



Universidad de Valladolid

CURSO 2015-2016

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**El cine como instrumento de
propaganda: El NO-DO**

Alumno(a): César Rodríguez Cabrillo

Tutor(a): Mercedes Miguel Borrás

Convocatoria: Extraordinaria

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría antes de finalizar, dar las gracias a esas personas que me han ofrecido su ayuda de una u otra manera para poder realizar este TFG y con ello, poder estar un poco más cerca de comenzar mi carrera como periodista, para poder trabajar como un profesional de mi pasión, el periodismo.

En primer lugar, dar las gracias a Mercedes Miguel Borrás, mi tutora del TFG, por todo el tiempo invertido en ayudarme cuando no teníamos tiempo; por la paciencia; por las ideas innovadoras y motivadoras, por esa cercanía y preocupación mostrada en todo momento , y por esas palabras de ánimo siempre que tanto me han ayudado.

A todos los profesores que he tenido a lo largo de mi vida, por todo lo enseñado, porque me llevo un poquito de cada uno de vosotros.

A mi hermana Alba por sus conocimientos de informática que tanto aportaron al TFG, pero sobre todo por la ayuda y cariño incondicional.

A mis padres, por todo lo que me han dado a lo largo de mis 23 años de vida.

Autor

César Rodríguez Cabrillo
Universidad de Valladolid

Tutora

Mercedes Miguel Borrás
Universidad de Valladolid

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en el cine como instrumento de propaganda de política durante Régimen de Franco. El trabajo gira alrededor del cine como un ejemplo para hacer propaganda y de NO-DO para realizar propaganda y periodismo. Como método de trabajo, se realiza un análisis de tres números importantes del NO-DO durante su primer año de proyección. Con los resultados obtenidos se puede concluir que el Régimen Franquista utilizó el cine y el Noticiero como un medio de comunicación más para transmitir sus ideas, y por tanto el cine es otra forma de realizar periodismo y propaganda.

Palabras clave: Franco, NODO, propaganda, Leni Riefenstahl, Eisenstein

Autor

César Rodríguez Cabrillo
Universidad de Valladolid

Tutora

Mercedes Miguel Borrás
Universidad de Valladolid

Abstract

This Final Degree Work focuses on cinema as an instrument of political propaganda during the Franco regime. The work revolves around the cinema as an example for propaganda and NO-DO for propaganda and journalism. As a working method, an analysis of three important numbers NODE is done during the first year of projection. With the results obtained it can be concluded that the Franco regime used the film and the Newsletter as a means of communication to convey their ideas, and therefore the film is another way to do journalism and propaganda.

Keywords: Franco, NODO, propaganda, Leni Riefenstahl, Eisenstein

ÍNDICE

1. Justificación	9
2. Marco histórico	12
2.1 Antecedentes	12
2.2 Levantamiento	12
2.3 Las operaciones militares	13
2.4 Inicios del franquismo	14
3. Marco teórico	15
3.1 El cine durante la Primera Guerra Mundial y el periodo de Entreguerras (1914-1930)	15
3.1.1 Alemania	15
3.1.2 URSS	18
3.1.3 España	21
3.2 El cine durante el periodo de Entreguerras y la Segunda Guerra Mundial (1931 – 1939) . 22	
3.2.1 Alemania	23
3.2.1.1 Cine como instrumento de propaganda en la Alemania nazi.....	24
3.2.2 URSS	27
3.2.3 Escuela Documental Británica	29
3.2.4 España: cine durante la Guerra Civil.....	30
3.2.4.1 Producción en la zona republicana	31
3.2.4.1.1 La producción anarquista	32
3.2.4.1.2 La producción marxista	33
3.2.4.1.3 La producción gubernamental	33
3.2.4.2 Producción documental en la zona nacional.....	34
3.2.4.3 Documentales extranjeros	35
3.3 El NODO como instrumento de propaganda	36
3.3.1 El cine propagandístico	36
3.3.2 El NO-DO	39
3.3.2.1 Producción.....	40
4. Trabajo de campo	41
4.1 Plan de trabajo	41
4.1.1 Objetivos e hipótesis	41
4.1.2 Metodología	42
4.1.3 Fuentes	43
4.2 Análisis del NO-DO	45
4.2.1 Número 01	45
4.2.1.1 Pregenérico fundacional	45
4.2.1.2 Noticario.....	48

<u>4.2.2</u> Número 14.....	53
<u>4.2.2.1</u> Desfile de la Victoria.....	54
<u>4.2.2.2</u> Noticario.....	57
<u>4.2.3</u> Número 52-A.....	63
<u>4.2.3.1</u> El Caudillo clausura el Consejo Nacional de Jefes Provinciales.....	63
<u>4.2.3.2</u> Noticario.....	66
<u>5 .Conclusiones finales</u>	71
<u>6. Bibliografía</u>	74

1. Justificación

El pasado 20 de noviembre se cumplieron 40 años desde el fallecimiento de una figura que dejó huella en la historia de España y del mundo. Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco Bahamonde, conocido como Franco, considerado Caudillo de España o el “Generalísimo”.

Dada la importancia que ha tenido en la historia, hay que recordar cómo durante la Guerra Civil y posteriormente en la dictadura que impuso el militar, usó el cine, junto a la radio, como un instrumento de propaganda. Poco a poco, Franco se dará cuenta de la necesidad de tener un noticiario para que pueda seguir propagando sus ideales y decide crear el NO-DO (1942-1981).

Desde comienzos del Siglo XX, el cine fue uno de los medios de comunicación más influyentes después de la televisión. El cine nació con vocación periodística con las primeras grabaciones con el cinematógrafo. Ya en la URSS, Eisenstein fue el primero en emplear el cine como herramienta de propaganda. Pero el mayor exponente del cine propagandístico los encontramos en la Alemania Nazi con Goebbels y Leni Riefenstahl.

Cuando en España se inició la Guerra Civil, los dos bandos tomaron ejemplo de rusos y alemanes para hacer cine. El cine fue usado como arma para desprestigiar a su enemigo y hacer creer al pueblo que la única verdad era la suya.

Por estas razones, se ha planteado el desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado. Primero, porque es conveniente ver el impacto del cine durante el conflicto bélico, así como del NO-DO durante el franquismo, que a pesar del paso de los años, continúa siendo referencia en el campo de la propaganda política de nuestro país.

Además, el interés personal por conocer la producción durante esos años de guerra que consiguió ser una propaganda perfecta, directa y contundente con la cual se dividió a la sociedad española en dos bandos, a favor de la República o a favor de Franco. De igual manera, es interesante analizar el nacimiento del NO-DO como un instrumento a favor del Régimen, que informaba solo de aquellos hechos que le interesaba se dedicaba a ensalzar la figura de Franco hasta límites insospechables.

Por todo ello, se ha creído conveniente, en relación con el Periodismo, realizar un análisis de este noticiario que realizó la Vicesecretaría de Educación Popular del gobierno franquista.

Para realizar el trabajo, se utilizó como punto de partida el visionado de tres números del NO-DO que resultaron importantes en su primer año de proyección. Como apoyo se utilizó un marco teórico en el que se habla de historia del cine y su uso como instrumento de propaganda a través de libros como 'Historia del cine' (Gubern R., 1989) o 'La representación cinematográfica de la historia' (Monterde, J. E.; Selva Masoliver, M. y Solá, A., 2001). De igual manera se han utilizado también como fuentes diversos libros y escritos relativos al tema presentes en Internet. Todos ellos pueden ser consultados en el apartado de bibliografía.

La estructura del trabajo consta de siete capítulos. Se comienza con una introducción (capítulo 1) que da paso al marco histórico para situar el trabajo en el eje cronológico y que junto al marco teórico contextualizará el trabajo de campo..

En el marco histórico (capítulo 2) se sitúa en la época en que se desarrolla el trabajo, en este caso la Guerra Civil española y el Franquismo.

En el marco teórico-histórico (capítulo 3) se ve la evolución del cine a partir de la Primera Guerra Mundial y la Segunda Guerra Mundial en la URSS, Alemania y España. En este apartado se destaca el cine como método de propaganda durante la Alemania Nazi, ya que fue en el que los franquistas se guiaron para realizar su promoción del Régimen. Goebbels y Leni Riefenstahl son protagonistas de este epígrafe. Además en este bloque se da una visión más concreta sobre que es el cine propagandístico y su posterior importancia en el NO-DO. También se explica los orígenes de este noticiario y su finalidad.

Toda vez que se ha contextualizado el sujeto de estudio y todos los datos relativos y de interés, se realiza un trabajo de campo (capítulo 4) tras establecer unos objetivos, enunciar unas hipótesis y plantear la forma en la que se realiza el análisis, que es la forma de trabajo elegida para desarrollar este proyecto. Una vez obtenidos los resultados, en las conclusiones (capítulo 5) se explican los datos obtenidos, se responden las preguntas elaboradas y confirman o refutan las hipótesis previamente enunciadas. Por último, en la bibliografía (capítulo 6) quedan recogidas todas las fuentes utilizadas para desarrollar este trabajo y con los anexos (capítulo 7) se da por finalizado.

2. Marco histórico

Entre el 18 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939, se desarrolló en España uno de los hechos más sangrientos y trascendentes que ha soportado nuestro país. La sublevación militar frente al régimen republicano causó grandes consecuencias económicas, culturales y sociales. Finalmente el General Franco se erige como Caudillo de España y comienza una etapa en la historia de nuestro país con la dictadura franquista.

2.1 Antecedentes

Lo que en un principio parecía una sublevación militar para terminar con el gobierno del Frente Popular terminará por convertirse en un largo y feroz enfrentamiento entre los españoles.

Con el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936, se empezó a tramar una insurrección formada por numerosos jefes y oficiales del ejército. Entre ellos se encontraban Emilio Mola, Luis Orgaz Yoldi, Villegas, Joaquín Fanjul, Francisco Franco, Ángel Rodríguez del Barrio, Miguel García de la Herrán, Manuel González Carrasco, Andrés Saliquet y Miguel Ponte, junto con el coronel José Enrique Varela y el teniente coronel Valentín Galarza, como hombre de la UME.

Al frente de la sublevación se designó al general Sansurjo, que se encontraba en tierras portuguesas. En España todo lo coordinaba el general Mola, desde Pamplona.

El plan del general Mola era un levantamiento coordinado de todas las guarniciones comprometidas, que implantarían el estado de guerra en sus demarcaciones, comenzando por el Ejército de África, que entre los días 5 y 12 de julio realizó unas maniobras en el Llano Amarillo donde se terminaron de perfilar los detalles de la sublevación en el Protectorado de Marruecos.

2.2 Levantamiento

El 17 de julio de 1936 se subleva la guarnición del ejército en Melilla. Al día siguiente la sublevación se extendía por casi toda la Península aunque con dispares resultados. Los levantamientos tanto en Madrid y Barcelona fueron rápidamente reprimidos y controlados. Por su parte en zonas como Navarra, Sevilla o Zaragoza los levantamientos triunfaron.

Tras las primeras acciones del levantamiento los sublevados controlaban Galicia, León, Castilla La Vieja, Navarra, gran parte de Aragón, las islas Baleares, Canarias y la Baja

Andalucía. El paso por el estrecho de Gibraltar por las tropas de África, lideradas por Franco, fue fundamental para la conquista de este último lugar.

El intento de destruir a la República mediante el golpe había fracasado estrepitosamente. Ambos bandos se empezaron a preparar para lo inevitable: un enfrentamiento que iba a desangrar España durante tres largos años. La Guerra Civil Española acababa de empezar.

2.3 Las operaciones militares

Desde los comienzos de la Guerra y hasta el final de esta Madrid sería frente de guerra. Los sublevados fijaron allí su principal objetivo de conquista pero las milicias de la República supieron defender la capital gracias a la inestimable ayuda de la Unión Soviética.

La caída del frente Norte supuso un cambio en la relación de fuerzas entre ambos bandos: La República perdió su área más industrial, teniendo que ver como su territorio y su población se reducían de manera inexorable.

El momento culmen de la Guerra Civil llegaría el 25 de julio de 1938 cuando la República parecía vencida. Entonces un grupo de soldados de este bando cruzó el río por varios lugares para aislar a una parte de las tropas de Franco. Así dio comienzo una larga y durísima batalla en la que fueron destruidas las principales fuerzas republicanas de Cataluña.

A finales del 38 se llevará a cabo la campaña de Cataluña, llevado a cabo por las tropas de Franco y que supondría el golpe casi definitivo para el bando republicano.

La pérdida de Cataluña supuso para la República el aislamiento total de la frontera francesa y la pérdida de las industrias, materias primas y alimentos que aportaba al esfuerzo bélico republicano. En la zona aún controlada faltaba de todo y la inferioridad bélica era cada vez más clara.

Azaña se verá obligado a dimitir de su cargo como Presidente de la República pero Negrín como segundo de abordo, decidió continuar con la guerra con la ayuda comunista.

Madrid, por su parte, seguirá siendo uno de los últimos reductos que resistían el avance del movimiento nacional. Dentro del frente se buscó negociar la paz pero Franco solo aceptaría la rendición incondicional. Los duros enfrentamientos dentro de la capital terminarían por

hacer que la Junta de Defensa entregará la ciudad el 28 de marzo de 1939. La Guerra estaba cerca de su fin, y en los días sucesivos fueron cayendo las pocas ciudades que quedaban bajo control republicano.

El 1 de abril de 1939 se produjo el último parte militar, la guerra civil española había terminado. Franco se hacía con el control de España e instauraba un régimen dictatorial liderado bajo su persona. Así empezaba un periodo de represión y el exilio para muchos. Sus efectos perdurarían durante años en la sociedad española y aún hoy en día la polémica de la guerra civil sigue siendo tema de debate.

2.4 Inicios del franquismo

El régimen del general Franco tenía en sus inicios una apariencia claramente autoritaria. A ello contribuía el entusiasmo de los vencedores de la Guerra Civil, que impregnaba la vida cotidiana¹.

Siendo la dictadura franquista un régimen dictatorial, se produjo una absoluta concentración del poder en manos de Franco. También se adecuó al nuevo régimen todo el sistema de derechos y libertades de los ciudadanos. Por decreto, los partidos políticos desaparecieron y quedó suprimido el derecho de reunión salvo que el Gobierno lo aprobara.

En las regiones con sentimiento autonomista se anularon los estatutos de autonomía y se prohibió el uso de otra lengua que no fuera el castellano. Esto fue aplicado sobre todo en el ámbito de la enseñanza e instituciones.

¹ En los primeros años del franquismo a la ensaladilla rusa se la denominaba ensaladilla nacional, y el equipo nacional de fútbol sustituyó sus camisetas rojas por otras azules, color de la camiseta falangista. (Tussel, 1997)

3. Marco teórico

En este apartado hablaremos de la evolución del cine a partir de la Primera Guerra Mundial y su uso como herramienta para hacer propaganda. De aquí podemos destacar la figura de Sergei Eisenstein y Leni Riefenstahl, dos cineastas que son ejemplo del uso de la propaganda en el cine.

3.1 El cine durante la Primera Guerra Mundial y el periodo de Entreguerras (1914-1930)

La Gran Guerra comienza en julio de 1914. Entonces el cine, que contaba con escasos veinte años de existencia, se encontraba en un periodo crucial de cambios e innovaciones industriales, técnicas y estéticas que fueron puestos a prueba por la contienda¹.

