

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN



“La imagen del periodista durante la dictadura franquista. El profesional de la información en quince películas (1939-1975)”

Carlos Serrano Martín

Dtor: Prof. Antonio Checa Godoy

Co-dtor: Prof. Antonio López Hidalgo

Máster Universitario en Comunicación y Cultura

Curso 2014-2015

## ÍNDICE

<b>1. Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Presentación.....</b>	<b>3</b>
<b>1.2 Dificultades de la investigación.....</b>	<b>6</b>
<b>1.3 Objetivos e hipótesis.....</b>	<b>11</b>
<b>1.4 Materiales y método.....</b>	<b>11</b>
<b>1.5 Técnicas de investigación.....</b>	<b>14</b>
<b>2. La posguerra (1939-1951) .....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 Reconstrucción de la industria cinematográfica...17</b>	
<b>2.2 La Industria Cinematográfica en Posguerra.....21</b>	
<b>3. Aumento de la presencia en el exterior e inicio de la oposición interna (1951-1962).....</b>	<b>27</b>
<b>3.1 El amigo americano.....27</b>	
<b>3.2 La política cinematográfica.....29</b>	
<b>4. Los experimentos aperturistas y la llegada de la Transición (1962-1975).....</b>	<b>34</b>
<b>4.1 García Escudero: modernización y regulación censora (1962-1967).....</b>	<b>34</b>
<b>4.2 El nuevo cine español.....</b>	<b>37</b>
<b>4.3 Final de la dictadura (1969-1975).....</b>	<b>39</b>
<b>5 Control mediático de la dictadura.....</b>	<b>41</b>
<b>5.1 Nacimiento del sistema de control: Falange y el modelo italiano (1938 -1950).....</b>	<b>41</b>
<b>5.2 La fidelidad del periodista al Estado y el sistema de consignas .....</b>	<b>44</b>
<b>5.3 Arias Salgado y la Iglesia Católica(1951-1961).....</b>	<b>47</b>
<b>5.4 El camino hacia una nueva ley de Prensa.....</b>	<b>50</b>
<b>6 La formación académica de la profesión periodística.....</b>	<b>59</b>
<b>6.1 Controlar la preparación del profesional de la información (1941-1952)...59</b>	
<b>6.2 Cambio de imagen y pérdida del monopolio (1954-1971).....</b>	<b>62</b>
<b>6.3 Reacción de los de los periodistas, y empresas de prensa, ante las leyes que afectan a su oficio.....</b>	<b>65</b>
<b>7. La imagen del periodista en el cine de dictadura.....</b>	<b>68</b>
<b>7.1 Los años 40: sacrificio y miseria.....</b>	<b>68</b>
<b>7.2 Los años 50: el periodista policía.....</b>	<b>77</b>
<b>7.3 Los años 60 y 70: ¿periodista o publicista?.....</b>	<b>84</b>
<b>8. Conclusiones.....</b>	<b>100</b>
<b>9. Fuentes documentales.....</b>	<b>102</b>
<b>10. Anexo.....</b>	<b>104</b>

# 1. Introducción

## 1.1 Presentación

Este es un Trabajo Fin de Máster para el Máster Oficial en Comunicación y Cultura. Esta investigación abordará la imagen ofrecida del periodista español en el cine del franquismo. Desde un punto de vista cinematográfico pocas profesiones han dado tanto juego al séptimo arte como la periodística. Algo tiene que ver esa mezcla de matices tan apasionantes que se dan en el profesional de la información.

El periodista tiene el don de la intuición del detective y la capacidad de jugar con la prosa de los grandes novelistas. Aventurero y cínico. Pocas son las líneas que no ha cruzado con tal de lograr sus objetivos. Nos referimos a ese gran titular o a la foto que solo unos pocos elegidos en el gremio informativo pueden llegar a sacar para la primera plana.

Podríamos resumir el *modus operandi* de esta profesión, cinematográficamente hablando, en varios puntos. Según, entre otros autores, Jesús Ángel Pérez Dasilva y Simón Peña Fernández (2007):

- Los periodistas no consienten que la tiranía de los sucesos ahogue su trabajo con su apretado corsé. Si la realidad no proporciona historias lo bastante interesantes, nada como construirlas expresamente.
- Los reporteros cinematográficos utilizan todos los recursos a su alcance para tratar de lograr el mayor impacto posible de sus informaciones sobre el público.
- A la hora de seleccionar informaciones, los reporteros de la gran pantalla ignoran las definiciones canónicas que subrayan que la noticiabilidad debe descansar, fundamentarse en el interés general, y abrazan la máxima de que cuanto mayor impacto tenga la noticia sobre el lector, más le interesará.
- Si el texto no bastara por sí solo, las fotografías rematan la faena informativa.

Es una profesión a la que el cine se ha encargado de otorgar las más bellas cualidades y las más oscuras miserias. Muchos autores hacen la gran pregunta: ¿Da el cine una imagen realista del oficio periodístico o se deja en cambio llevar demasiado por el camino de los tópicos de la profesión?

El retrato que el cine realiza de la profesión periodística muestra, en resumen, una profesión ocupada en su gran mayoría por hombres experimentados, aunque no necesariamente con formación universitaria, que trabajan para medios escritos a pie de calle, ya sea como reportero o como corresponsal. La abundancia de solteros y divorciados refleja la imposibilidad de conciliar su obsesión por el trabajo con una vida familiar. Sin embargo, frente a estos rasgos propios del estereotipo fílmico que se ha contado en el análisis de los filmes, el estudio rebate otros clichés tradicionalmente asociados a la profesión. Los vicios no aparecen abundar en el conjunto de periodistas de la gran pantalla y la mayoría de ellos se comporta, aunque con matices, éticamente de acuerdo a los principios relacionados con la función social de la profesión.

¿Responde esa imagen a la realidad? Es materia para otro trabajo pero preferimos pensar que el cine ha acentuado los aspectos más heroicos, pero sobre todo los más negativos. Seguramente todo es más rutinario en cuanto a la tarea, y más vulgar en cuanto a los personajes. Pero tampoco hay nada de mentira en cuanto al celuloide muestra, aunque quizás sea menos habitual de lo que pueda parecer.

(Ofa Bezunartea Valencia, César Coca García, otros. 2010, p. 164-165).

Montse Mera Fernández (2008) realiza una división interesante de películas según sea la representación del profesional de la información:

#### **Periodistas reales**

Muestran para qué sirven los periodistas, es decir en qué medida son útiles (o no) a la sociedad. Y la imagen que estas películas transmiten de los profesionales de la información tiene un efecto importante en un público

#### **Periodistas de ficción con referencias a la realidad**

En ocasiones, las películas sobre periodistas tratan de historias que son ficticias pero que están inspiradas en hechos reales. En ellas no interesa reflejar lo que ha sucedido si no partir de un aspecto interesante de ese hecho real para imaginar situaciones similares protagonizadas por periodistas de ficción.

**Periodistas imaginados:**

Reflejan situaciones inventadas.

Hay que indicar que estos estudios, y otros de corte similar, se refieren en su gran mayoría al cine estadounidense. Pero no por ello hay que desecharlos como punto de partida a la hora de tener clasificaciones de referencia. Fernando de Felipe y Jordi Sánchez-Navarro (2001) realizan un trabajo magnífico mostrando una muy completa muestra de tipos de profesionales de la información, incluyen incluso varios subtipos:

**En función del tono dramático del texto**

Esta clasificación responde a la forma en que la película se ajusta a los géneros tradicionales, entendí dos éstos como formatos dramáticos específicos.

**En función del momento histórico en el que se desarrolla el relato**

Las historias pueden referirse a sucesos de plena actualidad, o bien reconstruir, de manera idealizada o crítica, acontecimientos del pasado. Una tercera posibilidad sería la proyección en el futuro de la práctica periodística.

**En función de su presencia dramática**

El tema del periodismo puede convertirse tanto en el eje principal de la trama como limitarse a ser una subtrama más alrededor del argumento central.

**En función de su adscripción genérica**

Algunos géneros resultan más proclives que otros a la integración del tema del periodismo en sus argumentos. Determinados subgéneros, como pudiera ser, por ejemplo, el caso de las películas sobre el mundo del boxeo, constituyen por sí mismos categorías específicas.

**En función de la especialidad**

Las diferentes ramas del periodismo suponen, a nivel puramente cinematográfico, la creación de prototipos perfectamente diferenciados. En cuanto personaje de ficción, el carácter del periodista (su funcionalidad arquetípica) varía en base a su especialidad profesional. Algunos ejemplos de ello son el característico cinismo del crítico teatral, la vehemencia del corresponsal de guerra, el agrio carácter del director del diario, el narcisismo del presentador televisivo, la audacia del cronista de sucesos o el gusto por las apuestas del periodista deportivo.

**En función de las connotaciones ideológicas de la trama:**

Proponemos aquí una serie de figuras y situaciones en las que el periodismo se desenvuelve en un contexto ideológico determinado que pone a prueba el compromiso político o la deontología del profesional. Este tipo de reflexión puede afectar tanto al medio (f. 1) como a sus protagonistas (f.2).

Este trabajo trata de aportar como queda reflejada la profesión periodística en los años de dictadura como punto de partida de un proyecto de investigación consistente en comparar dicha imagen con la representación, del profesional de la información, en el totalitarismo alemán e italiano.

## **1.2 Dificultades de la investigación**

La bibliografía existente sobre la relación entre cine y periodistas es amplia. La mayor parte se centra en el cine estadounidense. Hay varias clasificaciones interesantes del tipo de periodista representado en los filmes de procedencia norteamericana. Si nos centramos en el caso español podemos detectar una falta de profundidad en el tratamiento. Por lo que nos encontramos con dos grandes dificultades:

Por un lado, existen excelentes manuales de consulta sobre historia del cine español y por supuesto de historia del periodismo de nuestro país. Sin embargo, se echa en falta un trabajo que trate con profundidad la imagen del periodista español en el cine abarcando un gran periodo de tiempo. Por ello, destaca el trabajo *Cine entre líneas* (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia 2006) donde presenta dos ideas sobre esta premisa:

1. “el cine de periodistas no constituye un género propio en España”
2. tampoco existe “un perfil característico de periodista cinematográfico”

(Rodríguez Merchán, 2006, 24).

Eduardo Rodríguez Merchán expone de manera muy interesante como ha ido evolucionando la imagen del periodista en el cine español. Podríamos resumirlo de la siguiente manera:

## **Años de cine mudo: el protagonista es el medio no el trabajador**

La historia ha querido jugar con las casualidades, ya que probablemente los primeros sonidos que se oyeron en una pantalla de cine española de manera sincronizada a la imagen fueran los ruidos de una imprenta de periódicos. Al menos así sería si consideramos- como hasta ahora hacen la mayoría de historiadores- *El misterio de la puerta del Sol* como la primera película sonora de producción totalmente española. (...)

Resulta por ello significativo que en este rudimentario film (...) sean los estruendosos sonidos de una rotativa en pleno funcionamiento los que abran la narración. (...) no desarrolla ninguna trama periodística. Pese a que sus dos personajes principales (Pompeyo Pimpollo y Rodolfo Bambolino) trabajan en la imprenta de un potente diario matutino de Madrid, ninguno de ellos pretende convertirse en periodista. Al contrario, ambos desean abandonar su oficio de linotipistas en el rotativo y sueñan con convertirse en estrellas de cine.

(Rodríguez Merchán, 2006)

Podemos deducir una cuestión interesante de estas líneas: al propio trabajador del medio no le satisface su oficio. Es decir, rechazo de la profesión por miembros del gremio periodístico.

## **Años 40: continuación del cine mudo y periodistas protagonistas**

Será la década de los cuarenta la primera que tenga en cuenta la importancia que van consiguiendo los periódicos y periodistas en la sociedad. (...) en el cine español son muy escasos los relatos en que el periodista o el periódico tienen un protagonismo esencial en la trama. Sin embargo, rastreando en la multitud de títulos existentes se pueden extraer algunos ejemplos de películas en las que aparece de forma más o menos determinante personajes de la prensa escrita o titulares de periódicos.

(Rodríguez Merchán, 2006)

Para concretar, podemos decir que, en estos años, hay una evolución en el peso de la prensa en las tramas fílmicas que va desde una simple aparición de titulares como herramienta para dejar claro un eje cronológico concreto, a *representar a la prensa como altavoz social de una determinada situación*. A su vez, poco a poco, van apareciendo películas en la que el periodista es el protagonista.

Destaca *Raza* (1942) como ejemplo de la prensa utilizada como eje cronológico. Para mostrar a los medios como altavoces de una situación específica hay que citar: *El Ladrón de Guante Blanco* (1945) y *El hombre que se quiso matar* (1942). *Todo por ellas* (1942), *Una mujer en un taxi* (1944), *El viajero del Clipper* (1945) o *La calumniada* (1947) son títulos donde el periodista tiene un fuerte peso en el desarrollo del argumento.

### **Años 50: Tres grandes excepciones**

La figura del periodista se utiliza de forma esporádica o circunstancial en múltiples títulos. (...)

Resulta más convincente, a nuestro entender, destacar algunos de los films en los que la prensa escrita o radiofónica pueda tener una consistencia mayor. Nos referimos por estricto orden cronológico a *Séptima página* (Ladislao Vajda 1951), *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia 1955) y *Escuela de Periodismo* (Jesús Pascual 1956).

(Rodríguez Merchán, 2006)

Como bien indica Rodríguez Merchán, en los años cincuenta hay varios títulos interesantes en nuestro cine en los que el periodista tiene un papel, de mayor o menor peso, en la trama. Destacan los géneros de comedia y cine negro. Podemos citar, si profundizamos un poco más, *Crimen en el entreacto* (1950), *Buenas noticias* (1953), *Sitiados en la ciudad* (1954), *El puente del diablo* (1955), *El fenómeno* (1956), o *Crimen para recién Casados* (1959).

Hay que añadir que si se pretende analizar profesiones en el cine español hay una fecha muy a tener en cuenta. Se merece una mirada especial los años 50. ¿Cuál es el motivo de que destaquen sobre los demás años de dictadura? se produce en el cine español una evolución significativa en el género de comedia.

Se desarrolla, como bien indica Casimiro Torreiro, una nueva estructura narrativa que daría pie a un cine donde varias profesiones como periodistas, *Buenas noticias* (1953) y *Escuela de periodismo* (1956), abogados, *Juzgado*



*permanente* (1953) o secretarias, *Secretaria para todo* (1958) verían, con más o menos acierto, su representación en la gran pantalla.

Ello es consecuencia de la influencia del neorrealismo italiano en España. Destacan títulos como *De Madrid al cielo* (1952), *Así es Madrid* (1953), *Los Gamberros* (1954), *Manolo guardia urbano* (1956) o *Historias de Madrid* (1956). Ahora bien, llama la atención que un movimiento cinematográfico tan unido a ideologías de izquierdas tuviera tan buena acogida en un país con una dictadura de ideología política opuesta.

No hay duda, sin embargo, de que desempeñó un papel importante en el cine español, lo que da la razón a las conclusiones de la conferencia de Pesaro, según la cual el neorrealismo no era un movimiento cinematográfico necesariamente de izquierdas. *Surcos* (España, 1951) fue la primera película neorrealista del cine español y se rodó en una barriada de una gran ciudad, al más puro estilo De Sica. Pero lo realmente sorprendente de este caso es que el director, José Antonio Nieves Conde, era de ideología conservadora.

