba con una tradición familiar golpista de la que presumía. Un hombre exaltado e impulsivo, que según *23-F Radiografía...* y *23-F Regreso...* tenía un segundo motivo para derrocar al Gobierno de Suárez debido a su enojo personal con su política de ascensos en la que se había visto perjudicado y herido en su orgullo. En las representaciones ficcionales de Milans, en *23-F el día...* y *23-F La película*, es un personaje de carácter duro, autoritario, soberbio, violento, dice tacos y amenaza constantemente para conseguir sus propósitos, los cuales no oculta en ningún momento.

En general, en los documentales se etiqueta a Milans del Bosch como un hombre monárquico y señalan que el militar creía contar con el apoyo del rey para la operación, también en *23-F El día...* Sin embargo, *23-F Radiografía...* ofrece una versión diferente, presentándole como desleal al rey al negarse a aceptar sus órdenes “unas veces con gran violencia y otras con absoluto desprecio” –dice la voz en off–, incluso lamentándose de quienes sí le obedecían. *23-F La película* también expone una visión que diverge del resto pues Milans dice actuar por el rey aunque sabe que no tiene su apoyo, se muestra cómo evita sus llamadas para no recibir sus órdenes y se refiere a él con cierto paternalismo en una conversación con Armada, pues habla de “proteger al rey de las malas influencias y si hace falta, proteger al rey del propio rey”. Ambas variantes de la relación de Milans con la monarquía podrían responder a una estrategia de ficción para reforzar la dureza de carácter que de forma general se ha otorgado al personaje.

Respecto a su objetivo de gobierno tras el golpe, tampoco ha habido un discurso unánime en el audiovisual: Según *Se rompe...* su propósito inicial era un gobierno de coalición con escasa presencia civil y contando con la aprobación del rey, pero acaba alineándose con el plan de Armada; sin embargo, el propio Milans aparece en el documental declarando que la solución Armada le pareció fatal. En *23-F La película* Milans no expresa sus intenciones iniciales pero le vemos aceptar el plan de Armada como última opción para que triunfe el golpe y asegurando a Tejero no haber hablado nunca de una junta miliar. Tanto en *Los silencios...* como en *23-F Radiografía...* le presentan partidario de una junta militar en un principio y aceptando finalmente el plan de gobierno de Armada, donde según *Los*

silencios... él dirigiría las Fuerzas Armadas. Mientras que en *23-F Regreso...* no se alude a ningún deseo de establecer un gobierno militar, sino que le muestran de acuerdo con el gobierno de coalición de Armada, donde se le asignaba el cargo de Jefe de Estado Mayor de la Defensa. En este último documental también se incluyen las declaraciones de Sabino según las cuales Milans le dijo que el plan de Armada era la única solución que veía ante la gravedad de la situación (de España), un testimonio que se recrea en *23-F El día...* En definitiva, una serie de ideas parciales y contradictorias que no permiten construir una versión clara sobre la organización del golpe militar.

3.2.4. Sombras sobre el servicio de inteligencia

El grado de conocimiento del CESID y la implicación de algunos de sus miembros en la conspiración es otro de los aspectos del 23F que aún no han sido resueltos (Castro, 2015). *Los silencios...* y *23-F Radiografía...* han recogido este cuestionamiento centrándose fundamentalmente en la figura de José Luis Cortina, responsable de operaciones especiales del CESID. Mientras el primer documental lo vincula a la trama por su amistad con Armada y la acusación de Tejero de preparar con él la toma del Congreso, el segundo alude a la presencia de Cortina en reuniones previas y se apoya en las declaraciones de algunos entrevistados que afirman o sospechan de la implicación de los servicios secretos. Aunque pudiera tratarse de la participación de ciertos elementos discordantes, los documentales no parecen establecer una diferencia clara entre la institución y las posibles acciones emprendidas desde la individualidad.

En *23-F Historia de...*, como ya se ha comentado, se atribuye al CESID la organización del golpe, pero esto no supone necesariamente una acusación a la agencia de inteligencia, sino que puede tratarse de un recurso argumental que, buscando la originalidad, inventa una posibilidad más dentro de las especulaciones existentes sobre el acontecimiento para elaborar un relato de ficción que se ambienta en el 23F pero tiene como fin principal entretener al público. Si lo observamos desde una perspectiva más amplia, vemos que este argumento está en consonancia con el relato de los documentales *Se rompe...* y *Los silencios...*, los cuales señalan la existencia de conspiraciones político-militares para evitar un golpe duro. Al tratarse las tres de producciones de Antena 3, vistas en conjunto se aprecia una tendencia por parte de esta cadena televisiva a alimentar las versiones alternativas del golpe.

En cualquier caso, como resultado, tanto las sospechas sobre José Luis Cortina como la invención de *23-F Historia de...* trasladan a la audiencia la desconfianza en torno al papel del CESID en la trama y, por ende, la sensación de que aún existen sombras en torno al 23F.

3.3. La Corona como baluarte de la democracia

Junto al Ejército, la monarquía es la gran protagonista en el relato audiovisual del 23F, personificada en Juan Carlos I; aunque también han tenido presencia aquellos que rodeaban al rey ese día, fundamentalmente su secretario el Teniente General Sabino Fernández Campo pero también la familia real en algunas de las ficciones.

Tres de los audiovisuales aquí analizados se centran especialmente en la figura de Juan Carlos I y el ejercicio de su cargo en tan singulares circunstancias. En primer lugar, *18 horas de tensión*, donde a través de la voz en off se refuerza la importancia de la figura del rey (“el despacho del rey [...] es ahora el centro de atención nacional e internacional”, “la democracia española encarnada en la figura del rey”) y lo decisivo de su actuación para frenar el golpe (“su intervención ha hecho posible el desmantelamiento de la operación sediciosa”). Este documental apenas muestra interés por el resto de implicados ese día por lo que resalta la particular atención que presta al monarca.

Después encontramos *23-F Radiografía del golpe*, que aunque presenta una visión de conjunto y pormenorizada del 23F, su objetivo principal parece ser desmentir las teorías y cuestionamientos que a la altura de 2001 –fecha de emisión del documental– se venían difundiendo sobre la implicación del rey en la trama golpista. Para contrarrestar estas versiones se estimaría oportuno ofrecer el punto de vista de Zarzuela sobre el golpe, de forma que se expone aquí por primera vez en un documental a través de Sabino como entrevistado y con las declaraciones que el propio Juan Carlos I realizó por primera vez acerca del 23F en el 25º aniversario de su coronación. A mayores, a lo largo de toda la pieza vemos cómo se remarca constantemente la oposición del rey al golpe con cada uno de sus movimientos: trabajó frenéticamente toda la noche, llamó a todas las Capitanías para pararlo, formó un gobierno provisional, rechazó la toma de poder por la Junta de Jefes del Estado Mayor, trunca los planes de Armada al proponer a Calvo Sotelo, “su mensaje en televisión no admitía dudas”... Pero es al final cuando el propósito se hace más explícito al dedicar los últimos diez

minutos exclusivamente a rebatir las sospechas sobre la participación del rey con las afirmaciones de varias personalidades que elogian la actuación real y niegan toda duda en torno a ella¹², con el señalamiento de las teorías que lo implican como una campaña desde la extrema derecha dentro del caótico juicio militar, así como el rechazo directo de Fernando Jáuregui, coautor de *23-F: La conjura de los necios*, a la búsqueda de conspiraciones por conocerse ya todo acerca del suceso; concluyendo, como hemos comentado, con las palabras de Juan Carlos I afirmando la obediencia general del Ejército a su persona como broche de oro del documental.