3.1.1 Alemania

Mientras los soldados se batían en los campos de batalla, Alemania había comenzado un proceso de barrido del cine antialemán. Todas las películas de producción inglesa, francesa o americana estaban siendo eliminadas de las salas de proyección. El gobierno en 1917 creó una gran compañía de producción que abasteciera al país, la U.F.A. (Universum Film A.G.). Su misión principal era el de concentrar esfuerzos de propaganda, no solo bélica, sino también de la cultura alemana en el extranjero.

Las primeras películas producidas por esta compañía tienen carácter cómico, pero es la escuela expresionista la que hará que el nombre de la U.F.A. resuene con fuerza en todo el panorama internacional. El expresionismo es un movimiento cultural que surge en el país germano durante la Primera Guerra Mundial y se basa en la deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva la naturaleza y el ser humano, dando importancia a los sentimientos más que a la descripción de manera objetiva de la realidad. El nacimiento del expresionismo supuso la ruptura con el impresionismo². El movimiento expresionista originó también un nuevo concepto de arte, desde el punto de cómo ver la realidad. Para Gubern es “una actitud estética cuyo rastro nos conduce hasta las formas más primitivas del arte aborigen”. (Gubern, 1989: 137).

George Sadoul dirá: “El expresionismo parece una metáfora deformada que borda sobre el destino de Alemania en los comienzos de la República de Weimar” (Sadoul, 1972: 128).

¹ Es un periodo en que el cine alcanza su madurez con la aparición del cine sonoro en detrimento del mudo.

² El impresionismo es una manera artística o literaria de considerar y reproducir la naturaleza, atendiendo más que a su realidad objetiva a la impresión subjetiva o personal.

Uno de los precursores de este movimiento fue Max Reinhard, director de teatro y cine. Los trabajos escénicos de este creador han pasado a la historia por su enorme capacidad para crear formas impresionistas mediante el uso de la luz, contraviniendo la práctica habitual basada en el naturalismo, y por el cobijo otorgado al revolucionario movimiento expresionista que más tarde daría sus principales frutos en el terreno cinematográfico, debido a que algunos directores recibieron sus enseñanzas teóricas.

La primera película expresionista, y una de las más importantes, fue la producida por Robert Weine: *Das Kabinett des Dr. Caligari* ('El gabinete del doctor Caligari', 1920). Tanto éxito tuvo, que una vez acabada la guerra consiguió romper el bloqueo que se tenía hacia el cine alemán.

Robert Weine fue uno de los primeros directores del cine expresionista alemán. Desde joven demostró un gran interés por el teatro y llegó a convertirse en actor y director. Estos conocimientos adquiridos en este medio le permitieron dar el salto al cine en los primeros años del siglo XX. Como miembro de la U.F.A. producirá 'El Gabinete del doctor Caligari', su obra más conocida.

Fue a raíz de 'El gabinete del doctor Caligari' cuando se extendería en el país este tipo de películas de corte expresionista que reflejan el desequilibrio social y político que sufría la República de Weimar. Ello condujo a Alemania a caer más tarde en las manos del nacionalsocialismo. (Gubern, IBID).

Lo cierto es que este impulso a la industria cinematográfica germana servirá para que los jóvenes realizadores se lancen a la experimentación de nuevas formas de representar el mundo a través de las inmensas posibilidades expresivas que ofrecía este género, lo que repercutirá de forma extraordinaria en su cine de posguerra.

Los máximos exponentes del cine expresionista alemán tras Robert Weine serán:

- F.W. Murnau (1888-1931): Fue uno de los directores más influyentes y valiosos durante la vida del cine mudo. Rodó más de quince películas en Alemania, pero en sus últimos años, entre 1926 y 1931, grabó otras cuatro en los Estados Unidos. Tras la Guerra funda su propia productora en 1919 (*Murnau Veidt Filmgesellschaft*) y comienza a dirigir sus primeras películas, la primera de estas fue *Der Knabe in Blau* ('El muchacho en azul', 1919). Será con el film *Nosferatu, eine Symphonie des*

- Grauens* ('Nosferatu, el vampiro, 1922) cuando revele toda su esencia expresionista. Los caminos del director y de la industria cinematográfica de Hollywood se cruzan, y comienza una nueva etapa en la que gana un Oscar con *Sunrise* ('Amanecer', 1927). Tras su muerte será considerado el creador más prestigioso del cine alemán.
- F. Lang (1890-1976): Comparte el título de maestro expresionista con Murnau. Lang será otro de los directores que desarrolle su carrera en Alemania y posteriormente en Estados Unidos. Convaleciente en el hospital por la guerra, conoce al director Joe May quien le contrata como guionista para la UFA en 1916. Su primera obra como guionista, fue *Die Hochzeit im exzentrik Klub* ('Boda en el club excéntrico') de 1917. Lang no acabó satisfecho con aquella película y decidió comenzar a dirigir sus propias películas. La primera obra que se conserva es *Die Spinnen* ('Las arañas', 1919), pero con la película con la que alcanza el éxito y el reconocimiento como director será *Der müde Tod* ('Las tres luces') en 1921. Finalmente con *Die Nibelungen* ('Los Nibelungos', 1924) demostrará toda su madurez como director expresionista. 'Los Nibelungos' se trata de un conjunto de dos obras filmadas por este director en 1924. La serie se divide en *Die Nibelungen: Siegfried* ('Los Nibelungos: la muerte de Sigfrido') y *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* ('Los Nibelungos: la venganza de Krimilda'). Estas obras están inspiradas en el 'Cantar de los Nibelungos', poema épico de origen germano escrito en la Edad Media. Después de esta famosa saga Lang tiene otras grandes obras como *Metropolis* ('Metrópolis', 1927) o *Frau im Mond* ('La mujer en la Luna', 1929). Antes de proseguir con su carrera en Estados Unidos, Lang rodará en 1933 *Das Testament des Dr. Mabuse* ('El Testamento del Dr. Mabuse'), que será vetada por el gobierno de Hitler, concretamente por el Ministerio de Cultura y Propaganda, liderado por el ministro J. Goebbels. Exiliado ya en Hollywood, se convierte en uno de los principales artífices del cine negro³ gracias a películas como *You Only Live Once* ('Solo se vive una vez', 1937).
 - G.W. Pabst (1885-1967): Es considerado el último gran realizador de la estética expresionista alemana. Aparece cuando esta tendencia está en decadencia. Su primer filme destacado fue *Der Schatz* (El tesoro), rodado en 1923, pero no será hasta 1925 con *Die Freudlose Gasse* ('Bajo la máscara del placer'), cuando realmente se diera a conocer. Es el primer cineasta que incorporara el psicoanálisis

en una de sus películas (*Geheimnisse einer Seele* ('Secretos de un alma', 1926)). Finalmente su producción, como la del cine alemán, se dirigió al cine de realismo social.

El perder la guerra le supuso a Alemania un gran coste. La crisis sobre la que se cernía el país produjo en 1925 que la U.F.A. recibiera ayuda económica de empresas norteamericanas como Metro-Goldwyn Mayer y Paramount. Ambas pasaron a controlar parte de la industria cinematográfica alemana e importarían a sus estudios a los directores de más renombre del país.

Este impulso dado al cine del país desde 1925 hasta el nacimiento del cine sonoro causó un gran interés. A la vez que el expresionismo va madurando el *Kammerspiefilm*, una nueva corriente que se origina bajo la influencia de Max Reinhardt y Carl Mayer. Esta escuela cinematográfica se va a caracterizar por volver al realismo. *Scherben* ('El rail', 1921) y *Sylvester* ('Sylvester', 1923) son dos películas que destacan del *Kammerspiefilm*.

Como continuación al *Kammerspiel*, se desarrolla un cine que con el paso de los años rompe definitivamente con los lazos que le unían a la estética teatral. Además proporcionará nuevas perspectivas al cine germano, que por mucho que trate de avanzar por la senda realista siempre tendrá parte del expresionismo que caracterizan los inicios de la U.F.A.

3.1.2 URSS

No será hasta la revolución bolchevique cuando la producción cinematográfica empiece a cobrar importancia en la URSS, ya que esta resurgirá siguiendo un rumbo nuevo y original. En 1919 Lenin firma el decreto que nacionalizaría el antiguo cine zarista y se crea la Escuela Cinematográfica del Estado (G.I.K.), dirigida por el realizador Vladimir Gardin, primer realizador del cine bolchevique y único durante los primeros años. La principal función de esta escuela no era otra que formar a los técnicos y artistas que debían levantar el cine Soviético. (Gubern, 1989).

El gobierno bolchevique entendió la importancia que tenía el cine en la era de la cultura de masas. El nuevo cine soviético hizo que muchos productores abandonaran el país, pero también favoreció que otros cineastas se quedaran para comprender un cine bastante distinto al que ellos hacían, el cine zarista.

Los comienzos del cine soviético tropiezan con serios problemas materiales. Hacia 1921 no había una sala funcionando en Moscú, hasta finales de ese año, cuando se abrió la primera de ellas en la capital rusa. Esto produjo un estímulo en la industria, que comenzó a reciclar viejos films y a importarlos del extranjero.

En ese mismo año el gobierno leninista decide crear un Laboratorio Experimental de la mano de Kulechov. Allí se realizarían técnicas vanguardistas que conseguían infundir una gran carga emocional. Un año más tarde surgirá el noticiario *Kino Pravda* (Cine- Verdad, 1922) dirigido por Dziga Vertov, en el que se aplicaron distintas teorías que no hacían más que volver a las fuentes mismas del cine. En el noticiario, el director filmó todo tipo lugares y llegó a recurrir a la grabación con cámara oculta para conseguir filmar aquellos que quería.

Vertov será uno de los mayores representantes de la industria cinematográfica de la época. Su influencia ha sido bastante tanto en la teoría como en la práctica del cine documental. Su fama le viene dada por el *Kino- Glaz* (Cine- ojo), que aplicó en el *Kino Pravda*. Trata de captar imágenes con las que pueda conseguir una objetividad integral. La idea sobre la que se basa el Cine-ojo, es que la cámara ve mejor que el ojo humano.

En 1923, ya se habían abierto un total de 90 salas. Había libertad y estímulo para producir películas, siempre y cuando estuvieran bajo la línea ideológica del país; sin embargo, los líderes del partido advirtieron que era difícil controlar esto. Bajo el gobierno de Stalin, los controles serían más rígidos y muchas películas terminarían cortadas, remontadas o directamente prohibidas.

A pesar de la importancia de Vertov dentro del cine soviético, hay una figura por encima de él que llevara al cine a ser considerado como una de las industrias más novedosas del mundo. Sin duda nos referimos a Sergei Eisenstein. De él tomará referencia años después Leni Riefenstahl para hacer su cine de propaganda. También el bando republicano, durante la Guerra Civil española seguirá el cine hecho por Eisenstein.

Sergei M. Eisenstein (1898-1948), es denominado “el coloso del cine soviético” según Roman Gubern. La importancia de este director en el mundo del cine reside en sus películas, concretamente en el montaje de las mismas. Eisenstein estuvo alistado en las filas del ejército rojo durante la revolución bolchevique. Al poco de ingresar en la Teatro Obrero del Proletkult como decorador, Eisenstein inició su carrera como director, y bajo la

influencia de Dziga Vertov, ente otros, dejó de lado el teatro para iniciarse en el mundo del cine. (Gubern, IBID)

En 1924, Eisenstein rueda su primer largometraje, *Staka* ('La huelga'). En él la masa cobra por primera vez el protagonismo del drama cinematográfico. La película expone la acción huelguística que llevan a cabo los obreros de una factoría metalúrgica, que es aplacada sin compasión por los soldados zaristas.

Staka será premiada en la Exposición de Artes Decorativas de Paris, aunque no será su filme más. La siguiente película que dirige Eisenstein, pasará a la historia como una de las más propagandísticas e influyentes de la historia. Nos referimos a *Bronenósets Potiomkin* ('El acorazado *Potemkin*', 1926), nombrada mejor película de la historia en la Exposición General de Bruselas de 1958.

'El acorazado *Potemkin*' nace con el fin de conmemorar el vigésimo aniversario de la revolución social de 1905 por la Revolución bolchevique. En la mente de Eisenstein estaba hacer ocho películas sobre los hechos, pero según iba avanzando en su trabajo decidió únicamente centrarse en uno exclusivamente: la sublevación de los marines a bordo del acorazado "Príncipe Potemkin".

Eisenstein consiguió que la película se convirtiera en la gran epopeya de la rebelión. El protagonismo, una vez más, de la masa frente a los individuos convertiría la película en la primera obra maestra del cine soviético. (Gubern, IBID)

En todas partes, fuera de la URSS, la censura prohibió 'El acorazado *Potemkin*', provocando que miles de espectadores en salas clandestinas la aplaudieran. Tiempo después Goebbels, ministro de propaganda de la Alemania Nazi, homenajea de manera involuntaria al film al pedir al cine alemán que le diera "un nuevo *Potemkin*". Lo que Goebbles quería es que el cine alemán tuviera una película tan trascendental para la historia como el que la URSS había conseguido gracias a Eisenstein.

El éxito de *El acorazado Potemkin* permitirá a Eisenstein seguir con su carrera de director. Durante el rodaje de *Staroe i novoe* ('La línea general', 1929) el gobierno ruso le pide que dirija una película sobre la revolución de 1917, *Oktiabr* ('Octubre', 1927) es el título que llevaría esta producción que no conseguiría gran éxito.

Pudovkin fue otro de los grandes realizadores de la época. Empezó su carrera en el Laboratorio Experimental de la mano de Kulechov, que fue el encargado de enseñarle los entresijos del cine.

En 1926, Pudovkin comienza a grabar su gran trilogía revolucionaria compuesta por *Mat* ('La madre'), *Konets Sankt-Peterburga* ('El fin de San Petersburgo', 1927) y *Potokom Chingis Khana* ('Tempestad sobre Asia', 1927).

'La Madre', considerada como su gran producción, es una adaptación de la novela homónima de M. Gorki. En el segundo capítulo de la trilogía, 'El fin de San Petersburgo', Pudovkin realiza un homenaje por el décimo aniversario de la Revolución Bolchevique. El capítulo final, 'Tempestad sobre Asia' es una película basada en la novela homónima del escritor Iván Mijáilovich y que tiene lugar en la Mongolia de 1920, durante la ocupación inglesa.

Pudovkin empieza a tener importancia una vez que Eisenstein deja la URSS en 1930 para poner rumbo hacia Hollywood. Tanto 'El fin de San Petersburgo' como 'Tempestad sobre Asia' serán un ejemplo del nuevo cine soviético que se estaba desarrollando.

3.1.3 España

La primera Guerra Mundial es la chispa que necesita el cine español para empezar a progresar. A pesar de que España no participo en la guerra, se vio afectada en un muchos sentidos, uno de ellos el cine.

En esos momentos en España existía una base poco solida y organizada, lo que provocó el hundimiento de Barcelona como capital nacional de la industria cinematográfica. La llegada del cine extranjero y la producción de otras regiones como Madrid o Valencia, fueron algunos de los motivos de este hundimiento.

En esta época ya empiezan a surgir los primeros "star systems"³ españoles. El caso de los guionistas será similar.

Entre los directores, destaca Vicente Blasco Ibañez, quien consigue un gran éxito con sus obras, especialmente en el extranjero.