(Mark Cousins, 2004, p. 209).

Cabe indicar que a pesar de ser un movimiento artístico de mucha influencia en el cine de la época, estuvo sujeto en muchas ocasiones a los intereses del régimen. Por ejemplo, la censura cambió por completo el mensaje de la película *Ladrón de bicicletas* añadiendo un comentario final a la última escena: *Pero Antonio no estaba solo. Su hijo Bruno, al que da la mano, era la garantía de un futuro lleno de esperanza*. Además del motivo artístico, la década de los 50 merece especial atención también por razones económicas:

El cambio de legislación fue un factor decisivo para el desarrollo del cine durante la década de los cincuenta. Al desvincular la protección y la importación, se cerraba el camino fácil de ganar dinero por medio de los permisos y no del público. Esto facilitaría el que nos encontremos con la década más sana económicamente hablando.

(Carles Barrachina, 1995).

**Años 60:**

Tanto el llamado Nuevo cine Español como los cineastas de la Escuela de Barcelona introducen de manera muy episódica en sus tramas figuras de periodistas.

(Rodríguez Merchán, 2006)

Eduardo Rodríguez Merchán destaca títulos como *Historias de la Televisión* (1965) y *Hoy como ayer* (1966). Otros títulos interesantes serían *Plácido* (1961), *Relaciones casi Públicas* (1965), *Al ponerse el sol* (1967) *España, otra vez* (1969), *Las estrellas están verdes* (1973), *En la cresta de la ola* (1975)

### **En los años 70 y principios de los 80:**

Aumenta el número de películas con periodistas en sus tramas. Muchas de ellas rodadas desde una perspectiva muy crítica políticamente hablando. Podemos citar *El cuarto poder* (1970), *La fuga de Segovia* (1981), *Demasiado para Gálvez* (1980) o *Los reporteros* (1984). Los títulos citados en último lugar suponen un obligado visionado si se quiere realizar una comparativa de la imagen ofrecida del oficio periodístico durante el franquismo y los primeros años en democracia. Es decir, ¿Cómo ha evolucionado dicha representación del periodista en el cine español?

Por otro, la falta de copias disponibles y en buen estado de unidades de muestreo. Existen films que cumplen con los requisitos para ser unidades de muestreo válidas. Pero que por desgracia están descatalogadas o fueron fuertemente censuradas. Aún así, ha sido posible reunir muestras válidas.

### **1.3 Objetivos e hipótesis**

Los objetivos de este trabajo son:

- 1- Encontrar las películas rodadas en dictadura en las que esté representado el oficio periodístico.
- 2- Analizar el contenido de dichos trabajos.
- 3- Realizar una clasificación con los tipos de periodista encontrados

Las hipótesis son las siguientes:

1. La imagen dada por el franquismo del periodista en el cine es una visión muy negativa
2. Esto se debe al poco aprecio que tenía el régimen por la profesión.
3. A pesar de la carga negativa en la manera de representar la profesión, no significa que no sea una visión realista. Debido a la influencia neorrealista, la imagen del periodista se crea desde un enfoque muy humano. Sin grandes héroes ni villanos.

Para llegar a cumplir los objetivos anteriormente marcados, se realizará un análisis al detalle del mensaje. También es necesario y muy importante hacer referencia al contexto histórico y cinematográfico, además del informativo.

#### **1.4 Materiales y métodos**

El trabajo toma como videoteca principal a Filmotech.com. Espacio de cine en español. (<http://www.filmotech.com/V2/ES/iniciofx.asp>) y el espacio de cine español online PCine (<http://pccine.blogspot.com.es/>) debido a su fácil manejo y su gran base de datos sobre cine español. Por el mismo motivo ha sido de gran ayuda la página web Filmaffinity (<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>). Por último, es indispensable la base de datos de la Biblioteca Nacional (<http://www.bne.es/>).

Las características mínimas que debe cumplir una película para ser válida como unidad de muestreo son:

- A. Debe estar rodada en su mayor parte en lengua castellana.

- B. El año de producción mínimo para pasar el corte es 1939
- C. Debe estar presente la figura del periodista en mayor o menor grado.
- D. Debe contener, al menos, una reflexión sobre el oficio

Debido a las particularidades propias del periodo histórico a estudiar conviene hacer algunas aclaraciones sobre las características del muestreo. Se especifica en su mayor parte en lengua castellana ya que abordamos una época en la que era muy común la coproducción de películas españolas con productoras extranjeras. Debe de ser rodada una vez finalizada la guerra civil, motivos cronológicos aparte, ya que los recursos de la investigación no permitían abarcar tanto terreno.

Un muestreo ideal de películas para este estudio sería, por orden cronológico, los 29 siguientes trabajos de nuestro cine:

#### **Década de los años 40**

*Torbellino (1941), El hombre que se quiso matar (1942), Todo por ellas (1942), Una mujer en un taxi (1944), El misterioso viajero del Clipper (1945) El crimen de la calle de Bordadores (1946), El ángel gris (1947), Confidencia (1947), Vida en Sombras (1948), La calumniada (1948), El sótano (1949)*

#### **Década de los 50**

*Séptima página (1950), Buenas noticias (1953), Historias de la radio (1955), El puente del diablo (1955), El fenómeno (1956), Escuela de Periodismo (1956) Crimen para recién casados (1959)*

#### **Década de los 60 y 70**

*Plácido(1961), Historias de la televisión (1965), Las últimas horas (1966),Hoy como ayer (1966),Al ponerse el sol (1967), Relaciones casi públicas (1968), El coleccionista de cadáveres (1968), España otra vez (1969),Chicas de club (1972),Las estrellas están verdes (1973), En la cresta de la ola (1975)*

Para esta investigación se han usado de esas 29, 15 muestras:

### **Década de los años 40**

*Torbellino (1941), El hombre que se quiso matar (1942), El crimen de la calle de Bordadores (1946), Vida en Sombras (1948)*

### **Década de los 50**

*Séptima página (1950), Historias de la radio (1955), El fenómeno (1956)*

### **Década de los 60 y 70**

*Plácido (1961), Historias de la televisión (1965), Hoy como ayer (1966), Al ponerse el sol (1967), Relaciones casi públicas (1968), España otra vez (1969), Las estrellas están verdes (1973), En la cresta de la ola (1975)*

La mayor parte de las muestras se han encontrado gracias a las referencias bibliográficas, aunque también a la intuición y deducción. Por ejemplo, fui útil buscar películas de género musical protagonizadas por alguna estrella del momento. Debido a que era esperable que en algún momento saliera dando una conferencia de prensa, o dando una entrevista.

La investigación ha sido muy cautelosa a la hora de llevar a cabo el análisis de las diferentes muestras. Se deben tener en cuenta muchos factores debido a las múltiples variaciones que se presentan alrededor de las obras audiovisuales seleccionadas. Durante el franquismo hubo muchos cambios de leyes y de equipos ministeriales que afectaban directamente al ámbito comunicativo.

Es decir, las competencias administrativas y políticas de los medios de comunicación cambiaron muchas veces de responsables por diferentes motivos que analizaremos en el apartado correspondiente. Por lo que a la hora de trabajar con el documento se debe tener en cuenta en manos de quién estaba la responsabilidad en cada momento:

**1939- 1944:** Ministerio de la Gobernación, Subsecretaría de Prensa y Propaganda. Dirección General de Prensa. Secretaría General de FET y de las JONS, Vicesecretaría de Educación Popular, y Delegación Nacional de Prensa

**1945-1950:** Ministerio de Educación Nacional, Subsecretaría de Educación Popular. Dirección General de Prensa.

**1951-1973:** Ministerio de información y Turismo y Dirección General de Prensa

**1974-1977:** Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Coordinación Informativa y Dirección General de Régimen Jurídico de la Prensa

Es importante manejar muy bien este contexto legislativo para saber complementarlo con el cinematográfico. Ya que obviamente, junto a la prensa, la herramienta de propaganda del régimen era el cine. Por lo que la base de la investigación cuenta con una mirada histórica, cinematográfica y legislativa.

### **1.5 Técnicas de investigación**

Se ha llevado a cabo un análisis de contenido. Ya que se busca lo manifiesto. Para llevar a cabo el estudio del contenido fílmico hay que plantearse ciertas preguntas que nos llevarán a otras subcuestiones muy importantes. Estas deben facilitarnos respuestas alejadas de todo aquello que no sea directo. Se debe ser preciso. La figura del periodista es el protagonista de estos interrogantes

#### **1. ¿Cuándo sale el periodista?**

Qué provoca en la trama la aparición de un profesional de la información. ¿un accidente?, ¿una entrevista?, ¿cubrir un suceso determinado o que alguien contrate sus servicios, como si fuese un detective privado, con un fin específico?

#### **2. ¿Cómo vive?**

¿En una casa grande, un piso pequeño, una pensión? ¿vive con alguien o solo?

#### **3. ¿Cómo viste el periodista?**

¿Traje y corbata? ¿ropas rotas? ¿ropa informal?

#### **4. ¿Es el periodista un compañero ideal en el trabajo de equipo?**

¿Sale el periodista trabajando solo o con un compañero? ¿cómo es esa relación?

#### **5. ¿Es posible unir el trabajo de la información y la vida en pareja?**

¿Periodistas casados o solteros? ¿cuáles son mayoría?

#### **6. ¿Es feliz el periodista ejerciendo su trabajo?**

¿Que opina sobre su trabajo? ¿qué opinión le merece su oficio a las personas cercanas al periodista?

#### **7. ¿Cómo ejerce su labor el periodista?**

¿Hay una rutina? ¿posee un firme código deontológico?

Para responder a dichas cuestiones se propone los siguientes campos a completar en las fichas de análisis para el estudio de las películas visionadas:

**TÍTULO:**

**AÑO:**

**DIRECTOR:**

**ACTORES:**

**PRODUCTORA:**

**GÉNERO:**

**ARGUMENTO:**

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:**

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad):**

**GÉNERO PERIODISTICO:**

**IMAGEN DEL OFICIO:**

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

Vemos dos partes diferenciadas en los campos a completar. Una primera parte que iría desde el campo *Título* al campo *Argumento* nos sirve como una herramienta para mantener un mayor orden entre las diferentes muestras. La segunda parte abarcaría desde el campo *Medios de comunicación representado en el film* a *Reflexiones sobre el oficio* que merecen una explicación detallada:

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** Prensa escrita, radio, televisión. ¿en qué medio ejerce el periodista?

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad):** Reportero, cronista, corresponsal. ¿cuál es su cargo en el medio?

**GÉNERO PERIODISTICO:** cuál es el género periodístico representado en el filme.

**IMAGEN DEL OFICIO:** respondiendo a las siete cuestiones presentadas: ¿cuándo sale el periodista? ¿cómo vive? ¿cómo viste el periodista? ¿es el periodista un compañero ideal en el trabajo de equipo? ¿es posible unir el trabajo

de la información y la vida en pareja? ¿es feliz el periodista ejerciendo su trabajo? ¿cómo ejerce su labor el periodista? obtenemos la visión global que la película da del gremio.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:** todo aquel diálogo, acción de un personaje determinado, o pensamiento dicho en voz alta que muestre una visión sobre el periodismo



## **2. LA POSGUERRA (1939-1951)**

### **2.1 Reconstrucción de la industria cinematográfica**

Una vez finalizada la Guerra Civil, el principal obstáculo que tuvo que afrontar el ejército sublevado fue la reconstrucción de una nueva forma de gobierno que hiciese olvidar todo el sistema político anterior. Era necesario, por encima de todo, la supervivencia del régimen. Leyes como la ley de Responsabilidades Políticas o la de Seguridad del Estado eran fuertes puntos de apoyo para la represión.

En estos primeros años el franquismo se centrará en política internacional. Destacando la cruzada anticomunista. Por una parte, podemos destacar el envío de materias primas y apoyo logístico a las fuerzas de mar y de espionaje de la Alemania nazi. Por otro lado, el envío al frente ruso de la División Azul. El apoyo al bloque fascista tendría como principal consecuencia un fuerte aislamiento.

El rechazo internacional contra el Gobierno de Franco puede verse en una serie de medidas llevadas a cabo por diferentes organismos. Fue rechazada la adhesión española a las Naciones Unidas. España fue condenada en la conferencia de Potsdam, se cerraron las fronteras entre Francia y España. La resolución de la ONU para retirar a los embajadores en Madrid, o el rechazo del presidente Truman de incluir a España en el plan Marshall, solo consiguieron que el régimen pudiera hacerse más fuerte con su política nacionalista.

En el terreno de la producción cinematográfica, los duros años 40 también pasan factura. Nos encontramos ante unos años de fuerte restricción energética, petróleo y electricidad, a la que hay que unir una carencia importante de productos importados, película virgen o repuestos técnicos. Ante estas adversidades, difícilmente podía avanzar el cine español.

Es tiempo de una reconstrucción del aparato cinematográfico. Durante la Segunda República, no podemos hablar de una fuerte política cinematográfica. El franquismo tiene dos pilares básicos en este campo: represión y protección. Se trata de “articular simultáneamente las medidas coactivas o restrictivas y las impulsoras o promotoras de la industria cinematográfica” (Monterde, 2010, p.188).

Como punto de partida de esta reconstrucción debemos fijar las medidas tomadas entre los años 1937 y 1942. Son años de continuas creaciones de departamentos y mecanismos de control, además de transferencia de competencias.

En 1937 se crea la Delegación de Prensa y Propaganda, dependiente del Ministerio de Gobernación. En 1938 nace el Departamento Nacional de Cinematografía. Dependiente del Ministerio de Comercio e Industria nace la Subcomisión Reguladora de Cinematografía en 1939. En 1941, se produce un trasvase de competencias a la Vicesecretaría de Educación Popular, donde nace la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro. Un año después, el Sindicato Nacional del Espectáculo sustituye a la Subcomisión Reguladora.

En 1945 las competencias cinematográficas pasan al Ministerio de Educación Nacional. Esto muestra la importancia que da el régimen al cine como herramienta de propaganda. Quedan fijados entre 1939 y 1951 cuatro departamentos estatales con sus correspondientes sindicatos verticales. Hablamos del Departamento de Gobernación, el Departamento de Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional.

Una vez planteada la red de organismos oficiales, cabe preguntarse cuáles son sus mecanismos de control para el ejercicio cinematográfico. En 1938, se crea la Junta Superior de la Censura Cinematográfica. Acabada la guerra se añadió la censura previa de guiones. Esta junta dependía del Departamento de Servicio Nacional de propaganda. En 1939, se definió la composición de la Junta Superior y de la Comisión de la Censura Cinematográfica.

Las tareas de dicho organismo eran varias: la supervisión de guiones de films nacionales que pretendieran rodarse, la concesión de permisos de rodaje, concesión de las licencias de exhibición de los films españoles y extranjeros que se proyectaran en territorio nacional (podían prohibir la película o sugerir modificaciones), y clasificación de los films por edades. En 1940, nace la revista cinematográfica *Primer Plano*, lo que significa que el control cinematográfico se aplica también mediante la prensa escrita.

Aunque a primera vista pudiera parecer que el poder censor caía plenamente en el Estado mediante la creación de los organismos anteriormente citados, la última palabra recaía en varios poderes:

En cuanto a la composición de esa primera Comisión, resulta ejemplar para entender en manos de quién estaba el control final del producto cinematográfico: encabezados por el Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, se incluían un eclesiástico nombrado por la jerarquía episcopal, el director de Primera Enseñanza del Ministerio de Educación Nacional, un representante del Ministerio del Ejército y otro del Departamento de Prensa y Propaganda

(Monterde, 2010, p.190).