Por último, *23-F El día más difícil del rey* recrea el golpe de Estado desde la perspectiva de Zarzuela, ofreciendo una de las primeras representaciones ficcionales del monarca. En esta miniserie el suceso se enfoca desde el punto de vista personal del rey –como se aprecia en el propio título–, presentándole a él y a su familia como víctimas de la intervención militar en política con la constante referencia al exilio de la familia Borbón durante el Franquismo y la familia de Sofía tras el golpe militar en Grecia, y el riesgo de ser de nuevo expulsados con la intentona del 23F, un temor que mantiene la tensión durante toda la trama. Pero también como víctima de la traición de Armada a su amistad, planteada como uno de los principales hilos argumentales.

La figura del rey no sólo se contrapone a los golpistas en el argumento, también en su representación. El Juan Carlos interpretado por Lluís Homar honra el título de “campechano” pues se presenta amable, afectuoso, bromista, muy sensible y afectado por los acontecimientos, incluso le vemos derrumbarse y llorar en una conversación telefónica con su madre. Estos rasgos se condensan y transmiten también con el apelativo que Sofía utiliza para llamarle: “Juanito”. El planteamiento de la serie nos permite acceder a la faceta privada del rey y empatizar con él gracias a las imágenes de cotidianidad y sencillez que establecen una relación de cercanía con el espectador. Fuera del entorno familiar, su modo de actuar también muestra un carácter opuesto a los militares involucionistas pues no reacciona mediante

¹² El periodista Diego Carcedo afirma haber llegado a la conclusión tras escribir su libro sobre el 23F de que el rey “rechazó su involucración en el golpe y lo desautorizó toda la noche”. Calvo Sotelo declara que “fue una fecha grave, resuelta brillantemente justamente por la intervención del rey, que esa noche se ganó el trono” y gracias a él no hubo consecuencias graves. Asimismo Manuel Fraga atribuye el fracaso del golpe a la Corona de España.

impulsos sino que aborda la situación con cautela para evitar un resultado sangriento, razonando y meditando cada medida a tomar.

La miniserie asimismo señala el sacrificio del rey por la democracia y la conformidad de su actuación con la Constitución y los poderes que le otorga. En definitiva, *23-F El día...* presenta una versión del monarca especialmente carismática que en esencia transmite el mensaje de la importancia del papel del rey en el fracaso del golpe, teniendo como fin último el recuperar el prestigio de la Corona y su función en democracia.

La presencia del monarca en el resto de audiovisuales es variable pero la visión global que se da de él y su modo de proceder no se contradice. Aunque expresado de diferentes formas, en todos se transmite que el rey trabajó toda la noche para parar el golpe, actuando en defensa de la democracia y la Constitución, y que su mensaje en televisión tuvo un efecto tranquilizador en la población.

La cuestión del retraso del mensaje real –en realidad, de la tardanza en conocer la posición del rey sobre el golpe– ha sido un tema muy hablado por sembrar dudas en cuanto a la complicidad del rey, especialmente desde cierta bibliografía orientada a teorías conspirativas (Rodríguez, 2020). *Se rompe..., los silencios...* y *23-F Radiografía...* han incluido este interrogante en sus narraciones para después resolverlo aludiendo a la imposibilidad de las cámaras de llegar a Zarzuela por la ocupación militar de RTVE. *23-F El día...* también ofrece una respuesta pero más original y en línea con el planteamiento personalista de la serie: el discurso se retrasó por el peligro que para la familia real podía suponer presentarse públicamente como contrarios al golpe.

Otra duda que se ha planteado en torno a la figura del rey –ésta con un grado de aceptación mayor entre la historiografía– es su grado de conocimiento de las conspiraciones, el cual ha recibido diferente tratamiento en los audiovisuales. Algunos como *Los silencios...* y *23-F El día...* afirman que el rey conocía el malestar del Ejército aunque según la miniserie no podía imaginar que Armada estuviera organizando una operación para suplantar al gobierno. En *23-F Radiografía* también se expresa que ni Sabino ni el rey sabían lo que tramaba Armada. En cambio en *23-F La película*, Juan Carlos dice conocer la implicación de Armada en conspiraciones pero lo consideraba “de locos”, dando a entender que aunque tuviera constancia de ello no lo valoraba como algo real y factible. Por otro lado encontramos

23-F Regreso... donde un entrevistado rechaza cualquier conocimiento por parte de la Casa Real, pues de ser así lo habrían evitado. Vemos por tanto que aquí el relato audiovisual no ha tenido un posicionamiento claro, aunque se trata de detalles cuya contradicción revela las sombras existentes en algunos aspectos del 23F, pero que desde una mirada global mantienen un mensaje unificado en cuanto al compromiso del rey con la democracia.

La otra figura de envergadura dentro la Casa Real es la de Sabino Fernández Campo, la única persona que se encontraba en Zarzuela que ha participado directamente en los documentales dando su versión¹³. Su papel en la desarticulación del golpe ha quedado ligado a una de las frases más famosas del 23F, atribuida al mismo: “ni está ni se le espera”. La presencia de Sabino en el discurso audiovisual se centra en su decisión de no dejar entrar a Armada en Zarzuela. Así se refiere en *Los silencios...*, en *23-F Radiografía...* y en *23-F Regreso...*, que acentúa especialmente su actuación, su perspicacia y la relevancia de su persona pues resultó “decisivo en el fracaso”; una valoración que, por cierto, no se detiene a hacer con el rey, apenas mencionado en este documental.

La descripción de Sabino incorpora otros matices en las ficciones donde se le representa. En *23-F El día...* se le muestra con rostro afable pero serio, tímido y cauteloso, leal pero sin miedo a decir lo que piensa pues a veces discrepa con Juan Carlos, particularmente sobre Armada de quien desconfía desde el principio. Él mismo se describe como un militar con mentalidad civil, formando parte, como el rey, de ese sector demócrata del Ejército contrapuesto a los golpistas. La miniserie le otorga una relevancia muy próxima a la del rey en la desarticulación del golpe, ambos trabajan conjuntamente para frenarlo, siendo muchas de las ideas y sugerencias de Sabino decisivas en su resolución. En cambio, en *23-F La película* Sabino tiene un papel más secundario como consejero y apoyo de Juan Carlos, quien solventa los sucesivos percances.

