

Organizadores

José Albio Moreira de Sales

Bruno Miguel dos Santos Mendes da Silva

Arte, Tecnologia e Poéticas Contemporâneas



1ª EDIÇÃO

FORTALEZA | CE

2015

LITERACÍA Y MEMORIA AUDIOVISUAL DE LAS DICTADURAS: EL ADOCTRINAMIENTO DE LA HERMANDAD IBÉRICA EN LOS NOTICIARIOS

* El presente capítulo resume algunos de los resultados del proyecto de doctorado en curso Noticias enlatadas: *Del rescate a la literacia de imágenes referentes a España en el cine informativo portugués*, dirigido por el profesor Vítor Reia-Baptista y perteneciente al programa *Comunicação, Cultura e Artes* del Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) y de la Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de la Universidade do Algarve.

OLIVIA NOVOA FERNÁNDEZ

Mestre em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (2011). Licenciada em Filologia Hispânica pela Universidade de Santiago de Compostela (2002). Desde 2012 investiga sobre os jornais cinematográficos portugueses e espanhóis seguindo o programa de doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais e do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve.

E-mail: onfernandez@ualg.pt

Durante las dictaduras ibéricas fueron producidos noticiarios cinematográficos por los organismos de propaganda de los estados con la finalidad de controlar la información audiovisual y apoyar la difusión de los valores de los regímenes peninsulares. En la actualidad, este acervo de imágenes del pasado dictatorial ibérico constituye un archivo custodiado por las filmotecas y archivos encargados de preservar la memoria audiovisual. En los últimos años, dichas imágenes han sido objeto de investigaciones, revelando la necesidad de una aproximación crítica a los materiales que forman nuestra memoria audiovisual reciente. Este trabajo, fruto de una investigación todavía en curso, pretende reflexionar sobre la forma de abordar dicho asunto, teniendo como objeto de estudio aquellos noticiarios que fueron producidos bajo el seno de organismos estatales portugueses y españoles. Tal como señala Reia-Baptista (2010, p. 10):

La preservación de la memoria colectiva de imágenes y sonidos como patrimonio cultural europeo, implica, sobre todo, reconocer los diferentes contextos evolutivos de la comunicación audiovisual en Europa, pero también sus relaciones con el resto del mundo y sus culturas, dado que estos procesos nunca están aislados, sea desde el punto de vista geográfico o cultural.

Efectivamente, en el caso que nos ocupa, debido a cuestiones geográficas e históricas, podemos establecer una serie de relaciones de semejanza y diferencia, relativas a la evolución del género, por lo que resulta pertinente adoptar un

punto de vista comparativo con el fin de iluminar aspectos que se escapen a aproximaciones particulares.

Literacia y memoria audiovisual

En su extenso estudio sobre el NO-DO (Noticiarios y Documentales), el noticiero español franquista, Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca (2006, p. 13) llaman la atención sobre la dimensión nostálgica adquirida por estas imágenes de archivo en las producciones audiovisuales de los años 90:

El paso del tiempo pues, ha producido un curioso efecto: el olvido de los signos, de los emblemas y las consignas que llenaron los escenarios recogidos por el NO-DO. Sólo así puede entenderse que, para muchos espectadores, estas imágenes hayan adquirido una dimensión sentimental. Evocan el pasado y por ello son merecedoras de una nostalgia cómplice que no necesita rendir cuentas de lo acontecido (por más que sólo representen una parte de ese acontecer). Sin duda, esta apreciación fue influida por esa proliferación de programas televisivos durante los años 90, donde las imágenes de archivo eran pasto de las más variadas interpretaciones pseudohistóricas o pseudosociológicas, cuando no mero soporte para adornar un texto supuestamente histórico. Ejercicios de *revival*, donde vender «imágenes al peso» con la complaciente coartada de remitir al espectador a un tiempo en el que él u otros, simplemente, fueron jóvenes. En otros casos, las imágenes de NO-DO sirvieron de ilustración y testimonio de diversas reflexiones históricas; pero, una vez más, sin la posibilidad de que pudieran ser apreciadas como documentos autónomos, con su propio discurso.

Según los autores, como respuesta a esas desvirtuaciones del material de archivo y ante la ausencia de estudios, surgió la idea de llevar a cabo una investigación específica sobre

el NO-DO, que hoy en día podemos decir que fue pionera y ha abierto el camino a una serie de estudios publicados hasta la fecha en España.

El contexto mediático portugués no es ajeno a esa reutilización de imágenes en documentales más o menos históricos. Vamos a detenernos en un ejemplo bastante reciente y polémico. En el año 2007 en un programa de la RTP (la televisión pública portuguesa) se elige a Salazar como “o maior português de sempre”. El formato de este programa se exporta de uno similar producido por la BBC y así lo describe la página de la RTP:

Os Grandes Portugueses é o novo programa de entretenimento da RTP que, de forma bem disposta, combina o Documentário com o Grande Espectáculo. É um verdadeiro desafio ao País e, ao mesmo tempo, um excelente momento para um debate animado entre os portugueses sobre a sua História. O programa destina-se a eleger – com o seu voto – a personalidade mais marcante da História de Portugal. O português que você mais admira.