En 1946 nace la Junta Superior de Orientación Cinematográfica. Como principal novedad hay que indicar que se le otorga al representante eclesiástico la posibilidad de veto. El Estado franquista llevará a cabo una política excesivamente proteccionista para asegurar que ningún filme extranjero “contamine” los ideales defendidos por la nueva línea ideológica de la producción cinematográfica española.

Hay que destacar que conforme más proteccionista se volvía la política cinematográfica, peor eran los resultados obtenidos. Destaca en los años 40, siguiendo el modelo italiano LUCCE, la creación de Noticiarios y Documentales cinematográficos (NODO) para lograr un monopolio de la información a través del cine.

En España hay una excesiva dependencia de noticiarios extranjeros producidos por la UFA o el instituto LUCCE. El NODO es también una medida para lograr una mayor independencia en la creación de la información. Aunque su afán controlador jugaba en contra de la industria del cine:

Pero más allá de su voluntad controladora, la instauración del NODO no dejó de tener una incidencia negativa sobre el conjunto del cine español. Su inclusión forzada en la programación de todos los cines del país imposibilitaba el hecho, aunque no derecho, la emisión de otros “complementos”, con lo que se coartaban las posibilidades de una industria enfocada a la producción y distribución no solo de noticiarios y documentales, sino incluso de cortometrajes de ficción o de animación. Ello no sólo eliminaba ciertas posibilidades industriales y comerciales, sino que además iba a repercutir en el veto a una de las tradicionales vías de formación y experimentación para los nuevos cineastas.

(Monterde, 2010, p.195).

La principal herramienta de supervivencia del cine español en estos años, frente al potente cine extranjero, es el idioma. Le otorga la llave para el numeroso mercado hispanoparlante. Esta llave de exportación de nuestro cine es sabotada por los propios organismos estatales al aprobar la ley que obliga a las películas extranjeras a ser dobladas al español.

Fernando Méndez Leite plantea en *Historia del Cine Español* una pregunta interesante sobre esta cuestión: “¿debió el Gobierno salir al paso de la maniobra y no autorizar el doblaje de películas extranjeras para no prestar, con él, nuestro propio idioma, o sea, nuestra propia arma de combate?”.

Es cierto que la medida permitió a muchos actores en paro encontrar un puesto en el mundo del doblaje, sin embargo “El doblaje al castellano de películas extranjeras constituía un arma de doble filo, porque si bien permitía a las autoridades franquistas alterar caprichosamente el contenido de una película, aquel alentó el consumo masivo de producciones de otros países y, en especial, Estados Unidos” (Montes Fernández, 2011, p.611).

Aunque si por algo merece mención la década de los 40, al hablar de políticas de control, es por la creación de la etiqueta de “Interés Nacional” en 1944 y la creación en 1941 del Crédito Nacional Cinematográfico. El nacimiento de la categoría de “Interés Nacional” es un paso más allá en el campo de la concesión de licencias vinculadas según el nivel de calidad de los films españoles producidos.

Había inicialmente tres categorías: primera categoría entre 3 y 5 licencias, segunda categoría obtenía entre 2 y 4. La tercera que no recibía licencia alguna. La gran jugada del Estado, en la concesión de licencias, fue el otorgar dichos permisos a cambio de producir cine nacional. Para obtener el Crédito Nacional era necesario presentar: el guión, presupuesto del film, plan de financiación y la plantilla artística y técnica. En caso de ser otorgado, el préstamo equivalía al 40% del presupuesto.

La etiqueta de “Interés Nacional” era otorgada a aquellos trabajos cuyo equipo artístico fuese español y cuya trama fuese una exaltación de los valores y principios morales, además de políticos, del régimen. Entre 1944 y 1951 se conceden 46 declaraciones de cine de “Interés Nacional”.

Entre otras ventajas, los trabajos que obtenían este reconocimiento eran estrenados en épocas idóneas, por mayor afluencia de público, y tenían prioridad en el circuito de reestrenos.

A la creación de esta categoría, hay que añadirle la creación, cuatro años antes, de los premios honoríficos que otorga el Sindicato Nacional del Espectáculo: los Premios Nacionales de Cinematografía. Aunque no son los últimos premios en crearse en estos años. En 1945, imitando el modelo de Hollywood con los Oscars, se crean otros premios que incluían, al igual que el modelo norteamericano, un diploma y un objeto artístico. No es difícil de imaginar que las películas que eran galardonadas con estos premios habían sido en muchas ocasiones reconocidas, anteriormente, como de “Interés Nacional”.

Con este panorama, se crea un debate a la hora de analizar los reconocimientos obtenidos por films españoles en festivales extranjeros. En 1940, en el VII Festival de Venecia, *Sin novedad en el alcázar* se alza con el premio extraordinario. En 1942, *Raza* triunfa en el mismo festival. Son películas al gusto del Movimiento. ¿Podemos hablar de un éxito del cine español o un éxito de la propaganda franquista?

## **2.2 La Industria Cinematográfica en Posguerra**

Antes de exponer el devenir del cine español de posguerra, es necesario hacer una breve explicación de elementos propios de años anteriores que se repetirán en el contexto que nos ocupa. Al principio de los años 30 del siglo XX, España es un mero espectador de la revolución que supuso la llegada del cine sonoro. No ayuda el clima convulso en lo político. Principalmente el desplome del régimen monárquico y la llegada de la Segunda República.

En los estudios Joinville le Pont (París), la Paramount sonoriza películas en castellano. Aunque no tuvo el éxito esperado, esta acción fue el debut de futuras estrellas para el cine musical. Las buenas críticas en el Teatro Internacional de Los Ángeles de *El Presidio* (versión española de *The Big House*) abren la puerta de Hollywood a los españoles para rodar versiones castellanizadas de films norteamericanos. El proyecto de primer film parlante español realizado en España fue obra de Edgar Neville y su *Yo quiero que me lleven a Hollywood*.

En 1931 se celebra el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Persigue estudiar la fórmula para que el conglomerado hispanoamericano tenga su cine propio y deje de ser una “colonia cinematográfica” de los países editores de sus películas. Como hemos dicho anteriormente, el cine español tiene de su parte el idioma. Uno de los más hablados del mundo. Durante el franquismo, se celebrarán varios congresos con fines similares. La idea surge de la mente de Fernando Vela. En 1929, con motivo de la celebración del II Congreso de Ultramar de Sevilla, pidió para la industria cinematográfica un sitio destacado entre las prioridades de los gobernantes.

En 1932, llegan a España los primeros estudios sonoros a Barcelona y Madrid. Salen adelante con aquellos profesionales que hicieron carrera en el extranjero. Tal es el caso por ejemplo de Francisco Elías. Elías fue convencido por el productor Camille Lemoine para que trabajase en nuestro país.

Para concretar, cerraremos este brevísimo resumen en dos puntos. Uno, que a pesar de su voluntad para modernizar el país, los gobiernos de la Segunda República no supieron dar con una política cinematográfica adecuada. Entre sus medidas podemos destacar: descentralizar la censura en 1931, el gravar con aranceles la importación de films extranjeros en 1932 y poner impuestos a los ingresos de la explotación cinematográfica (4,5 % en producción extranjera y 1,5% en la española). En 1934 se crea un Consejo de Cinematografía (por orden del Ministerio de Industria y Comercio).

Dos, en el periodo republicano las principales productoras del cine, Cifesa y Filmófono, nacieron como distribuidoras antes que como productoras: “ello indica que la distribución preferentemente de material extranjero permitía una acumulación de capital lo bastante sustanciosa como para permitir abordar la más compleja y arriesgada tarea de producción” (Gubern, 2010, p. 133).

Ahora, expuestos estos datos, podemos centrarnos en los años de posguerra. Para empezar, es de gran ayuda la siguiente tabla que muestra como la creación del Crédito Nacional Cinematográfico tuvo como consecuencia la excesiva dependencia de la producción española del Estado:

<b>AÑO</b>	<b>FILMS PRODUCIDOS</b>	<b>FILMS ACOGIDOS A CRÉDITO</b>	<b>IMPORTE DEL CRÉDITO (PESETAS)</b>
<b>1939</b>	12		
<b>1940</b>	24		
<b>1941</b>	31		
<b>1942</b>	52	10(19,23%)	2.309.808
<b>1943</b>	47	4 (8,51%)	1.830.218
<b>1944</b>	34	20 (58,82%)	8.692.666
<b>1945</b>	32	28 (87,50%)	8.752.190
<b>1946</b>	38	36 (94,73%)	15.914.781
<b>1947</b>	49	43 (87,75%)	26.911.523
<b>1948</b>	45	37 (82,22%)	26.535.700
<b>1949</b>	38	36 (94,73%)	30.602.500
<b>1939-1941</b>	67		
<b>1942-1949</b>	335	214(63,88%)	121.549.388

Fuente: José Enrique Monterde, *Historia del cine Español*, p. 202

Dada la ausencia en España, al contrario que en Alemania con la Banca cinematográfica Alemana o en Italia la Banca del Lavroero Italiana, de una Banca Cinematográfica, resultaba difícil llevar a cabo planes de producción. Hay mucha diferencia entre el número de films logrados por las principales productoras y el resto. Cifesa, Suevia Films y Emisora Films se sitúan entre las 20-40 producciones entre 1939 y 1950. Cifesa

encabeza la lista con 41 películas. Sin embargo, Valencia Films solo logra 6 trabajos en ese periodo. A esto hay que unir la dificultad de conseguir celuloide y equipos tecnológicos. Existe una gran dependencia del extranjero. En este sentido no hay una gran evolución respecto a la época republicana.

Como es natural, las diferentes productoras tenían diferentes políticas de empresa. Lo que significa diferentes formas de ver el cine. Cifesa se especializa en comedias y grandes producciones históricas al estilo Hollywood. Realiza contratos a largo plazo a artistas y técnicos para realizar una cantidad determinada de películas al año. Su principal objetivo es la búsqueda de una identidad que le permita alejarse del resto de la producción española.

Suevia Films, en contraste, se preocupa más por aprovechar las tendencias de éxito en cada momento. Emisora Films produjo películas modestas, principalmente comedias y películas de intriga.

De todas formas no hay que olvidar que aun al hablar de estas empresas cabeceras del sector estamos situando niveles bastante modestos, puesto que en los excepcionales años 1942y 1943 Cifesa no pasó de las diez y ocho producciones respectivamente, mientras que en los años restantes nunca superó las cuatro (140 y 1945), produciendo solo una en 1945 y ninguna en 1946. Por su parte la cota máxima de Suevia Films fueron los seis títulos, precisamente en 1946. Y Emisora Films se mantuvo entre dos y tres films por año hasta que en 1948 y 1950 (ya sin Iquino) alcanzó las cuatro y cinco.

(Monterde, 2010, p.207).

Los elementos que caracterizan nuestro cine en este periodo son: una fuerte defensa de la identidad hispana, siendo considerada enemiga las influencias o modos extranjeros, el gusto por lo castizo llevado al extremo. Se rechaza la “españolada” por considerarse una invención extranjera. Sin embargo es esta “enemiga” la que capta la atención de un público menos culto, alejado de la clase media urbana.

Aquí damos con un problema importante. El cine en vez de acercarse al público, se aleja de él. El cine de los años 40 es un control de lo ideológico sobre lo político. “¿Cuál es la medida de politización del cine producido en una sociedad que negaba la política como consecuencia de su ejercicio monopolítico y totalitario por parte del Estado?” pregunta José Enrique Monterde. Difícil respuesta. En este contexto, el cine



es un mero vehículo de negación de la realidad. Centrado en la educación de la población en valores patrióticos de caudillaje. Como explica Fernando Méndez Leite (1965): “había que elegir temas raciales, ejemplares, sustanciosos, extraídos de nuestra historia y nuestra literatura” (p.392).

La familia y la tradición es lo más importante. Lo folclórico y populista, las aventuras bélicas, Franco admiraba la película *Beau Geste*, hacen que la sociedad española se aleje de la dura realidad de la posguerra.

Vistas las productoras y la línea ideológica, ¿quiénes son los principales directores en este periodo? Monterde destaca tres grandes grupos de cineastas en la producción española: aquellos veteranos cuya carrera sobrevivió el paso del mudo al sonoro, los que entraron en contacto con el cine por primera vez durante la República, y los que debutan en la dirección en la posguerra.

Del primer grupo podemos nombrar a Francisco Elías o Eusebio Fernández, cuya aportación en los años 40 fue escasa. Del segundo grupo tenemos a José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, o Ignacio F. Iquino. El caso de Neville es llamativo. Hasta 1958, todos sus trabajos obtuvieron premios del sindicato. En el último grupo podemos situar a Rafael Gil.

Los principales temas sobre los que versará el cine español van desde la comedia hasta el melodrama urbano. La comedia, por su carácter escapista, tendrá gran acogida. Son referentes Capra y Ernest Lubistch. Autores de referencia nacidos dentro de nuestras fronteras son Jardiel Poncela y Miguel Mihura. Los hermanos Álvarez Quintero y Wenceslao Fernández Florez. En este campo podemos destacar *Eloísa está debajo de un almendro* y *Huella de luz*, ambas de 1943. Hasta los años 50, el género policiaco no tendrá una gran representación en la producción.

En el terreno del drama podemos divisar varios subtipos: el psicológico, el rural o el melodrama urbano. Jacinto Benavente, Palacio Valdés o Padre Coloma son aquí el espejo donde el género mira. La vieja tradición. Podemos destacar *La Malquerida* (1940) o *Historia de una escalera* (1950).

El cine histórico será el encargado de exaltar la figura del héroe caudillo como gran pieza clave de la Historia. Trasformar la historia del país a gusto del Estado. “Toda

película histórica es necesariamente una reconstrucción que sobreentiende un punto de vista” (Vicent Pinel, 2009, p.164). Se toca el origen del Estado español (La Reconquista), se callan los siglos XVII y XVIII. El siglo XVII por ser el de la decadencia del imperio, el XVIII por ilustrado. Los siglos XIX Y XX se tocan con muchísima cautela. Obviamente se atacan las ideas antitradicionalistas.

Las aventuras coloniales eran un altavoz atractivo de la idea de gran imperio que era, según el régimen, el pueblo español. *A mí la legión* o *Harka*, son solo unos ejemplos. Siguiendo esta línea de propaganda política y reconstrucción histórica podemos citar *Escuadrilla* (1941), *El Santuario no se rinde* (1949) o *Servicio en la Mar* (1950).

El cine cada vez toma más importancia en la vida intelectual española. Un ejemplo de ello es el año 1945. La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid inaugura el 6 de febrero un curso cinematográfico. En el mismo año, arranca el Círculo de Escritores Cinematográficos bajo la presidencia de Fernando Viola. Dos años después, con el fin de mejorar la técnica y estética del cine patrio, se produce el inicio del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Llega en un momento de gran debate, dado el bajo nivel de producción entre 1944 y 1946.

El régimen no abandona la idea de conquistar el mercado hispanoamericano. En 1948 se crea, como consecuencia de la celebración del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, la Unión cinematográfica Hispanoamericana (U.C.H.A) con sede en Madrid. Entre las ponencias del II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano de 1950, destaca una sobre censura. Se insiste a los productores de cada país participante, en que sus películas resalten los valores morales de la cultura hispánica.