³Sistema de contratación en exclusividad de actores nacido en Hollywood. Es el inicio de las estrellas de cine.

También es importante Segundo de Chomón, director pionero en el cine mudo y técnico de trucajes gracias a películas como *Cabiria* ('Cabiria', 1914) o *Napoléon vu par Abel Gance* ('Napoleón', 1927). Llegó a ser comparado con Méliès, por su gran calidad técnica y creatividad, y fue considerado uno de los grandes hombres del cine de su tiempo, siendo contratado por las antes empresas cinematográficas más importantes de la época, como la Pathé Frères o la Itala Films.

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, Segundo de Chomón se encontraba en Italia y pese a la crisis cinematográfica que aparece en el país, continúa produciendo filmes con Giovanni Pastrone⁴.

Una de las productoras más importantes que aparecen en nuestro país es la sociedad Barcinógrafo (1913-1915), cuyo objetivo principal era el de producir cine de "autor".

En el periodo final del conflicto, llegan multitud de largometrajes procedentes del extranjero (Estados Unidos sobre todo) y comienzan a escasear la producción nacional. De igual manera también comienzan a entrar en el país directores de otras nacionalidades, en su mayoría franceses e italianos.

Durante la dictadura del General Primo de Rivera, Madrid se convierte en capital del cine español. Triunfa el género de la Zarzuela con orquesta en vivo, aunque principalmente se trabaja con adaptaciones literarias.

La generación del 27, el vanguardismo, el surrealismo marca el final de este ciclo antes de la llegada del sonoro. Buñuel con *Un chien andalou* ('Un perro andaluz', 1929) o 'Historia de un duro' (Sabino Micón, 1927) son las películas representativas de este movimiento.

La llegada del cine sonoro renueva por completo la industria cinematográfica de España. Se realiza una total transformación de las salas de proyección, medios técnicos, sistemas de producción, etc.

3.2 El cine durante el periodo de Entreguerras y la Segunda Guerra Mundial (1931 – 1939)

A partir de 1930 el cine sonoro empieza a ser un fenómeno global y comienza a alcanzar su madurez artística. Estados Unidos será un gran escenario donde se desarrollen estas

⁴ Conocido también bajo el pseudónimo de Piero Fosco, fue el director de la productora Itala Films.

películas, pero en Europa existen grandes directores y realizadores que conseguirán deslumbrar al mundo con sus películas.

3.2.1 Alemania

El país germano supo aprovecharse de la aparición del cine sonoro ya que disponían de patentes que ayudaban a mejorar la reproducción del sonido. Además, conseguirían recuperar a gran parte de los directores que habían emigrado a Hollywood.

Para entender el cine sonoro en Alemania hay que hablar de Josef von Sternberg, director de origen austriaco que llegaba al país germano en busca de una oportunidad al no poder triunfar en Hollywood

En Alemania, Sternberg deslumbra al mundo con *Der Blaue Engel* ('El ángel azul', 1930), considerada la primera película importante del cine sonoro alemán. El filme da un nuevo enfoque a la estética audiovisual. Para Sadoul reflejaba "la imagen de la decadencia de ciertas capas burguesas alemanas que proporcionaban al nazismo una parte de sus efectivos" (1972: 202). La obra de Sternberg se consagraría rápidamente como uno de los grandes clásicos del cine sonoro.

Hitler sube al poder en 1933, provocando una nueva salida en masa de los directores de renombre. Es el segundo gran éxodo que ocurre en el cine germano. Muchos de ellos tuvieron la desgracia de haber nacido judíos o bien de tener ideas democráticas, contrarias al régimen. La gran mayoría emigraría a Estados Unidos, mientras otros buscaran diferentes destinos para poder seguir haciendo cine.

Algunos de los nombres que nos encontramos son los de Pabst, Fritz Lang, Max Reinhardt o el propio Sternberg. Trabajaban todos en Berlín y al tener que emigrar no les faltó el trabajo en la gran industria hollywoodense, que los acogió con los brazos abiertos. Con el tiempo se vio que su influencia en Estados Unidos fue enorme, dado el éxito cosechado.

El cine de estos años está marcado por la situación política del país, pero antes incluso que Hitler y el partido nazi se hagan con el poder, las películas ya profetizaban lo que estaba por ocurrir. (Gubern, 1989)

Lang y Pabst fueron los principales impulsores de mostrar la realidad social y la política asfixiante que sufría el país. Pabst prosiguió con su trayectoria polémica con películas que no dejaban indiferente a ninguno de los bandos, pues algunas de ellas eran prohibidas

indistintamente tanto en la URSS como Alemania. Además será el único director que tras salir de Alemania por miedo al gobierno nazi, vuelve al país en plena II Guerra Mundial.

Por su parte Fritz Lang, dio su mensaje social a través de películas policíacas, uno de sus géneros predilectos: *M* (El vampiro de Düsseldorf, 1931) y *Das testament des Dr. Mabuse* (El testamento del doctor Mabuse, 1932).

‘El vampiro de Düsseldorf’ exhibe un testimonio carente de fuerza del contexto sociopolítico del país ante el fantasma del gobierno nazi, con un trazo fílmico vibrante e intenso. El título original iba a ser ‘Un asesino entre nosotros’, pero al verse aludido el partido nazi en ese título, amenazó al director para que lo cambiara.

Lang graba ‘El testamento del doctor Mabuse’ cuando Hitler está cerca de asaltar el poder. El director ve oportuno resucitar al famoso personaje que había aparecido por primera vez en la pantalla en 1922. Según Fritz Lang, el personaje del doctor Mabuse estigmatizaba “el terrorismo hitleriano, las consignas y las doctrinas del Tercer Reich, las teorías nazis sobre la destrucción deliberada de todo lo que es útil para el pueblo”. (Sadoul: 142).

3.2.1.1 Cine como instrumento de propaganda en la Alemania nazi

Al hablar de Hitler y la Alemania nazi nadie se puede olvidar del papel fundamental que la propaganda jugó durante su gobierno. Nada más llegar al poder creó un ministerio exclusivo para los menesteres de divulgación del nuevo credo totalitario: El de Propaganda e Información, unido al departamento de propaganda del propio partido antes de llegar al poder en 1933 y que ya influyera decisivamente en su irresistible ascenso. Joseph Paul Goebbels será quien ostente este importante cargo dentro del gobierno nazi.

Los nazis supieron tomar una serie de éxitos e influencias del pasado, y los ajustaron al contexto histórico en el que vivían y a sus necesidades. Construyeron la visión de un líder o caudillo omnipresente, como si de un dios se tratase, basándose en la figura del César en la Antigua Roma. Los medios de comunicación retransmitían los discursos de Hitler como lo más importante del día y la radio tuvo un papel principal en esto. Existían carteles con el rostro de Hitler por las calles, y hasta los periódicos se vieron influidos enmarcando y resaltando cada triunfo obtenido en la guerra.

Pero el cine es, sin duda, junto a la radio, el mejor instrumento por el que se propagó la ideología nazi. Todas las películas que se realizaban debían ser a favor del régimen y

contener mensajes que ensalzasen la figura del Führer. El cine era meramente propagandístico. La U.F.A. fue la encargada de producir, distribuir y exhibir las numerosas películas de propaganda, dirigidas por los más prestigiosos directores alemanes de ese momento, y en este escenario destaca la figura de Leni Riefenstahl.

Antes de ser directora, Riefenstahl se dedicaba a la danza. El arte siempre estuvo muy presente en su vida. Una lesión en la rodilla la privó de continuar su carrera como bailarina y decidió buscar una nueva salida. El cine sería su lugar, pero antes de comenzar a dirigir fue actriz. El D. Arnold Fanck, cineasta alemán y pionero en el subgénero del cine de montaña, fue su padrino; con él se inició en el cine y aprendió a manejar una cámara.

Del cine de montaña, el fascismo alemán tomará para sus fines futuros el ensalzamiento de la figura del héroe. George Sadoul y Roman Gubern coinciden en la importancia del papel que jugará Leni Riefenstahl en el gobierno Nazi.

A parte de la influencia de Arnold Fanck, Riefenstahl se verá atraída por el cine de Eisenstein, especialmente *Bronenósets Potiomkin* ('El acorazado Potemkin', 1925).

Su primera película como directora fue en 1932, *Das Blaue Licht* ('La luz azul'), por la que fue premiada en la Mostra Venecia con el León de Oro, saltando así al ámbito internacional.

Riefenstahl será una de las personas más cercanas a la figura del dictador Adolf Hitler al ser la encargada de filmar algunos de los hechos más importantes del régimen. Será la encargada de realizar La Trilogía de Núremberg, uno de los documentales político-propagandísticos más efectivos jamás filmado. La primera de estas tres películas fue *Der Sieg des Glaubens* ('La victoria de la fe') rodada en 1933 durante un mitin en Núremberg a modo de documental que muestra lo ocurrido durante el evento. Tras ella vendrá la obra más conocida de la directora y que es considerada uno de los documentales más importantes del nazismo, *Triumph des Willens* (El Triunfo de la voluntad, 1934).

“Poco después de su llegada al poder, Hitler me mandó llamar y me explicó que quería un filme acerca de un Congreso del Partido y que quería que yo lo hiciera. Mi primera reacción fue decir que yo no sabía nada acerca del modo en que funcionaba una cosa así o acerca de la organización del Partido, de modo que fotografiaría las cosas equivocadas y no complacería a nadie, aun suponiendo que pudiera hacer un documental,

lo que nunca había hecho antes. Hitler dijo que era por esto exactamente por lo que quería que yo lo hiciera: porque cualquiera que supiera todo acerca de la importancia relativa de las personas y grupos y demás podría hacer un filme pedante y exacto, pero que esto no era lo que él quería. Él quería un filme que mostrara el congreso desde un ojo no experto que seleccionara sólo lo que fuera artísticamente satisfactorio; en términos de espectáculo, supongo que se puede decir. Él quería un filme que movilizara, atrajera, impresionara a una audiencia que no estaba necesariamente interesada en la política”.⁵

Leni Riefenstahl volverá a trabajar para Hitler tan solo un año después para filmar el Congreso de Núremberg. Este documental será íntegramente propagandístico y muestra una visión surrealista de la Alemania Nazi con el regreso del país a la categoría de potencia mundial. Hitler aparece como una especie de mesías que devolverá la gloria perdida a la nación.

Triumph des Willens ('El Triunfo de la voluntad') se estrena en 1935 y se la conoce como una película hecha por nazis, para nazis y sobre los nazis. Los medios de los que dispuso Leni Riefenstahl para la grabación de este documental permitieron ver novedosas técnicas de rodaje que serán muy importantes con el paso de los años. Con *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* ('Día de la libertad: nuestras fuerzas armadas', 1935) se cerrará La Trilogía de Núremberg.

Riefenstahl fue capaz de convertir todas esas imágenes de carácter pagano en impresionantes representaciones bíblicas. Conseguiría que Hitler dejara de ser visto como una persona para ser una figura de culto, parecido a un dios. (Gubern, 1989)

Con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos en el país bávaro, Hitler ordenó a la directora la elaboración de un documental sobre el evento deportivo. Sobre esta obra surgen ciertas discrepancias entre George Sadoul y Roman Gubern. El primero no duda en hacer una dura crítica hacia la manera en que se realizó: “Ese gigantesco documental sobre los Juegos Olímpicos fue un gran éxito comercial, pero sus graves defectos artísticos son hoy evidentes” (1972; pág. 145). Por su parte Gubern dirá ‘Olympia’ “recoge con excepcional calidad las incidencias de lo IX Juegos Olímpicos y nos muestra con gran rigor documental los pequeños detalles, los preparativos de las pruebas, los nerviosismos,

⁵ Declaraciones de Leni Riefenstahl sobre ‘El Triunfo de la voluntad’. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/El_triunfo_de_la_voluntad [Consultado: 10 de mayo de 2015]

los gestos y tics del Führer durante las competiciones, recogidos con un inhabitual veracidad” (1989: 258). Además destaca la importancia de recoger el triunfo de Jesse Owens⁶, atleta de raza negra que consiguió colgarse el oro en la prueba de los 100 y 200 metros lisos, el salto de longitud y los relevos de 4x100.

Gubern terminará diciendo: “Ningún cineasta alemán será capaz de alcanzar la solemnidad épica de Riefenstahl en sus films de propaganda” (1989: 258).

La forma en que los nazis hicieron su propaganda será tomada de ejemplo por el bando nacional en la Guerra Civil para realizar la suya en contra del ejército republicano y movilizar a las masas a favor de su causa, hacerse con el gobierno de España.

3.2.2 URSS

En el gobierno soviético se habían concienciado de la importancia que tenía el cine. Su uso como herramienta de información, agitación y, principalmente como herramienta propagandística para las masas fue vital para el cambio del cine de la URSS. Al término del primer plan quinquenal el país tenía 20.000 salas de cine, según Roman Gubern.

En el país se siguió con el plan de dar a conocer el cine nacional, es por ello que la importación y reproducción de películas extranjeras se fue limitando. Por otra parte el cine sonoro no empezó a proyectarse hasta que se dispuso de un sistema propio, con el único fin de no recurrir a los sistemas extranjeros, es decir, surge a partir de 1931 con ciertas dudas a pesar del éxito obtenido con el primer largometraje. Según Sadoul (1989), en 1934 tan solo 772 salas proyectaban cine hablado y sonoro de las 26.000 que existían.

Los maestros del cine soviético no acogieron con demasiada alegría la llegada del cine sonoro pero los avances hechos en 1931 propiciaran que directores como Pudovkin terminen adaptándose al sonido con el rodaje de *Dezeritr* (‘El desertor’, 1933). Pero tanto este como el resto de cineastas, no reconocerán que su estilo de montaje está anticuado ante las nuevas técnicas.

⁶ El americano fue una autentica sensación en el evento deportivo y dejó una imagen que pasó a la historia cuando en la entrega de la cuarta medalla de oro Hitler, atónito y enfurecido, se limitó a abandonar el estadio, según cuentan, para no verse obligado a estrechar la mano del atleta negro.

‘El desertor’, fue una obra premonitoria sobre el destino del cine soviético. Sadoul dice que es un “film frustrado” (1972: 270) que hará que Pudovkin se centre en formar a los nuevos directores en el Instituto Cinematográfico del Estado, aparcando durante unos años su carrera como cineasta.

La puesta en marcha del segundo plan quinquenal, a partir de 1932, tendrá dos objetivos bien fijos: el replanteamiento de la situación del cine en el país y fijar unas directrices para el desarrollo de la industria en los años posteriores. (Gubern, 1989).

El fin marcado por Marx y Engels era el de proyectar el “realismo socialista”, es decir la representación exacta de personajes típicos en situaciones típicas. Para ello los realizadores rusos se esforzaron en expresarse de manera sencilla y técnicamente apuestan por la sobriedad. Pudovkin lo define como un “método de trabajo que une profundamente al artista y la realidad, la vida circundante, y lo hace participe directamente en todo el trabajo de la nación”. (Sadoul, 1972: 270)

En el realismo socialista se debatirá entre mostrar lo general y lo particular que para “explicar las fuerzas que mueven la realidad social tenderá peligrosamente a sustituir a los personajes vivientes por símbolos didácticos” (Gubern, 1989: 236). Las maquinas serán para la sociedad rusa elementos a los que mimar e idolatrar. La necesidad por la industrialización convertirá al cine soviético en un arma propagandística de emergencia. En esta situación Eisenstein abandonó el país y a su vuelta se refugió, como Pudovkin, en el G.I.K. como profesor además de centrarse en escribir su obra teórica.