Por último cabe mencionar la aparición de la familia real en *23-F El día...* y *23-F La película* por la necesidad de recrear el entorno en el que se desarrolló la actividad del rey y para, al mismo tiempo, aportar una dimensión emotiva que nos permita empatizar con su figura. En este sentido adquieren especial relevancia la reina Sofía y el príncipe Felipe. En la miniserie, la reina se presenta como consejera del rey y un apoyo incondicional, de carácter

¹³ Aparece en *23-F Radiografía del golpe*, *Las cintas secretas del 23-F* y en *23-F Regreso a los cuarteles*.

fuerte y decidida, anima a Juan Carlos constantemente, quien le confía en primer lugar las decisiones más graves. El papel de Felipe en *23-F El día...*, aunque se muestra en segundo plano, resulta ser fundamental pues actúa como conector entre el pasado, el presente y el futuro de la monarquía, no sólo en la serie, sino también en el contexto real de su emisión. En esta ficción, debido a una redacción que el niño debe hacer para el colegio sobre su profesión de adulto, una elección que se le niega al estar destinado a heredar la corona, Felipe presenciara todos los acontecimientos en Zarzuela, observando admirado la actuación de su padre. De esta forma se refuerza el mensaje de la miniserie sobre la complejidad y necesidad de la monarquía, preparando a la audiencia para la sucesión que años después tendría lugar en ese niño que, según vemos en *23-F El día...*, aprendió el oficio de rey en el momento más decisivo de la democracia española.

3.4. Las múltiples apariciones de la clase política: testimonio documental, anécdota ficcional, muñidor incierto

Más allá de la figura de Adolfo Suárez, mentada repetidamente por la oposición de los involucrados a su gestión y con la proyección recurrente de su discurso de renuncia, los políticos han adquirido distintas presencias en el relato audiovisual.

Por un lado, gran parte de las voces a las que acuden los documentales para exponer los entresijos del 23F son de políticos que presenciaron el suceso o aquellos en cargos relevantes en ese momento, por ejemplo son frecuentes Santiago Carrillo, Anna Balletbó, Alberto Oliart o Calvo Sotelo; y de forma más ocasional Adolfo Suárez o Felipe González, entre otros. En *Se rompe...*, *Los silencios...* y *23-F Radiografía...* se incluyen sus testimonios sobre los temores y la incertidumbre que vivieron en el asalto al Congreso aportando así dramatismo a la narración del suceso.

Respecto a la ficción, en *23-F El día...* los políticos no están representados más allá de las apariciones de Francisco Laína trabajando para frenar el golpe. En cambio, en *23-F La película* tienen más presencia al ser recreados por completo los sucesos en el interior del Congreso. Son interpretados con un carácter valiente y tranquilo, no se dejan intimidar por los golpistas y transmiten la idea de unidad ante la situación, trágica para todos sin importar la

ideología, como se puede ver con la escena donde Carrillo ofrece un cigarro a Gutiérrez Mellado (“usted y yo hicimos la guerra en distinto bando, pero igual acepta uno”).

Con todo, lo más significativo y donde mayor protagonismo tiene la clase política es en los documentales de investigación *Se rompe...* y *Los silencios...*, puesto que en ellos se sostiene su participación en las conspiraciones contra el Gobierno de Suárez. En concreto se involucra al PSOE en la gestación de un plan para establecer un gobierno de concentración aprobado por la monarquía y con un militar al frente, al estilo De Gaulle; en otras palabras, se le hace partícipe en la organización de la Operación Armada. Para transmitir esta idea se recurre a unas declaraciones de Felipe González años antes diciendo defender la democracia a cualquier precio, incluso formando parte de una coalición; también se habla de reuniones de políticos con militares (“algunos ministros a espaldas de Suárez, comen con militares y también miembros de la oposición” comenta la voz en off en *Los silencios...*), o de un congreso con altos dirigentes del PSOE donde se planteó a otros políticos entrar en ese tipo de gobierno, como el portavoz del PNV Marcos Vizcaya, que aparece confirmándolo; asimismo se retransmiten unas declaraciones de Calvo Sotelo acusando a los socialistas de tramar un golpe blando y ofrecer la presidencia a Armada. En definitiva, en estos documentales se plantea que está por clarificar la postura de determinados políticos respecto al golpe y su grado de conocimiento sobre él; de forma que a partir de comentarios o declaraciones aisladas pero convenientes y adornándolo con un halo de misterio e intriga, se alientan ciertas teorías que sostienen la existencia de verdades incómodas por descubrir en torno al 23F.

3.5. La comunicación del suceso. Medios e informantes, una presencia dispar

Aquella noche los medios de comunicación tuvieron un destacado papel con la retransmisión de los acontecimientos y de esta labor procede la mayor parte del material empleado en la posterior reconstrucción documental y ficcional, pero también por ser la ocupación de RTVE uno de los escenarios del golpe. La radio tuvo especial protagonismo, como prueba el título con el que se bautizó a la fecha, “la noche de los transistores”; y esto ha quedado reflejado en el relato de los audiovisuales aquí analizados. Lo vemos en los documentales, por ejemplo, con la inclusión de imágenes de españoles siguiendo el suceso transistor en mano. Este medio también está muy presente en la ficción: en *23-F El día...* es a través de las ondas como se conoce en Zarzuela el asalto al Congreso, al igual que en

Cuéntame..., donde la radio acompaña a los personajes (la sociedad civil) en todo momento; en *23-F La película* también vemos cómo los diputados encerrados en el hemiciclo se enteran de lo que ocurre en el exterior gracias a un pequeño transistor. La televisión asimismo tuvo particular relevancia al recaer en ella la retransmisión del mensaje del rey. La grabación, debido a las dificultades ocasionadas por la ocupación militar, conllevó una operación que ha sido recreada en las ficciones *23-F El día...* y *23-F La película*.

En cambio, los periodistas, a pesar de estar en primera línea como testigos del asalto y en su papel de informadores, se sitúan en un segundo plano en el relato audiovisual del 23F. Su ausencia se percibe especialmente en el conjunto documental, donde sólo en *Se rompe...* y *Los silencios...* se incluyen declaraciones del entonces director general de RTVE, Fernando Castedo, sobre su experiencia aquella noche. El resto de periodistas que aparecen como entrevistados son aquellos que han investigado y escrito sobre el 23F, pero no encontramos ejemplos en calidad de testigos o para narrar su vivencia del suceso, como sí ocurre de forma recurrente con los políticos. De forma circunstancial, en *23-F Radiografía...* se resalta la intensa actividad periodística de esa noche: “Faltaban varias horas para el fin del asalto pero las primeras ediciones de los periódicos ya estaban en la calle condenando el intento de golpe de estado, más de trescientos periodistas hacen guardia en el hotel Palace”.