### **3. AUMENTO DE LA PRESENCIA EN EL EXTERIOR E INICIO DE LA OPOSICIÓN INTERNA (1951-1962)**

#### **3.1 El amigo americano**

Con la llegada de los años 50 dan comienzo unos tímidos intentos de apertura al exterior que verían su máximo desarrollo llegados los años 60. El año 1951 marca un giro en el devenir de la política de la dictadura franquista. El pacto militar y económico con los Estados Unidos tendrá como consecuencia una mejora económica de las arcas del Estado a cambio del permiso para los estadounidenses de colocar sus bases aeronáuticas en suelo español. Al mismo tiempo, regresan los embajadores de los principales países del bloque occidental. A España le ha venido bien su posición geográfica estratégica en el mapa europeo y su política anticomunista.

Entre 1950 y 1955 España es admitida en la FAO, la ONU y la UNESCO. Aunque merece destacarse el año 1952 por suprimirse la cartilla de racionamiento, trece años después del fin de la Guerra Civil. También es importante destacar que internamente

(...) podemos retener la primera escalada cualitativa de contestación obrera al franquismo, con sucesos como el boicot a los transportes públicos de Barcelona, conducente a un primer ensayo de tímida huelga general

(Monterde, 2010, p.240).

El franquismo debe limpiar su imagen ante sus nuevos aliados. Es por ello que se producen importantes cambios internos:

(...) amplia remodelación ministerial que significó el relevo del predominio de los hombres del Movimiento en favor de los sectores católicos. Prueba de ello fue el ascenso del almirante Carrero Blanco -hombre de confianza de Franco- a la condición de ministro subsecretario de la Presidencia, pero también resultaron significativos los nombramientos del católico integrista Gabriel Arias Salgado al frente del nuevo ministerio de Información y Turismo y del católico “liberal” Ruiz Giménez como ministro de Educación Nacional

(Monterde, 2010, p.243).

En el terreno cinematográfico, es el momento de las coproducciones. Tras la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos quieren volver a recuperar su hegemonía en el

terreno cinematográfico. Ante esta situación, varios países firman varios convenios de coproducción para parar el predominio americano. España trabajará en varios filmes colaborando con Francia e Italia. Una de las consecuencias de estos pactos es el aumento de artistas y técnicos extranjeros en las producciones españolas.

En 1952 se celebra la primera Feria de Muestras en Ciudad Condal, Madrid. Dentro de la cual se organiza la Feria Comercial Internacional Cinematográfica. Aumentan los certámenes de este tipo. En 1954 llega el primer Festival de Cine Internacional de San Sebastián. Además, en este mismo año se crea el Comité español para unirse al CIDALD (Centro Internacional de Cine de Enseñanza y Cultura), fundado en 1930 por Nicolás Pillat.

Es, en este panorama político y social, cuando surge la cultura de disidencia. Aprovechando la ligera apertura internacional surgen obras artísticas de una estética más realista, alejada de la de los años 40. Fue permitida, y a la vez castigada, por el régimen. Destacan, entre 1951-1953: *La Colmena*, *Tiempo de silencio* o *Las Horas muertas*, en el campo de la novela. *La Cornada* y *Escuadra hacia la muerte* son dignas de mencionar en teatro entre 1960 y 1962. En cine, podemos destacar un ciclo menos monotemático que en la etapa anterior. No significa, por esto, que no estuviese sujeto a las consignas oficiales. Es el llamado “cine de disidencia”. Podemos destacar dos pilares de dicho cine:

1. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (fundado siguiendo el modelo del Centro de Sperimentale de Cinematografía) cuya primera promoción contaba con dos grandes directores: Berlanga y Juan Antonio Bardem.
2. Universidad (relanzamiento de la cultura universitaria bajo el sindicato Universitario Oficial, SEU). Los universitarios relanzaron la figura del videoclub (Zaragoza, Barcelona, Sevilla, Valencia).

El punto álgido de esta corriente fueron las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca en 1955. Contaron con el soporte de la revista *Objetivo*. Reclamaban un código de censura (que era inexistente), un fomento racional del cine desde la administración y una potenciación de la enseñanza cinematográfica.

### **3.2 La política cinematográfica**

José María García Escudero es nombrado el primer director general de Cinematografía y Teatro en 1951. Con el referente de los acuerdos ítalo-americanos de 1951 se plantea un límite al volumen de películas importadas de un determinado país. No pudo llevar a cabo su intención de lograr una nueva política para el cine español. Dimitió un año después. Entre sus objetivos estaban: el mantenimiento y racionalización de las ayudas a la producción y clasificar el mercado interior mediante análisis de los costes de producción.

Los cambios sufridos en materia de protección estatal fueron varios. Los beneficiarios de las ayudas no recibían ayudas como tal en forma de crédito, si no que se les descontaba de su cuenta de acreedores el valor de los permisos de importación y doblaje que le correspondían. En 1958 se crea el Crédito Cinematográfico a medio plazo, regulado en 1960 por el Banco de Crédito Industrial, previa aprobación del Instituto Nacional de Cinematografía. Esto podía suponer:

1. 60% del presupuesto. Si la productora presentaba un mínimo de 3 películas anuales.
2. 65% del presupuesto. Si la productora ejercía también la distribución o poseía estudios de rodaje.
3. 70% del presupuesto. Si se cumplían los dos requisitos anteriores.

Por otro lado, para mejorar la cuota de pantalla, en 1955 se obliga a las distribuidoras a ofrecer un porcentaje mínimo de películas españolas. El Ministerio de Información y Turismo perseguía así combatir el boicot de la M P E A. Nacida en 1945, es un aglutinado de las compañías más importantes de Estados Unidos. Su objetivo era presentar un frente común por la industria americana en el extranjero. Era un monopolio que pedía la libre competencia y libre acceso a los mercados. Se negaron a distribuir sus films en España. Duraría el boicot hasta 1958.

España, imitando el modelo francés o italiano, intenta crear un grupo sindical de producción en 1959. Pero los productores se apartaron. Crean en 1962, a imitación de Unifrance o Unitalia, Cinespaña. En 1968, pasa a manos del Estado.

En el terreno de la censura no hubo grandes cambios. Pero la apertura del país hizo necesario incrementar la vigilancia.

“No puede extrañar, pues, que fuese entonces cuando empezara a cuestionarse el mecanismo censor o cuando menos la concreción de sus postulados, resultante de la ausencia de un código normativo explícito, germen de la arbitrariedad y contradictoriedad que se manifestaba, por ejemplo, en el distinto rasero para los films españoles y extranjeros”

(Monterde, 2010, p.249).

La iglesia puso los cimientos para las bases morales de la censura. Así en 1950 se creaba la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos. La línea de producción, obviamente, estaría unida a los intereses católicos. Podemos destacar:

<b>ASPAS FILMS</b>	Recibe la felicitación del Vaticano y del Papa	Todas declaradas de “Interés Nacional”:  <i>Sor Intrépida</i> (1952)  <i>El beso de Judas</i> (1954)  <i>La Guerra de Dios</i> (1953)
<b>ARIEL</b>	Tuvo problemas con la censura	<i>Los Jueves milagro</i> (1957)
<b>PECSA</b>	Melodramas históricos	<i>¿Dónde vas Alfonso XII?</i> (1958)
<b>PROCUSA</b>	Se especializa en coproducciones con Italia	<i>Pompeya</i> (1959)  <i>El coloso de Rodas</i> (1960)
<b>ÁGATA FILMS</b>	Producen un nuevo tipo de	<i>Viaje de novios</i> (1956)

	comedia española	<i>Los tramposos</i> (1959)
<b>ASTURIAS FILMS</b>		<i>Las chicas de la cruz roja</i> (1958)  <i>El día de los enamorados</i> (1959)
<b>ALTAMIRA</b>	<p>Creada por estudiantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.</p> <p>Intenta romper la tónica dominante en el cine español.</p> <p>( Bardem, Berlanga)</p>	<i>Día tras Día</i> (1951)  <i>Esa pareja Feliz</i> (1951)
<b>ATENEA FILMS</b>	Intenta romper la tónica dominante en el cine español.	<i>Surcos</i> (1951)

Fuentes: Creación propia e *Historia del cine Español*, Cátedra, 2010.

Los estudiantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas abren una nueva puerta al cine español. Otro cine es posible. Aunque, por desgracia, no siempre cuentan con el respaldo del público. El éxito de crítica y público de *Bienvenido Mister Marshall* en 1952 solo fue un espejismo como veremos más adelante. La productora Unici dio en el clavo con este trabajo. El principal logro del film de Berlanga es lograr poner en imágenes, gracia al filtro de la comedia, las miserias de una España ignorada a nivel internacional. La gran acogida en festivales internacionales permitía al órgano cinematográfico franquista presumir del cine español.

Algunos intelectuales próximos al régimen, acabaron admirando la película:

La comprensión humana, la ternura y la sencillez que observamos en *¡Bienvenido Mister Marshall!* evidencian una formación moral impecable y una juventud sabia e inteligente por parte de los responsables de la obra, y a una cultura depurada de todos los esteticismos y de todas la preocupaciones, ya que llegó exactamente a ser cultura que habla al propio pueblo, sin siquiera alambicar o estilizar los problemas.

Manuel Goyanes destaca produciendo films poco comerciales, pero muy atrevidos, como pueden ser *Calle Mayor* en 1956 o *Muerte de un ciclista* en 1955. Poco a poco van apareciendo más films de amargo contenido social y gran valor fílmico. *El pisito* (1958), *El Cochecito* (1960), *Plácido* (1961) son solo unas muestras de que no hay nada que envidiar al cine norteamericano en estos años en cuanto a calidad.

De hecho, España se benefició de la actitud de las grandes productoras extranjeras de rodar superproducciones en suelo europeo. La Cinecittá de Roma tenía una digna heredera. Fueron años de consolidación de técnicos nacionales y de empresas de servicios. *Alejandro Magno* (1966) de Robert Rossen, *Orgullo y Pasión* (1957) de Stanley Kramer, *Salomón y la reina de Saba* (1959) de King Vidor. Fueron algunas de las grandes películas rodadas en suelo español. Destacan, sobre todo, los trabajos del productor Samuel Broston: *Rey de reyes* (1960), *55 días en Pekín* (1963), *El Cid* (1961), *La caída del Imperio Romano* (1964), *El fabuloso mundo del circo* (1964).

Tenemos una mejoría en los temas y formas tratados en los films producidos en nuestro país. Hay películas que tocan sin miedo temas cercanos a la realidad del momento. El drama urbano realista sustituye al drama rural. *Surcos*, en 1951, marca el camino. Juan Antonio Bardem es claro referente de un nuevo cine social. Con películas como *Calle Mayor* (1956), *Venganza* (1957), o *Muerte de un ciclista* (1955) “el filme recoge una de las máximas aspiraciones de algunos de los asistentes a las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca: hacer del cine español un testimonio de su tiempo” (Montes Fernández, 2011, p.613).

Barcelona aporta grandes historias de pequeño presupuesto en un género tan “americanizado” como es el cine negro. *Apartado de correos 1001* (1950) marca una tendencia a seguir en el género policíaco español.

Con estas mejoras esperanzadoras, ¿podemos hablar de un gran avance del cine español? la respuesta es no. Aquellos directores que en los años 40 seguían acaparando la mayor parte de los focos y los galardones. Continúan con su carrera exitosa. Hablamos de Sáenz de Heredia, Rafael Gil y Juan de Orduña. Aunque algunas de sus



películas son dignas de mención, como *Días de radio* (1955) de Heredia. Se echa en falta sangre nueva entre los directores españoles.

Ladislao Vajda, con películas como *Marcelino Pan y Vino*, *Tarde de Toros* y *Mi tío Jacinto*, logra situarse en primera fila de los directores del momento. *Tarde de toros* es una prueba de aquel cine de los años 50 orientado a explotar el papel social de los espectáculos públicos, como el fútbol o los toros.

Podemos contar como fracaso al hablar de cine de disidencia por el hecho que directores que empezaron con cierta voluntad disidente acabarían alejándose por completo de ese camino. Se pueden mencionar como pertenecientes a este grupo a José María Forqué, Pedro Lazaga, o Nieves Conde.

Como continuación de los años de posguerra siguen teniendo éxito la comedia y el género folclórico. Aunque tendrían duros competidores con el cine histórico y el literario. Con el éxito de *El último cuplé* (1957) se abre un filón de películas que unían melodrama y canciones (*La violetera*, *pecado de amor*). La comedia, afortunadamente, sufre un cambio muy llamativo.

Un sector del cine disidente toma el género como vía para la crítica y se pone de moda la comedia formada por episodios. En ella vemos la vida de varios personajes, muchas veces parejas. Dos películas muestran la buena salud de este subgénero: *Historias de la radio* en 1955 y *Las chicas de la Cruz Roja* en 1958. Sin embargo, el gran ciclo comercial entre los años 50-60 fue el llamado “cine con niño”: *El pequeño ruiseñor* (1956) o *Marcelino Pan y vino* (1954).

Otro cine menos comercial que demuestra que el cine español sigue estancado en el pasado, es el de vertiente bélica y anticomunista. Entre 1951-1956 *Rostro de Mar*, *Cerca del Cielo*, *La patrulla*, o *Torrepartida*, recuperan el cine de “cruzada”. No podemos olvidar que tiene su público y toda la protección del Estado el cine de temática religiosa: *Balarrasa* (1950), *La señora de Fátima* (1951) o *El Beso de Judas* (1953). En los primeros años 60, hay un paso hacia adelante en el panorama cultural.

Podemos ver los primeros trabajos disidentes de autores que mantuvieron su obra dentro del sistema industrial franquista. Hablamos de Fernando Fernán Gómez y su *El mundo sigue* (1963) y *el Extraño Viaje* (1964). El punto más radical de la disidencia llega a partir de 1961: Luis Buñuel regresa a España. Es el año de *Viridiana*. Película que demostró que la aparente “vista gorda” del régimen hacia el cine español de disidencia era pura fachada. Buñuel sufrió las consecuencias.

Con claras resonancias de Pérez Galdós, se ofrecía como una cruel y ambigua alusión a la doble moral burguesa -véase la consolidación del triángulo sentimental al final del film- y a los valores de la caridad cristiana, (...) Tan hábil como para superar la censura, representar a España en el Festival de Cannes y ganar la palma de oro, pero insuficiente como para pasar desapercibido para *L'Osservatore Romano* que lo acusó de blasfemo y sacrílego, que significó (...) la prohibición absoluta del film (...) e incluso la retirada de su nacionalidad española.

(Monterde, 2010, p.292-293).

## **4. LOS EXPERIMENTOS APERTURISTAS Y LA LLEGADA A LA TRANSICIÓN (1962-1975)**

### **4.1 García Escudero: modernización y regulación censora (1962-1967)**

A principio de los 60, el franquismo persigue un nuevo lavado de imagen. Si la primera viene como consecuencia de la alianza con Estados Unidos a principios de la década de los 50, ésta viene acompañada por un importante crecimiento del sector turístico. El régimen apostará por los nuevos talentos cinematográficos jóvenes, a pesar de que muchas veces puedan despertar el enfado de las autoridades. Debido a que sus triunfos en festivales extranjeros de gran renombre, son la mejor carta de presentación de España en el extranjero.

La dictadura debe hacer frente en estos años a varias adversidades importantes: aumento de las huelgas y movimientos sindicales, el comienzo con carácter público de la lucha armada de ETA ,o el fracaso en 1969 de la experiencia aperturista por la

elección de medidas extremas, como declarar el estado de excepción parcial en Guipúzcoa en 1968.

