

La modalidad de representación de los documentales de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1953)

Álvaro Matud Juristo

1. Introducción.

La entidad oficial NO-DO fue creada por el régimen franquista a finales de 1942, con la principal finalidad de producir –en régimen de monopolio– un noticiario cinematográfico de proyección obligatoria. Resulta menos conocida, sin embargo, su producción de películas documentales, desarrollada a lo largo de casi cuarenta años, por no haber sido estudiada hasta ahora. El resultado de la primera investigación exhaustiva arroja una cifra de 570 títulos, 459 en color y el resto en blanco y negro¹. Al realizar esta catalogación se ha diferenciado los documentales de NO-DO de sus otras producciones de cine informativo, como los Noticiarios, la Revista Cinematográfica Imágenes y la mayoría de las Ediciones Especiales.

Los documentales de NO-DO se produjeron desde 1943 hasta 1981, año de la extinción de la propia entidad. Al tratarse de una entidad oficial, NO-DO experimentó los avatares de la evolución política del régimen franquista y, después, las incertidumbres administrativas de la transición democrática. En esta comunicación se analiza el discurso de los documentales de NO-DO realizados durante su primera década de actividad (1943-1953), que coincide en gran parte con el periodo que históricamente se conoce como "primer franquismo"². Esta etapa está marcada por la posguerra civil y el asentamiento institucional del franquismo. Por eso, resulta especialmente interesante detenerse con más detalle en la producción de documentales de naturaleza directamente propagandística.

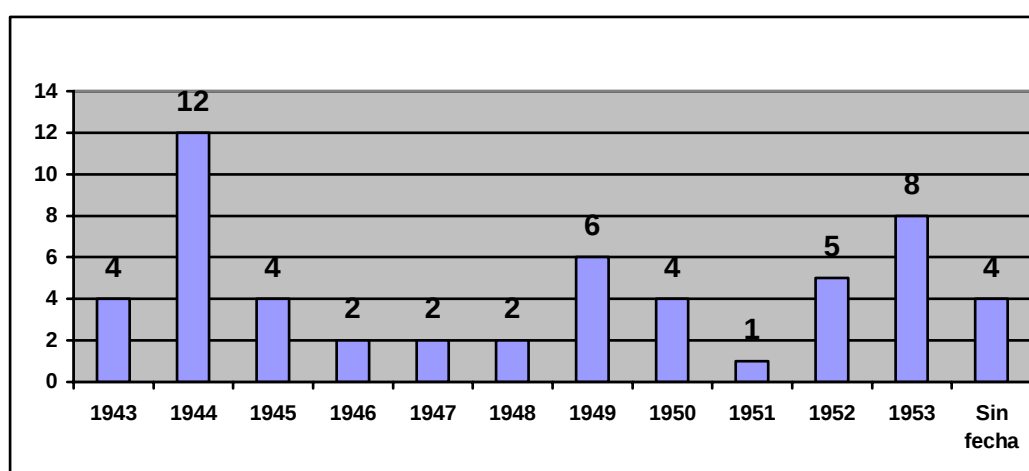
2. La producción de documentales de NO-DO durante el primer franquismo.

¹ Álvaro Matud, *El cine documental de NO-DO (1943-1981)*, Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, julio de 2007. Pendiente de publicación.

² Julio Montero, "El primer franquismo: triunfo y asentamiento del régimen (1939-1959)", en Javier Paredes (coord.), *Historia contemporánea de España (siglo XX)*, Ariel Historia, Barcelona, 2002, pp. 663-685.

La producción documental de NO-DO durante sus primeros diez años de vida fue más bien escasa, con un total de 54 cortometrajes. Sólo se tiene constancia de la fecha de producción de 45 de ellos, aunque se pueden fechar con bastante probabilidad cinco más, con lo que sólo quedarían cuatro documentales sin fechar que no se tendrán en cuenta para el cómputo total del conjunto. Se considerará, por tanto, que la cifra de documentales producidos por NO-DO durante este periodo asciende a 50 documentales. Su evolución cronológica queda reflejada en el siguiente gráfico:

Gráfico 1. Producción documental de NO-DO (1943-1953)