No obstante, ha sido en la ficción donde mayor espacio se ha destinado a la figura del periodista. En *Cuéntame...* a través de Toni Alcántara, reportero de radio que cubría la sesión de investidura y queda atrapado dentro del Congreso, se muestra a los periodistas toda la noche informando de las novedades. En *23-F El día...* y en *23-F La película* se recrea la ocupación de los estudios de televisión y los periodistas que allí se encontraban son representados con actitud valiente, sin dejarse intimidar por los militares. Ambas reproducen el momento en el que Fernando Castedo esconde la cinta con las imágenes del asalto al Congreso en el forro de su silla, mostrando la perspicaz actuación del periodista para salvaguardar la verdad de lo ocurrido. Se trata de un anécdota atractivo que se presta a ser incluido en una narración audiovisual, al igual que la perspectiva de los cámaras y reporteros presentes en el hemiciclo, pero que no han sido incorporados en los discursos documentales, centrados únicamente en las visiones y el papel de militares y políticos¹⁴.

¹⁴ Se han producido dos documentales desde la perspectiva de los periodistas: *Aquel 23-F* (2006) realizado por Informe Semanal con motivo del 25º aniversario del golpe de Estado, donde quienes estuvieron al frente de TVE

3.6. La sociedad civil. De los testigos silenciosos al cómplice en la trama.

En línea con la idea de una Transición “desde arriba” y por su nula influencia en el desarrollo del acontecimiento, la sociedad civil apenas tiene relevancia en los audiovisuales que tratan el golpe. La aparición de los españoles se limita a imágenes de multitudes o grupos anónimos que acompañan la narración y a la mención a través de la voz en off, que siempre habla por ellos. Estas presencias giran en torno a dos ideas principalmente: los españoles como expectantes de los hechos, que siguen por la radio y la televisión, permaneciendo en vilo toda la noche (*18 horas...*, *Se rompe...*, *Los silencios...*, *Las cintas...* y *23-F La película*) o la sociedad civil apoyando de forma unitaria la democracia, la Constitución y al rey con las manifestaciones posteriores al 23F (*18 horas...*, *Quince años...*, *23-F Radiografía...* y *23-F Regreso...*). En algunos también se hace referencia al miedo que el golpe suscitó entre la población, por lo que permanecen en casa y esperan (*Se rompe...*), o comienzan a eliminar documentos y preparar maletas (*23-F La película*). En *23-F El día...* la ausencia de la ciudadanía es palpable, tan sólo es mencionada por la reina Sofía (“los españoles dependen de ti, se juegan tanto como nosotros”) y con la finalidad de resaltar el papel del rey.

No obstante, la evidente excepción es *Cuéntame cómo pasó*, donde la sociedad civil es la protagonista absoluta por el formato de la serie. En ella vemos cómo la población vive el suceso con incertidumbre, con miedo y pesar porque España parece no evolucionar –idea que los personajes repiten en numerosas ocasiones–, de forma que el fantasma de la Guerra Civil está presente a lo largo de los dos episodios. Por ello algunos personajes se deshacen de objetos que puedan inculparles en caso de triunfo del golpe y otros piensan en abandonar el país, evocando situaciones próximas a cómo algunos españoles vivieron aquel momento. Una cuestión a destacar de estos capítulos es la muestra de la convivencia sin inconvenientes de la sociedad civil a pesar de las diferencias ideológicas, dentro del objetivo de la serie de presentar una versión histórica pacífica y de encuentro entre los diversos sentires de la sociedad española. Lo vemos por ejemplo con la amistad entre Miguel y Ramón, comunista y falangista respectivamente. Asimismo se transmite cómo el triunfo del golpe y la pérdida de libertades que le seguiría, afectaría a todos de una u otra forma, independientemente de su adscripción política.

y sus cámaras en el Congreso cuentan su experiencia y la ocupación de las instalaciones; y *El País, con la Constitución* (2016), que expone cómo se vivió el suceso en la redacción del periódico.

Por otro lado y con un tratamiento completamente diferente encontramos la trama civil de la intentona golpista, aquellas personas que sin ser militares apoyaron abiertamente la intervención militar. Se trata de otra de las cuestiones en las que no se ha profundizado en la investigación sobre el 23F, por lo que aún presenta incógnitas. Aunque hemos visto que algunos documentales sí han tratado de indagar en la rama política de las conspiraciones, en general, los audiovisuales se han centrado en exponer lo conocido y probado: la implicación del dirigente del sindicato vertical Juan García Carrés, el único civil condenado. Presentado como un radical de extrema derecha, se exponen sus antecedentes, su participación y condena (*Se rompe... y Los silencios...*), además de retransmitir las conversaciones telefónicas que mantuvo con Tejero durante la toma del Congreso (epicentro de *Las cintas...*, utilizadas en *23-F La película* y recreadas en *23-F El día...*). De forma anecdótica también se mencionan los tumultos producidos esa noche por grupos de civiles de extrema derecha (*Cuéntame..., Se rompe... y Los silencios...*).

4. Conclusiones

Tras esta panorámica de la narración audiovisual del 23F observamos que en gran medida se ha obtenido respuesta a las preguntas de investigación formuladas al comienzo de estas páginas, las cuales iremos examinando a continuación. Pero antes cabe señalar que, habiéndose planteado el análisis de forma abierta, ha sido posible incorporar un elemento no valorado en un inicio como es la representación de los medios de comunicación, que adquieren una destacada presencia en el audiovisual contrastable con la figura del periodista.

La primera pregunta que nos planteábamos pretendía averiguar cuál es el mensaje o los mensajes que constituyen el discurso audiovisual del 23F y cómo se han construido. Se han localizado una serie de puntos comunes a este conjunto audiovisual que nos dibujan una imagen global y esquemática del 23F, conformando “los mensajes” o ideas principales que el audiovisual nos transmite sobre este acontecimiento histórico: De manera generalizada se ha contextualizado el golpe de estado en un panorama convulso, determinado por la intensa actividad de ETA y la construcción de las autonomías. La complejidad de la situación se veía agravada con la mentalidad involucionista que predominaba en el seno de las fuerzas armadas. No obstante, la culpabilidad sobre el suceso se ha depositado en la triada Tejero-

Milans-Armada por ser los más visibilizados y explicadas sus figuras. Asimismo han sido retratados de forma mayoritaria como el loco fanático utilizado como instrumento para la acción, el fascista exaltado que la apoyó y el artero traidor que manejó los hilos, respectivamente. Se ha coincidido en colocar en la cara opuesta a Juan Carlos I, apoyado por Sabino. La idea de que la actuación del rey aquella noche fue impecable al defender en todo momento la democracia y la Constitución se ha transmitido invariablemente en todos los audiovisuales. Por otro lado, la sociedad civil ha sido situada al margen como espectadora silenciosa y atemorizada ante el acontecimiento o como sostén colectivo de lo realizado por los próceres de la Transición, de forma que este hecho histórico se refleja como un asunto concerniente únicamente a las altas figuras del Estado. Por último, la continua presencia de los medios de comunicación refleja su relevante papel en la retransmisión de los acontecimientos, especialmente la radio, contribuyendo así a transmitir la imagen del 23F como “la noche de los transistores”.