A la sazón, en el programa se emite un documental sobre el dictador. No es objeto de este artículo realizar un análisis pormenorizado del programa ni discutir si las ideas transmitidas se corresponden con hechos históricos estudiados y demostrados académicamente. Sin embargo, a grandes rasgos, puede decirse que no resulta sorprendente que se ganase los votos de la audiencia porque el documental presenta una versión muy maquillada de Salazar, valiéndose de recursos apelativos, persuasivos y emotivos. Veamos algunos ejemplos de dichos recursos. La presentadora Maria Elisa Domingues introduce el documental diciendo que la defensa de Salazar será realizada por Jaime Nogueira Pinto, profesor catedrático, esto es, se vale de un argumento de autoridad para apoyar

la veracidad de lo que se va a contar. Esta misma idea se refuerza audiovisualmente mostrándonos al catedrático en un despacho rodeado de libros, mirando a la cámara, en un plano medio que se va cerrando mediante un zoom lento, mientras explica y justifica el hecho de aceptar una misión tan difícil como la de defender la figura de Salazar. A lo largo del documental, la voz en off de este presentador irá narrando su historia ilustrada por las imágenes de archivo, mostrándonos sin ningún pudor imágenes de propaganda cinematográfica, adornadas con un toque televisivo de posmodernidad, expresado por el uso de la infografía y un acompañamiento musical tan dramáticamente evidente que hasta resulta ridículo. Remito al lector a dos momentos del documental. Uno, cuando se ilustra la inminente amenaza de invasión ibérica -razón por la que se justifica el apoyo de Salazar a Franco durante la Guerra Civil - con una infografía de un toro (España) que engulle a un gallo (Portugal) formando una especie de monstruo grotesco con cuerpo de toro y cabeza de gallo. Otro, en el que se cuenta la acogida de los refugiados de la Segunda Guerra Mundial en Lisboa y se incluye un inserto de la película *Casablanca* y de la canción *As Time Goes By*.

Este ejercicio de pastiche audiovisual pseudohistórico nos pone en la tesitura de abordar con precaución el sentimiento de nostalgia generado mediante la reutilización de imágenes del pasado reciente en nuevas producciones audiovisuales y sus repercusiones en la configuración de la memoria audiovisual colectiva. Asimismo, cuestiona el nivel de historicidad de las imágenes así presentadas y, por otro lado, evidencia la necesidad de poseer capacidad crítica a la hora de consumir este tipo de programas. Dentro de lo que en inglés se define como “media education” se habla de un concepto clave “media literacy”, que David Buckingham (2004, p. 49) define de la siguiente manera:

As Roger Siverstone (1999) argues, media literacy obviously entails 'a capacity to decipher, appreciate, criticise and compose'; but also requires a broader understanding of the social, economic and historical contexts in which texts are produced, distributed and used by audiences.

La defensa de la adquisición de lo que podemos llamar *literacia audiovisual* nos confronta con las carencias de los espectadores, quienes, en principio tendrían una menor capacidad crítica ante el texto audiovisual que ante el escrito, debido a la tradicional primacía de este último en los currículos de enseñanza. Bukhingam destaca la importancia del conocimiento del contexto económico e histórico, por lo que podemos deducir que cuando este es pobre o superficial nuestra *literacia* se reduce, perdemos capacidad crítica y somos más vulnerables. Esta vulnerabilidad, aunque sea nociva en cualquier tipo de consumo mediático, por ejemplo ficcional, es posible que sea mucho más difícil de contrarrestar en el caso del consumo de imágenes documentales, dado que tienen como origen la realidad. De ahí que debemos defender la importancia de investigar aquellas imágenes que documentan el pasado reciente, así como sus formas de divulgación, puesto que, en general, fuera de los contextos académicos se accede a ellas de manera sesgada y descontextualizada.

Problemas de investigación del género

En el caso español, podemos afirmar que la publicación del libro *NO-DO: El tiempo y la memoria* de Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca (2006), resultado de un amplio estudio sobre el noticiario franquista, abrió el camino a una serie de líneas de investigación sobre diferentes asuntos representados en el noticiario, como por ejemplo, la imagen del dic-

tador Franco (MATEOS RODRÍGUEZ, 2008), la transición democrática (MATUD JURISTO, 2009) o la mujer (PAZ REBOLLO; CORONADO RUIZ, 2005; GIL GASCÓN; CABEZA DEOGRACIAS, 2012). Hay que resaltar que, debido al interés que estas imágenes suscitan, Filmoteca Española ha iniciado recientemente un proyecto que permite el acceso libre en su web a las ediciones del noticiario español, quedando a disposición del público general y de los investigadores.

En Portugal también se han dado algunos pasos importantes para la recuperación y análisis de estos documentos, destacando el trabajo de la investigadora Maria do Carmo Piçarra (2006) en su libro *Salazar vai ao cinema. O jornal português de actualidades filmadas*. Asimismo, en el seno del Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) de la Universidad del Algarve se está llevando a cabo un proyecto de investigación que sigue dos líneas: una, que recupera el *Jornal Cinematográfico Nacional*; otra, que estudia las relaciones entre Portugal y España en la producción de noticiarios. Algunos de los avances de esta última investigación serán expuestos a lo largo del texto.

Uno de los problemas que encontramos al abordar el asunto viene dado por el mismo género, cuyo carácter híbrido, entre la información (periodística) y el espectáculo (cinematográfico), requiere una aproximación metodológica propia. En efecto, todos los investigadores han hecho notar esa vertiente espectacular de los noticiarios: “De entrada, frente a lo que pueda parecer por la memoria reciente, el noticiario está mucho más cerca de lo que podríamos definir como ‘espectáculo informativo’ que de un supuesto ‘periodismo cinematográfico’”. (TRANCHE, 2006, p. 83). A pesar de su componente mínimamente informativo, los noticiarios se caracterizaron por el tratamiento de temas variados, combinando noticias duras y blandas, con la finalidad de persuadir y captar la atención

del espectador y, salvo excepciones, no adoptaron un punto de vista crítico. Estas características peculiares podrían explicar su orfandad metodológica dentro de los estudios filmicos, puesto que tal como señala Piçarra (2009, p. 165) la historia del cine ha sido sobre todo la historia del cine de ficción:

A maior acessibilidade dos filmes de ficção no circuito de distribuição comercial e respectiva exibição em cinematecas facilitou o seu estudo. Esta circunstância, que não foi excepção no caso português, tem iludido uma questão central: estão quase por fazer a história e análise do “cinema da não-ilusão” como lhe chama Grilo. Esse facto é tanto mais significativo quanto esse “cinema da não-ilusão” tem grande preponderância na produção das origens do cinema em Portugal até ao final do Estado Novo.