Fuente: elaboración propia³

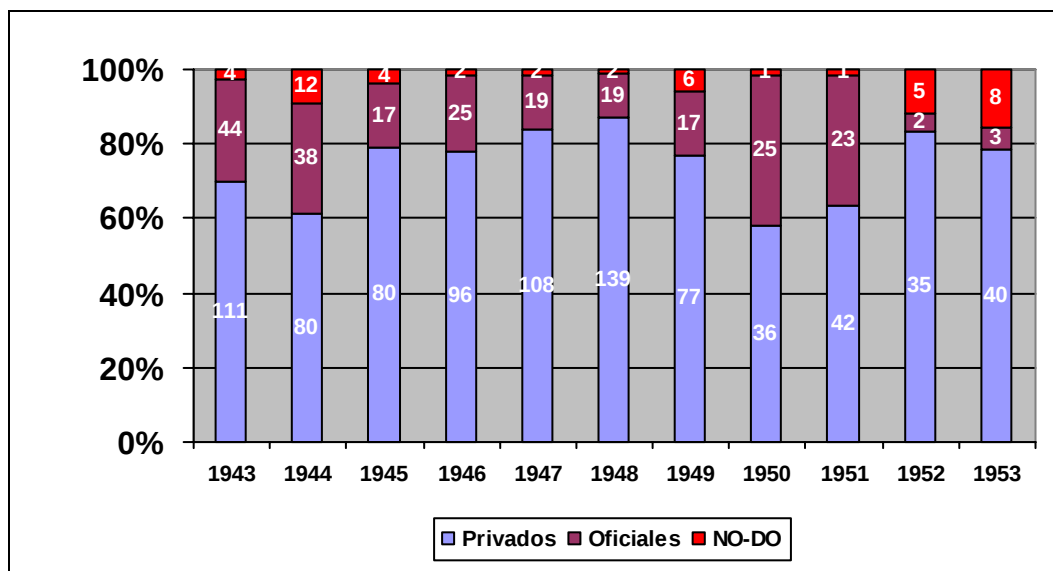
El significativo incremento de la producción que se aprecia en el año 1944, obedece al efecto de la nueva normativa que impuso la exhibición obligatoria de las películas españolas de complemento⁴. Sin embargo, la producción de la *Revista Imágenes* desde 1945 afectó negativamente a la realización de documentales. Su periodicidad y bajo coste hicieron que los exhibidores la prefirieran a los documentales, por lo que los responsables de NO-DO desviaron hacia esa producción la mayor parte de sus recursos.

³ A partir de los datos del *Índice Cinematográfico de España 1942-43*, Madrid 1943; *Anuario del Espectáculo*, editado por el Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid 1944-45; *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, 1950; *Anuario del Cine Español 1955-56*, editado por el Servicio de Estadística y Publicaciones del Sindicato Nacional del Espectáculo.

⁴ Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 10 de diciembre de 1941, recogida en el *Índice Cinematográfico de España 1942-43*, Madrid 1943, p.550.

La descripción de la producción de documentales de NO-DO quedaría incompleta si no se pone en relación con la producción documental española en su conjunto, tanto de entidades oficiales como de productoras privadas.

Gráfico 2. Producción documental española (1943-1953)



Fuente: Elaboración propia⁵.

Hay que tener en cuenta que los datos, a partir de 1950, corresponden a los documentales autorizados para exhibición por la Junta de Clasificación y Censura, y no los documentales producidos⁶. Por eso, el gráfico refleja la aportación de cada sector de la producción al conjunto, ya que no se pueden comparar magnitudes diferentes. También conviene aclarar que, en esta época, los documentales son en su inmensa mayoría de cortometraje.

El total de documentales producidos entre 1943 y 1953 es, según las fuentes consultadas, de 1.129. Es decir, una media de producción anual ligeramente superior a los cien documentales. La mayor parte corría a cargo del sector privado, que producía las tres cuartas partes de los documentales, con una media de casi 77 documentales al

⁵ Los datos de la producción de 1943 y 1944 están tomados del *Anuario del Espectáculo*, editado por el Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid 1944-45, pp. 455-466. Los datos de la producción entre 1945 y 1949 están tomados del *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, 1950. Los datos del periodo entre 1950 y 1953 están tomados del *Anuario del Cine Español 1955-56*, editado por el Servicio de Estadística y Publicaciones del Sindicato Nacional del Espectáculo, p. 289-291.