Estas ideas constituyen un relato sobre el 23F construido a partir de la hibridación entre documental y ficción, donde se han empleado herramientas comunes en el traslado del mensaje, por ejemplo el maniqueísmo. Tanto documentales como ficción han transmitido este hecho histórico a través de la polarización de las figuras que lo protagonizan entre defensores y enemigos de la democracia, expresado mediante diversas estrategias audiovisuales de la ficción más clásica: música, iluminación, las descripciones y el carácter de los personajes o la escenografía. Además predomina la intención de conmocionar a la audiencia, tratando de convencer al espectador a través de la emoción en lugar de la lógica de los argumentos.

Nos preguntábamos también acerca de las posibles variaciones en el relato audiovisual del 23F a lo largo del tiempo o por motivos de formato y cadena de emisión. En relación al factor temporal, se ha observado una evolución en el recorrido documental en cuanto al tratamiento de la información, siendo ésta más abundante y detallada hasta llegar a *23-F Regreso...* que, reuniendo todo el contenido publicado anteriormente, se articula como final del relato informativo y, agotado el formato, da paso a una estandarización del contenido en los productos ficcionales. A pesar de las casi tres décadas que separan *18 horas...* de *Cuéntame...* no se han detectado mayores cambios por razones de tiempo, las explicaciones dadas en un inicio se consolidan y amplían y aquellas cuestiones que resultan confusas en su exposición en los primeros audiovisuales permanecen sin respuesta en los siguientes.

Las diferencias en el relato por razones de formato tampoco son muy relevantes. Suponíamos que en las producciones documentales se presentaría una exposición del acontecimiento y los entresijos de la trama más pormenorizada que en la ficción por el propio carácter informativo del documental. No obstante, encontramos que tanto las dos miniseries como la película han realizado igualmente una contextualización muy completa aunque de forma más sucinta. Más allá de esto, la diferencia más destacada entre las versiones documentales del 23F y las ficcionales reside en la representación de los periodistas. La presencia del periodista en *23-F El día...*, *23-F La película*, y en *Cuéntame...* recrea testimonios y situaciones interesantes que nos ha sorprendido que no hayan sido atendidas en los documentales, donde apenas tienen visibilidad en comparación con otras figuras de políticos y militares de segunda fila. Esta cuestión puede responder a la facultad del formato documental de enfocarse en determinados aspectos del acontecimiento a exponer que sean considerados relevantes sin necesidad de presentar otras tramas secundarias que en cambio, otorgan mayor verosimilitud al relato en el formato de ficción.

Con todo, las principales variaciones en la perspectiva del mensaje no se deben al periodo o al formato sino a la cadena que lo emite, es decir, a la productora. Las producciones de Antena 3 (*Se rompe...*, *Los silencios...*, *Las cintas...* y *23-F Historia de...*) comparten el planteamiento del 23F desde el misterio y la intriga, con la intención de crear expectación en torno al suceso y revelando un marcado tono sensacionalista. Se aprecia en el hilo argumental de *Las cintas...* donde se exponen las conversaciones telefónicas entre Carrés y Tejero como una gran revelación, o en *23-F Historia de...* que plantea una supuesta traición –evocando la imagen de los golpistas como traidores– que resulta no ser tal. Asimismo, estas producciones se caracterizan por prestar atención a algunas de las incógnitas que rodean la trama del golpe, como el conocimiento desde el CESID o la posible participación de políticos socialistas en las conspiraciones previas. En definitiva, juegan con la idea de que aún no se conoce todo en torno al 23F y transmiten sospechas acerca de la existencia de cuestiones sin resolver que pueden resultar comprometidas. Más allá de la posible intención de estas producciones por clarificar el acontecimiento y explicarlo al público, hay que comprender la adopción de esta perspectiva efectista en un contexto de competición entre cadenas, concretamente frente a la cadena pública que, como veremos a continuación, aborda el 23F desde una óptica diferente.

Por el contrario, en los audiovisuales producidos por Televisión Española (*18 horas...*, *Quince años...*, *23-F Radiografía...*, *23-F Regreso...*, *23-F El día...*, *Cuéntame...*) predomina la tendencia de ofrecer una imagen del golpe de estado como una cuestión cerrada y completamente investigada, aunque en ocasiones recurran al dramatismo para mantener la atención sobre el relato. Son versiones caracterizadas fundamentalmente por adherirse a la versión oficial y por evitar la referencia de aquellos puntos que resultan controvertidos: no se alude a la trama civil más allá de García Carrés ni al CESID y aquellos que tienen relación con la Casa Real se abordan con el objetivo de resolverlos, por ejemplo con las dudas levantadas en torno al retraso del mensaje del rey.

Estas producciones no sólo adoptan una posición de defensa de la versión oficial del 23F frente teorías conspirativas, rumores y otras investigaciones sino que adquieren una doble función, presentándose también como soporte de las instituciones estatales y del sistema democrático: Hemos visto cómo se resalta la presencia de militares demócratas en estos audiovisuales, particularmente en *Quince años...* y *23-F Regreso...* por tener como objetivo principal el mostrar una imagen renovada del Ejército para así restaurar la confianza de la ciudadanía en el cuerpo militar. Igualmente se destaca la importancia del papel del rey y su actuación en la neutralización de la intentona golpista en *18 horas...* y en *23-F Radiografía...* con el fin de refutar las teorías que proliferaban sobre su participación en la trama, mientras que en *23-F El día...* hay una intención clara de revalidar la monarquía y preparar la sucesión en el príncipe Felipe ante la avanzada edad de Juan Carlos I. Finalmente, los capítulos de *Cuéntame...* aprovechan el 23F para poner en valor la democracia como sinónimo de libertad. Se deduce por tanto un evidente uso del relato audiovisual sobre el 23F en función de los intereses del presente, donde la explicación del acontecimiento en sí mismo no es el objetivo principal de su factura sino que se utiliza como herramienta narrativa, una dinámica habitual en el tratamiento del pasado reciente por parte del ámbito televisivo, como veíamos en el apartado teórico de este trabajo.

Nuestro último interrogante versaba sobre la relación con la historiografía, valorando las aproximaciones o discrepancias que se hayan podido establecer entre el discurso escrito y el discurso audiovisual del 23F, y tras el análisis podemos concluir que existe una cierta correlación entre ambos. Aquellos puntos de mayor consenso en la historiografía, como los antecedentes y las razones que motivaron el golpe de estado, son explicados de forma amplia

y clara en el audiovisual. También hay cierta relación de semejanza en las versiones de la trama del golpe expuestas en la historiografía con las manejadas en el audiovisual (golpe duro y golpe de timón, “Solución Armada”, el disparate de un grupo de militares...), así como con las razones por las que fracasó (la intervención del rey, la falta de entendimiento entre Tejero y Armada o no ser secundado por las Capitanías). En cambio, aquellas cuestiones que han sido discutidas y no han alcanzado un consenso en la historia escrita o aquellas que han sido señaladas como vías de investigación pendiente se presentan en las producciones audiovisuales con mayor confusión (por ejemplo las intenciones de los golpistas y su papel en la trama) o no han sido desarrolladas (como la situación en las Capitanías Generales durante el golpe).