Pena Rodríguez (2012, p. 207), quien ha investigado las relaciones entre Portugal y la propaganda franquista durante la Guerra Civil, también destaca dicha carencia de estudios sobre la cinematografía del Estado Novo en comparación con otros contextos nacionales:

Italia y Alemania siempre han sido los países que se han referenciado como paradigmas del cine fascista durante los regímenes de Hitler y Mussolini, debido a la importancia estratégica y prestigio que alcanzaron las producciones cinematográficas en estos Estados en los años treinta y cuarenta del siglo pasado (Cfr. Pizarro-Quintero, 1990).

Sin embargo, ha habido muy pocas investigaciones que hayan centrado su atención en otros regímenes autoritarios más periféricos, en los que el cine también jugó un papel fundamental para persuadir a la opinión pública local y para proyectar una imagen positiva de sus respectivos gobiernos en el exterior. El caso de la dictadura de António de Oliveira Salazar, cuya insti-

tucionalización se forjó en 1933 con la aprobación de la Constitución del Estado Novo y se prolongó hasta 1974, ofrece singularidades que merecen una atención particular (Cfr. Ribeiro, 2010; Torgal, 2009; Pinto, 2003).

En cuanto a los problemas referentes a la evolución del género, como es sabido, la época dorada de los noticiarios cinematográficos se sitúa en la primera mitad del siglo y su declive en los años 60-70, fundamentalmente debido a que no podían competir con la inmediatez impuesta por la televisión. En el caso de NO-DO, al ser un organismo estatal y con el fin de evitar que compitiese con la recién creada televisión pública, el noticiario evolucionó a otro formato. En palabras de su director se trataba de “hacer del noticiario cinematográfico una auténtica revista filmada que además de informar, instruya y entretenga al espectador”. (1968 apud RODRÍGUEZ, 1999, p. 108). En cualquier caso, a pesar de que NO-DO sigue produciendo hasta 1981, con la llegada de la democracia, se convirtió en un medio estigmatizado por su relación con el franquismo. Esto no sucedió en el contexto portugués, es decir, el género no permaneció tan asociado al Estado Novo, lo cual explicaría que emergiese recuperado por el *Jornal Cinematográfico Nacional* después del 25 de abril. Dicha diferencia entre ambos contextos es también sintomática de la forma como los regímenes diseñaron los mecanismos de propaganda audiovisual e, incluso, de la manera como salieron de ambas dictaduras:

Portugal y España registran algunas semejanzas en la utilización política de los noticiarios cinematográficos. En el caso español, NO-DO murió con la caída del Régimen, o se mantuvo moribundo unos cuantos años más, los años de transición. El JCN, fruto de la revolución, fue una especie de canto del cisne del género de

actualidades en Portugal. (MARTINS; NOVOA FERNÁNDEZ, 2012, p. 662).

Los noticiarios en Portugal y España

La primera revista portuguesa de actualidades producida con continuidad fue el *Jornal Português* (1938-1951), estrenado en 1938 por iniciativa del Secretariado da Propaganda Nacional (PIÇARRA, 2006, p. 15). En España, NO-DO (1943-1981) se estrenó cinco años después y surge como una entidad oficial a la que se le otorga el monopolio de la producción y exhibición mediante una Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular en 1942 (TRANCHE; SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006, p. 13). Por lo tanto, la primera diferencia de la que debemos partir es que en Portugal no llegó a existir una entidad exclusiva y estatal de noticiarios, lo cual tuvo como resultado una producción dispersa, variada y discontinua, debido a la convivencia entre noticiarios de iniciativa estatal y privada. Cabe decir que, en el contexto luso, esta diversidad no significó una mayor pluralidad, dado que el control se aplicaba a través de la censura.

Por otro lado, debemos atender al contexto de creación de la entidad NO-DO, esto es, a cuáles fueron sus precedentes y por qué se creó más tarde que otros órganos de propaganda. Tranche (2006, p. 23) lo explica así:

Sin duda, su aparición no hubiera sido posible en los primeros tiempos de guerra, cuando las fuerzas sublevadas apenas contaban con un aparato de Estado definido ni disponían de recursos suficientes para semejante empresa.

Las condiciones mínimas para la existencia de un noticiario estatal no se darán hasta febrero de 1938, momento en el que se establece el primer entramado

burocrático del nuevo régimen. Surge así el llamado *Noticario Español*. Las vicisitudes de este noticario, así como su cometido propagandístico, son un claro exponente del trayecto seguido por el Régimen para consolidarse y definir su proyecto ideológico.

Además, durante la Guerra Civil ambos bandos produjeron noticiarios y documentales de propaganda, habiendo diferencias de producción en cuanto a cantidad y resultados, debido a que en la zona sublevada apenas contaban con medios técnicos y humanos. (TRANCHE, p. 24).