⁶ *Anuario del Cine Español 1955-56*, editado por el Servicio de Estadística y Publicaciones del Sindicato Nacional del Espectáculo, p. 289-291.

año. La producción documental oficial tan sólo producía el 20'5%, con una media de 21 documentales anuales. La pequeña producción de NO-DO representaba apenas un 5%, con una media de 4'8 documentales al año.

A la luz de estos datos, se puede afirmar que la producción de documentales de NO-DO durante estos primeros años era una parte muy pequeña de la producción nacional e, incluso, de la producción oficial de documentales. Sin embargo, a partir de 1952, se detecta un creciente protagonismo de NO-DO, que supera ya al resto de la producción oficial. La producción de documental de NO-DO, en todo caso, no supuso un incremento de la producción documental oficial. Parece, más bien, que NO-DO consiguió una posición dominante en la producción de documentales oficiales, unificando así los esfuerzos propagandísticos del régimen de Franco. No se puede olvidar que una de las competencias de NO-DO era “la producción de documentales de propaganda e información de los diferentes organismos oficiales”⁷.

3. Las modalidades de representación en el cine documental.

Un fondo filmográfico como el de los documentales de NO-DO resulta muy valioso como fuente primaria para los historiadores. Pero es preciso destacar que las imágenes que archivan estos documentales del pasado no se refieren sólo a acontecimientos, sino que también conservan su forma de representación. En este sentido, cabe preguntarse con Breschand “¿qué historia nos cuenta un plano? Nuestra mirada sobre la historia está estructurada por imágenes que no son ni transparentes, ni indiscutibles”⁸.

Es cierto que, durante mucho tiempo, el cine documental ha reivindicado una superioridad moral sobre el cine de ficción. Sin embargo, esta pretensión se ha ido resquebrajando al advertir que el documental tiene también una base narrativa construida. Como dice Rosenstone, “el documental nunca es el reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes –ya sean del pasado o del presente– conforman un discurso narrativo con un significado determinado”⁹. Es verdad que, aunque los documentales nos dirigen hacia el mundo, siguen siendo textos. Por tanto,

⁷ Reglamento de 29 de septiembre de 1942, art. 1º, párr. 3º

⁸ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, Paidós, Barcelona 2004, p. 53-54.

⁹ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel Historia, Barcelona, 1997, p. 35.

comparten todas las implicaciones del *status* construido, formal e ideológicamente modulado, de la ficción.

Se ha llegado a afirmar que el documental es una ficción semejante a cualquier otra. En todo caso, se podría afirmar que, tanto desde el punto de vista del realizador, como de la propia película y, especialmente, de las expectativas con las que es recibida por el espectador, el documental sería una ficción en nada semejante a cualquier otra. El documental se diferencia de la ficción al pedir que se le considere como una representación del mundo histórico, en vez de como una semejanza o imitación del mismo. En definitiva, los documentales “no difieren de las ficciones en su construcción como textos, sino en las representaciones que hacen”¹⁰.

Las modalidades de representación son, precisamente, las formas básicas de organizar los textos cinematográficos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Porque las distintas situaciones y los acontecimientos pueden representarse de diferentes formas: surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones. Estos factores funcionan con el fin de establecer las reglas comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. El estudio de estas modalidades de representación permite trascender el significado icónico de la imagen cinematográfica, para conocer algo del momento histórico en que se rodaron y de quienes fueron sus responsables.

4. La modalidad de representación expositiva de los documentales de NO-DO.

Históricamente, la modalidad de representación que caracterizó los primeros documentales cinematográficos fue la expositiva. El documental expositivo se dirige al espectador directamente, mediante la voz del narrador o los elementos gráficos. Flaherty y Grierson, entre otros, emplearon la narración omnisciente y las perspectivas poéticas para ofrecer información acerca del mundo histórico en sí. Realmente, la modalidad expositiva prevaleció en el cine documental hasta que, a principios de los años sesenta, el registro de sonido sincrónico se hizo razonablemente manejable.

¹⁰ Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós Comunicación, 1997, p. 151.

En la modalidad expositiva el documental se construye en torno a un comentario dirigido al espectador en el que las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Se crea así un marco de referencia que no hay que justificar, porque sencillamente se da por supuesto. El montaje, en estos casos, suele emplearse para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Las imágenes son mostradas como ejemplos concretos de las generalizaciones que se trasladan en el comentario. Esta modalidad permite una economía del análisis, eliminando el proceso a través del cual se genera el conocimiento.