Las medidas tomadas entre 1962-1969 perseguían que internacionalmente fuese reconocido el régimen. Puede que el objetivo fuese el aperturismo, pero las normas aprobadas en estos años seguían teniendo un carácter fuertemente conservador.

La no democrática España pidió su ingreso formal en el Mercado Común Europeo el 9 de febrero de 1962 -le fue denegado-, después de haber sido aceptada en otros foros (en el BIRF y en el Fondo Monetario Internacional, por ejemplo, en 1959). Obviamente, la apertura, por pequeña que fuese, debía ser encomendada a rostros nuevos, entre los cuales destacó el sector de los tecnócratas, economistas y abogados estrechamente relacionados con el Opus Dei, que ya venía desempeñando una influencia fundamental que mantendría hasta el final del franquismo, especialmente constatable en el periodo crucial de 1962 a 1969.

(Casimiro Torreiro, 2010, p.297).

Podemos destacar la creación del Tribunal del Orden Público en 1963, encargado de la seguridad interna. El plan de desarrollo económico con carácter cuatrimestral, la ley de prensa e imprenta de 1966, la nueva ley orgánica de 1967, y la concertación en 1969 de la continuación del régimen en la persona de Juan Carlos de Borbón, heredero de Franco. Pero volviendo a unos años antes, concretamente siete, es importante el regreso de García Montero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

En esta segunda etapa pretende coger algunos principios defendidos en las Convenciones de Salamanca: lograr un cine más interesado en lograr alcanzar todo el potencial que el medio ofrecía, y una apertura al exterior mediante la exportación. Estimular la acción inversionista extranjera fue otra de sus metas a alcanzar.

Muy crítico con la inexistente regulación censora, logra sacar adelante en 1963 las Normas de Censura Cinematográfica. El código de censura seguiría llevando a cabo un control político, moral y religioso de nuestro cine. La legislación censora estaba formada por tres comisiones: una juzgaba la viabilidad del proyecto, otra analizaba el guión previo, y la tercera juzgaba el film realizado y su publicidad. Otra medida tomada, a semejanza de otros países europeos, es la creación de un cuerpo jurídico con el fin de estimular la producción nacional a la vez que se promueve y protege.

Dicho cuerpo jurídico se complementaba con el documento que García Escudero llamó Carta Magna del Cine Español. Unas normas que apoyaban sanciones a la actuación intervencionista del Estado en el terreno de la cultura cinematográfica. En el campo de las subvenciones destaca la eliminación de categorías vigentes en 1952 para sustituirlas por una cantidad automática equivalente al 15% de la recaudación bruta.

La subvención automática del 15% se garantizaba desde el punto de vista de su funcionamiento, en la puesta en marcha de un espinoso postergado mecanismo: el control de la taquilla, la fiscalización de todos los puntos de entradas, medida administrativa fuertemente contestada por los exhibidores, con la que se jugaba en cierto modo el éxito o fracaso de la política de García Escudero (...).

(Torreiro, 2010, p.305).

Las nuevas normas perseguían la creación de un fondo de protección cuya fuente fuese el impuesto al tráfico de empresas y los derechos de doblaje de películas extranjeras. Como hemos citado anteriormente, se llevan a cabo, paralelamente, unas políticas de estímulo a los nuevos realizadores cuyos éxitos en el extranjero “contribuyen a reforzarla en el exterior la imagen aperturista de los sucesivos gobiernos franquistas”. (Montes Fernández, 2011, p.616).

Se introduce la categoría de “Interés Especial”. Era otorgada a aquellos trabajos que demostrasen una voluntad de investigación formal o temática. Llegado 1962, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas se convierten en la Escuela Oficial de Cinematografía. En 1964 se va más allá en la inversión en apoyo al cine joven mediante la concesión de créditos con estos mecanismos. Según Casimiro Torreiro (2010) : “créditos normales a la producción (devolución a tres años), anticipos del Banco de Crédito Oficial para las películas de interés especial, créditos no retornables en concepto de “interés especial”, anticipos del fondo de protección por igual concepto, anticipo del BCI para financiar películas comerciales a devolver en tres años, avales oficiales a los productores para obtener créditos privados y créditos sindicales”.

Resumiendo, la política de García Montero podría explicarse como un intento de tener contentos al mismo tiempo al sector más reaccionario del régimen y a la disidencia tolerada.

## 4.2 El Nuevo Cine Español

A partir de 1964, el intento de sacar la máxima rentabilidad posible a la concepción de cultura nacional a través del cine, unido a una legislación proteccionista con la producción, y el empuje a los nuevos realizadores formados en las escuelas de cine, tuvo como consecuencia el llamado Nuevo Cine Español.

Destacan Mario Camus (*Young Sánchez*, 1964); Miguel Picazo (*La tía Tula*, 1964); Francisco Regueiro (*El buen amor*, 1963); Manuel Summers (*Del rosa al amarillo*, 1963) y, sobre todo, Carlos Saura (*La caza*, 1965).

Y al igual que ocurrió con la Nouvelle Vague, el Free Cinema, el Junger Deutscher Film o con los cines nórdicos, también en España el NCE realizó su pequeña revolución contra el cine de papa-incluyendo dentro de éste no sólo a los cineastas comerciales o del régimen, sino también a algunos de los representantes de la disidencia, sobre todo a Juan Antonio Bardem- contra quienes ello creían que bloqueaban su acceso a la profesión. Aunque conviene aclarar que el NCE se distinguió mucho más por su enorme atipicidad con respecto al cine producido en España que por su permeabilidad para adoptar modelos narrativos importados del exterior (...).

(Torreiro, 2010, p. 309).

Podemos destacar a dos productores: Juan Migue Limet y Elías Quejereta. Algunas productoras tradicionales dan un importante apoyo a la nueva producción. Aunque lo hacen interesadas por obtener algunas de las ayudas aprobadas por Escudero. IFISA, PROCUSA, TARFE O PEFSA son algunas de dichas productoras. Retiran su apoyo inmediatamente al ver que no les salía rentable.

En 1966 entra en escena otro cambio notable en nuestro cine: La Escuela de Barcelona. Entra en conflicto con el NCE al considerar que la estética de sus películas está anticuada. La izquierda cinematográfica les tacha de ser unos elitistas culturales. Los dirigentes nacionalistas catalanes de usar el castellano en sus trabajos.

Su film manifiesto *Dante no es únicamente severo* (1967), finalmente firmado por Esteva y Jordá, y programado en la italiana Mostra de Pesaro ese mismo año, es una suerte de compendio de los conflictos búsquedas y hallazgos del movimiento: proyecto que debía reunir cuatro sketches dirigidos respectivamente por Jordá, Esteva, Portabella y Bofill, pero las desavenencias entre ellos, moneda corriente entre los miembros de la Escuela, llevaron a que los dos últimos realizasen el suyo por separado (Portabella, *No Compteu amb els dits*, Bofill, *Circles*), mientras los dos primeros, con el amparo de la productora Filmscontact, una creación de la familia de Esteva y máxima plataforma del grupo realizaban al alimón un film sorprendente (...).

(Torreriro, 2010, p. 323).

A pesar de las nuevas corrientes y medidas, no se puede hablar de una revolución completa. El interés por intentar controlar y ordenar a toda una nueva generación de cineastas mediante la concesión de ventajas en las ayudas estatales explica la poca participación de los cineastas disidentes durante estos años: Bardem, Berlanga, Fernando Fernán Gómez.

Por otro lado, la producción comercial puede resumirse en filones subgenéricos, ficciones oportunistas, y una precariedad en el terreno de los recursos y la inversión. En el terreno de la comedia, triunfa “la españolada” con artistas como Paco Martínez Soria, José Luis López Vázquez o Gracita Morales. También son destacables otras vertientes, como la comedia musical con niños cantores (Marisol o Ana Belén) o por desgracia, “comedias de valores moralmente cuestionables, un cine de ideología agresivamente machista y reforzadora de los tópicos tradicionales”, como indica Casimiro Torreiro (2010, p.333).

Son dignos de mención en el terreno de las variantes subgenéricas el Peplum, el cine de espías de alto contenido paródico, y el cine de terror. El rey sin duda fue el spaghetti-wester. Destaca la famosa trilogía del dólar de Sergio Leone.

A pesar de las temáticas conservadoras y el tradicionalismo ideológico, hubo una buena frecuentación de las salas para el cine español. Aunque seguíamos estando muy lejos de países como Francia e Italia que logran situar su cine nacional, en cuota de mercado, por encima de la producción extranjera. Entre 1966-1968 rondábamos entre un 23 % -30%, los franceses e italianos podían presumir de tener entre un 55% y el 60%. La política reformista no ha tenido efectos negativos en este campo.

Sin embargo, debemos hablar de fracaso en la política de García Escudero. Las películas de aquellos directores que Montero quería apoyar como modernización de nuestro cine, no funcionaron en taquilla. Además, tuvieron escasa aceptación en festivales internacionales. Hablamos de películas como *La Caza*, *Nueve cartas a Berta*, o *Juguetes Rotos*. *La Caza*, de Carlos Saura, obtuvo el oso de plata en el Festival de Berlín. Pero por encima de todo, hubo un fuerte choque entre la vieja industria y el Nuevo Cine Español.

#### **4.3 Final de la dictadura (1969-1975)**

Franco da, en 1974, su visto bueno a un nuevo intento aperturista. El llamado espíritu de febrero. Consiste en aceptar grupos políticos respetuosos con el régimen. Pero dejando fuera a las fuerzas democráticas.

Unos años antes, a partir de 1969, se produce el inicio de una de las crisis más severas de la historia del cine español. La distribución y la exhibición siguen estando en manos de los grandes grupos norteamericanos. Logran dicho poder por vía directa o mediante contratos con empresas españolas. No ayuda nada a mejorar la situación la gran dependencia, todavía, de los créditos estatales y subvenciones. Tampoco hace favor al cine la llegada a los hogares españoles de un fuerte competidor: la televisión. Cada vez se ve más.

Con Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información y Turismo, siendo Thomas de Carranza el encargado de la gestión cinematográfica, en 1971 la administración suspende la concesión de “Interés Especial” y crea una Comisión de Apreciación. Dicha comisión otorga a cada película una puntuación. Dando una cantidad fija de dinero por cada punto obtenido. La cantidad era de 400.000 pesetas, subiendo tal cantidad hasta las 700.000 en 1976. Thomas de Carranza aprueba que el “Interés Especial” sea otorgado tras la conclusión del rodaje de las películas. Crea así una nueva medida para mantener el control ideológico.

En este mismo año, 1971, aumenta el precio de la entrada de cine. Dedicando parte de dicho aumento a protección del cine español, un año después vuelve a subir el precio. Lo que indica el fracaso de la medida. En 1973, regresa la subvención automática del 15% por cada película española.

Son años de endurecimiento de las medidas de control cultural. El cine extranjero no es una excepción. También la censura se endurece con el cine de fuera de nuestras fronteras. Torreiro pone como ejemplo el recurso fallido presentado por el distribuidor español del film *La Dolce Vita* ante el Tribunal Supremo por la prohibición de exhibir la película. Rogelio Díaz, nuevo director de Cinematografía en 1974, anuncia levantar la censura y una nueva ley de cine. Aunque ninguna medida llegó a ver la luz.

En 1972, en materia de producción comercial el filón del spaguetti-western da paso al terror hispano. Este género nace en 1967 con *La marca del hombre lobo*. Este tipo de películas suponían una válvula de escape a las productoras a las que se les cerraba el camino de las ayudas estatales. Esto supone que haya un resurgir de adaptaciones de las obras clásicas de la literatura hispánica. En 1974 podemos encontrar *La Regenta* y *El Libro del Buen Amor*. A partir de 1975, las películas de subgénero deben competir duramente con otro tipo de films cuyo contenido político, metaforizado, se ganaba el interés de los espectadores.

Entre 1973 y 1978 asistimos a un gran crecimiento del entendimiento entre las producciones españolas y el público. Son películas de contenido crítico. Logran esquivar la censura mediante metáforas. En el caso del cine de autor, exige una explotación diferente, pero fue un cine rentable. Podemos citar títulos como *El espíritu de la colmena*, *La prima Angélica*, *Cría Cuervos*. *La prima Angélica* constando 13 millones de pesetas, recaudó más de 80.

En este contexto, de romper con el cine comercial del momento, triunfa la llamada Tercera Vía. José Luis Dibildos, propietario de Ágata Films, aplica una fórmula con el fin de abrir mercado en el extranjero. Contrata a profesionales de ideología progresista para rodar películas de temática actual. Por ejemplo, en 1974 *Españolada en París* tocaba el embarazo no deseado y el aborto.

El nuevo código para cine, que el Ministerio de Información se propuso sacar en 1975, llega muy tarde. Se tolera como práctica habitual los temas sexuales, pero no se elimina el poner límites a los contenidos políticos. El primer gobierno de la Democracia, UCD, aboliría por completo la censura.



## 5. CONTROL MEDIÁTICO DE LA DICTADURA

### 5.1 Nacimiento del sistema de control: Falange y el modelo italiano (1938 -1950).

Antes de que el bando vencedor crease el nuevo Estado, la Junta de Defensa Nacional, más tarde Junta Técnica, dictaría las normas para el control de la prensa escrita. Se prohíbe todo material escrito de ideología contraria al futuro régimen. Entra en esta prohibición material socialista y libertario.

En 1937, la Delegación de Estado para la Prensa y Propaganda tiene la misión de vigilar la prensa y transmitir los hechos del llamado Movimiento Nacional tanto en territorio nacional como en territorio extranjero. Es más, la Ley de Responsabilidades Políticas de 1939 permitió que el Estado fuese propietario de los periódicos y emisoras de radio fruto de la confiscación.

El modelo a seguir es el propuesto por Falange. Es un modelo de corte totalitario. La creación del Ministerio de Interior, y el nombrar a Serrano Súñer ministro y jefe de Prensa y Propaganda del Partido ayuda a que la idea falangista cobre fuerza. Entre 1938 y 1941 la prensa está en sus manos.

Ni la nueva Ley de Prensa representó una mera transposición de la normativa fascista, ni constituyó simplemente un hito más en la historia secular de las limitaciones a la libertad en España. Su articulado incorporaba las novedades introducidas por los regímenes de Hitler y Mussolini y el Tercer Reich. Aún así, resulta evidente el predominio de los elementos de ruptura sobre los de continuidad.

(Elisa Chuliá, 2001, pa.43).

En 1941, la censura previa se levanta a los periódicos pertenecientes al Movimiento. En ese mismo año se otorga autonomía propia a la Dirección de Prensa y Propaganda. Se incorpora la Vicesecretaría de Educación Popular. Este organismo aumentaría en poco tiempo sus competencias:

De una parte, aquellas que venían siendo propias de las Direcciones Generales de Prensa y Propaganda relativas a censura, propaganda y, sobre todo, prensa, en el marco de la ley de 22 de

abril de 1938 que en su desarrollo irá extendiendo su conocimiento a otros organismos e instituciones tales como el Registro Oficial de Periodistas, la Escuela de Periodismo y la Agencia EFE (...).

De otra parte, la atribución de nuevas competencias como las relativas a radio, cine y teatro. Por lo que a radio se refiere dependerá de la Vicesecretaría no solo en monopolio de los servicios informativos a través de las emisoras de Radio Nacional, sino también el funcionamiento de todo un conjunto de emisoras organizadas en la Red española de Radiodifusión (REDERA); en materia de cine la creación del Noticiero español NO-DO (...) en lo relativo a teatro, la Vicesecretaría de Educación Popular organizará el Teatro Español y el Teatro Escuela Lope de Rueda.