En cuanto al nacimiento del *Jornal Português*, Piçarra (2006, p. 119) describe su primer número, exhibido a 5 de marzo de 1938, como representativo de la postura adoptada por el Estado portugués ante la guerra en el país vecino, exhibido a 5 de marzo de 1938: “O seu alinhamento é ilustrativo do ambiente de tensão que se vivia em Europa mas sobretudo do posicionamento de Portugal face à conjuntura política internacional e ibérica da época”.

Como ha analizado Pena Rodríguez (2012, p. 210), el Estado Novo apoyó con su propaganda a Franco, controlando a través del Secretariado da Propaganda Nacional el envío de corresponsales a España y desde el inicio impuso mecanismos de censura:

Cuando empiezan a comercializarse internacionalmente los primeros documentales sobre los acontecimientos bélicos en España, producidos por la industria norteamericana, el gobierno portugués decide prohibir su proyección en Portugal ante el temor a que no fuesen “convenientes” para el público de su país. Además, teniendo en cuenta el poder de persuasión e influjo social del cine, Salazar temía que se produjeran altercados como consecuencia del apasionamiento que estaba suscitando la guerra.

Ambos noticiarios, JP y NO-DO, nacen con la intención de crear órganos cinematográficos de propaganda que tienen por objetivo educar al pueblo de acuerdo con los valores compartidos por los regímenes fascistas. Apuntábamos arriba una de las diferencias, el carácter exclusivo de NO-DO, que surgió de la necesidad de establecer un control absoluto del mensaje transmitido en los noticiarios:

Con este planteamiento era lógico dotarse del beneficio de la exclusividad (siguiendo el modelo de Alemania e Italia), justo en un momento en el que el Régimen precisaba expresarse con «una sola voz»: tanto en el interior (una vez «neutralizado» el sector más extremista o, si se quiere, «puro» del falangismo y también los monárquicos y los carlistas) como en el exterior (aclarando su actitud ante la 2ª Guerra Mundial). (TRANCHE, 2006, p. 45).

Puede decirse que el hecho de que el franquismo diseñase un aparato propagandístico tan consolidado afecta a la evolución del género, a su desaparición e, incluso, a su conservación en los archivos. Cuando NO-DO desaparece como entidad, nace el Archivo Histórico NO-DO, no sin cierta polémica, puesto que llega a discutirse en el Parlamento quién debería custodiar el material, si RTVE o Filmoteca Española. Se llega a la conclusión de que, formando parte del patrimonio público, le corresponde al organismo encargado de su conservación, y no a RTVE, a pesar de que paradójicamente esta integrará al personal de la entidad desaparecida. De este modo, el material audiovisual de NO-DO se convierte en un archivo de acceso público conservado por la Filmoteca; a RTVE se le autoriza el uso gratuito de las imágenes para sus producciones; y quedan también a disposición de todas aquellas productoras privadas que lo soliciten y paguen los precios estipulados (TRANCHE, 2006, p. 72). Muere NO-DO, pero resucita en una nueva difusión de sus imágenes en do-

cumentales, reportajes, series de ficción, películas o, incluso, recientemente, en videoclips musicales o virales.

En Portugal, los estudios publicados sobre los noticiarios, mucho más recientes, todavía no dan cuenta pormenorizada de cuáles fueron los procesos y las condiciones de conservación, archivo y disponibilidad del material que se encuentra en el Archivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM). Gracias al registro de Matos-Cruz (1989) conocemos algunos datos de la existencia, duración y diversidad de noticiarios exhibidos en Portugal como *Visor* (1961-1975), *Actualidades de Angola* (1957-1975), *Visor Moçambicano* (1961-1973) e incluso se citan algunos bastante tardíos como *Magazine Rivos Telecine* (1979-1983) o *Cineforma-Magazine* (1978-1988). En cuanto a los de producción controlada por organismos estatales existió el ya citado *Jornal Português* (1938-1951), el cual más tarde cambió su formato a revista bajo el nombre de *Imagens de Portugal* (1953-1971).

Y merece una especial atención el *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975-1977), producido en el seno del Instituto Português de Cinema, debido a que nace en el contexto del Período Revolucionário em Curso (PREC), sigue un modelo especial de unidades de producción colectivas y presenta una serie de peculiaridades:

Certamente, a posição política assumida para o *Jornal Cinematográfico Nacional* foi marcando a sua agenda e a sua estética. O *JCN* assumiu-se como um jornal ativo na transição portuguesa, produzido a par e passo com os acontecimentos que testemunhava, de tal forma que, por vezes, se colocava mesmo ao lado dos seus protagonistas (outras vezes do público a quem se dirigia), ou, pelo menos, dava-lhes viva voz. Do ponto de vista das temáticas abordadas, podemos observar que o *JCN* acompanhou todo o processo pós-revolucionário e de configuração do regime democrático português. Deu conta dos vários atos políticos que o consolida-

ram, como a promulgação da Constituição Portuguesa e as primeiras eleições legislativas, abordou os aspetos contraditórios da Reforma Agrária e do processo de descolonização, apresentou, como exemplos a seguir, a organização dos trabalhadores, os seus sindicatos e as instituições culturais e, ao fazê-lo, mostrou-se sempre defensor dos ideais da revolução, mesmo sob a capa de um certo distanciamento e imparcialidade jornalísticos, colocando na agenda o discurso da construção de um país novo, livre e pleno de justiça social. Esteticamente, fiel à sua linha de ação, também optou por uma abordagem mais direta, sobretudo interpeladora na forma, que não deixa de conciliar características do cinema militante com aspetos da televisão ou da rádio. (MARTINS; NOVOA FERNÁNDEZ, 2013, p. 2887).