Esta etapa del cine ruso se cerrará con la película de los hermanos Vassiliev *Chapaiev* (‘Chapaiev, el guerrillero rojo’, 1934), que a su vez abrirá una nueva: el ‘cine revolucionario’; considerado por Gubern como el inicio de un camino “comparable a la primera época dorada del cine soviético” (1989: 238). La película fue vista por más de 52 millones de espectadores y el mismo Stalin la puso como ejemplo de lo que debía ser el realismo socialista.

Andre Bazin dirá sobre el filme que “Ponía en evidencia la primacía de una visión política a largo plazo sobre la acción de un jefe de guerrillas heroico y provisionalmente útil” y Gubern lo considera como “el primer héroe, pero no último, del nuevo cine soviético”. (1989: 239)

La figura de Chapaiev está ligada históricamente a las masas populares y durante esta etapa surgirá un nuevo héroe, el obrero bolchevique Máximo, muy popular en toda la URSS gracias a que se identificaba fácilmente con la clase obrera rusa. Fue tal su popularidad que estaba al nivel de otros grandes héroes de occidente como James Bond.

Como respuesta a la propaganda nazi, comienza en la Unión Soviética un ciclo de exaltación histórico-nacional en el cine. Es Petrov quien lo inicia con *Petr Piervyi* ('Pedro el Grande', 1937-1939), adaptación en dos películas del libro de Alexis Tolstoi 'Pedro I'. Será Eisenstein quien cierre esta etapa con *Aleksandr Newski* ('Alexander Newski', 1938). Este su primer largometraje tras haber tomado la decisión de parar su carrera como director para guiar a los nuevos directores del cine ruso en 1928.

El cine soviético se plantea como un servicio que se presta a la comunidad. Además, señala que "no debemos olvidar al cine de la URSS, porque además de pasatiempo es un arma ideológica de capital importancia en la gran batalla de la cultura de masas". (Gubern, 1989: 242)

3.2.3 Escuela Documental Británica

El cine nace como documental. Gubern afirma que este género surgió como reproducción pura de la realidad y sin elaborar que se desarrollaba con las "protohistóricas cámaras de Lumière" (1989: 242). Las primeras imágenes grabadas son de la llegada de un tren, la salida de una fábrica, una parada militar o de la demolición de un muro. Con el tiempo las imágenes serán usadas para guardar testimonio gráfico de actos históricos. Uno de estos ejemplos es la ceremonia de coronación del Zar Nicolás II.

El cine documental no alcanzaría su madurez como género hasta la aparición de Robert J. Flaherty con su obra *Nanook of the north* ('Nanuk el esquimal', 1920-1922).

Durante los años treinta existió un movimiento en Europa que, según la cineasta Anna Petrus, "contribuyó no solamente a experimentar con las posibilidades del cine para capturar lo real sino que sirvió para acuñar el término documental tal y como lo conocemos hoy en día"⁷. La cineasta se refiere a la Escuela Documental Británica, fundada por el sociólogo John Grierson y que gozó de un enorme esplendor creativo durante todo el periodo de entreguerras.

⁷La Escuela Documental Británica. Miradas. <http://miradas.net/2009/09/estudios/la-escuela-documental-britanica.html> [Consultado:20 de mayo de 2015]

Grierson consciente de su responsabilidad social como director de cine entiende este arte “como un púlpito y uso de él como un arma propagandística” (IBID: 245). Además como fundador de la Escuela Británica piensa que “el documental inglés debe abandonar los horizontes lejanos de Flaherty para tratar sus temas con un sentido social más definido que lo que hicieron los franceses y los alemanes, y con una observación más precisa del trabajo y de los trabajadores que la desarrollada por los rusos”. (IBID: 245-246)

Esta escuela tuvo el merito de demostrar al cine británico que podía encontrar en la vida cotidiana próxima un mundo sorprendente, pintoresco o exótico, más seductor que el universo hollywoodiense. En esos momentos el cine inglés sufría una crisis material que se acentuará con la guerra.

Con Grierson, matiza Gubern “nace y se desarrolla el documental de información laboral, comercial y social”. (IBID: 246) Grierson consiguió aglutinar a cineastas como Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey, Paul Rotha, Donald Taylor, Stuart Legg o Harry Watt, y junto a ellos, según Anna Petrus “nacía el documental social que apostaba por el montaje creativo de las imágenes capturadas en la vida real y que intentaba mostrar la vida y los problemas de la sociedad civilizada” (2009). Esto era lo contrario de lo hecho hasta el momento por los documentalistas pioneros.

Gubern define el documental británico de “pobre con una pizca de objetividad y de imparcialidad política, que se aleja de toda demagogia y lucha social”. (IBID: 242)

3.2.4 España: cine durante la Guerra Civil

España es un caso particular, cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, el país no entra a participar en el conflicto porque acaba de salir de una guerra civil que dejó el país desolado.

Durante la Guerra Civil, los dos grandes centros cinematográficos, Madrid y Barcelona, quedan en la zona republicana. Ello provocó que el cine de este bando fuera más temprano que en el bando nacional.

El cine fue usado como un arma política y de propaganda bélica. La cultura de la imagen empezó a jugar un papel muy importante durante el transcurso de este conflicto. Aunque en este periodo pueda parecer que se pudiera haber interrumpido la producción

cinematográfica, no fue así; esto ha permitido a los historiadores conocer el contexto social e histórico en el que fue producido.

Entre 1936 y 1939 se produjeron más de 350 películas. Como hemos dicho anteriormente, el bando republicano tenía el control de los centros neurálgicos del cine nacional. Mientras el bando nacional apenas contaba con escasos recursos materiales para grabar.

En los primeros meses de guerra el bando republicano usó su ventaja material para producir cine como elemento ideológico y político. La zona nacional no consiguió despegar hasta que obtuvo ayuda de otros países, como Alemania o Italia.

Todas las películas producidas por los bandos durante la Guerra Civil tenían dos similitudes: justificar sus actos por el bien de España y descalificar a sus enemigos, es decir, al bando contrario. (Crusells, 1998)

También es importante hablar de la censura ejercida en ambos bandos. Mientras los republicanos tan sólo tenían que pasar la censura una vez grabada su película, en el bando nacional antes de grabar debían pedir permiso y una vez aceptado y grabada la noticia, debían pasar la censura política, militar y religiosa.

Con el fin de la guerra toda la estructura quedó destrozada y se tardaron varios años en recuperar la calidad cinematográfica que había antes del comienzo del conflicto, en 1936.

“Tanto republicanos como nacionales usaron la industria cinematográfica para sus intereses ideológicos respectivos, sin pensar en consolidar bases sólidas mínimas para que esta perdurara una vez finalizado el conflicto bélico”. (Crusells, 1998: 03)

A continuación, realizaremos una breve revisión de los títulos documentales más destacados durante este periodo con el fin de descubrir las principales temáticas abordadas en cada bando como espejo de sus propuestas ideológicas.

3.2.4.1 Producción en la zona republicana

Centrándonos en el Frente Popular y la infraestructura con la que contaban podemos observar tres características de los documentales en la zona republicana. Lo primero a destacar es la diferencia en el número de obras respecto al bando nacional. Durante los años que duró la Guerra Civil, las fuerzas republicanas produjeron 323 documentales. El año más prolífico fue 1937, en el que se produjeron 191 obras y el año en que menos obras

se produjeron fue 1939, en la que tan solo hubo dos documentales. La segunda característica a destacar tiene relación con la evolución cronológica. En el comienzo del conflicto fue la izquierda más radical quien tomó el control de la producción cinematográfica pero a partir de 1937, esta bajó considerablemente y fue el Gobierno central y los autonómicos de Cataluña y País Vasco quienes se determinaron la línea ideológica y propagandística que debían seguir los documentales. La tercera característica tiene relación con la división interna, que fragmentó la cinematografía republicana en dos bloques bien diferenciados. El primero estuvo caracterizado por la disparidad ideológica y la violencia del discurso revolucionario. Una vez sofocado este estallido, el Gobierno puso en marcha una política de propaganda cuyo principal objetivo consistió en aunar fuerzas contra el enemigo nacional.

A continuación desglosaremos con algo más de detalle la cinematografía republicana según su pertenencia a los principales grupos ideológicos.

3.2.4.1.1 La producción anarquista

Al inicio del conflicto civil se paralizó la producción cinematográfica en Barcelona y la CNT-FAI fue quien tomó las riendas de la producción documental republicana. De igual manera, pasó a controlar todos los locales de exhibición de la ciudad condal.

La CNT-FAI fue, hasta finales de 1936, la productora hegemónica en el bando republicano, ya que produjo varios documentales propagandísticos. ‘Reportaje del movimiento revolucionario’ (1936), fue el primer documental rodado durante la Guerra Civil y mostraba la actitud del partido frente a los sublevados.

La producción cinematográfica de los anarquistas fue muy importante, tanto por su número, como por la originalidad de sus películas. Entre 1936 y 1938 la CNT-FAI produjo alrededor de 30 números del noticiario ‘España gráfica’.

Las imágenes mostradas en estos reportajes fueron en muchas ocasiones el mejor argumento para la contrapropaganda del bando nacional. Esto es visible en el film ‘España heroica’ (Joaquín Reig, 1938), en el que se muestran imágenes del ‘Reportaje del movimiento revolucionario’ bajo una lectura muy diferente.

La división interna estalló en Barcelona en mayo de 1937 y terminó forzando la salida del entonces presidente del Gobierno, Francisco Largo Caballero. El ejército restableció el orden en la ciudad condal y consiguió reprimir a los insurrectos.

A partir de este instante, la actividad cinematográfica anarquista se redujo de manera drástica, cambiando el enfoque beligerante por el de las labores en retaguardia a una prudente distancia de sus objetivos políticos iniciales.

3.2.4.1.2 La producción marxista

Las organizaciones marxistas, a diferencia de las organizaciones anarquistas, supieron anteponer el triunfo en la guerra a sus intereses particulares, es por ello que crearon un Ejército Popular Regular que convocara al pueblo bajo un mismo espíritu. Ejemplo de esto son los títulos de producciones como ‘Por la unidad hacia la victoria’ (Fernando Mantilla, 1937) o ‘Mando Único’ (Antonio del amo, 1937).

Además el carisma conciliador y realista de estos grupos permitió diversificar sus producciones en diferentes líneas temáticas, como la movilización en el ámbito rural o solicitando a los jóvenes su compromiso en la contienda.

Gracias a esta diversidad temática los grupos marxistas lograron confeccionar un paraguas propagandístico bajo el que cualquier ciudadano podía identificarse y así unir al pueblo en nombre de una España Justa.

3.2.4.1.3 La producción gubernamental

La propaganda estatal republicana estuvo marcada por tres líneas de actuación. La primera tenía que ver con la caracterización del bando nacional como enemigo fascista y prosélito del Eje. El segundo objetivo consistió en desmentir el proceso de “sovietización” del país, con el fin de desacreditar los argumentos del rival. Por último, insistir en que la ambición de las producciones gubernamentales fue unir al pueblo para conseguir la victoria.

Cuando estalla la guerra, las labores de propaganda estatales dependían de la Sección de Propaganda Cultural, pero cuando el Gobierno se instala en Valencia las labores cinematográficas quedaron bajo la responsabilidad del Ministerio de Propaganda creado por Largo Caballero en enero de 1937.

Con el Gobierno de Juan Negrín se reubicó la actividad cinematográfica en una subsecretaría dependiente del Ministerio del Estado. Su tarea fue la de elaborar pequeñas

piezas relacionadas con temas de actualidad que consiguieran movilizar a los espectadores, así como diversos reportajes y documentales de breve duración. Entre ellos podemos destacar ‘Madrid’ (Manuel Villegas, 1937), trabajo imprescindible para cualquier departamento cinematográfico sobre la defensa de la capital.

Otro rasgo característico fue la cantidad de organizaciones que de forma paralela a la Subsecretaría contribuyeron a la propaganda. Ramón Sala Noguera dirá: “llama la atención en la filmografía del periodo bélico la variedad de entidades que aparecen en el apartado de producción. A veces simples y ocasionales promotoras de un proyecto; otras verdaderas y activas unidades cinematográficas”. (1993: 155)

Por otro lado los gobiernos regionales catalán y vasco, bajo las directrices gubernamentales, también aportaron valiosas obras de propaganda. A través de la productora Laya Films la Generalitat realizó numerosos reportajes sobre el frente como ‘Catalunya mártir’ (Joaquim Marsillach, 1938). Además, la productora se encargó de distribuir por la región películas provenientes de la URSS.

Por su parte el gobierno vasco fue el único que intentó contrarrestar la campaña franquista sobre las persecuciones religiosas y asesinatos de sacerdotes en la zona republicana, mediante documentales como ‘Semana Santa en Bilbao’ (1937).

3.2.4.2 Producción documental en la zona nacional

Las primeras acciones que llevaron a cabo en el apartado cinematográfico tuvieron más que ver con la censura de lo que se exhibía que con la producción de las propias obras. Esto es debido a que gran parte de la infraestructura estaba en manos de la República.

Junto a esta precariedad encontramos otras dos razones que frenaron la producción nacional en sus comienzos. En primer lugar la pugna entre los sectores sublevados por el control de la propaganda. En segundo lugar, la férrea censura que debían pasar las películas.

Al inicio del conflicto, fueron los falangistas quienes más empeño pusieron en rodar imágenes con sus propios equipos. Después distintas compañías como CIFESA realizaron distintos documentales para el bando nacional. Uno de ellos fue ‘Entierro del general Mola’ (1937).

3.2.4.3 Documentales extranjeros

Hay que tener en cuenta la producción desde el extranjero. Directores como Yoris Ivens se acercaron hasta España para filmar la Guerra Civil. El documental que se propuso grabar se llamaría *Spanish Earth* ('Tierra de España', 1937).

Obtuvo la financiación de un grupo formado por artistas e intelectuales del que formaban parte Ernest Hemingway, Archibald Mac Leigh, Lillian Hellman y Frederick March. Cuando se emitió el documental el presidente de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt exclamaría: "Es un película que todos deberían ver" (1989: 249)

"La guerra de España se ha convertido en un tema candente que apasiona a la opinión pública y que atrae a operadores de todas las latitudes" (IBID: 249).

El documental de Ivens sobre el conflicto español no fue el único, señala Gubern que "sobre esta conmovedora página de la historia existe una lista interminable de documentales sin entrar en los temas de ficción" (IBID: 249).

Otros documentales que narraron la Guerra Civil fueron:

- *Heart of Spain* ('Corazón de España', 1937; Leo Hurwitz y Paul Strand)
- *Return to life* ('Vuelta a la vida', 1938; Henri Carter y Herbert Kline)
- *Spanish A.B.C.* (1938; Thorold Dickson)
- *Defense of Madrid* ('Defensa de Madrid' 1936; Ivor Montagu)
- *Behind the Spanish lines* ('Tras las líneas españolas', 1938; Ivor Montagu)
- *Testimony of no intervention* ('Testimonio de no intervención', 1938; Ivor Montagu)
- *Ispaniya* ('España', 1939; Esther Chub)
- *L'Espoir* ('Sierra de Teruel', 1939; André Malraux)

3.3 El NODO como instrumento de propaganda

Antes de hablar del NODO y su uso como arma propagandística durante la Guerra Civil y la dictadura de Franco, hay que conocer el cine como método de propaganda, qué es y quiénes son sus mejores representantes.