Algunas piezas se han aventurado a tocar temas más controvertidos, como el ya citado caso de *Se rompe... y Los silencios...* al plantear la participación del PSOE en las intrigas contra el Gobierno de Suárez. Esta teoría resulta llamativa por la singularidad que supone respecto a las propuestas historiográficas, que se limitan a denunciar la falta de investigación de la vertiente civil del golpe –la cual podría incluir políticos– (Alía Miranda citado por Rodríguez, 2020; Castro, 2015). Aunque también ha habido quien menciona la participación de la clase política en la trama, como es el caso de Muñoz (2015), según el cual el origen del golpe residiría en un conjunto de operaciones diseñadas desde élites políticas y económicas conservadoras. Sin embargo no hemos encontrado ninguna referencia desde el ámbito académico a la implicación de dirigentes socialistas. Cabe la posibilidad de que en relación a esta cuestión, el discurso audiovisual haya configurado una versión propia del 23F; pero tampoco conviene obviar que, dada la extensa y dispar bibliografía existente sobre este suceso, los citados documentales simplemente estén recogiendo ideas ya plasmadas en alguna de las aportaciones de periodistas o militares.

Sin embargo, ningún audiovisual ha planteado dudas sobre una eventual connivencia del rey con el golpe o con la posibilidad de que estuviese informado antes de su ejecución dada su estrecha relación con Armada, como sí ha ocurrido en varios estudios historiográficos. De hecho, en este punto, el audiovisual abandona la tendencia de recoger los debates y versiones planteadas para actuar a modo de respuesta, negando el conocimiento de las conspiraciones por parte del Juan Carlos I. Esto nos revela un contraste significativo a la hora de abordar el papel del rey en el 23F desde ambos discursos, apuntando a una especie de

fidelidad y defensa por parte del audiovisual hacia la monarquía, actuando como un agente de propaganda del poder, frente a un medio escrito con un interés más imparcial e independiente.

Por otra parte, resulta interesante señalar que la mayoría de estudios académicos consultados para este trabajo se han publicado posteriormente a los productos audiovisuales analizados, por lo que entendemos que estos últimos no se han basado en la historiografía para desarrollar sus versiones sino que han recurrido a otra literatura para documentarse. Este hecho revela una mayor facilidad por parte del mundo audiovisual para acercarse a los acontecimientos del pasado que desde el ámbito de la historia escrita, más condicionada por los márgenes temporales y la recopilación de fuentes. Al mismo tiempo, esto se traduce en un impedimento para la historiografía de influir en el gran público, ya condicionado por la versión extendida previamente desde la pantalla y ratifica la idea de un mayor peso del audiovisual en la formación de la conciencia histórica colectiva.

El hecho de no incluir la observación de la literatura no académica sobre el 23F para contrastarla con el relato de las producciones audiovisuales ha supuesto una limitación para este trabajo teniendo en cuenta la probable influencia en los audiovisuales –y también en la historiografía– al tratarse de uno de los primeros medios en generar discusión sobre el 23F, incitando el debate popular, por lo que en una futura ampliación de esta investigación sería un aspecto a tener en cuenta. Asimismo se contemplaría la posibilidad de incluir un análisis del falso documental *Operación Palace*, realizado por el programa Salvados en 2014, descartado en este trabajo por las peculiaridades que supone la hibridación de formatos pero de gran interés por erigirse como un colofón del relato audiovisual del 23F que cuestiona las producciones anteriores y juega con la memoria construida sobre el hecho tras varias décadas de información y narrativas audiovisuales.

Otra línea de investigación oportuna que se abre a partir de lo planteado en este trabajo consideraría la profundización en el ámbito de la memoria colectiva en torno a este hecho histórico con el empleo de metodologías que permitan conocer la percepción popular sobre él, pues entendemos que la concepción del 23F en la memoria común trasciende la dialéctica entre historiografía y discurso audiovisual y se ve afectada por más variables. De esta forma, el contraste de los resultados con los relatos audiovisual y escrito haría posible disponer de un amplio marco en la relación Historia-audiovisual-memoria.

En conclusión, el relato audiovisual del 23F, aunque empleando fundamentalmente recursos propios del medio, mantiene una estrecha relación con la historia escrita y en este caso particular, también con otro tipo de bibliografía no historiográfica. El audiovisual recoge lo expuesto en ella, lo ilustra pero también lo replica, articulándose así una especie de diálogo entre ambos medios. No obstante, factores como la competición por la audiencia o la influencia de las condiciones del presente y del poder vigente se antepone al interés en explicar el acontecimiento pasado, determinando el modo de recrear lo histórico y la conformación del recuerdo en torno a él.

5. Fuentes utilizadas

- Baltanas, R. (productor) y Estévez, C. (director). (1994). *Se rompe el silencio* [documental]. España: Antena 3.
- Bernardeau, M. A. y Sánchez, J. J. (productores). (2001-2020). *Cuéntame cómo pasó* [serie de televisión]. España: Ganga Producciones y Radio Televisión Española.
- Estévez, C. (director). (1997). *Los silencios del 23-F* [documental]. España: Antena 3.
- Gordon, J. A. (productor) y Martínez Durbán, R. y Hervás, J. (directores). (1981). *18 horas de tensión* [documental]. España: Televisión Española.
- Laborie, G. y Villacorta, A. (directores). (1996). *Quince años después* [documental]. España: Televisión Española.
- Moreno, J. A. y González, F. (productores) y Laborie, G. (director). (2001). *23-F: Radiografía del golpe* [documental]. España: Televisión Española.
- Rodríguez Alarcón, A. (productor). (2009). *23-F: Historia de una traición* [serie de televisión]. España: Antena 3 Films y Cuarzo Producciones.
- Salazar-Simpson, I. y Salazar-Simson, G. (productores) y De la Peña, C. (director). (2011). *23-F: La película* [película]. España: Wave films, A.I.E.

Usón, P. y Hernández, D. (productores). (2009). *23-F: el día más difícil del rey* [serie de televisión]. España: Alea Docs & Films, Televisión Española y Televisión de Catalunya.

Viejo, T. (directora). (2003). *Las cintas secretas del 23-F* [documental]. España: Antena 3.

Villacorta, A. y Ramos, R. (directores). (2006). *23-F. Regreso a los cuarteles* [documental]. España: Televisión Española.

6. Bibliografía

6.1. Obras textuales

Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilos*. Barcelona, España: Gedisa.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica.

Caparrós Lera, J. M. (2004). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Caparrós Lera, J. M. y Alegre, S. (1996). Análisis histórico de los films de ficción. *Cuadernos cinematográficos*, (10), 7-26.

Castro Berrojo, L. (2015). Tres versiones sobre el golpe del 23-F..., o alguna más. *Hispania Nova*, (13), pp. 294-307. Recuperado de <http://www.uc3m.es/hispanianova> [10/06/2020].