(Terrón Montero, 1981, p.53).

Este sistema se incorporará en 1945 al Ministerio de Educación Nacional bajo el nombre de Subsecretaría de Educación Popular. Queda bajo la responsabilidad de la acción directa del Gobierno en espera de la creación, en 1950, de un nuevo ministerio. Formado el nuevo Estado, el carácter informativo de la prensa queda sustituido por un papel adoctrinador. A pesar de estos cambios, y el paso del tiempo, sigue en vigencia la ley de prensa de 1938.

El mantenimiento del mismo esquema legal durante veintiocho años, atestigua que su promulgación respondía a causas más profundas; a saber, la inexistencia de una hegemonía en la sociedad civil con la suficiente fuerza por sí misma como para imponerse al conjunto de la población sin el recurso directo del aparato (represivo) del Estado

(Montero, 1981, p. 54).

El Estado franquista verá en la ordenación jurídica italiana en prensa un modelo a imitar. En concreto, los Reales Decretos Ley 15 julio 1923, 10 julio 1924, 31 diciembre 1925. Aún conservando los dueños la propiedad privada, como empresas mercantiles, el Gobierno controla el contenido de la prensa mediante la figura del director. Cargo nombrado por el Gobierno a través del Procurador General. Terrón Montero (1981) indica sobre este tema que “el reconocimiento del gerente responsable por el Procurador General era condición necesaria para la publicación del periódico” (p. 56).

Al ser la ley italiana el camino a seguir, cabe preguntarse: ¿cuáles son los temas de infracción de dicha ley, del 15 de julio de 1933, y como se asegura el cumplimiento de sus normas?

Por una parte, indica Montero (1981) que era delito:

1. Si el diario o la publicación periódica con noticia falsa o tendenciosa supone un obstáculo a la acción diplomática del gobierno en las relaciones con el exterior o menoscaba el crédito nacional interior o en el exterior o produce injustificadamente alarma en la población o bien da motivo a la perturbación del orden público.
2. Si el diario o la publicación periódica con artículos , comentarios ,notas ,títulos, ilustraciones ,o viñetas instiga a cometer delitos o excita el odio de clases o la desobediencia de la ley o de alguna orden de la autoridad o comprometa la disciplina de los encargados del servicio público, o favorezca los intereses de un Estado, ente o particular extranjero con daño de los intereses italianos, o bien atente a la patria, el Rey, la familia real, el sumo pontífice, la religión del Estado y el poder del Estado o de una potencia amiga

Por otra, se aseguraba el cumplimiento de la ley mediante dos medidas. La primera es garantizar la capacidad y moralidad del periodista. La segunda consiste en lograr la solvencia del medio gracias al Registro Oficial de Periodistas. Era obligatorio inscribirse si se quería ejercer la profesión. Los periódicos estaban obligados a declarar los nombres de sus financieros y a probar su solvencia. En el momento de producirse alguna variación, debía de repetirse la operación. Las modificaciones españolas a este modelo italiano son pequeñas.

Aparentemente, los requisitos exigidos para hacer valer el derecho de inscripción eran menos severos que en Italia y Alemania: si en estos países la inscripción estaba ligada a condicionamientos de tipo penal, racial, y hasta intelectual, en la Ley de Prensa española figuraba como única condición para ser aceptado y obtener el correspondiente carnet probar la experiencia remunerada de más de un año en la confección literaria de un periódico. Los que carecieran de ella no podrían acceder al Registro hasta que se regulara la organización académica del periodismo

(Elisa Chuliá, 2001, pag.54).

El poder público transforma el proceso informativo para convertirlo en un mero altavoz del poder y voluntad del Gobierno. Es tarea del Estado: regular el número y la

extensión de los periódicos, intervenir en el proceso de nombrar al personal directivo, vigilar el contenido de la prensa, reglamentar la profesión periodística y ejercer la censura previa.

Sólo faltaba que al dictador se le reconociera como ejemplo y modelo de la profesión periodística. Precisamente en su condición de “periodista auténtico y de mérito nada común”, el director de prensa, Tomás Cerro Corrochano, le otorgó en julio de 1949 el carnet de periodista de honor número uno, en un acto que contó con una nutrida y entusiasta representación de la prensa española.

(Francisco Fuentes y Fernández Sebastián, 1998, pag.259).

Cabe indicar que a pesar de tener la religión un impórtate orden jerárquico dentro de la dictadura, la Iglesia apenas ha participado directamente en la elaboración de la ley de prensa. Por ello tendrá varias polémicas con el Estado. En cambio, participaría activamente en la elaboración de la nueva ley en 1966. Desde principios del siglo XX este estamento, junto con la jerarquía militar, serán los sectores de poder que peor consideración tengan de la prensa.

Si los militares estimaban que la prensa había contribuido al desprestigio del Ejército y a la relajación del vínculo nacional, la Iglesia le hacía responsable de la desmoralización de la sociedad.

(Elisa Chuliá, 2001, pa.33).

## **5.2 La fidelidad del periodista al Estado y el sistema de consignas**

Mientras se preparaban los cimientos para el control total del Estado sobre la prensa y su contenido, no podía dejarse de lado a los profesionales de la información. Había que lograr, ya desde los primeros momentos de la Guerra Civil, la fidelidad y acatamiento a los principios del nuevo gobierno. Había que realizar una *limpieza* profesional. También había que decidir que poder del régimen (Iglesia, Ejército y Falange) se alzaría con el control sobre la prensa.

Las asociaciones de prensa eran el órgano de defensa y representación de los periodistas en las diferentes provincias españolas. No hay que pasar por alto que la más importante provincia es Madrid. Al estallar la guerra, y ser Madrid republicana, era necesario organizar a los periodistas que habían tomado partido por los sublevados. San Sebastián tuvo el mayor número de asociados. Se realizarán aquí las primeras reuniones: elección de cargos y depuración de profesionales. La Orden Ministerial publicada en el BOE en 1937 daba a la asociación de la prensa la misión depuradora.

Sin embargo, la ley de prensa al señalar las competencias del Ministerio del Interior en la reglamentación de la profesión periodística, anulaba la ley dicha anteriormente. Por ello, el comité de la asociación delegaba sus funciones en el Ministerio de Interior. Quien quisiera trabajar en el oficio, debía entregar una declaración jurada para el Registro de Periodistas. Era obligatorio.

Se nombró un juez depurador para instruir estos expedientes y hacer la propuesta de resolución pertinente que sometía al director general de Prensa. Este, de acuerdo con las propuestas, resolvía procediéndose entonces a extender el oportuno carnet por el registro oficial o a comunicar al interesado la negación, en cuyo caso se le prohibía el ejercicio de la profesión o se le suspendía en el supuesto de que ya estuviera trabajando en algún periódico o agencia.

(Terrón Montero, 1981, p. 63 y 64).

Es decir, la prensa es un estamento más del gobierno, y el periodista un altavoz de la ideología gubernamental. Por ello, la Vicesecretaría de Educación Popular crea en 1941 la Escuela Oficial de Periodistas. tiene la misión de cubrir la necesidad de educar a los profesionales que trabajan con la información. En 1943 nace la Unión Española de Periodistas como órgano de representación de los mismos.

Una vez expuesta esta breve explicación sobre el método usado por el régimen para asegurar la lealtad ideológica del periodista, pasamos a ver cómo se trabajaba la información. El periodista estaba obligado a introducir determinadas noticias y comentarios cuya autoría pertenecía al Gobierno: la consigna. La consigna supone un camino para llegar a la ansiada unificación ideológica perseguida por el régimen. Hay que indicar que hubo bastantes fallos en la aplicación de este sistema.

(...) No faltó además la descoordinación. Muchas veces un texto incluido en un periódico por una razón de una consigna o de cualquier otro tipo de imposición era retirado por el censor de turno.

(Pizarroso Quintero, 1994, p.311).

Podría definirse como una advertencia de cómo deben interpretarse los hechos sobre los cuales está informando el medio en cuestión. Incluso se señalaba, como explica Terrón Montero (1981), el lugar y la relevancia que los mismos debían ocupar en la confección y las líneas directrices de los editoriales.

Ocasionalmente, las consignas no eran más que resúmenes de lo publicado en medios que dependían de la Delegación Nacional de Prensa. Se da cierto margen de maniobra en la redacción, pero siempre que quede claro la idea a señalar.

En estos años, el marco internacional marca la función política de la prensa. Hablamos de la Segunda Guerra Mundial. La línea de actuación de la prensa está dirigida al mantenimiento del nuevo gobierno. Por lo que se destacaría el papel neutral de España en el conflicto bélico. Así se evitaría que el país pudiera ser identificado con el bando que va a perder la guerra. Esto es lo más destacado en política exterior. En política interior, hay que representar a Franco como el artífice de la paz y el progreso nacional.

En 1942, hay un cambio de la consigna oficial. La prensa debe mostrar el distanciamiento entre España y los totalitarismos fascistas iniciados por el Gobierno. Esto se debe a las nuevas circunstancias en Europa. Es decir, las derrotas alemana e italiana. Se pone especial interés en mostrar la catolicidad y el anticomunismo del Estado. Ante la visión de las democracias europeas y americana de los sistemas totalitarios, el régimen trata de mostrarse como defensor de las libertades reprimidas por la República. Otro motivo para despegarse de Alemania e Italia eran sus pactos temporales con la Unión Soviética.

Pero desde el punto de vista mediático existía un problema. Había sido demasiado difundida la amistad con el eje alemán. Había que ofrecer un enemigo mediático. El candidato perfecto pasa a ser Japón. Por la lejanía del país, y al no existir con ellos

pactos de ningún tipo. Además, al declararse enemigo del país nipón, se realizaba un guiño a los Estados Unidos. Siendo Japón enemigo en el Pacífico. También intervino, en la decisión de elegir a este país, la invasión de Filipinas por parte de Japón en 1945. Seguía siendo territorio español.

España lo presentó como un ataque a la Iglesia. Pasa a llevarse a cabo en la prensa española una postura pro americana al mismo tiempo que se ofrece de Franco la imagen de líder carismático.

### **5.3 Arias Salgado y la Iglesia Católica (1951-1961)**

Con el objetivo de lograr un equilibrio entre la influencia militar, católica, falangista y monárquica en el régimen, se produce una remodelación en el Gobierno en 1951.

Las luchas por alzarse con las competencias políticas sobre la prensa comenzaron antes de que entrara en vigor la Ley de Prensa de 1938, desde el mismo momento en que comenzó la Guerra Civil. Mientras que la Iglesia iba colocando a sus representantes en las diferentes juntas que decidían sobre la salubridad moral de publicaciones y espectáculos, militares y falangistas de distinta filiación habían intentado persuadir a Franco de que eran los mejores candidatos para gobernar los periódicos.

(Elisa Chuliá, 2001, pág. 52).

Gabriel Arias-Salgado, desde la Dirección General y después desde el Ministerio, fue una figura importantísima en la política de prensa. Su doctrina de la información tiene como bases un pensamiento católico tradicional y una fuerte oposición al marxismo y liberalismo. La Prensa se convierte junto al Estado en el orientador y director de la opinión pública. Salgado considera a la prensa una institución nacional que debe cuidar de los intereses de la sociedad.

Persigue una nueva ley de prensa que sustituya a la de 1938. La información tiene como objetivo primordial el bien común de la nación. El Estado debe poner las bases para que las diferentes instituciones gubernamentales ayuden en esta meta.

Como primeras medidas, para lograr la monopolización estatal de la información, podemos destacar la autorización para publicar prensa, la prohibición a extranjeros de

ejercer periodismo en España, y prohibir el capital extranjero en las empresas periodísticas españolas.

La principal defensa de la censura previa se mantiene por la idea de proteger la promulgación de ideas. En este tema que nos ocupa, la Iglesia tendrá mucho que decir. La Iglesia reivindica su identidad mediante organizaciones propias que asienten en el futuro su continuidad al margen de la organización política. Su relación con la prensa será de amor-odio.

Reconoce, por un lado, que el régimen ha frenado la divulgación de ideas contrarias a los principios cristianos. Aunque satisfecha, la institución eclesiástica, con el auge de las publicaciones de temática religiosa, no estaba nada contenta con la prensa informativa. El sistema de consignas, y la censura previa, tenían como consecuencia la inserción de noticias que escapaban a su control.

El principal choque con Arias Salgado vendrá en esta línea. El mecanismo censor ha de estar reglamentado por una precisa ordenación jurídica y no por la acción exclusiva del Estado. Se ha de dar paso a una ley de prensa de inspiración cristiana. Debe de estar alejada de aquel producto anticuado que supone la de 1938.

Curiosamente, no define lo que se entiende por periódico. (...) Este sistema da lugar naturalmente a una prensa monótona y repetitiva con muy pocas diferencias entre los distintos periódicos, lo que no podía ver de otra manera. Ello mantuvo muy bajo el desarrollo de la prensa española y por tanto, no sirvió tampoco demasiado a la finalidad propagandística a la que se destinaba a ésta por su escasa penetración en la sociedad.

(Pizarroso Quintero, 1994, p.310).

Aunque no fue con la Iglesia únicamente con quien tuvo discrepancias Arias-Salgado. Con los monárquicos también tuvo el ministro diferencias de índole ideológica. Querían neutralizar el poder falangista.

Junto a la prensa y las organizaciones católicas, otro foco de tensiones fue el sector del régimen más irreductiblemente monárquico, encabezado por el diario ABC, que mantuvo, por lo menos de manera testimonial, su adhesión a la figura de don Juan de Borbón (...) En realidad, tanto los



monárquicos como los propagandistas se encontraban en una tesitura similar en sus relaciones con el régimen: aspiraban a una modificación, en provecho propio, de las reglas del juego del sistema, que neutralizara el poder de los falangistas sin romper por ello con Franco y su Estado.

(Francisco Fuentes y Fernández Sebastián, 1998, pag.262).

Entre 1951 y 1952, la Asociación de Propagandistas, en el Círculo de Estudios del Centro de Madrid, celebra una serie de conferencias bajo el título *Estructura Ideal de una Ley de Prensa*. Esto es un ejemplo de las diferencias ideológicas dadas a lo largo de todo el régimen. Más adelante, varios participantes en dichas conferencias estarán en el comité encargado de estudiar y llevar a cabo un anteproyecto de ley de la información.

La Iglesia, por su parte, pide que se marquen claramente las diferencias entre prensa estatal y católica. En 1934, el Cardenal Carejeira distingue tres tipos de prensa católica: oficial, oficiosa e independiente.

La oficial, está directamente dirigida por las autoridades eclesiásticas. Es un nexo de unión entre clero y fieles. La oficiosa está orientada al público en general según los principios morales cristianos, manteniendo la independencia de opciones partidistas. La independiente no pretende ser altavoz de la Iglesia, más bien como indica Montero (1981): “Responder en los asuntos temporales a los criterios políticos por lo que haya optado haciendo uso legítimo de su libertad” (p.116).

No ayudaba a calmar la preocupación del Estado, perder su monopolio informativo, la intención eclesiástica de crear una Escuela de Periodismo de la Iglesia ni el crecimiento de la Junta Nacional de Prensa Católica.