3.3.1 El cine propagandístico

El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) define propaganda como “acción y efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos o compradores”.

Según David Caldevilla (2004) la propaganda tiene las siguientes características:

1. El culto a la personalidad de un líder carismático.
2. Parafernalia y boato propios.
3. Señas de identidad muy marcadas (tradiciones folclóricas, banderas, himnos, símbolos, religión, etc.).
4. Lenguaje propio.
5. Enemigo externo (o interno) a quien culpar de todos los males.
6. Apoyos filosóficos a planteamientos racistas, excluyentes o proselitistas.

El cine históricamente se ha convertido en uno de los medios que los gobiernos han usado para transmitir sus ideas y mensajes al pueblo de la manera más eficaz posible.

El cine es uno de los medios de comunicación más influyentes hoy en día. Como medio audiovisual, transmite un mensaje, a través de las imágenes y el sonido, que no necesariamente debe ser ficción.

A lo largo de la historia existen ejemplos del cine como arma para elaborar propaganda. El primero de estos ejemplos es Sergei Eisenstein, que como define anteriormente Roman Gubern es considerado “el coloso del cine soviético”. Él fue el máximo representante de este cine y demostró que los soviéticos sabían de la importancia de la propaganda y usaron el poder de la imagen en el cine para propagar los ideales revolucionarios a un pueblo mayoritariamente analfabeto.

Esto se puede ver en ‘El acorazado *Potemkin*’. Nace con el fin de conmemorar el vigésimo aniversario de la revolución social de 1905 por la Revolución bolchevique. El director consiguió que la película se convirtiera en la gran epopeya de la revolución.

Realmente el ejemplo más claro del uso del cine y los medios de comunicación de masas al servicio de una causa se ve en Alemania, cuando el N.S.A.D.P. (Partido Alemán Nacional Socialista del Trabajo), con Hitler a la cabeza del partido, gana las elecciones de 1933. A partir de ese momento, se crea un ministerio dedicado en exclusiva a la divulgación de los ideales totalitaristas. Este ministerio, llamado de Propaganda e Información estuvo liderado por la figura de Joseph Goebbels.

Al mando del Ministerio de Propaganda, promulgó once principios esenciales¹ que, a día de hoy, continúan vigentes en cualquier campaña electoral.

- 1. Principio de simplificación y del enemigo único.** Adoptar una única idea, un único Símbolo; Individualizar al adversario en un único enemigo.
- 2. Principio del método de contagio.** Reunir diversos adversarios en una sola categoría o individuo; los adversarios han de constituirse en suma individualizada.
- 3. Principio de la transposición.** Cargar sobre el adversario los propios errores o defectos, respondiendo el ataque con el ataque. “Si no puedes negar las malas noticias, inventa otras que las distraigan”.
- 4. Principio de la exageración y desfiguración.** Convertir cualquier anécdota, por pequeña que sea, en amenaza grave.
- 5. Principio de la vulgarización.** “Toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa a convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental a realizar. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar”.
- 6. Principio de orquestación.** “La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetirlas incansablemente, presentadas una y otra vez desde diferentes perspectivas pero siempre convergiendo sobre el mismo concepto. Sin fisuras ni dudas”. De aquí viene también la famosa frase: “Si una mentira se repite suficientemente, acaba por convertirse en verdad”.
- 7. Principio de renovación.** Hay que emitir constantemente informaciones y argumentos nuevos a un ritmo tal que cuando el adversario responda el público esté

¹Los principios de la propaganda. Escolar.net.
http://www.escolar.net/MT/archives/2007/03/los_principios.html [Consulta: 27 de mayo de 2015]

ya interesado en otra cosa. Las respuestas del adversario nunca han de poder contrarrestar el nivel creciente de acusaciones.

- 8. Principio de la verosimilitud.** Construir argumentos a partir de fuentes diversas, a través de los llamados globos sondas o de informaciones fragmentarias.
- 9. Principio de la silenciación.** Acallar sobre las cuestiones sobre las que no se tienen argumentos y disimular las noticias que favorecen el adversario, también contraprogramando con la ayuda de medios de comunicación afines.
- 10. Principio de la transfusión.** Por regla general la propaganda opera siempre a partir de un sustrato preexistente, ya sea una mitología nacional o un complejo de odios y prejuicios tradicionales; se trata de difundir argumentos que puedan arraigar en actitudes primitivas.
- 11. Principio de la unanimidad.** Llegar a convencer a mucha gente que se piensa “como todo el mundo”, creando impresión de unanimidad.

Goebbles también se encargó de cerrar, quemar, descalificar o desacreditar todo aquello que considerara contrario al partido. Todo lo que se hiciera debía pasar por una censura previa. Se terminó orquestando un modelo de comunicación al servicio de Hitler en el que estaba presente una propaganda política a favor del Führer, en la que se ensalzaba su figura y sus actos.

El Ministro consiguió que toda la producción cinematográfica fuera considerada como propagandística, y es en este escenario en el que entra Leni Riefenstahl, considerada como la mejor cineasta de la Alemania Nazi.

A pesar de no compartir los ideales de Hitler, Riefenstahl jugará un papel muy importante en la propaganda que realizaba el partido Nazi. Como dijimos anteriormente obra de la directora será la llamada Trilogía de Núremberg, formada por *Der Sieg des Glaubens* (‘La victoria de la fe’, 1933), *Triumph des Willens* (El Triunfo de la voluntad, 1934) y *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (‘Día de la libertad: nuestras fuerzas armadas’, 1935). La más importante de todas fue El Triunfo de la Voluntad, una película que se considera hecha por, para y sobre los nazis.

Otra de sus producciones a destacar es *Olympia* (‘Olimpiada’, 1938), un documental que relata los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 desarrollados en la Alemania Nazi.

3.3.2 EL NO-DO

El NO-DO (acrónimo de Noticiarios y Documentales) o nodo, tal y como lo registra el DRAE, era un noticiero que se proyectaba obligatoriamente en los cines españoles antes de la película en sí, entre 1942 y 1976, y ya de forma voluntaria, hasta 1981.

En los casi tres años durante los que se prolongó la Guerra Civil, tanto la España republicana como la insurrecta usaron el cine como medio propagandístico para adoctrinar y movilizar a sus seguidores, por lo que la producción documental de esta etapa sirven como base para la creación del NO-DO, que sería el único noticiario permitido por el franquismo.

Durante el transcurso del conflicto bélico existieron noticiarios extranjeros que se rodaron en ambos bandos. La compañía norteamericana Fox Movietone editaba un noticiario para la República que se mantuvo hasta los primeros meses de guerra cuando la filial alemana de la compañía propuso al bando nacional un noticiario propio, que empezó a emitirse en enero de 1939 pero con muchas noticias alemanas y solo algún reportaje elaborado en el país.

Importante fue el noticiario alemán UFA. En un principio fue similar al producido por la Fox Movietone, pero a partir de 1940 comenzó a emitir una o dos noticias hechas en el país. En 1942 deja de emitir debido a que se fusionó con el NO-DO.

En España existía un predecesor del NO-DO que fue el Noticiario Español, creado por el Departamento Nacional de Cinematografía y que se desarrolló entre junio de 1938 y marzo de 1941. El noticiario ya mostró a Franco como el líder a quien seguir y obedecer.

Tras el desenlace de la Guerra Civil el Noticiario Español quedó obsoleto. Con la batalla ganada no era necesario seguir haciendo propaganda de choque ante el bando republicano. Tampoco era necesario conseguir más adeptos porque en España comenzaba un nuevo régimen.

El Noticiario Español fue cayendo en declive y terminó por desaparecer. El tiempo hizo ver que era necesario volver a tener un noticiario propio en el país pues con su creación se conseguiría centralizar las labores informativas, anular la competencia y descartar episodios molestos. El nacimiento del NO-DO serviría también para recuperar un instrumento de propaganda de gran alcance y con un coste razonable.

Finalmente el NO-DO aparece el 29 de septiembre de 1942 “con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional”, tal y como aparece en el Boletín Oficial del Estado (B.O.E. 22-12-1942). La primera proyección del noticiario es del 4 de enero de 1943.

Durante los primeros años el noticiario tuvo un claro tono propagandístico que con el paso del tiempo se irá dejando de lado. El primer escollo con el que se encuentra el NO-DO es la Segunda Guerra Mundial, pues será un reflejo de la postura que tomará el gobierno franquista durante el conflicto. Primero mostró neutralidad, después dijo ser no beligerante y después volverá a ser neutral, una vez que el Eje se encontraba a un paso de caer derrotados. Se puede decir que en un primer instante se mostró afín a los países totalitarios, pero con el paso de la guerra deberá calmar su discurso e incluso tendrá que hacer desaparecer las noticias sobre las victorias fascistas. El noticiario vendió la figura de Franco como la del diplomático que había salvado a España de entrar en una guerra.

Como dijimos, su proyección era previa a la película hasta enero de 1976, pero sobrevivió hasta 1981, aunque ya con carácter voluntario. A partir de entonces, gracias al desarrollo de la televisión como primer medio de información para la sociedad, el NO-DO tuvo que cambiar su formato, sustituyendo las noticias por reportajes de interés más general.

3.3.2.1 Producción

La entidad que produjo el NO-DO realizó un gran esfuerzo para sacar adelante el proyecto a pesar de la escasez de medios en la que se desarrolló su trabajo. En los casi 40 años que existió, logro producir un total de 4.016 ediciones, aunque su volumen en tiempo no fue regular.

Ya desde el primer año de actividad el Noticiario organizó su producción en diferentes versiones que denominó A, B y C. El objetivo era no repetir los mismos contenidos en las ediciones, aunque sí que estaba previsto que las noticias importantes como las institucionales se incluyeran en todas las versiones, aunque con retoques en el montaje.

En el año 1943 se lanzaban unas 120 copias entre las dos versiones para todo el país. Hasta 1948 no se consiguió estabilizar el número de copias que se enviaban. En 1962, en plena edad dorada del NO-DO tan solo se distribuían 144 copias para un gran volumen de salas. Las ambiciones periodísticas del NO-DO fracasaron por la precariedad por la que atravesaba el país.

4. Trabajo de campo



4.1 Plan de trabajo

En el siguiente apartado se establecen las bases del trabajo de campo, además de enunciar dos hipótesis que sirven como marco general del análisis tras el estudio teórico previo. En resumidas cuentas, se establece un plan de trabajo y una metodología, con el objetivo de validar o refutar las hipótesis planteadas, y poder obtener unas conclusiones básicas sobre el análisis realizado.

4.1.1 Objetivos e hipótesis

En este Trabajo de Fin de Grado, toda vez que se ha completado el marco teórico, se realiza un completo análisis de tres capítulos del NO-DO, nuestro objeto de estudio.

El objetivo principal es demostrar cómo a través del NO-DO el Régimen logró realizar periodismo y propaganda política.

Esto nos lleva a plantearnos unas cuestiones cruciales que trataremos de resolver.

-¿Representa fielmente la realidad de España o es una realidad manipulada por el Régimen?

- ¿Es una herramienta eficaz para la propaganda política?

- ¿Sirvió de herramienta disuasoria de los opositores?

Una vez situados los objetivos, y planteadas las preguntas de apoyo, que serán respondidas con el análisis; es necesario formular unas hipótesis que serán refutadas o confirmadas, en relación con el trabajo de campo y el marco teórico previo.

1º A través del NO-DO, conseguir realizar periodismo y propaganda; este es el dilema que tratamos de zanjar. Nuestro análisis nos permitirá la obtención de unos resultados que nos servirán para confirmar o refutar esta hipótesis, que es considerada como la hipótesis central.

2º El NO-DO fue usado en una labor propagandística a favor del Régimen franquista.

4.1.2 Metodología

Después de haberse planteado los objetivos de este Trabajo de Fin de Grado, y con la finalidad de poder confirmar o refutar las hipótesis planteadas y responder a las preguntas de apoyo realizadas, se realiza el siguiente trabajo de campo que consta de un exhaustivo análisis de tres números del NO-DO con suficiente relevancia histórica:

-Número 01: estrenado el 4 de enero de 1943. Fue el origen del ambicioso noticiario y nos permitirá ver la esencia del Régimen.

- Número 14: estrenado el 5 de abril de 1943. En él se recoge el primer desfile del Día de la Victoria.

- Número 52-A: estrenado el 27 de diciembre de 1943. En él aparece la clausura del Consejo de Jefes Provinciales por parte del Caudillo.

Su estudio nos permitirá ver cómo fue el NO-DO en su primer año de vida.

Tras visionar más de 100 números del Noticiario decidimos optar por tres y dado que fueron muchos los años en los que el noticiario fue emitido, no ha sido fácil decidir cuándo y el número exacto de seriales necesarios para que la muestra fuera representativa y mostrara una evolución clara del NO-DO. Por ello se pensó que al nacer en 1943 sería adecuado analizar tres episodios de este año para comprobar cómo evolucionaba en su primer año de emisión.

Primeramente se realizará el análisis del hecho más importante recogido dentro de esa edición, a la cual se le dará mayor relevancia, para seguidamente analizar el resto de noticias que componen el Noticiario correspondiente.

Primero, se sentaron las bases del análisis, estableciendo los parámetros que debían ser respondidos tras el visionado del documental. Una vez que la plantilla fue completada, solo restaba ir respondiendo de forma completa y analítica cada uno de los campos.

Los criterios de selección para establecer los campos de análisis se basan en la importancia de los mismos en referencia a los objetivos perseguidos. Por ello, se desestimaron una serie de conceptos de análisis que se consideraron innecesarios por su poca importancia en este aspecto. Detalles técnicos o conceptos abstractos que no ayudaban a encontrar el significado e ideología del noticiario y que, en un trabajo más técnico, sí podrían haber sido incluidos.

En referencia a las imágenes que acompañan el análisis, se ha considerado importante acompañar con material visual determinados puntos para completar y facilitar la comprensión de los datos analizados.

Con todo ello, se realiza el análisis del NO-DO con el fin de conocer de una mejor forma el noticiario y todos sus detalles, para así poder obtener unas conclusiones que respondan las hipótesis antes planteadas.

Hemos elaborado una ficha con la cual vamos a realizar el análisis:

- 1- Datos de producción
- 2- Contexto histórico
- 3- Sinopsis
- 4- Temas e ideas
- 5- Recursos expresivos: montaje narrativo y expresivo
- 6- Estrategias comunicativas y finalidad dramática de las acciones: voz en off y creación del punto de vista.

4.1.3 Fuentes

Al realizar la revisión bibliográfica sobre NO-DO antes de comenzar nuestro trabajo encontramos que los principales estudios publicados se han encargado de desvelar las líneas maestras del Noticiario. Entre ellos podemos citar principalmente el trabajo de Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca 'NO-DO. El tiempo y la memoria' (2001), que abarca con exhaustividad toda la trayectoria del Noticiario y constituye el estudio de referencia de la materia. También cabe destacar el trabajo realizado por David Fernández Borge 'La representación audiovisual del franquismo en el noticiario cinematográfico NO-DO (1943-1962)' (2010) en el que se realiza un análisis del Noticiario a través de los actos más importantes que marcaron el franquismo.