Tomando como criterio la selección de noticiarios cuya producción es controlada por los organismos estatales ibéricos, podemos hablar de NO-DO (*Noticiarios y Documentales*), *Jornal Português* (JP), *Imagens* y *Jornal Cinematográfico Nacional* (JCN). Cabe señalar que, por los motivos explicados arriba, de NO-DO se registran 4016 ediciones, teniendo hasta 156 por año, mientras que el JP tuvo tan solo 95 ediciones, unos 7 números por año. Del JCN fueron producidas por el Instituto Português de Cinema 25 ediciones regulares, de periodicidad quincenal, y 8 especiales, dedicadas a la cobertura de acontecimientos específicos.

En cuanto al contenido, podemos afirmar que, en general, el JP y NO-DO no se diferencian sustancialmente. Ambos registran actualidades de carácter nacional, desfiles militares, inauguraciones, ceremonias religiosas, fait divers, etc. Y evitan aspectos problemáticos de la nación o cualquier conflicto con la actualidad. Sin embargo, NO-DO fue mucho más ambicioso en sus pretensiones que el portugués y quizá ello se deba a la manera como ambos dictadores enfrentaron la proyección de su imagen oficial:

La figura de Francisco Franco es el arquetipo audiovisual mejor construido por el noticiario. Cuando se pregunta a los espectadores de entonces comprobamos que conservan en su retina una imagen concreta, la de «Franco inaugurando pantanos». (MATEOS RODRÍGUEZ, 2008, p. 33).

Frente a esto, aunque Salazar también se proyecte como modelo a seguir, no se puede decir que el JP consiguiese construir una imagen del dictador -o de otras figuras políticas del Régimen- equiparable a la de Franco en NO-DO. Esta diferencia tiene su explicación, en parte, en el carácter diferente del dictador portugués, dado que no era amigo de las grandes manifestaciones y sentía cierta desconfianza ante el poder del cine porque lo consideraba un medio caro y poco eficaz (PIÇARRA, 2006, p. 85). Es posible que esta consideración y actitud de Salazar explique el hecho de que en el contexto portugués, el Régimen no desarrollase un aparato propagandístico audiovisual tan consolidado y, por ello, el noticiario no se identificó tanto con el dictador como en el caso de NO-DO.

En lo que se refiere a la estética, podemos hablar de algunas diferencias entre los noticiarios congéneres. El JP fue dirigido por el cineasta del Régimen, António Lopes Ribeiro, bajo el control del “poeta de ação”, Antonio Ferro, intelectual admirador del fascismo de Mussolini y del Futurismo. António Ferro fue el impulsor de la “Política do Espírito”, la cual se basaba en la idea de que el desarrollo del “espíritu”, materia del alma del pueblo, influiría en el progreso de la vida social, económica y política. Ambos creían que una concepción estética, o poética, debería acompañar a la propaganda y Antonio Lopes Ribeiro defendía la importancia de la creación de una industria cinematográfica nacional, siguiendo el modelo soviético en su éxito en combinar adoctrinamiento con un cine de calidad estética. El arte y la estética se colocan al servicio de la

propaganda y, en la tentativa de adaptar el Futurismo al contexto de creación de un Portugal moderno, Ferro propone elevar la universalidad de la belleza rural del pueblo (PIÇARRA, 2006). Sobre la creación de NO-DO, que relata con todo detalle Tranche (2006), uno de los hechos que debemos destacar es la aportación de los alemanes. Ante la pretensión de crear un medio exclusivo, se llega a un acuerdo con el *Noticiario Ufa* producido en España y el material técnico y el personal pasan a depender de NO-DO. Así pues, NO-DO nace ya con un equipo integrado de profesionales alemanes con experiencia en el género noticiarios. En el JP, de la dirección artística, montaje y redacción, se encarga António Lopes Ribeiro, siendo filmadas las actualidades por algunos de los operadores y directores de fotografía con mejor reputación. (PIÇARRA, 2006, p. 129). Como veremos más adelante en los textos que se han analizado y comparado, en el caso del JP se siente una intención estética y una menor preocupación “periodística” por el registro de los momentos clave, evidenciada en la combinación de planos cuidados desde un punto de vista “poético-fílmico” con otros bastante primitivos en el registro de las personalidades protagonistas del acontecimiento. Como noticiario, el JP, en la cobertura del mismo acontecimiento, parece mucho más primitivo que NO-DO, lo cual podría ser sintomático de sus concepciones estéticas, de la capacidad de los recursos técnicos empleados, así como, del origen y formación de los recursos humanos encargados de la cobertura del acontecimiento:

A falta de profissionalização da equipa e a produção descontínua do *Jornal Português* traduzem-se no amorismo editorial obvio, revelado quer pela narração quer pela selecção das notícias, da responsabilidade do director da revista, e nas oscilações de qualidade das imagens que ilustram as reportagens, dada a quantidade de operadores que as captavam, as diferenças de

estilo dos mesmos e mesmo a precariedade das suas condições de trabalho. (PIÇARRA, 2011, p. 65).

La hermandad ibérica en los noticiarios

Como ejemplo de nuestro análisis, hemos seleccionado dos actos políticos y su tratamiento en los tres noticiarios estudiados: la visita de Franco a Portugal en 1949, en NO-DO y en el *Jornal Português*; y la visita de Adolfo Suárez a Portugal en 1976, en el *Jornal Cinematográfico Nacional*. En especial, prestaremos atención a la construcción y al adoctrinamiento de la idea de “hermandad ibérica” en los noticiarios.