Resumiendo, la Iglesia persigue en el terreno de la comunicación dos objetivos claros:

- A.** La reivindicación de unas organizaciones e instituciones específicamente eclesiales, en el ámbito de la prensa se traducía en la recuperación del monopolio del calificativo católico para las publicaciones era, como vimos, otra de las preocupaciones de la Iglesia
- B.** (...) la necesidad de la Iglesia y de los sectores católicos de ocupar su sitio en el marco de la sociedad civil a través de la utilización de la prensa de información general... (...) porque

marca definitivamente el criterio que la propia Iglesia establece para considerar a los periódicos como sus auténticos portavoces: el sometimiento a la censura eclesiástica, de forma que mediante él es posible fijar que publicaciones pueden ser consideradas como estrictamente católicas.

(Terrón Montero, 1981, p. 121-123).

#### 5.4 El camino hacia una nueva ley de Prensa

Los sectores eclesiásticos se oponían firmemente al sistema de control oficial. Tres son sus exigencias básicas en su petición de una nueva Ley de Prensa:

(...) en primer lugar, la expresión clara e inequívoca de los derechos del Estado en esta materia, la cual podría ser regulada, pero no absorbida por aquél, así como sus facultades de intervención en circunstancias especiales. En segundo lugar, la nueva Ley habría de eliminar al máximo *el mero arbitrio de quienes ejercen la función moderadora de la prensa* tipificando para ello los delitos o faltas en que pueda incurrirse a través de la expresión escrita y fijando igualmente los órganos judiciales que han de conocer sobre tales infracciones. Por último, la Ley de Prensa que en el futuro se elaborara habría de reducir la aplicación de la censura previa a las situaciones excepcionales que la propia ley determine, de forma que se pusiera en práctica el artículo 12 del Fuero de los Españoles, según el cual *todos los españoles pueden expresar libremente sus ideas siempre que no antenten a los principios fundamentales del Estado*

(Terrón Montero, 1981, p. 128).

Mediante Congresos Internacionales de Prensa Católica se intenta cambiar experiencias y sentar líneas de actuación. En 1954 el director de *Eclesia*, Jesús Iribarren, expresa las diferencias entre la Iglesia y la política informativa de Arias Salgado.

Iribarren afirma que si los periódicos católicos solo dan pastorales, se oculta a los lectores otras noticias que les permitan actuar libremente. Se les parta del conocimiento de las opciones de la sociedad y política españolas. Al negar esto, el Gobierno invita al lector a buscar otras fuentes. Da alas a la prensa clandestina. Herrea Oria, obispo de Málaga, establece la posiciones de los sectores católicos.

No es azar que sea precisamente Herrera quien se constituya en portavoz autorizado y definitivo de los intereses eclesiales en materia de prensa. Conocemos ya, de una parte, su pertenencia a la ACNdp de la que fue presidente durante años y ,de otra, el interés que había mostrado por la

creación de una prensa católica de cuyo primer periódico fue fundador y director durante la República. Ahora, su acceso al obispado le colocaba en inmejorables condiciones

(Montero, 1981, p. 131).

Ante las voces discordantes de la Iglesia, *El Español* se convierte en altavoz de las respuestas de Arias-Salgado. Podemos destacar que el Estado tiene la competencia de vigilar la opinión pública, ya que tiene entre sus responsabilidades el lograr el bien común. O que la censura previa es una acción que no puede separarse de la acción gubernamental. Herrera defiende que una ley de prensa debía incluir:

- 1) El desarrollo en sentido ampliamente favorable al orden social del artículo 12 del Fuero de los españoles
- 2) La conversación de la previa censura amparándose en el artículo 35 del Fuero, pero mediante un decreto-ley, que taxativamente determine el alcance de la medida
- 3) Reorganización de la censura en forma que cause los menores daños al periódico y sea compatible con la rapidez y expedición que por naturaleza exige la composición y edición de un diario
- 4) Creación de un Tribunal especial para los delitos de prensa con estas características: a) arbitrio judicial, b) procedimiento sumarísimo, c) penas severas. Y sería complemento de un tribunal del Fuero para amparo de los derechos que el fuero concede

(Montero, 1981, p. 131).

Lejos de defender una libertad de expresión, se trata de lograr el sustituir una élite más reaccionaria por la élite menos reaccionaria. En 1959, por fin, hay un avance en el enfrentamiento entre ambas partes. En el V Consejo Nacional de Prensa, Salgado hace pública la formación de una Comisión de consulta que iniciará los estudios pertinentes para establecer los cimientos de un proyecto definitivo de ley de prensa.

En dicha comisión están representados: el Ministerio de Información y Turismo, la Jerarquía Eclesiástica, Organizaciones Católicas, Secretaría General del Movimiento, la Delegación Nacional de Prensa, Radio, y Propaganda del Movimiento. El Instituto de Estudios Políticos, el Sindicato Nacional del Papel, Prensa y Artes Gráficas. La Federación de Asociaciones de Prensa. Los Directores de Diarios. Las Empresas Periodísticas, el Ministerio de Justicia y el Ministerio de la Gobernación. Las Agencias

de Publicidad y las Empresas Radiofónicas. Por último, las Empresas Editoras de Libros.

La variedad de organizaciones puede llevar a engaño. No hay lugar para la variedad de opinión. La mayor parte pertenece a Estamentos Oficiales. Hay lugar para la representación eclesiástica, ya que el Gobierno quiere el visto bueno de uno de los sectores que más había pedido una modificación en la Ley de Prensa de 1938. También se creó una Comisión que mantuviera en contacto a ambas instituciones.

La Comisión Consultativa tenía una misión difícil. Se encontró con la imposibilidad de encontrar una solución, legal y práctica, plenamente satisfactoria que uniera autoritarismo y cierta libertad. La eficacia de la antigua ley no ponía las cosas fáciles.

Una prueba de esta eficacia de la Ley de 1938 se cifraba en el hecho de que las facultades sancionadoras otorgadas a los organismos competentes habían sido muy pocas veces puestas en práctica a pesar de la variedad de cuestiones y aspectos para la que estaban previstos

(Montero, 1981, p.142).

Es observado por la comisión que la necesidad de una nueva ley tiene su origen en sectores minoritarios, y en general ajenos a las redacciones, o instigados desde el exterior para usar los medios como transistor de ideas liberales. Al mismo tiempo, defiende que la ley de 1938 permitió las diversas opiniones y tendencias legítimas. Esto permite que no hubiese una quiebra en la manera de pensar. Es decir, cambiar el sistema legal, erar correr riesgos. ¿Estaba dispuesto el régimen a correrlos?

Mientras el Ministerio de Información y Turismo siguiera contando con los medios para cumplir con la misión de velar para que la información continúe salvaguardando el interés colectivo, no tenía que suponer la nueva Ley de Prensa un gran cambio. Sin embargo, había que adecuar la ley a la evolución que vivía la sociedad española.

La libertad de prensa no puede seguir entendiéndose como en 1936. La intervención del Estado en la regulación de la libertad de expresión no puede quedarse en una simple declaración de principios. Hay que lograr una regulación que guíe a la empresa

informativa. La profesión periodística, más correcto sería decir aquellos periodistas con licencia para ejercer, aprueba que el papel de la información sea el bien común. Hay también que limitar la censura previa. Estos son algunos de los puntos en los que trabajará la comisión:

La primera tarea que se impuso la comisión fue el nombramiento de una ponencia que, basándose en el guión de trabajo suministrado por el ministerio, elaborará el primer borrador sobre el que presentaría comunicaciones y enmiendas el resto de los miembros, hasta ir perfilando en sucesivas redacciones el texto que habría de someterse al gobierno. Aquel nombramiento recayó en J.L Villar Palasí como presidente, y como vocales: A. Muñoz Alonso, F. Martín Sánchez-Juliá, Avelino Esteban y V. Gutiérrez Durán (...).

(Montero, 1981, p.145).

En la nueva ley se intenta abordar: el ejercicio del derecho a la expresión de las ideas. Las limitaciones a dicha libertad y el funcionamiento de la autoridad. Las relaciones entre información y opinión pública. También el deber de los profesionales y órganos de la información y los delitos.

Un punto polémico fue el separar libertad de expresión y de divulgación. Se veía, entre los enemigos de esta medida, como un medio de permitir la primera para limitar la segunda. Otro punto candente fue discutir la abolición de la censura y de toda orientación del gobierno con carácter obligatorio. Es a partir del tercer borrador cuando podemos ver innovaciones muy interesantes. Destaca un apunte de Fraga Iribarne. Propone que fueran los Tribunales de la Jurisdicción Ordinaria los que señalasen los delitos tipificados en la Ley de Prensa. En 1961, se redacta el último borrador. Es el quinto.

### **5.5 Manuel Fraga Iribarne y la nueva política (1962-1975)**

El desarrollo económico de los años 60 tiene como consecuencia la primacía de los valores económicos sobre los religiosos de épocas pasadas. Las medidas en materia económica tienen como principal misión el conquistar a la clase media. En el terreno de los medios de comunicación, unos años antes, se debe destacar la inauguración de la emisora regular de TVE, en 1956, y la fundación de Europa Press en 1957.

Su Verdadera expansión empezaría, sin embargo, siete años después, gracias al contrato firmado en 1964 por su consejero delegado, Carlos Soria, con la agencia Associated Press y a la obtención de una autorización gubernamental para transmitir noticias.

(Francisco Fuentes y Fernández Sebastián, 1998, pag.268).

Destaca en el Ministerio de Información y Turismo Fraga Iribarne. Sin embargo, su actividad irá más allá de las tareas propias de su cargo:

Sucede no obstante, que, tanto la personalidad de Fraga como su condición de profesor de Derecho Político iban a conducirlo a una actividad más amplia de la que como ministro de Información y Turismo le correspondía. Los escritos, discursos, y conferencias de su etapa ministerial no se limitaron a las competencias propias de su Departamento, sino que trascendieron estas para convertirse en un cuerpo de doctrina política que hacen de su autor uno de los ideólogos más significativos de este periodo del régimen de Franco.

(Montero, 1981, p.169).

En este capítulo de la dictadura, la información es un apartado más del avance económico y político que está viviendo el país.

A cada momento del desarrollo social y económico corresponde -en la argumentación del ministro- un correlativo desarrollo de sus instituciones. La prensa no puede ser ajena a este principio.

(Montero, 1981, p.171).

La sociedad ha sufrido cambios. Por tanto, debe reflejarse dicha evolución en la Ley de Prensa. Según el ministro, las condiciones del régimen permitieron que la ley del 38 sobreviviera. En 1962, el primer Consejo de Ministros de Gobierno declara el objetivo de lograr una nueva política de la información. Obviamente, esta decisión la asume el Ministerio de Información y Turismo. Se aprueba cuatro años después, tras varias consultas, y ser discutido en las Cortes: el Consejo Nacional de Prensa, el Instituto de Estudios Políticos y la Organización Sindical.

El nuevo equipo ministerial se aleja de la doctrina de Arias -Salgado en un punto clave. Se establece un Estatuto de la Información en vez de una ley única. Dicho Estatuto

estaba constituido por varias normas de las que forman parte: apartado de la Ley de Prensa e Imprenta, el Estatuto de Publicidad de 1964, el Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles de 1967 o el Estatuto de la Profesión Periodística.

Ahora bien, esta liberalización queda reducida a un pequeño porcentaje de la población española. La apertura de los diferentes canales informativos, dirigidos a un sector más amplio, lograron una participación mayor en el proceso. Cabe indicar que a pesar de debilitarse los mecanismos del estado sobre la formación de los periodistas, no se debilitaron lo más mínimo las represiones. El Estatuto de la Profesión Periodística de 1964 establece una jurisdicción con las mismas funciones de los Tribunales de Honor de 1955. El Jurado de Ética Profesional podía amonestar o suprimir temporalmente, o definitivamente, de la profesión.

Una encuesta fechada en 1966 y destinada a investigar la penetración de la prensa en la población española ofrecía entre sus resultados más relevantes el hecho de que sólo el 51 por 100 de la población entrevistada era lectora de periódicos, y que esta audiencia constituía un grupo relativamente homogéneo caracterizado por pertenecer a las clases alta y media, con asentamiento urbano y con un nivel medio profesional y superior de estudios, compuesto en su mayoría por hombres y mujeres solteros, que ocupan los puestos superiores e intermedios de las empresas y sector servicios.

(Montero, 1981, p.174).

Observando este dato, cabe preguntarse: ¿Cómo eran los medios de comunicación en España a finales de los 60 y principios de los años 70? Vamos a dar una respuesta resumida. El primer trabajo que llevó a cabo el Instituto de Opinión Pública fue la situación de los medios de comunicación de masas en España. La respuesta es que había 71,3 ejemplares por cada 1.000 habitantes. Muy lejos de las cifras de Alemania con 326 ejemplares, o de Finlandia con 447.

<b>Países</b>	<b>Número Diarios</b>	<b>Tirada media global</b>	<b>Número de ejemplares por 1000 habitantes</b>
<b>Alemania</b>	1.244	18.800.000	326
<b>Austria</b>	36	1.650.000	232
<b>Bélgica</b>	75		272
<b>Dinamarca</b>	69	1.615.000	346
<b>Finlandia</b>	120	2.035.000	447
<b>Francia</b>	119	11.507.384	242
<b>Holanda</b>	99	3.371.684	284
<b>Inglaterra</b>	147		573
<b>Italia</b>	94	6.250.000	122,5
<b>Noruega</b>	162	1.700.000	465
<b>Suecia</b>	172	4.000.000	526
<b>Suiza</b>	126	1.900.000	332
<b>España</b>	107	2.215.065	71,3
<b>Estados Unidos</b>	1761	60.000.000	319
<b>Canadá</b>	105	4.133.000	220
<b>Japón</b>	190	39.877.000	410

Fuente: Montero, 1981, p.177

La Prensa del Movimiento es la más importante de las publicaciones existentes. Incluyendo los periódicos de los sindicatos. Hablamos de 41 periódicos y 205 revistas. Además contaba el régimen con una agencia de información, PYRESA.

(...) es igualmente de destacar el hecho de que en no pocas provincias el único periódico existente era el perteneciente a esta cadena con lo que se veía libre de la competencia que en otras suponía la presencia de más de una publicación. Tales son los casos, entre otros, de Alicante, Almería, Castellón, Córdoba, Cuenca, Gerona, Jaén, Tarragona, etc.

(Montero, 1981, p.183).

En el terreno de la prensa eclesiástica, tienen mayor peso las revistas que la prensa diaria.



La importancia de estas revistas en el panorama informativo español deriva del hecho de que en muchas ocasiones se convirtieron en portavoces de una verdadera oposición de izquierda por cuanto que al amparo de la ley de Prensa y bajo la cobertura formal de su dependencia de la Iglesia, fueron el instrumento de expresión de las actitudes críticas de determinados sectores católicos de base conformadas, sobre todo, a raíz del Concilio Vaticano II.

(Montero, 1981, p.184).

Si pasamos a la prensa privada podemos observar que se caracteriza por el alto nivel de concentración. De los 70 diarios privados existentes, en 32 se da el caso de que la mitad del patrimonio pertenece o a una familia o a una persona individual. El 44,44 % de los diarios españoles está concentrado en pocas manos.

De esos 70, en 39 se da el caso de que la mitad del patrimonio pertenece a 3 o menos personas individuales en 1972. De estos 39, en 1969, 20 de ellos sumaban una cifra de difusión de 1.285.754. Es decir, el 54,41% de la difusión total controlada en nuestro país.