Los documentales de la primera década de NO-DO participan de estas características narrativas. Esa pretensión de objetividad se pone en evidencia, de manera especial en los documentales de NO-DO con más carga propagandística, como *En estos años de paz* (1949) o *Misión sanitaria en Guinea* (1953). En estos cortometrajes la claridad expositiva de las imágenes explicadas por la voz del narrador van estableciendo una serie de informaciones y valoraciones sobre el tema central (la tuberculosis y la lepra, respectivamente) que da por sentado el marco de referencia de la actuación del gobierno en el interior y en el exterior del Estado. Quizá el caso de *Misión sanitaria en Guinea* sea más evidente, por producirse en un contexto de colonización, que nunca se cuestiona.

Otra de las características de los documentales expositivos es que el comentario habitualmente es leído por una voz en *off*. Esta voz representa al autor del documental. Pero no al autor artístico, sino al autor institucional. Desaparece, por tanto, la posibilidad de personalizar históricamente a este autor, invisible detrás de la lógica de la palabra. Esta será también la tónica habitual de los documentales de NO-DO. Hay, por ejemplo, un documental que expresa simbólicamente esa figura del narrador: *Tierra de Castillos* (Maortua, 1944) se presenta como una clase –con un cargante tono pedagógico– de Historia de España, que sustituye la figura del profesor por la del autor del documental. En este caso, además, se hace expresamente, presentando un prólogo en el que un profesor enseña a unas niñas, por lo que el resto de la película viene a ser su lección. De esta forma, las extrapolaciones históricas que realiza se benefician de la economía del lenguaje cinematográfico, por el que los siglos transcurren en pocos segundos. Además, otorga autoridad magisterial a la voz del narrador, al revestirse de la carga documental de las imágenes.

También la linealidad cronológica es una característica de los documentales expositivos. Unas veces es el propio paso del tiempo el impulsor de esa linealidad, otras son las relaciones causa-efecto, premisa-conclusión o problema-solución. Esta linealidad provoca en el espectador la expectativa de que se manifestará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos. Entre los documentales de NO-DO, sería un ejemplo típico el titulado *Elogio a Mallorca* (Fernán, 1944) pues esta construido, precisamente, con el paso del tiempo como impulsor de la linealidad argumental. Se presentan al espectador unos cuantos episodios históricos de la isla de Mallorca, que vendría a aportar, cada uno, un ingrediente de la actual idiosincrasia balear. En un documental que no posee pretensiones históricas, como *Maderada* (Romley, 1944), también se observa esa característica de los documentales expositivos. Mediante el montaje cinematográfico se presentan las diversas fases de producción de la madera de una manera directa y lineal. En este caso, son las relaciones causa-efecto las que impulsan la línea argumental.

5. La intencionalidad en la modalidad expositiva de los documentales de NO-DO.

Al realizar un documental siempre se parte de una intencionalidad respecto al mundo representado. Por eso, las modalidades de representación del cine documental reflejan, implícita o explícitamente, la cualidad de la mirada del cineasta. Unas veces esa intencionalidad es expresa y conforma la propia modalidad de representación. Así, el primer documental de NO-DO, *Primavera Sevillana* (Fernán, 1943) nació con el propósito declarado de ofrecer al espectador el interior y la esencia de Sevilla. Lo cierto es que describe una Sevilla irreal, habitada sólo por arquetipos que realizan las acciones típicas: montar a caballo, bailar sevillanas, etc. Las gentes que aparecen son actores de clichés folklóricos y las localizaciones son sólo decorados. Por eso, paradójicamente, el mensaje que acaba transmitiendo el documental no es, por tanto, la esencia de Sevilla, sino la existencia de una Sevilla mítica, fuera del tiempo.

Otras veces la intencionalidad representativa del documental está encubierta. Es el caso de los documentales propagandísticos que, en muchos casos, enmascaran los mensajes políticos o sociales con otros objetivos explícitos pero aparentes. Un claro ejemplo es el documental *La pesca deportiva del salmón* (Sainz de la Hoya, 1949) que, a pesar de su título, es realmente una película de propaganda sobre Franco.