De Andrés Sanz, J. (2002). El golpe de estado de la transición. Las causas, actores, desarrollo y consecuencias del 23-F. C. En Navajas Zubeldía, C. (coord.), *Actas del III Simposio de Historia Actual* (vol. 2) (pp. 463-482). Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.

De Andrés Sanz, J. (2000). *El voto de las armas. Golpes de estado en el sistema internacional a lo largo del siglo XX*. Madrid, España: Catarata.

- De Pablo Contreras, S. (2001). Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma? *Historia Contemporánea*, (22), 9-28.
- Fernández Liria, C. (6 de agosto de 2020). Hay que desclasificar la gran patraña del juancarlismo. *Cuartopoder*. Recuperado de <https://www.cuartopoder.es/ideas/2020/08/06/hay-que-desclasificar-la-gran-patрана-del-juancarlismo-fernandez-liria/>
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, España: Ariel.
- Galán Fajardo, E. y Rueda Laffond, J. C. (2013). Televisión, identidad y memoria: representación de la guerra civil española en la ficción contemporánea. *Observatorio (OBS) Journal*, 7(2), 57-92.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández Corchete, S. (2008). *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona, España: Gedisa.
- Hueso Montón, A. L. (1991). Planteamientos historiográficos en el cine histórico. *Filmhistoria online*, 1(1), 13-24. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12150/14902> [05/06/2020]
- Jiménez Barca, A. (04 de agosto de 2020). Juan Carlos I, el hombre que se ganó un destino. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/espana/2020-08-03/juan-carlos-i-el-hombre-que-se-gano-un-destino.html>
- Kriegel, A., Ferro, M. y Besançon, A. (1965), Histoire et Cinéma: l'expérience de La Grande Guerre. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, (2), 327-336.
- Kuckartz, U. (2014). *Qualitative Text Analysis: A Guide to Methods, Practice & Using Software*. London, England: SAGE Publications Ltd.
- Martínez, J. (03 de agosto de 2020). “Lo siento mucho, me he equivocado”... y volvió a ocurrir: una sucesión de escándalos con España como testigo. *Infolibre*. Recuperado

de

https://www.infolibre.es/noticias/politica/2020/08/04/la_caida_desgracia_durante_decadas_del_campechano_heroe_transicion_exiliado_investigado_109653_1012.html

Montero Díaz, J. y Paz Rebollo, M. A. (2013). Historia audiovisual para una sociedad audiovisual. *Historia Crítica*, (49), 159-183.

Muñoz Bolaños, R. (2015). Un análisis incompleto de un acontecimiento excepcional: la literatura sobre el golpe de Estado del 23-F (1981-2014). *Historiografías*, (9), 81-109.

Ortega Gálvez, M. L., Cabeza, J. y Montero Díaz, J. (2018). La divulgación científica y cultural en TVE 1956-1975. En J. Montero Díaz (Coord.), *Una televisión con dos cadenas: la programación en España (1956-1990)* (pp. 233-262). Madrid, España: Cátedra.

Paz Rebollo, M. A. (2008). Documental y realidad: tres ejemplos de una relación variable. En G. Camarero, B. De las Heras Herrero, V. De Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* (pp. 149-162). Madrid, España: Universidad Carlos III de Madrid.

Pelaz López, J. V. (2006). El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine. *Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad*, (7), 5-31.

Pelaz López, J. V. y Rueda Laffond, J. C. (2002). Ver cine. Una mirada desde la historia. En Pelaz, J. V. y Rueda, J. C. (eds.), *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX* (pp. 9-22). Madrid, España: Rialp.

Pinilla García, A. (2007). Las muchas caras del 23-F. Probabilidad, imprevisión y necesidad en la solución de una crisis. *Historia Actual Online*, (14), 147-164. Recuperado de <https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/226> [15/06/2020]

Rodríguez Jiménez, J. L. (2020). La bibliografía y los documentales sobre el 23-F. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, (19), 13-52.

Rosenstone, R. A. (2014). *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Madrid: Rialp.

- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Rosenstone, R. A. (1995). The Historical Film as Real History. *Filmhistoria online*, 5(1), 5-23. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12244> [28/01/2020].
- Rueda Laffond, J. C. y Coronado Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid, España: Fragua.
- Salvador Esteban, L. (2016). Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en 'Isabel'. *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6(2), 151-171.
- Sampedro Blanco, V. F., Carriço Reis, B. y Sánchez Duarte, J. M. (2013). Las memorias tipificadas del franquismo y de la transición española. *Memoria y Sociedad*, 17(35), 144-162.
- Sand, S. (2004). *El siglo XX en pantalla*. Barcelona, España: Crítica.
- Sartori, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires, Argentina: Taurus
- Scolari, C. A. (2009). Desfasados. Las formas de conocimiento que estamos perdiendo, recuperando y ganando. *Versión (México, D.F.)*, (22), 163-185.
- Sorlin, P. (2008). Cine e Historia. Una relación que hay que pensar. En M. G. Camarero, V. De Cruz, B. De las Heras (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* (pp. 19-32). Madrid, España: Universidad Carlos III de Madrid.
- Sorlin, P. (1980). *The film in history. Restaging the Past*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Barnes & Noble Books.

6.2. Medios en línea

Congreso de los Diputados. (2020). *Sesión de Investidura (debate con los Grupos Parlamentarios. 4 de enero)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=p4vyb9HjZwo&t=16482s>

Rtve. (31 de diciembre de 2019). *31-D- Golpe de Gracia (Especial Fin de año José Mota)*. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacharta/videos/especiales-nochevieja-con-jose-mota/31-golpe-gracia-especial-fin-ano-jose-mota/5475626/>

Rtve. (s.f.) *23-F El día más difícil del Rey*. Recuperado de <https://www.rtve.es/television/23f-golpe-estado/>

7. Anexos

Fichas técnicas¹⁵

<i>18 horas de tensión</i>	
Duración	37 min.
Fecha de 1ª emisión	28 de febrero de 1986
Cadena	Televisión Española 1 (Informe Semanal)
Dirección	Rafael Martínez Durbán
Producción	Jesús A. Gordon
Realización	Juan J. Ortiz y Javier D. Moro
Montaje	José Morón y José E. Parejo
Ambientación musical	Beltrán Moner

¹⁵ Los datos han sido extraídos de los créditos de cada pieza a excepción de los señalados específicamente. En el caso de *Los silencios del 23-F* y *Las cintas secretas del 23-F*, los vídeos visualizados no incluían créditos y no ha sido posible encontrar información en otros lugares por lo que su ficha técnica es limitada. Las audiencias de las series han sido localizadas en FórmulaTV.