El 8 de febrero de 1946, la ONU declaraba que España no podía formar parte de la organización, condenando el país al aislamiento, por lo que cualquier acontecimiento que supusiese la relación de España con alguno de los países llamados “hermanos” contó con la especial atención del noticiario (RODRÍGUEZ, 1999, p. 200). NO-DO cuidó especialmente las relaciones entre Portugal y España a lo largo de los años registrando los encuentros oficiales entre los dos países. En general, la mayoría de noticias o reportajes en las que aparecen ambos países son de dos tipos: acontecimientos deportivos y visitas oficiales. En los encuentros entre personalidades políticas registrados por el noticiario se insiste siempre en la idea de la fraternidad. Así, todas aparecen bajo títulos o cabeceras como: “Portugal y España”, “hermandad ibérica”, “fraternidad peninsular”, “hermandad peninsular”, “hermandad hispano-lusitana”, “hermandad hispano-portuguesa” o “amistad hispano-portuguesa”. En este tipo de acontecimientos, el locutor suele hacer referencia expresa a esa idea del país “hermano”. De manera más indirecta, en las noticias de acontecimientos deportivos, se refuerza también la idea de unión ibérica, por ejemplo, en esta sobre el campeonato europeo de

hockey sobre patines del año 57: “Y los españoles, tras haber vencido a los italianos y a los alemanes, luchan ahora contra los lusitanos, con quienes comparten la supremacía ibérica de este deporte ante el mundo”. (Nº 753A).

Evidentemente, a lo largo de su existencia, NO-DO registra otra serie de noticias y acontecimientos relacionados con Portugal, más o menos importantes, no incluidos en la sección especial sobre la fraternidad ibérica, como, por ejemplo, el pequeño reportaje que dedica a la muerte de Salazar en el Nº 1439A: “Con referencia a España supo practicar en todo momento una política de buena vecindad, colaboración y apoyo mutuo. Los contactos y entrevistas con personalidades de la política española fueron muy cordiales y frecuentes”. La noticia incluye imágenes de encuentros de Salazar con personalidades y también con Franco. Las imágenes muestran a ambos dictadores en una postura relajada, riendo y abrazándose. La pieza termina destacando la “adhesión fervorosa de su pueblo” y con las imágenes de un discurso de Salazar en una “manifestación de apoyo” del año 1961.

La primera vez que aparece de forma explícita la sección dedicada a la “hermandad ibérica” es en los reportajes de la visita oficial de Franco a Portugal en octubre de 1949. Se le dedican cuatro reportajes a este acontecimiento en los noticiarios Nº 356A, Nº 356B, Nº 357A y Nº 357B. No se han conservado con el audio, pero sí disponemos de la locución que acompañaba a la noticia. Cada noticiario le dedica una media de 5 minutos al acontecimiento, teniendo en conjunto unos 20 minutos de imágenes. Por su parte, el noticiario portugués dedica tres números especiales -86, 87 y 88- al acontecimiento, es decir, en las ediciones no se incluyen otras noticias, y en total, suman unos 30 minutos.

Las diferencias observadas entre ambos reportajes son significativas de la forma como los organismos encargados de

la propaganda diseñaron mecanismos audiovisuales a su servicio. En líneas generales, podemos decir que el reportaje español, como es habitual en el noticiario, se centra en la figura de Franco y en su relación con el acontecimiento; mientras que el JP da una atención mayor a la ceremonia que rodea el acontecimiento y no a las personalidades. Por ejemplo, NODO obvia la corrida de toros y el JP la destaca ofreciendo imágenes de las cabriolas de los caballos “unindo Franco e Salazar num mesmo entusiasmo” (JP N^o 87). Para entender esto, analizaremos dos momentos de ambos reportajes: la llegada de Franco y su despedida.

Los dos reportajes comparten características propias del tratamiento de este tipo de acontecimientos en los noticiarios dictatoriales: solemnidad; presencia de simbología (banderas, himnos); registro de personalidades políticas militares y religiosas; énfasis en el desfile y en la parada militar.

En el JP, la voz en off del locutor, marca del género noticiario, conduce con su retórica forzada la atención del espectador:

Subiram nos mastros as bandeiras das duas nações amigas no minuto tão ansiosamente aguardado em que o caudilho de Espanha pisou pela primeira vez a terra portuguesa. Os dois grandes chefes de Estado, Carmona e Franco, cumprimentaram-se muito afetuosamente. As bandas militares executavam os dois hinos nacionais e foi um momento de excepcional imponência, que perdurará na memória de todos. À impecável formação cruzavam-se no espaço cem aviões em homenagem das forças aéreas portuguesas ao Generalíssimo. A multidão tributou ao Caudilho de Espanha e ao Senhor Marechal Carmona, vibrantes aclamações. (JP N^o 86; Fuente: ANIM).

Las imágenes nos muestran a Franco saliendo del barco para ir a saludar a las personalidades. El ángulo de la cámara

no nos ofrece el saludo con claridad porque vemos a Salazar y Carmona de espaldas y este último tapa la cara de Franco. Después tenemos una panorámica en la que Franco y Carmona aparecen caminando, pero, justo en el momento en que se acercan a la cámara, la espalda de un asistente entra en el plano. Más adelante, en el momento en que se nos muestra a las personalidades en la tribuna entrará de nuevo en el plano la espalda de un asistente y luego la cabeza de un reportero que tapará a Carmona. El descuido de estos planos, en los que los asistentes “ofuscan” a las personalidades, contrasta con un encuadre estéticamente cuidado de un monumento con aviones cruzando el cielo. Además, a pesar de que el narrador hace referencia a las “vibrantes aclamações” del público, no se muestra ninguna imagen en la que este aparezca vitoreando. Por tanto, aunque la interpelación de la narración es evidente, mediadora y también transmisora del sonido directo del acontecimiento, el cual no oímos ni vemos, podemos decir que la edición no se corresponde con dicha interpelación.