En este sentido, la intencionalidad de la mayoría de los documentales de los primeros años de NO-DO, se pueden calificar de descriptivos. Los realizadores de NO-DO, fieles a la finalidad propagandística oficial del régimen, optaron por realizar documentales sobre temas ajenos a la actualidad, con un enfoque cargado de lirismo. Esto se explica, en parte, debido a la convulsa situación política. En el plano internacional, los Aliados comienzan a tomar la iniciativa de la guerra mundial con el desembarco en el frente africano. Este giro motivó que el régimen franquista cambiara su estatus de no beligerancia por el de neutralidad. En la política interior, por su parte, se produce la pérdida de influencia de Serrano Suñer, tras su destitución como ministro de Asuntos Exteriores aprovechando los incidentes de Begoña. La prohibición de usar el término fascista para definir el régimen español vino a certificar el fracaso del intento falangista de instaurar un régimen totalitario. Pero tampoco la realidad social invitaba a filmar documentales desde una óptica propagandística: son los “años del hambre” de una posguerra civil vivida en condiciones económicas durísimas.

Este acercamiento descriptivo y superficial se aprecia especialmente en los documentales geográficos, como *El Valle de Benasque* (Palacio, 1944), *Isla de Palma* (Jerónimo Mihura, 1944), *Coimbra histórica y tradicional* (Centol, 1950). Todos ellos coinciden en adoptar una mirada al exterior de los lugares filmados, cargada de los respectivos tópicos folklóricos. Se limitan a fotografiar los aspectos de esos lugares que se corresponden con la estética tradicional: puestas de sol, flores, actividades artesanales, etc. No se preocupan, por tanto, por la realidad de la vida en esos lugares, sino por la percepción que tiene el público de lo que debería ser allí la vida.

También adoptan la misma perspectiva, durante este periodo, los cortometrajes que describen obras de arte. En la década de los cuarenta casi todos se centraron en el arte religioso. Además de obedecer al contexto social de la posguerra española, seguramente esta característica responde a la voluntad de agradar a las autoridades, desarrollando temas que ofrecieran gran seguridad. Varias de estas películas están relacionadas con la Semana Santa, como *Semana Santa en España* (Soriano, 1946) y *Vía dolorosa* (Reig, 1947), se puede citar *Imaginería castellana* (Centol, 1944) y *Murcia y Salzilla* (Macasoli, 1948).

No es infrecuente que, en el conjunto de un enfoque meramente descriptivo se introduzcan en el texto algunos mensajes propagandísticos. Así sucede en algunos cortometrajes que estarían a mitad de camino entre los documentales descriptivos y los propagandísticos. Son las películas que describen lugares con la intención de fomentar el turismo. Aunque el documental turístico será uno de los géneros favoritos de NO-DO durante la década de los sesenta, ya en estos años de posguerra, da sus primeros pasos. Además de *Feria en Sevilla* (García, 1945) y *Un día en Madrid* (Hualde, 1949), cabe destacar el documental *Sierra de Gredos* (Sainz de la Hoya, 1944), sobre el Parador Nacional de Sierra de Gredos. En ellos, la descripción de los parajes naturales está al servicio de la promoción del turismo nacional.

6. La intencionalidad propagandística de los documentales de NO-DO.

El hecho de que la mayoría de los documentales de NO-DO tuvieran un enfoque descriptivo no significa que fueran ajenos a los fines generales de propaganda, adjudicados a toda la producción del organismo oficial. Estos documentales sobre temas geográficos o histórico-artísticos forman parte de la propaganda indirecta promovida por las autoridades del régimen franquista para familiarizar a la sociedad con las características del nuevo Estado que estaban construyendo. Así lo entendían muchos, como se comprueba en los siguientes consejos ofrecidos a los cineastas españoles de la época:

“A los valores universales dales una interpretación genial y absolutamente española. Considera que lo ‘español’ es uno de los pocos puntos de referencia que quedan en el mundo. Si en el devenir de este caos, lo español permanece, es por la propia virtualidad de los principios en que se asienta. Y busca lo español en lo que es más entrañable para nosotros. Tradiciones, costumbres, religión, moral. No huyas de lo regional, mas no para cerrar allí los horizontes, sino para buscar motivos de emoción y sentimiento. De nuestra diversidad sale nuestra unidad. Y así lograrás emociones de gran hondura al otro lado de los mares, donde millones de seres proclaman y se enorgullecen con la hidalguía de nuestra casta”¹¹.