Respecto a la ficha con la que se realiza el análisis hemos tomado como referencia a autores como Ramón Carmona ‘Como se comenta un texto fílmico’ (1991). También nos hemos apoyado en Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. ‘Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje’ (1993). Gracias a estas obras hemos podido elaborar la ficha que nos servirá de guía en el análisis del NO-DO.

La filmoteca de Radio Televisión Española nos ha permitido acceder a los números escogidos del Noticiario. En ella están recogidos íntegramente todos los números que el NO-DO produjo entre 1943 y 1981.

4.2 Análisis del NO-DO

Seguidamente realizaremos un análisis del noticiario a través de tres de sus números que se utiliza como estudio para desarrollar las ideas anteriormente planteadas y verificar o no las hipótesis. Se han tomado como puntos de análisis aquellos conceptos que resultan más importantes a la hora de comentar el valor propagandístico y periodístico del NO-DO.

4.2.1 Número 01

Este primer número del NO-DO se estrenó en la gran pantalla el 4 de enero de 1943. Como elemento introductorio de esta primera edición se elaboró un reportaje que resumía en unos cinco minutos aquellos aspectos importantes de la “nueva España”, así como la propia contribución del Noticiario al Proyecto Nacional.

El primer director del NO-DO fue Joaquín Soriano, que había prometido una información completa e inmediata, según recogía la revista ‘En Primer plano’ (1942). Lo que finalmente se representa es un claro ejemplo del cometido que tendrá el NO-DO en los próximos años.

4.2.1.1 Pregenérico fundacional

El reportaje previo al primer número del NO-DO, considerado como el pregenérico fundacional. Está estructurado en cinco bloques:

Desde las primeras imágenes el Régimen se proyectaba a través de la figura de Franco. **En el primer bloque** (TC: 00:00-1:07) aparece la guardia Mora custodiando el palacio y según avanzan las imágenes nos encontramos con varios elementos como una bandera española ondeando sobre la fachada del Palacio. Sin duda está bandera era la Franquista, que había desterrado a la bandera de la II República. Seguidamente se nos muestra a Franco trabajando concienzudamente desde su despacho (Fot. 1) en el Palacio de El Pardo. El Noticiario queda identificado así con esta enseña que acompaña a las imágenes del despacho del Caudillo, en las que antes de que aparezca su figura para cerrar la escena se nos muestra el emblema de Franco junto a un crucifijo. Estas imágenes demuestran la gran relación entre NO-DO, **España**, **Franco** y **Religión**.



Fotograma 1

A pesar de que las imágenes son importantes, la voz en off que las acompaña sirve de apoyo para tratar de persuadir con sus palabras, que en resumen tiene **dos focos importantes**: alabar las cualidades y carisma de Franco en una grandilocuente adjetivación; y llamar a todos los españoles a seguir su ejemplo, con lo que consigue unir al pueblo bajo una misma causa y un mismo líder. Esto se puede considerar como una estrategia comunicativa que usa el Noticiario.

El segundo bloque (TC: 1:08-1:32) nos muestra el origen de la nueva España tras la Guerra Civil y lanza un mensaje de unidad nacional tras hacer una contraposición del caos de la guerra con la paz tras la victoria del bando nacional.

La primera escena de este bloque rememora el acontecimiento por el que se terminará por fundar el nuevo Estado: la Guerra Civil. Las imágenes muestran el fragor de la batalla en el que aparecen los vencedores del bando nacional llevando la iniciativa, mientras que el adversario apenas aparece huyendo entre el humo.

La segunda escena muestra el desfile de la victoria del ejército, un completo mensaje propagandista en el que se integra a los espectadores como si fuera un soldado más que avanza de manera triunfal y unida bajo las órdenes de Franco.

En conclusión, como en el bloque anterior, la voz en off como estrategia completar las imágenes que se muestran, recuperando la figura del Caudillo como el salvador de la patria. Este bloque trata de transmitir al espectador el caos que fue la guerra frente a la gloria del presente, mostrando una España victoriosa y unida.

Voz en off: En los días de supremo peligro para la patria, él supo salvarla con su presencia heroica y con su talento de estrategia en los campos de batalla y abrir las puertas de España a una nueva era de honor nacional y grandeza.

El tercer bloque (TC: 1:32-1:43) muestra la unidad nacional, la importancia del pueblo como el protagonista de la reconstrucción del país. Las imágenes son una culminación del mensaje unitario con el que finalizaba el anterior bloque.

La escena comienza mostrando a varios hombres mientras trabajan sobre la fachada de un edificio con martillo y cincel. Estas imágenes tratan de reflejar el trabajo de españoles anónimos, unidos para reconstruir el país, que se encontraba desolado tras la guerra.

El locutor define esta unidad como la base del renacimiento presente y futuro del país. De igual manera ensalza la figura del Caudillo como el ejemplo al que deben seguir los españoles.

El cuarto bloque (1:44-4:13) hace un recorrido por las principales facetas y grupos sociales que sustentan el Régimen. En él se señala quienes son los héroes de la sociedad que deben velar por la unidad nacional.

La disposición de las escenas nos hace entrever el carácter propagandístico de este bloque.

Hasta el momento el discurso ha estado centrado en ensalzar la victoria, pero ahora tiene la mira puesta en el futuro; las Juventudes de Acción de la Falange, considerados la gran esperanza de la patria, desfilando ante Franco. Estas imágenes exponen el adoctrinamiento programado por el Régimen para los jóvenes.

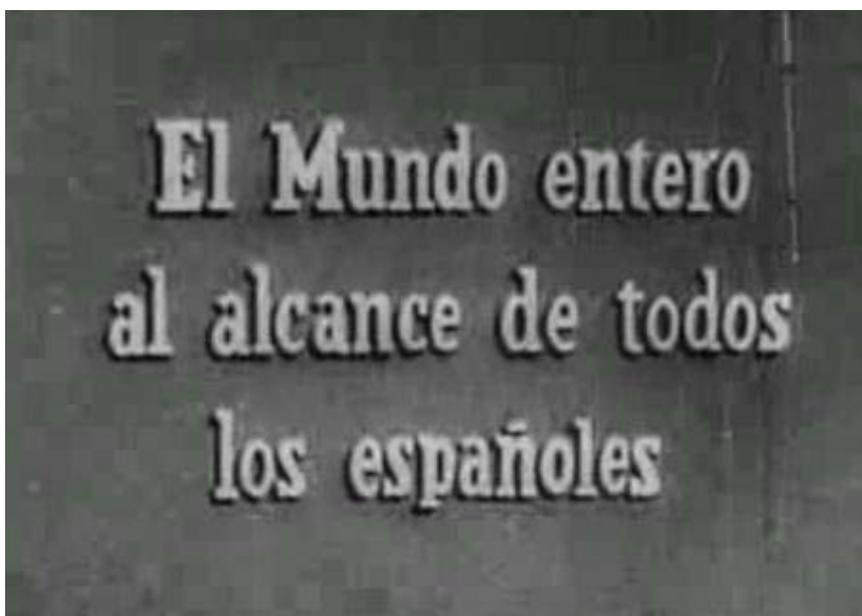
Después de estas imágenes de los jóvenes de la División Azul se muestra el papel de la mujer dentro de la sociedad, que no será otro que el de madre y bienhechora de huérfanos dentro de Auxilio Social. Esta organización, creada en 1937, realizó una importante labor durante la postguerra.

El pueblo llano, es el siguiente, quien debe hacer afectivo el proyecto nacional. Los principales sectores económicos aparecen representados por un pueblo voluntarioso y que renuncia a sus intereses en favor del prójimo, que en este caso es el Régimen.

Para cerrar el bloque el Noticiero refleja los sueños del Régimen que no parece capaz de asumir la verdadera situación por la que pasa un país destruido por la guerra.

El quinto y último bloque (TC: 4:14- 5:09) es el broche final del pregenérico fundacional. El Noticiero manifiesta su predisposición a contribuir, con total devoción y lealtad, al

futuro esperanzador del nuevo Gobierno. El lema del NO-DO será: “El mundo entero al alcance de todos los españoles”. (Fot. 2)



Fotograma2

El Noticiero trata de vender que contará con información completa de todos los sectores de la vida nacional y del extranjero, en que la rapidez a la hora de la selección de las imágenes es fundamental para garantizar la distribución en todo el país de manera eficaz. La realidad era bastante distinta, pues ha pasado a la historia por llegar siempre tarde ya que existían claras evidencias de las dificultades en la distribución, causando cómicas situaciones como que en pleno verano se proyectaran noticias invernales.

En apenas cinco minutos se aprecia de manera clara que el Noticiero es usado como método para hacer propaganda desde el Régimen. El NO-DO fue imagen del franquismo y su doctrina.

Realmente la parte importante está en este prólogo, aunque justo a continuación comienza la primera edición del NO-DO en la que existe un carácter más informativo pero con tintes propagandistas.

4.2.1.2 Noticiero

Los temas que trata van desde el ambiente navideño en España hasta información sobre la II Guerra Mundial (Fot.3). En general, son 20 minutos de noticias sin orden concreto o lógico.



Fotograma 3

Este primer número del Noticiario se estrenó, como hemos dicho, en enero de 1943. El país acaba de salir de una crisis política en la que Serano Suñer, Ministro de Gobernación, dejará de formar parte del Gobierno de Franco. La II Guerra Mundial sigue su curso y el Régimen comienza a posicionarse como neutral. España está arruinada por la guerra y además muchas personalidades están en el exilio. 1942 pasa a la historia de España como “el año del hambre”.

La primera cabecera del NO-DO está compuesta unas campanas que dan paso a un águila. A esto le sucedía un globo terráqueo que daba la vuelta desde España al resto del mundo. Después, la bandera española y el escudo imperial. Sobre esto se mostraban los rótulos que decían “Noticiarios Documentales Cinematográficos NO-DO presenta Noticiario Español”. A continuación, el lema “El mundo entero al alcance de los españoles”. Durante su primer año de existencia el Noticiario no sufrirá alteración alguna en su cabecera.

Navidad

La primera noticia muestra el ambiente navideño que se vivía en la capital: El mercado de la ciudad repleto de gente realizando las típicas compras navideñas y se habla de las figuras de los belenes que tienen encandilados a los más jóvenes. Una vez situado el contexto meramente informativo sobre cómo se viven los días de navidad, se muestra el trabajo al que se dedican las mujeres que forman parte de la sección femenina de la Falange; un grupo de mujeres haciendo paquetes de aguinaldo destinados a los soldados de la División Azul, pero es la locución la que refleja la propaganda que se realiza ensalzando a la figura de los soldados. Curioso parece que en las imágenes se muestra que el último elemento que se introduce en las cajas es un pequeño libro titulado ‘Las ideas políticas modernas: “el liberalismo”’. Exactamente no se conoce su contenido pero es sabido que el Caudillo aborrecía esos ideales, así pues parece lógico que ese libro recogiera una crítica de lo que esa ideología promulgaba y que era contraria al pensamiento de Franco.

Voz en off: Manos femeninas colocan los diversos objetos destinados a los legendarios héroes que en las heladas tierras de Rusia conquistan nuevas glorias para la patria.

La realidad es que el Régimen franquista había enviado estas tropas para ayudar a la Alemania Nazi durante la II Segunda Guerra Mundial, pero al pueblo español se le quiso hacer pensar otra cosa.

Deportes

Tras la noticia navideña, se pasa al deporte, concretamente sobre fútbol. Se trata de una crónica que relata el partido celebrado en Vallecas entre la Selección del Arma Aérea Italiana y el Atlético Aviación de Madrid.

A pesar de ser un simple partido de fútbol, el partido estuvo presidido por autoridades militares de ambos países y todos se saludaban al estilo impuesto en el Régimen. Las imágenes permiten ver la buena relación existente entre españoles e italianos pues ambos países tienen regímenes similares.

Seguido al partido se encuentra una noticia deportiva relativa, en este caso, a la Alemania Nazi; una exhibición de gimnasia femenina con motivo del noveno aniversario de la creación de la organización *Kraft durch Freude* (Fuerza por la Alegría).

En sí es tan solo una información, pero esto se oculta el apoyo del Franquismo a la Alemania de Hitler. Franco, a pesar de no entrar en el conflicto bélico que se está desarrollando a nivel mundial, apoya al bando germano.

Moda

Tras las noticias deportivas hay un pequeño apartado sobre moda que no tiene mayor relevancia, pero se incluye para hacer ver que las mujeres también pueden tener un espacio dentro del Noticiero.

Autarquía europea

Finalizado este bloque, comienza la sección de autarquía europea en la que se habla de la cosecha de algodón en Ucrania y el uso del metano como sustitutivo de la gasolina en Italia.

Argentina

Seguidamente se muestran imágenes de la misión comercial española en Argentina. Este tipo de noticias, relacionadas con actos políticos, tendrán mucha importancia para el Régimen porque le interesaba fueran sabidos por el pueblo.

Hungría

En este primer número del noticiero, también se incluye una pieza sobre el reclutamiento de soldados en Hungría. Es a partir de esta parte cuando el noticiero parece volver a dar un giro hacia la propaganda porque comienza a mostrar imágenes de la División Azul.

División Azul

Este pequeño bloque comienza con un rótulo en el que se muestra el escudo de la División Azul (Fot. 4). Como se puede observar dentro está la esvástica nazi, muestra de que las tropas se encuentran apoyando al ejército alemán.

La noticia muestra las imágenes del Teniente General Muñoz Grande a su llegada a la Estación del Norte de Madrid. En la locución se escucha que la llegada rebosaba de “entusiasmo” y se muestra a estación repleta de gentes, aunque una gran mayoría de los allí presentes era soldados.

El general es tildado de “heroico” y se dice incluso que es recibido por Franco, pero en ningún momento se hace mención al porqué de su vuelta y los meritos conseguidos.

Todos los signos de la escena están orquestados, desde la multitud realizando el saludo del Régimen, hasta el propio ferrocarril, en el que estaba presente el escudo del franquismo (Fot. 5). La pieza estará acompañada en todo momento de música militar para dar mayor énfasis a la noticia.



Fotograma 4



Fotograma 5

Toledo

Por primera vez, después del pregenérico fundacional, Franco vuelve a ser el protagonista el Noticiario entre las ruinas del Alcazar. La música triunfal que acompaña la noticia realza su contenido y la presencia de la cruz de los caídos junto a la celebración de una misa de campaña dotan al acto de una dualidad religioso-castrense muy propia de los primeros años del franquismo.

Otro acto político realizado en un lugar emblemático de la Guerra Civil para el bando sublevado y posteriormente para el franquismo. El locutor nombrará a estas ruinas como “gloriosas”. En las imágenes también aparece el General Asensio dando un discurso a las tropas.

Londres y Japón

Tras cerrar este bloque, el Noticiario da paso a dos noticias de carácter internacional que cuentan la celebración del día de Acción de Gracias de los Tropas Estadounidense en la Catedral de Westminster y desfile de las tropas japonesas ante su emperador.

Frente de guerra

Para terminar este primer número del NO-DO muestran la situación de la Segunda Guerra Mundial.

Primero las imágenes de unos intrépidos exploradores del ejército alemán escalando una montaña para descubrir el avance de las tropas soviéticas. En las restantes se habla del enfrentamiento entre ambos ejércitos.