En el reportaje de NO-DO, como veremos, la manipulación del montaje y de los planos es mucho más cuidada en favor de las intenciones de lo que se quiere transmitir. El reportaje del N^o 356A comienza con el viaje en barco de Franco a Lisboa, donde le esperan las personalidades. No disponemos del sonido del noticiario, pero se ha conservado la locución escrita, citamos aquí la descripción del momento en que Franco pisa tierra:

A partir de este solemne momento, los himnos de Portugal y España vibran en el aire entremezclados con los vítores entusiastas de la muchedumbre que no cesa de aclamar a Franco y a Carmona, a Portugal y a España.

El encuentro entre los dos Jefes de Estado reviste caracteres de vivísima emoción. Franco y Carmona se estrechan las manos y cambian frases de un entraña-

ble afecto, que visiblemente exceden el mero formalismo protocolario. El jefe del Gobierno Sr. Oliveira Salazar expresa también cordialmente al Generalísimo, la bienvenida.

(...)

Las figuras del Mariscal y del Generalísimo representan la identificación del pensar y el sentir de las dos naciones hermanadas por tantos siglos de historia, en los que dieron realidad a tantas múltiples gestas de navegaciones y descubrimientos. (Nº 356A; Fuente: Filmoteca Española).

El reportaje nos muestra un plano picado de Franco bajando del barco, al que le sigue una panorámica del dictador yendo a saludar a Carmona. El montaje destaca el saludo porque nos muestra primero a Carmona y Franco estrechando las manos y luego corta a un plano más cerrado del mismo saludo. De tal forma, se manipula el tiempo mediante el montaje para así destacar el momento solemne en el que se sella la hermandad hispano-lusa.

La despedida de Franco en el aeropuerto de Lisboa también recibe un tratamiento diferente en ambos noticiarios. El Nº 357B hace un reportaje completo de la despedida. Se le da importancia visual al desfile con que las tropas homenajean a Franco mediante la repetición de planos desde diferentes ángulos de la caballería de la Guardia Nacional Republicana. Veremos como de nuevo en NO-DO recurre a la edición para alargar un momento solemne. Aunque no podemos saber sobre qué imágenes iría la locución, esta dice lo siguiente:

Antes de ocupar su asiento en el aparato el Generalísimo se ve obligado a corresponder una y otra vez a las demostraciones de afecto que le tributa la multitud. Tremolan en el aire los pañuelos y los vítores se alzan sobre el giro de las hélices y el trepidar de los motores. (Nº 357B; Fuente: Filmoteca Española).

En las imágenes, Franco sube la escalera y vemos al público agitando los pañuelos. Franco en lo alto de la escalera hace el saludo fascista mientras una chica la baja. De nuevo, tenemos al público agitando los pañuelos y, otra vez, repetida, pero desde otro ángulo, la misma imagen del saludo fascista, ya que la que la chica que baja la escalera vuelve a estar a la mitad.

También en el JP N^o 88 el narrador hace referencia a la demora de Franco para corresponder las “vibrantes aclamações” del pueblo de Lisboa, sin embargo, no se manipula el montaje, la imagen aparece solo una vez y se respeta el *racord*. Por su parte, el JP da una especial atención visual y estética al despegue del avión. Sobre las imágenes del avión despegando suena el himno de Portugal y termina el reportaje con un plano bastante largo del avión alejándose mientras una música solemne se funde con el himno portugués. Vemos por corte la bandera de España y Portugal y una cabecera que dice “fin”.

Estas diferencias que, a priori, pueden parecer pequeños detalles son reflejo de las diferentes perspectivas y hasta objetivos de ambos reportajes. Si analizamos el reportaje del JP desde el punto de vista clásico en el que las personalidades deberían ocupar el centro del espacio y el resto son elementos decorativos, el noticiario portugués parece más primitivo, al menos en los encuadres, puesto que deja que entren cabezas y espaldas eclipsando a las personalidades y no elimina estas imágenes en el montaje. De hecho podrían haberlas sustituido por planos cedidos por NO-DO, puesto que en otros momentos ambos reportajes utilizan un mismo plano, suponemos que intercambiaron las imágenes. Paradójicamente, la cobertura del JP quizá esté mucho más cerca de lo que el espectador de la época pudo vislumbrar de la visita, es decir, probablemente, los cien aviones, a los que se le dedican cuidadosos encuadres, distrajesen mucho más al público que el momento exacto en que Franco pisó tierra. El operador del

noticiero portugués parece que no tuvo o que no se preocupó por ocupar la posición privilegiada de un reportero. O tal vez tenga los vicios del cineasta, esperando que si la toma del saludo no sale bien, se pueda volver a repetir. Por otro lado, en los momentos analizados, hay que resaltar que la figura de Salazar se convierte en un elemento colateral, en consonancia con la personalidad y con la opinión que del cine tenía el dictador. NO-DO, como ya se ha dicho, no tiene reparos en reafirmar quién es el protagonista del acontecimiento, alargando con trampas los momentos solemnes y eligiendo “mejores” encuadres, porque a Franco no le puede eclipsar ningún entrometido en el plano.