¹¹ A. Abad Ojuel, “Del cine que podríamos hacer si”, *Primer Plano*, nº 246, 1-VII-1945.

En general, resulta llamativo, por contraste con el noticiario, que en el caso de los documentales de NO-DO, la legislación no determinara ninguna pretensión de exclusividad. Ni siquiera en el campo de la producción de los organismos oficiales se instauró el monopolio. Esta situación no se debe confundir con una ausencia de intención propagandística. Si es verdad que se creó un monopolio estatal de la información cinematográfica y no de la producción de cine documental, se debió a que el cine documental se entendía dentro de un contexto creativo que lo equiparaba al cine de ficción. Por eso, los mecanismos de control del cine documental de producción privada se parecieron más a los utilizados para el cine de ficción: control previo de la producción a través de los permisos de rodaje; el monopolio estatal de la película virgen y la censura de la película antes de su estreno.

La incorporación del cine documental al proyecto propagandístico de NO-DO fue una consecuencia lógica de la eficacia propagandística que se atribuía al género en aquellos años de la Segunda Guerra Mundial. Se trataba, en palabras del Secretario Nacional de Propaganda, de “realizar documentales de propaganda general de nuestra Patria”.¹²

Los objetivos propagandísticos de los documentales de NO-DO eran, habitualmente, indirectos. Así lo explicaba el primer director de la Entidad:

“Opino que la mejor propaganda moderna para un país es su cine; pero no solamente la directa, no hay que olvidar la imperceptible si se quiere como tal propaganda, como en el cine americano se nos da de ‘pasada’. (...) El valor de la propaganda no puede calcularse. En beneficio de ella debemos estar dispuestos a perder, porque es el secreto de mostrar al mundo nuestra maravillosa España, sus paisajes de ensueño, sus ancestrales costumbres tradicionales, su folklore... todo el aroma fuerte de su alma, en una palabra”.¹³

La inmensa mayoría de los documentales de NO-DO no se dirigían a transmitir ideas políticas directamente. Dentro del aparato de propaganda franquista la transmisión de mensajes y consignas estaba asignada al Noticiario. La función de los documentales era ofrecer una visión apolítica de la realidad. Sin embargo, esta propaganda por omisión no

¹² Secretario Nacional de Propaganda, “Normas orientadoras de noticiarios y documentales NO-DO”, *Primer Plano*, nº 123, 21-II-1943.

¹³ Leocadio Mejías, “El año español recogido por NO-DO. Tres entrevistas y cuatro estaciones”, *Primer Plano*, nº 168, 2-I-1944.

era la única forma de contribuir a la construcción de la nueva sociedad adaptada a la ideología del régimen franquista. Algunos documentales de NO-DO también contribuían a repetir las formas básicas de representación de la *españolidad*, según las directrices culturales de las autoridades del momento.

7. Los documentales propagandísticos de NO-DO.

Los primeros documentales de NO-DO directamente propagandísticos están protagonizados por Francisco Franco. Tanto *Verano de 1947* como *La pesca deportiva del salmón* (1949) están realizados por Ramón Sainz de la Hoya. Este profesional de NO-DO era el operador personal de Franco, que tenía el privilegio de poder acercarse con su cámara al dictador, todo lo que fuera necesario. Resulta coherente que Sainz de la Hoya fuera quien dirigiera estos cortometrajes que tienen como finalidad presentar al Jefe del Estado descansando en sus vacaciones. Frente al adusto Franco de los noticiarios de los años cuarenta –siempre vestido de uniforme militar– se presenta la vertiente más humana del dictador: su vida familiar, su religiosidad personal, su afición a la pesca, etc.

En *Verano de 1947* se entremezclan una gran variedad de mensajes dirigidos a la sociedad española. Los temas de los tres episodios que lo componen son característicos de los valores promovidos por el propio régimen: el ejército (cambio de guardia en el Palacio), la iglesia (asistencia a la Misa del Arzobispo de La Paz) y la familia (la hija de Franco). Las referencias más directamente políticas se encuentran espigadas a lo largo del cortometraje. Una de las más evidentes es la alusión al apoyo del Arzobispo de La Paz al nuevo régimen español. Otra, más indirecta, se refiere a la acertada política pesquera promovida por el régimen, mientras observamos a Franco pescando un atún.