Ambas escenas únicamente muestran al ejército nazi durante la acción y si quiera aparece un soldado ruso. El lenguaje usado es neutral aunque las imágenes señalan la preferencia hacia los alemanes.

El primer número del NO-DO cierra con escenas que muestran el poderío del ejército

4.2.2 Número 14

El 5 de abril de 1943 se estrena el número 14 del NO-DO. Su relevancia es debido a que se ofrece un reportaje muy elaborado y con un marcado carácter propagandístico del desfile del Día de la Victoria. Este reportaje será el que cierre esta edición del Noticiario, en el que

se han dado cita noticias relacionadas con el ámbito nacional, internacional, deportivo y la Segunda Guerra Mundial.

4.2.2.1 Desfile de la Victoria

Previo al Desfile de la Victoria (TC: 14:29- 17:11) el NO-DO, elaboró una pequeña pieza para contar lo ocurrido entre 1936 y 1939, como estaba la capital durante la guerra y la importancia de conseguir liberarla de manos del ejército rojo por el bien de las personas que allí residían.

Las primeras imágenes nos sitúan en el Madrid de la Guerra Civil. La capital se encuentra ocupada por el ejército Republicano. Desde improvisados púlpitos oradoras republicanas tratan de arengar al pueblo que no aparenta mostrar mayor interés por las palabras que escuchan. Las imágenes también nos muestran una ciudad plagada de ideales comunistas (Fot. 6-8), que el Noticiario se encarga de demonizar con rápidos movimientos de cámara y una melodía amenazadora.

Tras una cortinilla la acción se traslada al 28 de marzo de 1939 (Fot. 9), día en que el bando nacional libera Madrid. Los rostros apáticos vistos en la primera parte se llenan de júbilo a la llegada de las tropas, que junto a los ciudadanos que salen a su encuentro terminan transformándose en una exultante multitud.

La manera en que las imágenes están colocadas parecen decir que la ciudad espera en la sombra a ser liberados de la opresión ejercida por el ejército rojo. La voz en off que acompaña a la escena, una vez más, refuerza el mensaje que el Noticiario quiere darnos.



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9

Similar a lo que hace en el Pregénérico fundacional, estas escenas sobre el bando republicano no se tratan de igual manera que las propias de bando nacional. Se ofrece visión vaga y sesgada que esta obligatoriamente unido al propio franquismo. Es decir, no se muestran imágenes de los “rojos” si no es para señalar luego el buen hacer de los nacionales.

En estos minirrelatos franquistas la estructura se repite. Tras el antes y el después siempre llega el ahora, por lo que el reportaje del Día de la Victoria finaliza con un multitudinario desfile del ejército ante el Caudillo de España (Fot. 10-11). La presencia de Franco vuelve a ser el componente esencial del evento. Los planos sobre su persona se alternan con los del pueblo y autoridades aclamándolo.

Podemos concluir que el montaje expresivo está muy presente en esta pieza, pues trata de sacar al espectador de situación y destacarle la idea de que Franco era el salvador.

La voz en off continúa siendo un elemento de énfasis de las imágenes ofrecidas hacia la figura de Franco.

Voz en off: A los cuatros años del triunfo que liberó a España, triunfo que cubrió de laureles las inmortales banderas de la patria al seguir las certeras órdenes de quien, en su cuartel general, y en los lugares de máximo riesgo, supo conducir a sus tropas sin una vacilación ni una duda, las fuerza militares de tierra, mar y aire y la Falange, exponente de potencia y disciplina, desfilan ante el Caudillo y Jefe de Nuestro Estado en la Avenida del Generalísimo.

Tras la imagen de Franco, el eje de la noticia se centra en el desfile y la exhibición militar. Desde distintos planos se nos muestran a los diferentes efectivos del ejército y el público que lo acompaña que se aglutina en las calles vitorea a los protagonistas, mostrando su lealtad incondicional al Régimen. Con esta escena trata de convencernos de que a pesar de que el país está pasando por una posguerra muy dura dispone de una flota armamentística de primer orden, acompañada de unos soldados siempre dispuestos a morir por la patria. (Fot. 12-13).



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13

Con la llegada de las tropas de caballería, la música pasa de ser militar a ser festiva, haciendo ver que lo que debía ser un actor marcial se había convertido en un entretenimiento para la sociedad.

El reportaje finaliza con el desfile de la Falange y sus juventudes desfilando ante Franco cantando el himno de la agrupación, el ‘Cara al sol’. Este cierre no es casual; era un elemento más integrado con el fin de hacer propaganda a favor del Régimen.

De esto modo podemos concluir que en sí es una gran fábula que retrata con bastante acierto tanto los lugares comunes del franquismo como la peculiaridad de un Noticiario irremediabilmente castizo.

En las ediciones futuras del Día de la Victoria, la celebración seguirá siendo un elemento que el Noticiario adaptará a cada situación. Por ejemplo en 1944 (67 A y B) el prólogo al desfile muestra un recorrido por los logros reestructuradores del Régimen. La guerra y el enemigo desaparecen, la atención se centra en la paz y prosperidad preparadas para el Nuevo Estado.

Voz en off: Se han cumplido cinco años desde el fin de la liberación de la patria por las gloriosas tropas que acaudillaban nuestro Generalísimo. España reitera su adhesión fervorosa al Jefe del Estado mientras entrega los trabajos de una paz reestructuradora y fecunda. (67B)

Estas palabras y sus imágenes muestran el cambio hacia un mensaje optimista, dejando atrás la guerra en pos de la paz y la prosperidad, mostrando los cambios y mejoras conseguidas por Franco. Ya en el desfile, se aprecia una diferencia respecto al año 1943, salvo los componentes de Falange, no aparecen planos de las tropas realizando el saludo característico del franquismo.

Según Tranche y Sánchez-Biosca, este día terminará siendo un “quiste inevitable pero benigno”. (2001: 313-321)

4.2.2.2 Noticiario

Este NO-DO número 14 dura 17 minutos con un total de 10 noticias y un reportaje. A diferencia del primer número, en este las noticias guardan un poco más de coherencia; podemos diferenciar un bloque de noticias nacionales, seguido de acontecimientos internacionales, después el bloque de deportes y a continuación habla de noticias relacionadas con el Régimen. Tras un fundido a negro llega el bloque de información sobre la Segunda Guerra Mundial. Como ya indicamos al principio, esta edición del noticiario cierra con el reportaje sobre el desfile del Día de la Victoria.

Nacional

Este bloque está formado por noticias que tienen lugar en la provincia de León y en Navarra.

León

La información que se trata versa sobre la repoblación forestal que está llevando a cabo la sección rural del frente de juventudes de la Falange. En las imágenes se muestra a jóvenes cogiendo las palas y, aunque pudiera parecer una imagen más, meramente informativa, espresa más. Todos cogen la pala, se la colocan en su hombro derecho y marchan como militares desfilando. Incluso durante el desarrollo de la escena se aprecia como mientras se dirigen al lugar donde comenzaran la repoblación cantan una canción al unisono. (Fot. 14-15)



Fotograma 14



Fotograma 15

La noticia en sí tiene un trasfondo propagandístico, pues habla una de las organizaciones más importantes del Régimen que realiza una importante labor social para el bien del país. La von en off dice que la Falange “recoge la imperiosa necesidad de repoblar nuestros montes”.

Con la imagen de estos jóvenes iniciando la tarea de repoblar los montes, los cuales habían quedado destruidos por la Guerra Civil, acaba la noticia.

Navarra

La segunda información se centra en la cultura y escenas típicas del pueblo navarro como son las luchas de carneros, el concurso de aizkolaris o el baile regional de la Espatadanza al son de los chistus. De nuevo un doble sentido hace su entrada señalando hacia una personalidad eclesiástica¹.

Internacional

En este bloque contamos con una noticia de Bruselas. Como en el primer capítulo del NO-DO se inserta una noticia de interés para el sector femenino. En esta ocasión se trata de un concurso de peinados celebrado en la ciudad belga en que los peluqueros muestran las nuevas orientaciones del peinado de las mujeres.

De las imágenes que se muestran no hay mucho que contar ya que tan solo aparecen imágenes de los peluqueros haciendo los peinados, mezclado con planos de público y los asistentes para dar mayor dinamismo a la imagen.

Deportes

El deporte empieza a formar parte de la cultura de los españoles y es por ello que en este número del Noticiero se recogen diferentes actividades deportivas celebradas en distintos puntos del planeta.

El primero nos conduce hasta Argentina, donde se disputaba la regata final entre el equipo de remeros de Teutonia y el Hispano-argentino. Estas escenas muestran el desarrollo de la regata en la que se termina imponiendo el equipo de Teutonia. Carecen de propagandístico, es un crónica del evento deportivo.

Tras la regata en Argentina, nos desplazamos a Niza para disfrutar de una carrera de caballos en el hipódromo de la ciudad. La escena consta de distintos planos de la carrera entrelazados con los del público. Al igual que en la anterior pieza, esta no muestra signo alguno de propaganda, sino que es mera información de interés.

Para hablar de Hockey sobre hielo las imágenes mostradas son de Suiza. La pieza es una crónica del partido entre la selección suiza y la húngara. El montaje es idéntico al resto de

¹ El poder eclesiástico fue un pilar fundamental para el sostenimiento del Régimen

noticias de este bloque, por lo que se nos muestran imágenes del encuentro y del público asistente.

Por último para cerrar el bloque deportivo, hay un reportaje sobre el deporte en Inglaterra, en el que se muestra a los mejores atletas británicos entrenándose en las disciplinas de carrera, salto, lanzamiento de disco y peso.

Como conclusión, este bloque está formado por noticias sin tintes propagandísticos. En su mayoría se trata de crónicas de eventos deportivos que pueden ser celebrados en España o fuera de ella. El montaje de todas las piezas es muy similar, pues sigue un esquema claro de mostrar imágenes del evento en distintos puntos de vista.

Régimen

Las noticias que forman este bloque narran aspectos relacionados con el Régimen y el partido. Como en el primer número los actos políticos juegan un papel importante dentro del Noticiario porque el Régimen quiere dejar constancia de sus logros.

La primera es la visita del Ministro Secretario General del Partido a la ciudad de Albacete para la imposición de medallas a la Vieja Guardia. La noticia tiene carácter propagandístico, más que por las imágenes, por la locución que se realiza.

Voz en off: Albacete ha tributado a su excelencia el Ministro Secretario General del Partido, camarada José Luis de Arrese, un gran recibimiento expresión del más entusiasta fervor falangista.

El personaje desfila por las calles de la ciudad ante una gran multitud que hace el saludo franquista y a su vez aplaude y vitorea sin cesar. En los planos está presente el componente religioso con la entrega de un ramo en el monumento de los Caídos y una misa en su honor, que terminará en la entrega de las medallas.

Si hasta el momento la descripción de los hechos se había resuelto de manera sencilla, contando cronológicamente lo ocurrido, a partir de la imposición de medallas las imágenes se recrean en mostrar a tres madres que recibían la medalla en honor de sus hijos caídos en combate. La cámara les individualiza dándoles protagonismo, consiguiendo ensalzar el orgullo patriótico. La voz en off contribuye a ello:

Voz en off: *Las madres de los falangistas que dieron su vida por Dios y por España, reciben la medalla de la Vieja Guardia, permanente testimonio de fervor de la Patria.*

El relato parece detenerse gracias al uso del montaje expresivo que nos hace pensar que aquellos soldados fueron auténticos héroes de guerra.

Una vez más, religión, nación y ejército estarán conectados con la razón social que tenía el Régimen franquista.

La segunda noticia tiene un carácter muy similar y cuenta el traslado de los restos del embajador alemán en España rumbo a Alemania.

Las imágenes muestran el desarrollo cronológico del acto funerario, pero es de destacar la gran multitud de españoles agolpados en las calles para despedir al militar. En el desarrollo de la escena todos los asistentes realizan el ya conocido saludo fascista mientras el féretro avanza sobre un armón de artillería. También es interesante ver que la simbología franquista y nazi se entremezclan entre sí, mientras la cámara durante unos segundos enfoca una corona de flores en cuya banda aparece el nombre del Adolf Hitler (Fot. 16-17)

Cualquier ocasión es oportuna para realizar un desfile de las fuerzas armadas, ya sea en memoria de los fallecidos o para ensalzar la victoria en la guerra. Como dijimos anteriormente esta podría ser la razón principal por la que la multitud salía a la calle, no por el acto funerario sino por ver el desfile de las tropas. (Fot. 18)

Con esta noticia crónica se cierra el bloque asuntos relacionados con el Régimen. En ambos relatos se puede apreciar cierta tendencia propagandística por contar todo aquello que hace el partido, incluso ensalzar la figura de un diplomático al que se le conceden honores militares y se le organiza un desfile militar.



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18

Segunda Guerra Mundial

Como en cada número del NO-DO hay un bloque aparte que cuenta exclusivamente el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. En este número se habla de los submarinos alemanes que se encontraban en el mar Atlántico y en él se muestran el ataque a un convoy y la lucha sobre el mar.

La secuencia relata las distintas fases que se dan hasta se produce el ataque al convoy enemigo. Hasta que se alcanza el momento culmen, se usan planos estáticos, y a partir de este punto se alternan planos en los que se muestra en primera persona el lanzamiento de de los misiles.

Se hace evidente que las imágenes son prestadas, pues en ninguna parte del Noticiario se puede apreciar un montaje tan impactante y certero que hace creer que el ejército Alemán estaba ganando la guerra porque tenía un armamento superior al resto. Tras lo dicho, podemos afirmar se trata de imágenes propagandísticas hechas por los nazis.

En conclusión, se trata de una noticia sobre el desarrollo de la guerra, cuyas imágenes y música bastan para comprender lo que sucede. Una música bélica, que presagia una batalla y en la noche cambia hacia música de victoria para acompañar a los disparos alemanes y buques rivales que son pasto de las llamas.

4.2.3 Número 52-A

El número 52 del NO-DO fue proyectado el 27 de diciembre de 1943 en sus dos versiones. Este es la última edición del primer año de vida del Noticiero. La duración, tanto de la edición A y B, es cercana a los 12 minutos. Podemos observar respecto a los anteriores números analizados que el número 52- A tiene una estructura bien definida, mientras que el 52-B presenta las informaciones más desordenada.

El sumario de la edición A tiene: Deportes, Arte, Sanidad, Segunda Guerra Mundial, Industria y Régimen.

En la edición B se pueden diferenciar: Variedades, Francia, Deportes, Estados Unidos, Segunda Guerra Mundial, España, Alemania y Régimen.

La noticia principal en ambas ediciones trata sobre el Régimen, concretamente sobre la clausura del Consejo Nacional de Jefes Provinciales por parte del Caudillo y es la noticia de cierre. Es importante realizar un análisis de este hecho porque aparte de aparecer la figura de Franco, también da un discurso cuyo carácter es propagandístico.

4.2.3.1 El Caudillo clausura el Consejo Nacional de Jefes Provinciales

La noticia trata el cierre del I Consejo Nacional de Jefes Provinciales de las FET y de las JONS (TC: 10:45-11:54) celebrado en Madrid al que asistió Franco para dar las consignas necesarias a estos jefes. Además la voz en off señala que allí también se trataron de solucionar los problemas que afectaban a las provincias españolas.

Merece detenernos en el discurso dado por Franco se tilde de trascendental en ambas versiones.