Se rompe el silencio

Duración	41 min.
Fecha de 1ª emisión	1994
Cadena	Antena 3
Dirección	Carlos Estévez
Producción	Reyes Baltanas
Realización	Yago de Santa Cruz y Rafael M. Cristina
Imagen	Alberto Molina
Investigación	Marta Zein

Quince años después

Duración	17 min.
Fecha de 1ª emisión	24 de febrero de 1996
Cadena	Televisión Española 1 (Informe Semanal)
Dirección	Gabriel Laborie y Arturo Villacorta
Realización	Gabriel Laborie y Arturo Villacorta
Montaje	Manuel Silgo
Guion	María José Gil Arriola y Mercedes Mezquita
Imagen	Carlos Pérez
Sonido	Jesús Piñeiro
Grafismo	Pilar Pérez de Muñoz

Los silencios del 23-F

Duración	54 min.
Fecha de 1ª emisión	1997
Cadena	Antena 3
Dirección	Carlos Estévez

23-F. Radiografía del golpe

Duración	54 min.
Fecha de 1ª emisión	24 de febrero de 2001
Cadena	Televisión Española 1 (Informe Semanal)
Dirección	Gabriel Laborie
Producción	Juan Antonio Moreno y Fernando González
Realización	Gabriel Laborie
Montaje	Javier Mula, Mercedes Munárriz, Alejandro Cid Celis, Quino Alonso
Guion	Elena de Román y Alicia G. Montano
Imagen	Manuel Zúñiga, Marcos Galán, Andrés Menéndez, J. Manuel Frean
Sonido	F. García Brioles, Luis Zaragoza, Jesualdo G. Boix, Fco. Javier Rollón
Ambientación musical	Yann Díez Doizy
Grafismo	Charo Candilejo Hidalgo y Francisco Javier Espinosa
Locución	Ricardo Romero

Las cintas secretas del 23-F

Duración	60 min.
Fecha de 1ª emisión	2003
Cadena	Antena 3
Dirección	Teresa Viejo

23-F. Regreso a los cuarteles

Duración	47 min.
Fecha de 1ª emisión	17 de febrero de 2006
Cadena	Televisión Española 1 (Crónicas)
Dirección	Arturo Villacorta y Reyes Ramos
Realización	Arturo Villacorta
Montaje	Mercedes Munárriz
Guion	Reyes Ramos
Imagen	Pablo Balsa, Fermín Rodríguez, Manuel Zúñiga
Sonido	Javier Rollón, M. Ángel Cano, J. Antonio Barroso

23-F. El día más difícil del Rey

Capítulos	2
Duración	75 min.
Fecha de 1ª emisión	10 y 12 de febrero de 2009
Cadena	Televisión Española 1
Dirección	Silvia Quer
Producción	Pablo Usón y Daniel Hernández
Guion	Helena Medina
Montaje	Elena Ruiz
Reparto principal	Lluís Homar (Juan Carlos I), Emilio Gutiérrez Caba (Sabino Fernández Campo), Mónica López (Sofía de Grecia), Juan Luis Galiardo (Alfonso Armada), José Sancho (Jaime Milans del Bosch), Manel Barceló (Antonio Tejero), Jordi Dauder (José Gabeiras), Pep Munné (Francisco Laínia), Lluís Bou (Príncipe Felipe)
Música	Alberto García Demestres
Sonido	José Manuel Sospedra
Fotografía	David Omedes
Director artístico	Orio Puig
Vestuario	Anna Güel
Maquillaje y peluquería	Montse Boqueras y Sergio Pérez
Productora	Alea Docs & Films, Televisión Española y Televisió de Catalunya
Espectadores y share	Cap. 1: 6.491.000 y 31'5% Cap. 2: 6.920.000 y 35'5%

23-F. Historia de una traición

Capítulos	2
Duración	68 min.
Fecha de 1ª emisión	9 y 10 de febrero de 2009
Cadena	Antena 3
Dirección	Antonio Recio
Producción	Adolfo Rodríguez Alarcón
Guion	José Luis Martín
Reparto principal	Sergio Peris-Mencheta (Zárate joven), Pau Colera (Leal joven), Bárbara Goenaga (Arantza), Héctor Colomé (Zárate mayor), Rodrigo García (Gonzalo), Roberto Álvarez (Comandante), Manuel Zarzo (Leal

	mayor), Inés Morales (Pilar mayor), Xenia Tostado (Pilar joven), Joaquín Hinojosa (Castejón), Aitor Mazo (Coronel Mendoza)
Música	Juan Carlos Cuello
Fotografía	José Luis Pecharromán
Productora	Antena 3 Films y Cuarzo Producciones
Espectadores y <i>share</i>	Cap. 1: 2.833.000 y 14'3% Cap. 2: 1.541.000 y 7'6%

Fuente: www.Filmaffinity.com

23-F. La Película

Duración	97 min.
Dirección	Chema de la Peña
Producción	Ignacio Salazar-Simpson y Gonzalo Salazar-Simpson
Guion	Joaquín Andújar
Montaje	Meco Paulogorrán
Reparto principal	Paco Tous (Antonio Tejero), Fernando Cayo (Juan Carlos I), Juan Diego (Armada), Mariano Venancio (Sabino Fernández Campo), Ginés García Millán (Adolfo Suárez), Luis Callejo (Santiago Vecinos), Luis Zahera (Jesús Muñecas), Jesús Castejón (José Aramburu Topete), Juanma Lara (Juan García Carrés), José Manuel Seda (Felipe González), Pepe Penabade (Manuel Fraga), Paco Ochoa (Alfonso Guerra), Joan Pera (Santiago Carrillo), Juan Calot (Leopoldo Calvo Sotelo), Sebastián Haro (Landelino Lavilla)
Música	Antonio Fernández
Sonido	Sergio Bürmann
Fotografía	David Azcano
Dirección artística	Antón Laguna
Maquillaje	Eli Adánez
Productora	Wave Films (95%) y Lazonafilms (5%)
Fecha de estreno	23 de febrero de 2011
Recaudación	371.204,84€
Espectadores	60.876

Fuente: www.mecd.gob.es

Cuéntame cómo pasó: La larga noche de transistores y teléfonos (nº 235) y El hombre de la casa (nº 236)

Duración	65 min.
Fecha de 1ª emisión	10 y 17 de enero de 2013
Cadena	Televisión Española
Directores	Agustín Crespi, Antonio Cano, Moisés Ramos y Óscar Aibar
Productores	Juan José Sánchez y Miguel Ángel Bernardeau
Realización	Gabriel García
Guionistas	Mariano Ozores y Montse Lobera
Reparto principal	Imanol Arias (Antonio), Ana Duato (Mercedes), Ricardo Gómez (Carlos), María Galiana (Herminia), Pilar Punzano (Inés), Pablo Rivero (Toni), Juan Echanove (Miguel), Ana Arias (Paquita), Celine Peña (María), Manolo Cal (Ramón), Elena Rivera (Karina), Santiago Crespo (Josepe).
Vestuario	Ariela Labra, Nacho Delcán, Maite Murcia, Miriam Ortiz
Maquillaje y peluquería	Carla Orete, Jesús Gil, Pilar Carbonero, Montserrat Vilumbrales
Fotografía	Juan Macua
Productora	Televisión Española y Grupo Ganga
Espectadores y share	Cap. 235: 4.242.000 y 20,4% Cap. 236: 4.003.000 y 19,7%