Los mensajes principales son menos evidentes. En primer lugar, se trata de una sucesión simbólica de la monarquía borbónica en la persona de Franco. El dictador es mostrado veraneando en la misma ciudad a la que acudía anualmente la Familia Real. Por otra parte, el tratamiento que se hace de la familia del Jefe del Estado no es muy diferente al que ocuparía la Familia Real. El segundo mensaje principal de fondo es el de la cercanía del Caudillo a la sociedad española. Se pretende acercar a los espectadores la vida

privada de Franco, enseñando cómo pasa sus vacaciones. Durante ese periodo de descanso que –no se deja de recordar- el Caudillo tiene tan merecido, se describe a un líder que mantiene el mando (como se aprecia en el episodio del cambio de guardia); reza (se le ve asistiendo a Misa); y muestra su habilidad (como consumado pescador de atunes).

También se puede apreciar, especialmente en el episodio protagonizado por la hija de Franco, el mensaje indirecto de un contexto social de paz y prosperidad. En este episodio, se ve una España tranquila y feliz que llena las playas de San Sebastián. No hay que olvidar que el País Vasco se había caracterizado por ser un foco de conflictos durante los años treinta, y que, en la Guerra Civil, el gobierno vasco decidió permanecer leal al gobierno de la República. No es inocua, pues, la proyección exterior de una imagen de un País Vasco integrado en España, con tranquilidad y paz social. Resulta también significativo que el primer episodio del documental se centre en el cambio de guardia en el Palacio que sirve de residencia estival a Franco. No es difícil descubrir, detrás de esta elección, la preocupación por expresar la idea de que el ejército es leal al General que le condujo a la victoria, y que su presencia es la mejor garantía de su ejercicio del poder. Por eso, si vemos a un Franco que se relaja rodeado de su familia, entendemos que es el desvelo del Ejército el que lo hace posible. Sirve, pues, de comparación con una sociedad española que, si puede descansar tranquila, es gracias a ese ejército vencedor y en constante vigilancia.

Se pueden extraer también algunas conclusiones de la forma en que la familia de Franco es presentada a la opinión pública. En primer lugar, aparece como una familia unida. También se destaca su práctica cristiana a través del episodio dedicado a la Misa del Arzobispo de La Paz, donde vemos que asisten la esposa y la hija de Franco. En tercer lugar, se destaca la elegancia de la hija de Franco, propia de las buenas familias de la burguesía. Por eso, junto al recato y el decoro en la ceremonia religiosa, se muestra cómo se divierte en el yate familiar con sus amigas. Son imágenes que recuerdan a los noticiarios sobre las estrellas de cine, aunque con las limitaciones de la moralidad española del momento. Resulta significativo, sin embargo, que sea la hija de Franco la que luzca un traje de baño más atrevido que sus amigas. No se deja de resaltar que el yate tiene ya muchos años, como queriendo evitar las críticas que antiguamente se dirigían a la familia real por sus dispendios estivales.

El segundo documental de Sainz de la Hoya, titulado *La pesca deportiva del salmón* (1949) es, como ya se ha dicho, un documental de propaganda sobre Francisco Franco. Entre los recursos retóricos que emplea para sus fines destaca el de la revisión de la memoria histórica. El patrimonio histórico-artístico de las localidades donde Franco pasa sus vacaciones se aprovecha para insistir en que el pasado de España está lleno de fe religiosa y de grandeza. En su afán por españolizar anacrónicamente cualquier manifestación artística, no duda en aseverar que los autores de las pinturas rupestres de las Cuevas de Altamira son “pintores españoles”. Ese pasado está renaciendo ahora gracias al régimen instaurado por Franco tras la guerra civil.

Por otra parte, presenta la pesca del salmón como uno de los símbolos de este renacer hispánico, ya que se presenta como actividad de “honda raigambre española” y relacionada con su virtualidad de constituir un “manjar de emperadores”. Esta actividad, pues, es perfectamente adecuada a la persona de Franco, quien representa el puente con la tradición más gloriosa de España y, como Caudillo, está revestido de las prerrogativas del mando imperial. Por añadidura, no se deja de destacar que la pesca del salmón es posible por la buena política piscícola de Franco, pues los gobiernos de la República la habrían desatendido. Como prueba, se muestran las instalaciones de una presa, que han tenido en cuenta la necesidad de dejar un canal por donde puedan ascender los salmones a desovar.