Las palabras del Caudillo fueron las siguientes:

Es necesario que los jefes conserven el rigor y el espíritu como si hoy empezásemos de nuevo nuestra tarea, pues los momentos que perdamos en nuestra labor y nuestro perfeccionamiento a nadie aprovecharán más que a los eternos enemigos de nuestra patria. Si de algo hemos de huir es de parecer como ellos quisieran que fuésemos. Nuestro

movimiento ha de demostrar la capacidad y su lozanía para renovarse y perfeccionarse día a día. Por esto, quiero hoy enfrentaros a vuestra responsabilidad de cómo trabajéis en vuestras provincias depende el futuro de nuestra causa, ya que lo más demoledor que cabría para el imperio de la verdad sería que la negaran los encargados de propagarla. (52-A)

Es verdad que hemos superado el periodo más difícil de organización, de depuración y de capacitación de nuestros mandos, pero si hemos de responder a los dictados de nuestra doctrina, necesitamos ser cada día más exigentes en la austeridad y en la disciplina de cuantos militen en nuestro campo. En la fe, en la superioridad sobre los demás, descansa el derecho para encuadrar y dirigir a los otros. El mando no descansa sobre la fuerza, sino sobre la razón y la superioridad moral del que lo ejerce. (52 –B)

Ambos discursos se pueden considerar como propagandísticos. Franco es consciente que no debe convencer a los presentes, porque ya están adoctrinados, es por ello que dirige sus palabras hacia los espectadores del NO-DO, sobre los que de verdad trata de influir. Por ello el discurso hace referencia una vez a la España victoriosa tras la guerra. También hacia los “rojos” y comunistas que serán siempre el enemigo del Régimen y añade que el Gobierno es quien transmite la verdad; expresando así que todo lo contrario son mentiras infundadas hechas por los enemigos.

Si hacemos hincapié en el discurso dado en el 52-B, observamos que pretende más adoctrinar. Primero vende el éxito por lo conseguido y luego recurre a la religión y moral cristiana para mostrar el camino para mejorar.

Una vez acabado el discurso los aplausos y vítores se hacen eco en la imagen y sonido de la escena (Fot.19 -20)



Fotograma 19



Fotograma 20

El montaje de las imágenes es muy parecido en ambas ediciones. En la edición A, se muestra la llegada del Caudillo desde atrás y da paso a un plano general llegando del Caudillo llegando al lugar desde el que dará el discurso, que se entrelaza con el saludo franquista por su parte y que es seguido por los presentes. Los siguientes planos se corresponden con el discurso dado por Franco. Apenas se intercalan planos y se muestra mayoritariamente al Jefe de Estado dando su discurso; principalmente primeros planos que coinciden con los momentos álgidos del discurso. La escena finaliza con los aplausos y vítores de los asistentes.

Por su parte, el montaje de la edición B muestra la llegada del Caudillo de igual manera, aunque lo intercala con un plano frontal. Si comparamos las escenas podemos decir que son las mismas pero tomadas desde distintos lugares. El resto de la pieza se desarrolla del mismo modo que el anterior pero centrándose en otra parte del discurso.

El análisis de esta escena nos permite constatar el gran simbolismo franquista allí presente. Desde el comienzo muestra que es un acto militar, todos los allí presentes van con uniforme. También hay que hablar del saludo franquista con el brazo alzado y del blasón con el escudo del Régimen presidiendo la sala (Fot. 21-22).



Fotograma 21



Fotograma 22

4.2.3.2 Noticario

Al existir dos ediciones de este noticario hemos decidido centrarnos tan solo en uno de ellos pues las informaciones que aparecen carecen de tanta relevancia como el discurso de Franco. En este caso hemos decido escoger la edición A porque su sumario tiene una estructura mejor defina que la edición B.

Deportes

En este bloque nos encontramos con dos informaciones relativas a eventos deportivos y que transcurren en el extranjero.

La primera de ellas nos traslada a la ciudad austriaca de Viena para relatarnos una carrera de caballas en el hipódromo de la ciudad. Como en otras ocasiones el montaje es igual, alterna diferentes de la carrera con los del público asistente y finalmente muestra la imagen del ganador recibiendo el trofeo.

La segunda noticia es un torneo de golf celebrado en la ciudad estadounidense de Chicago. Es una pequeña pieza que nos relata una jornada de este torneo y quiénes son sus

participantes. El montaje de imágenes es diferente al de otras noticias y se centra en el momento en el golfista se dispone a realizar el golpe, se usa un plano abierto para poder apreciar el “swing” y la reacción del público².

Podemos concluir que son meras informaciones sin tintes propagandísticos que nos narran el desarrollo de un evento deportivo.

Arte

En este bloque tan solo encontramos una información relativa al arte. En ella se nos habla de una exposición de cuadros en el Museo del Prado. Las imágenes que se ofrecen son de las distintas obras que se exponen y la gente apreciándolos. Una música melódica y dinámica acompaña a la escena.

Como conclusión podemos decir que este bloque está dedicado a contar hechos informativos, dejando a un lado la propaganda.

Sanidad

La información que encontramos es un relato de un acto político sobre la inauguración del Sanatorio Leprológico del Trillo por el Ministro de Gobernación. Las imágenes nos muestran primeramente el centro hospitalario desde distintos planos y seguidamente ya se verá la llegada del Ministro de Gobernación y sus acompañantes. Como en otros actos de este estilo muchas personas se echan a la calle para recibir al integrante del Gobierno con el saludo franquista.

En estas primeras imágenes existe una carga propagandística en la voz en off al decir:

Voz en off: Nueva manifestación de las preocupaciones de nuestro Estado por todos los problemas sanitarios, ha sido la inauguración del centro Sanatorio Leprológico Nacional de Trillo.

Con estas palabras trata de convencer a los espectadores la preocupación del Régimen por todos y cada uno de los problemas que atañen a la sociedad.

² Este tipo de planos se siguen usando hoy en día en las retransmisiones deportivas de este deporte.

El resto de la pieza nos muestra la visita al edificio sanitario y al final aparece el Ministro de Gobernación junto a las religiosas que se harán cargo del centro. Una vez más, la religión muy presente en el Régimen.

Industria

Dentro de este bloque podemos destacar dos informaciones sobre la industria extranjera y española.

La primera pieza trata sobre la exposición de productos en el Grand Palais de París. En las imágenes se pueden apreciar distintas zonas de la exposición y la gente que allí quiere visitar la exposición. Es una noticia que narra lo que la exposición contiene y la importancia que puede tener. Simplemente se trata de una pieza informativa.

La segunda información, como hemos indicado, tiene lugar en España. La industria radiofónica es el eje de esta información; nos cuenta que en Barcelona se están comenzando a producir aparatos receptores. Más que una noticia, es un reportaje que nos cuenta que el país ha conseguido comenzar a fabricar radios sin la dependencia que existía años antes del extranjero. Además se nos explica cómo se realiza la fabricación de estos aparatos.

Las imágenes que acompañan a la locución nos muestran lo dicho anteriormente de cómo se fabrican los aparatos radiofónicos.

Como conclusión de las informaciones tratadas podemos concluir que en su mayoría son noticias informativas sin tintes propagandísticos.

Segunda Guerra Mundial

En este último bloque, presente siempre en estos números del NO-DO nos encontramos con tres informaciones relativas al transcurso de la Segunda Guerra Mundial.

La primera es una pieza titulada 'En las pausas del combate' (Fot. 23). Lo que se muestra nos en imágenes y se nos trata de informar es que Alemania ayuda a sus territorios ocupados a la reconstrucción de la industria destruida por la guerra. Además cuenta que permite a los ucranianos pueden encontrar faena y sustento allí. Es una información neutra sin propaganda apreciable.



Fotograma 23

La siguiente información, seguida a esta, es la que habla de los frentes de la guerra. Este reportaje nos relata cómo las naciones aliadas buscan maneras de hacer llegar las armas, municiones y demás material armamentístico a las bases del este. En una segunda parte del reportaje se muestran imágenes aéreas de una ciudad italiana destruida y como se desarrolla la guerra en este frente (Fot. 24-25).



Fotograma 24



Fotograma 25

Dentro de los frentes de la guerra hay una segunda pieza que nos cuenta la actualidad del frente germano-soviético. En concreto aparecen imágenes del enfrentamiento entre los tanques soviéticos y nazis en este frente. El lenguaje usado es bastante neutro y tan solo se dedica a contar los hechos que sucedieron en aquel enfrentamiento.

Al ser imágenes cedidas por el bando alemán se muestra un gran despliegue de su ejército, que aparece disparando y destruyendo tanques soviéticos. Incluso se muestra la destrucción de un avión que trataba de atacarlos.

En conclusión podemos afirmar que estas noticias tienen carácter informativo, aunque al descartar imágenes de ofensivas nazis se hace propaganda hacia el ejército alemán que parecía estar dominando la guerra.

5. Conclusiones finales

En el presente Trabajo de Fin de Grado se buscaba averiguar si a través de un noticiario era posible periodismo y propaganda política. Para ello, se escogió el NO-DO como sujeto de análisis y tres capítulos de su primer año de proyección, 1943. A través de cada uno de los seriales del Noticiario se realizó un análisis, toda vez que se había situado sus orígenes y razones por las que surgió. También se situó su contexto cercano, que eran los noticiarios alemanes que se realizaban en el momento y tomando de base los que se realizaban durante la Guerra Civil española.

Uno de los objetivos planteados para este análisis era el saber si NO-DO mostraba la realidad de España o si esta estaba manipulada. A través del estudio de sus imágenes hemos dictaminado que presentaba una visión de España que no se correspondía con la realidad. Esto es así porque en ningún momento se mostraron imágenes de una España que estuviera en ruinas sino que se mostraba a una España próspera, sin crisis.

Una vez obtenida respuesta a todos los parámetros seleccionados para el análisis del Noticiario, se puede concluir que el NO-DO fue usado por el Régimen franquista para realizar periodismo y propaganda. Por lo tanto se cumple la hipótesis central de este trabajo. En los reportajes y noticias se ven a las grandes masas concentrándose para homenajear la figura de Franco como héroe de la Guerra Civil.

El visionado de las imágenes realizado nos permite afirmar que los relatos franquistas que elaboró NO-DO repiten la siguiente estructura:

- **Presentación:** Es una pequeña introducción que nos relata hechos del pasado relacionados con la Guerra Civil.
- **Nudo:** Se centra en contar lo ocurrido tras la guerra, haciendo referencia a la victoria de Franco al frente del ejército nacional.
- **Desenlace:** Es un cierre conclusivo que nos relata el presente, siendo Franco el eje central. La figura del Caudillo siempre debe aparecer.

El montaje usado para elaborar los reportajes no es casual, pues trata de acentuar la idea de que Franco es un héroe. El espectador tras visionar las imágenes cree que todo lo realizado por el Caudillo está bien. Es un montaje expresivo en el que los cortes tratan de destacar una idea e influir en el espectador. Este tipo de montaje es herencia de Sergei Eisenstein.

Este director fue el primero en mostrarlo en ‘El Acorazado Potemkin’ y posteriormente será usado por Leni Riefenstahl para realizar propaganda a favor de Hitler y el partido nazi.

Respecto al rigor periodístico del NO-DO se comprueba que existe una noción difusa sobre el concepto actualidad. A pesar de que se comprueba de la existencia de hechos meramente informativos, también existen otros que lo mezclan con la propaganda. Se observa que muchas de las noticias que toma están relacionadas con el ocio o el entretenimiento en las que se usa un montaje narrativo.

En definitiva, el NO-DO logra con esas escenas, en las que combina los líderes del franquismo, con la reacción del pueblo y personas sin nombres propios en momentos puntuales, que la realidad que se muestra es la de una España victoriosa, superior a cualquier adversidad y sin ningún tipo de grieta en la patria.

Sobre la voz en off, podemos concluir que en muchas ocasiones fue usada como una herramienta más para acentuar el mensaje que se quería dar con las imágenes. El mensaje tenía una finalidad clara: ensalzar la figura de Franco y el partido. Se usa un lenguaje metafórico, jugando con el doble sentido para influenciar en la idea del espectador.

Otras conclusiones que se extraen tras la visualización es que en apenas unos meses el NO-DO consiguió una evolución. Se aprecian diferencias a la hora de elegir el orden de las noticias del primer número analizado a último.

El primer número del Noticiero mostraba un esquema de informaciones sin orden y sentido, en las que se proyectaba una tras otra sin importar el espectador. Ya en la publicación del número 14 se observan bloques de noticias algo más diferenciados. Finalmente en la versión 52 –A se ven bloques perfectamente diferenciados y con lógica que permitía al espectador seguir un hilo conductor.

También se observa que la información sobre la Segunda Guerra Mundial es un tanto sesgada y no se le ofrece al espectador más que información sobre el ejército alemán y ninguna sobre el bando aliado. Esto se puede entender fácilmente pues las imágenes que el NO-DO recibía eran cedidas por los alemanes.

Como conclusión final, se puede afirmar que el Noticiero Español, NO-DO al servicio del Régimen franquista, realiza una exaltación del poderío nacional y la mitificación de Franco como héroe, utilizado para conseguir uno de los mayores objetivos del Partido franquista,

convencer a cada uno de los españoles de que el modelo franquista era el idóneo para conseguir que España volviera a prosperar y evolucionara hacia un futuro mejor. Con esta propaganda política, se consiguió adoctrinar a todo el pueblo bajo la figura de Franco.

6. Bibliografía

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. 'Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje', 1993.

Caldevilla Domínguez, D. 'La propaganda audiovisual como generadora de nuevos símbolos y arquetipos ideológicos', en Muro Munilla, M.A. (coord.) Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica (10. 2002. Logroño). Universidad de La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla, 2004.

Caparrós, J. M. 'Relaciones Historia-cine en el contexto español' en Yraola, Aitor (comp.) 'Historia Contemporánea de España y Cine'. Ediciones de la Universidad Autónoma, 1997.

Caparrós, J. M.; Crusells, M. 'Actualidad del documental histórico. 50 documentales clave en la historia del cine'. Nueva Revista, de política, cultura y arte. nº. 77, 2001.

Carmona, R. 'Cómo se comenta un texto fílmico', Madrid, Cátedra, 1991.

Crusells, M. 'La Guerra Civil española; cine y propaganda', Barcelona, Ariel, 2000.

Declaraciones de Leni Riefenstahl sobre 'El Triunfo de la voluntad'. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/El_triunfo_de_la_voluntad [Consultado: 10 de mayo de 2015]

Enciclopedia del Estudiante. 'Historia de España', Madrid, Santillana, 2005.

Fernández D. 'La representación audiovisual del franquismo en el noticiario cinematográfico NO-DO (1943-1962)', Universidad de Valladolid, 2010.

Gubern, R. 'Historia del cine', Barcelona, Lumen, 1989.

Los principios de la propaganda. Escolar.net.

http://www.escolar.net/MT/archives/2007/03/los_principios.html [Consulta: 27 de mayo de 2015].

Petrus, A. 'La Escuela Documental Británica'. Miradas.

<http://miradas.net/2009/09/estudios/la-escuela-documental-britanica.html> [Consutado: 20 de mayo de 2015]

Sadoul, G. 'Historia del cine mundial', Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

Tusell, J. 'Historia de España contemporánea', Espasa Calpe, 1997.

Tranche, R. y Sánchez Biosca, V. 'NO-DO. El tiempo y la memoria', Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