Puede decirse que el adoctrinamiento de la “hermandad ibérica”, al menos en lo cinematográfico, tiene su principio en los reportajes de la visita de Franco a Portugal. Si tuviésemos que darle un final dentro de este género, sería en la visita oficial de Adolfo Suárez en 1976, que cubre el JCN (Nº 17). Aunque el acontecimiento carece de la solemnidad de la visita de Franco, la noticia sigue los cánones del género con imágenes similares de la llegada al aeropuerto, la parada de la Guardia Nacional, los saludos y las conversaciones entre las personalidades. Síntoma de la evolución del género (y de la historia) es la ausencia de asistentes civiles (vitoreando) y la presencia de los periodistas, mencionados también por la voz del narrador. El JCN, noticiero híbrido, sigue conservando una de las marcas del género: la voz del narrador que media entre el espectador y la noticia. Y es esa voz la que nos indica el fin del adoctrinamiento de la fraternidad ibérica cuando explica que el viaje de Adolfo Suárez, en un momento en el que España conoce nuevas directrices políticas, es un gesto de aproximación que va al encuentro del espíritu de amistad y buenas relaciones que Portugal pretende trabar con todos los países del mundo.

Referências

BUKHINGAM, D. *Media Education: literacy, learning and contemporary culture*. Reimpressão. Cambridge: Polity Press; Malden: Polity Press, 2004.

GIL GASCÓN, F.; CABEZA DEOGRACIAS, J. Pololos y medallas: la representación del deporte femenino en NO-DO (1943-1975). *Historia y Comunicación*, Madrid, v. 17. p. 195-216, 2012. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/40606>>. Acesso em: 10 out. 2014.

MATEOS RODRÍGUEZ, A. *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Libros de Cine RIALP, 2008. 266 p.

MATUD JURISTO, A. La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia. In: *Communication and Society/Comunicación y Sociedad*, Navarra, v. 22, n. 1, p. 33-58, 2009. Disponível em: <<http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/index.php>>. Acesso em: 30 abr. 2013.

MARTINS, F. C.; NOVOA FERNÁNDEZ, O. Revolução vs. Transición: Los Usos Políticos de los Noticiarios Cinematográficos en Portugal y España. In: Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición “Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión”, 2012, Universidad Carlos III de Madrid. *Actas*. Madrid: TECMERIN, 2012. p. 653-663. 1 CD.

_____. Desvelando a memória: desafios da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal. In: XIII Congreso Internacional Ibercom: Comunicación Cultura e Esferas de Poder, 2013, Universidade de Santiago de Compostela. *Libro de Actas XIII Congreso Internacional Ibercom*. Santiago de Compostela: AssIBERCOM/AGACOM, 2013. p. 2882-2889.

Disponível em: <[http://www.estudosaudiovisuais.org/lusofo-
nia/?page_id=844](http://www.estudosaudiovisuais.org/lusofo-
nia/?page_id=844)>. Acesso em: 30 mai. 2014.

_____. Olhares e vozes da mudança social: perspetivas da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal e Espanha antes e depois da revolução e transição democrática. In: IV Encontro Anual AIM, 2014, Universidade da Beira Interior, Covilhã. *Atas*. No prelo.

MATOS-CRUZ, J. *Prontuário do cinema português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.

NOVOA FERNÁNDEZ, O. Por si nos falla la memoria: la hermandad ibérica en los noticiarios cinematográficos. In: Avanca Cinema Internacional Conference, 2014, Avanca. *Atas*. Avanca: Edições Cineclube de Avanca, 2014. p. 1331-1336.

PAZ REBOLLO, M. A.; CORONADO RUIZ, C. Mujer y formación profesional durante el franquismo. *Pandora: revue d'études hispaniques*, Saint-Denis, n. 5, p. 133-145, 2005. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2564574>>. Acesso em: 30 ago. 2014.

PENA RODRÍGUEZ, A. Cine, fascismo y propaganda. Una aproximación histórica al Estado Novo português. *Revista Latina de Comunicación Social*, La Laguna (Tenerife), n. 67, p. 207-228, 2012. Disponível em: <http://www.revistalatinacs.org/067/art/953_Vigo/09_Pena.html>. Acesso em: 24 set. 2014.

PIÇARRA, M.C. *Salazar vai ao cinema. O jornal português de actualidades filmadas*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2006. 224 p.

_____. Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um Império: Campo/Contracampo. *Observatorio (OBS*)*. Lisboa, v. 3, n.3, p. 164-178, 2009. Disponível em: <<http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/303>>. Acesso em: 24 set. 2014.

_____. *Salazar vai ao cinema II. A "Política do Espírito" no Jornal Português*. Lisboa: DrelhaDesign, 2011, 142 p.

REIA-BAPTISTA, V. Lenguajes fílmicos en la memoria colectiva de Europa. In: *Comunicar*, Huelva, n. 35, v. XVIII, p. 10-13, out. 2010.

REIA-BAPTISTA, V.; MOEDA, J. Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974. In: MENDES, J.M. (Coord.). *Novas e velhas tendências do cinema português contemporâneo*. Portugal: ESCT, CIAC-Ualg, 2011. Disponível em: <https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf>. Acesso em: 30 mai 2014.

REIA-BAPTISTA, V.; MARTINS, F.C. O Cinema Português e o PREC – Recuperando a Memória. In: *Avanca Cinema Internacional Conference, 2011, Avanca. Atas*. Avanca: Edições Cineclube de Avanca, 2011.

RODRÍGUEZ, S. *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. 395 p.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006. 176 p. (Coleção Signo e Imagen).

TRANCHE, R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2001). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. 8. edição. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2006. 635 p. (Série mayor).