El tercer recurso propagandístico es la representación de la figura de Franco. Se nos muestra un Franco varonil, en un entorno exclusivamente masculino y marcadamente castrense. No es el suyo un descanso ocioso, sino una dedicación a una actividad deportiva que “pone a prueba su habilidad y constancia” para “arrebatar a los ríos sus codiciadas piezas”. Esas características de la pesca tienen unas connotaciones positivas respecto a su actividad de gobernante. También resulta significativo que Franco vista de civil, con un estilo de sport, al igual que el general Muñoz Grandes, y a diferencia del resto de militares que les acompañan. Son los años de la postguerra mundial, cuando se hacen esfuerzos intensos para desvincularse de las derrotadas potencias militaristas del Eje. En medio de este periodo vacacional no faltan las referencias a otras facetas del Caudillo. Su religiosidad queda de manifiesto por la interrupción de la pesca con motivo

del Jueves Santo. Su interés por las cosas de España se plasma en sus visitas a los lugares más sobresalientes del patrimonio histórico e industrial de la región. Se hace referencia, también, a la brevedad del asueto debido a las exigencias del gobierno, al que Franco se somete como a un servicio abnegado.

El género del documental de vacaciones se repite en el tercer cortometraje de Sainz de la Hoya, titulado *Horas veraniegas* (1951) protagonizado, en este caso, por la hija de Franco ya casada y con un hijo. Además de presentar a los Marqueses de Villaverde practicando el esquí acuático como los miembros de la realeza europea, se insiste en la imagen de Franco con su primera nieta en brazos, enternecido por su reciente condición de abuelo.

En resumen, los mensajes más directamente propagandísticos de estos documentales de NO-DO son muy evidentes. Además de contribuir a la construcción de la imagen pública de Franco, insisten en recalcar el apoyo del régimen y de su Caudillo a la Iglesia Católica y su jerarquía. Así se afirma expresamente en el comentario a la homilía del Arzobispo de la Paz en *Verano de 1947* y en las abundantes referencias al carácter religioso del patrimonio histórico español en *La pesca deportiva del salmón*. Sobre la política del régimen durante esos años no se abunda demasiado, pero se insiste en dos ideas. La primera, desarrollada más en *Verano de 1947*, es la paz de que goza España como resultado de la victoria de Franco. La segunda, más presente en *La pesca deportiva del salmón* es el esfuerzo rector del régimen, que llega a superar en pocos años los resultados obtenidos en la II República.

8. Conclusiones.

El cine documental, hasta los cambios tecnológicos y culturales de los años sesenta presenta una modalidad de representación expositiva. La pretensión de objetividad, la incuestionabilidad del estatuto del autor y la invisibilidad institucional propias de esa modalidad de representación resultan, además, muy apropiadas para una producción oficial con una finalidad general de propaganda, como la de NO-DO.

En ese marco de representación, los documentales de NO-DO realizados durante el primer franquismo, adoptan un enfoque principalmente descriptivo. También se

caracterizan por tratar de temas alejados de la actualidad y por la superficialidad de sus aproximaciones. Ambas circunstancias son fruto de la situación política de la época y del contexto cinematográfico español. Sin embargo, este enfoque descriptivo no supone una ausencia de objetivos propagandísticos. Los testimonios de los responsables de la propaganda cinematográfica y el análisis de los propios documentales ponen en evidencia la intencionalidad propagandística última de toda la producción. Tanto por lo que muestran como por lo que ocultan, los documentales de NO-DO contribuyen a la construcción de una imagen de la sociedad española idílica y alejada de la realidad.

La producción de NO-DO de documentales directamente propagandísticos aunque es escasa, posee unas características propias. Estos cortometrajes pretenden complementar la imagen oficial de Franco, que daba el Noticiario, con una vertiente más cercana del dictador. Los documentales de NO-DO se centran, por tanto, en la vida privada de Franco, principalmente en sus vacaciones y su vida familiar.