El espíritu liberalizador de estos años siempre estuvo al servicio de los intereses del régimen. Los profesionales de la información continuaban teniendo un papel secundario. La nueva ley se apoyaba en tres pilares básicos: libertad de expresión, de empresa, y la libre designación del director. Sin embargo “la Ley venía a erigirse en una tercera vía entre la libertad de prensa consagrada en los países occidentales y el sistema de control impuesto en la ley de 1938,, (Montero, 1981, p.188).

Podemos decir que dichos pilares eran poco más que papel mojado. El proceso liberalizador no es más que la unión del despegue económico y el deseo del Gobierno de formar parte de los principales organismos europeos. Por lo que todo es una fachada ante la negativa de los sectores más inmovistas de cualquier tipo de apertura.

Resultaba muy problemático, por otra parte, que el régimen consiguiera circunscribir su integración en el marco occidental al ámbito puramente económico, evitando el contagio en las costumbres, en el sistema de valores y en cierta práctica cotidiana de la libertad propiciando por el turismo de masas y por la televisión. En fin, el franquismo tenía que afrontar, de un lado, el riesgo de que el inmovilismo absoluto provocara un desbordamiento social, cultural y político de consecuencias irreparables y, al propio tiempo, la posibilidad de que la apuesta en marcha de una

apertura política, tal como las circunstancias parecían aconsejar, llevara a la desnaturalización y, finalmente, a la desintegración del Estado Franquista.

(Fuentes y Sebastián, 1998, pag.294).

La libertad de expresión era tal mientras que, según la normativa, hubiese un respeto a la verdad y a la moral, el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa. Y no se violasen las exigencias de Seguridad Nacional, Seguridad del Estado, y el mantenimiento del orden público.

Además el periodista podía ser sancionado por el Tribunal del Orden Público, Tribunales Ordinarios y Tribunales Militares. Los medios pueden elegir libremente a sus directores, siempre y cuando estos cumplan con los requisitos legales de ser “de nacionalidad española, estar en pleno ejercicio de sus derechos civiles y políticos, resida en el lugar de la publicación y posea el título de periodista.

(Montero, 1981, p.197).

El Estatuto de la Profesión Periodística se transforma en una nueva herramienta de control. Se crea el Jurado de Ética profesional para controlar las infracciones. Hay que añadir que sigue un férreo control sobre la información proveniente de fuera de las fronteras españolas.

El Estado tenía en exclusiva la distribución de noticias procedentes del extranjero mediante la Agencia EFE. ¿Qué motivo mueve al régimen a aprobar una ley igual o más restrictiva que la ley del 38 en materia de prensa? el miedo al cambio. Tres eran los tipos de publicaciones discriminadas por la nueva ley: las de oposición, las de apoyo incondicional, y aquellas de crítica leve.

El resquicio de libertad que supuso la Ley de Prensa no gustó desde un principio ni a algunos miembros del Gobierno ni a los sectores más inmovilistas del régimen. Las presiones que ejercían estos se pusieron en manifiesto desde su entrada en vigor. De ahí que se tratara de acotar, en la medida de lo posible, el margen de libertad que permitía la Ley, mediante la adopción de una serie de restricciones tendentes a controlar a los medios de comunicación escrita

(Carmen Castro, 2010, p.46).

Este miedo se refleja en una serie de normas y decretos que afectaron desde el Código Penal, en 1967, hasta lo que se consideraba legalmente Secreto Oficial. Muy pocos aspectos de la vida nacional quedaban fuera de ser considerados secretos. Hay que enumerar también la limitación de información sobre el Tribunal del Orden Público. Tres años después de la aprobación de la Nueva Ley de Prensa, en 1969, se volvía a la censura previa como consecuencia del Estado de Excepción. A esto hay que añadir que en 1970 existe un aumento de las sanciones gubernativas a la prensa.

El equipo del Ministerio de Información y Turismo respondía, en definitiva, a la correlación de fuerzas triunfante en la crisis de 1969: una mezcla de propagandistas y tecnócratas, con predominio del Opus Dei, y aportación de algunos representantes del sector más pragmático y posibilista del movimiento, que cabía considerar también como el menos hostil al Opus Dei.

(Fuentes y Sebastián, 1998, pág. 306).

## **6 LA FORMACIÓN ACADÉMICA DE LA PROFESIÓN PERIODÍSTICA**

### **6.1 Controlar la preparación del profesional de la información (1941-1952)**

Una vez sentadas las bases para el control de los medios de comunicación, y de tener vigilados a los profesionales de la información, había que dar un paso más allá. Dicho avance consistía en crear organismos oficiales encargados de educar a la futura generación de periodistas. Por una lado, para enseñarles la profesión bajo el filtro de las directrices ideológicas del régimen actual. Por otro, para quitarle las etiquetas de índole negativo que pesaban a nivel social sobre el gremio periodístico.

Como contrapartida de esta sumisión al poder estatal, al periodista de los primeros años 40 se le ofrecía la dignificación de su profesión. Dignificar el periodismo significaba despojarlo de esa imagen social de bohemia, arribismo e incompetencia que llevaba adherida. Para ello, el régimen de Franco se propuso obligar a las empresas periodísticas a retribuir a su plantilla con unas cuantías mínimas que garantizaban un nivel de vida decoroso a los periodistas, estimular la labor de éstos a través de premios y excluir de la corporación a quienes no demostrasen suficientes méritos. Se trataba, en suma, de dar al periodismo carácter de profesión.

( Elisa Chuliá, 2001, pág. 57).

En 1941 se piensa en llevar a cabo la creación de la Escuela oficial de Periodismo. Es importante señalar que con la creación de dicho organismo España se alejaba un poco del modelo italo-alemán. Italia, por ejemplo, no preveía un organismo periodístico específico que tuviese el monopolio de adiestrar a sus periodistas. Volviendo a nuestro país, a pesar del apoyo institucional a la Escuela oficial de Periodismo, muy pocos profesionales de la información apuntados en el registro oficial fueron alumnos. Solo un 14 por cien de los registrados entre 1938-1948. La mayoría pudo registrarse gracias a cursillos más breves.

Obviamente, esto paralizó el objetivo del Gobierno de Franco de llenar de sangre joven el panorama periodístico español. La mayoría de inscritos eran ya veteranos del oficio que lograban su acreditación demostrando su experiencia previa.

*La nueva clase periodística* española no era, pues, tan nueva. Predominaban en ella los nacidos entre 1821 y 1920 (78 por 100 de todos los inscritos), una gran proporción de los cuales habían participado directamente de una u otra forma en la Guerra Civil. Ellos y todos los nacidos hasta 1890 -en total, un 96 por 100 de los inscritos entre 1938 y 1948- habían sido socializados en un ambiente político muy distinto al que ahora imperaba y habían aprendido su profesión en periódicos y con periodistas cuyos criterios de trabajo nada tenían que ver con los actualmente vigentes.

(Chuliá, 2001, pág. 59).

En 1946 los sucesores de los principales valedores del proyecto de la Escuela oficial, Arias Salgado y Juan Aparicio, deciden no seguir convocando los exámenes anuales para lograr el ingreso en los cursos ofrecidos por la Escuela. Con el fin de eliminar los indicios más claros del control político sobre la prensa deciden suspender la convocatoria de los premios mensuales de periodismo. Veinticinco años después, se integrarían los estudios de periodismo a la universidad.

Contraria al mantenimiento de la exclusividad estatal en cualquier enseñanza, la nueva Dirección General de Prensa dependiente del Ministerio de Educación Nacional cerró la vía de entrada ordinaria a la Escuela al renunciar a convocar los exámenes anuales de ingreso a partir de 1946. Como consecuencia, las redacciones se vieron obligadas a cubrir sus necesidades personales con jóvenes no titulados y, por tanto, no inscritos en el Registro Oficial de Periodistas

(Chuliá, 2001, pág. 112).

En 1949 se añade un nuevo requisito para poder darse de alta en el Registro Oficial: ser alumno de los cursos de formación periodística organizados, o autorizados, por el ministerio. No quedó muy atrás el objetivo de Juan Aparicio de convertir los organismos de estudios en fuentes de reclutamientos de profesionales. Dos años más tarde, el ministerio ya había organizado cinco cursillos intensivos sobre periodismo cuya duración oscilaba entre los 2 y 4 meses.

Sin embargo, en 1951, Arias Salgado y Juan Aparicio recuperan el gobierno de la prensa. Vuelve la apuesta firme de convertir la Escuela Oficial de Periodismo en única vía de acceso a la profesión. Obviamente, de nuevo, hubo voces en contra.

La voluntad del Ministerio de restaurar la Escuela Oficial como único cauce de selección de los inscritos en el Registro chocaba (...) con la presencia de periodistas que sin titulación ni inscripción oficiales, llevaban ya algunos años trabajando de manera estable (incluso en nómina) en diferentes redacciones.

(Chuliá, 2001, pág. 113).

El ministerio organizó unos cursillos trimestrales en Madrid y Barcelona para que aquellos profesionales cuya preparación, válida bajo las leyes anteriores, no les daba acceso a poder ejercer, pudieran acceder al Título Oficial y, por tanto, al Registro. Entre 1952 y 1953, cerca de 200 periodistas fueron considerados tales gracias a estos cursos intensivos. A partir de 1959 la Escuela se convierte en el único acceso al Registro Oficial.

Aunque no fue un camino fácil. A finales de los años 40 se debilita el monopolio en educación. Por la sencilla razón de que la Dirección General de Prensa deja de ser la única que ofrece cursos de periodismo. Desde 1947 la Universidad Internacional Menéndez Pelayo ofrece cursos de periodismo para estudiantes y profesores. En 1952, en el Instituto Social León XIII, el cardenal Herrera organiza cursos también. El creciente desprestigio de la Escuela Oficial de Periodismo, y los choques entre Iglesia y Estado por la formación de periodistas, permite la aparición de estas rutas alternativas para estudiar periodismo.

Al amparo del concordato de 1953, en el que se reconocía a la Iglesia la competencia para dirigir escuelas públicas superiores, y con el debido apoyo de los nuevos ministros de 1957, el Opus Dei había creado en 1958 el Estudio General de Navarra, una de cuyas piezas básicas era el Instituto de Periodismo. Al año siguiente la Junta Diocesana de Valencia decidía organizar una Escuela de Periodismo de la Acción Católica, anticipándose un año al Decreto del Gobierno que establecía la capacidad de la jerarquía eclesiástica para crear una escuela de periodismo propia.

(Chuliá, 2001, pág. 116).

A pesar de los avances del órgano eclesiástico por el control de la formación de los periodistas, el poder de crear escuelas propias, no logró otorgar títulos profesionales. De hecho, Los alumnos de estas escuelas tenían que lograr el título mediante un examen final frente a un tribunal que era presidido por un miembro del Ministerio de Información y Turismo.

## **6.2 Cambio de imagen y pérdida del monopolio (1954-1971)**

El aumento de nuevos caminos, para lograr estudiar periodismo, obligó al ministerio a mejorar su fama e intentar ampliar su oferta de estudios. En 1957 llega a la Dirección General de Prensa Juan Beneyto. Su objetivo será, principalmente, lograr que la Escuela Oficial de Periodismo obtenga una imagen más académica y menos política.

Entre 1958 y 1962, la mayoría de inscritos en el Registro Oficial de la Escuela Oficial de Periodistas habían cursado, durante tres años, el programa de estudios de la Escuela Oficial de Periodismo.

Sin embargo, otro campo en que también perdía control el ministerio era el de las previsiones sociales de la profesión, es decir, los subsidios. Ya no corrían a cargo de agencias provinciales sino de las propias entidades profesionales. Este hecho no preocupa en exceso al Gobierno debido a que en las juntas directivas de dichas entidades tenía hombres de confianza.

Esta ampliación de servicios sólo podía aumentar la satisfacción de los periodistas con su profesión, algo que redundaba en beneficio del propio régimen: cuanto más privilegiados se sintieran los periodistas respecto a otros colectivos, menos dispuestos estarían a poner en peligro los beneficios conseguidos atacando el sistema político bajo el cual habían logrado éstos.

(Chuliá, 2001, pág. 118).

Unos años antes, a partir de 1954, se produce un fenómeno que explica el inicio de un cambio de mentalidad respecto a la necesidad del control político sobre las actividades de los periodistas. Se cuestiona que sea útil y oportuno. Cada vez son más jóvenes los periodistas que se dan de alta en el Registro Oficial. ¿Qué quiere decir esto? pues que cada vez aumentan, en 1958 son mayoría, los profesionales de la información dados de alta que no habían vivido de primera mano la horrible Guerra Civil ni los años más duros de represión. El adoctrinamiento político les habían pillado siendo adolescentes.

Por mucho que el régimen había intentado mantener vivo el recuerdo del enfrentamiento civil, las nuevas remesas de periodistas difícilmente podían compartir muchos de los esquemas de interpretación de sus maestros, marcados por la experiencia directa de los horrores de la Guerra y la posguerra. A medida que estas vivencias sobre las que el régimen franquista había construido un pilar central de su legitimidad se atenuaban, perdía fuerza la percepción de que el control político sobre la actividad profesional y corporativa de los periodistas era necesario y oportuno.

(Chuliá, 2001, pág. 119).

A este sentimiento se le une el hecho de que, cada vez más, las empresas ven en el deseo homogeneizador del régimen un impedimento para separarse de la competencia. Al mismo tiempo, van aumentando las voces en contra de la censura previa. Por ello, Manuel Fraga devolvió a las empresas, no satisfechas con su director, la potestad para elegir a sus propios directores. Aunque aún quedaban cuatro años para que las empresas vieran reconocido formalmente este derecho. Este pequeño gesto era una muestra de las intenciones de Fraga de disminuir el poder intervencionista de la Administración sobre empresas privadas.

Sería inexacto interpretar tal actitud hostil hacia la censura como una forma de resistencia al régimen. Por el contrario, las voces de protesta provenían la mayoría de las veces de gente perfectamente integrada en las élites del franquismo. (...) pero por muy leales que fueran al régimen franquista, los efectos u las molestias del ejercicio cotidiano de la censura provocaban el resquemor entre los que veían sus trabajos injustificadamente manipulados.

(Chuliá, 2001, pág. 133).

En 1962, Fraga obtiene la cartera de Información y Turismo. Existen varias alternativas de enseñanza profesional alejadas a la diseñada por el régimen en 1941.

Además de la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y su sección de Barcelona, funcionaban ya como instituciones de enseñanza de periodismo las Escuelas de las Iglesias de Madrid y Valencia, y el Instituto de la Universidad de Navarra. En 1963 se inscribían en el Registro Oficial de Periodistas los primeros 53 primeros profesionales salidos de las aulas de estos centros. Un año después, el obispo de Barcelona fundaba una nueva Escuela de Periodismo de la Iglesia que venía a cubrir el hueco de la unos meses antes clausurada sección de la Escuela Oficial en la Ciudad Condal. Tal vez el temor a que la ausencia de oferta estatal alimentará iniciativas similares, contribuyó a que el Ministerio reconociera muy poco más tarde una sección de la Escuela Oficial en La Laguna (Tenerife)

(Chuliá, 2001, pág. 184).

A pesar de perder terreno, lograr el monopolio en la entrada a la profesión de periodista, el Ministerio de Información y Turismo mantenía el control en un punto muy importante y vital para ejercer el oficio: la concesión del Título Oficial. Requisito indispensable para darse de alta en el Registro Oficial. El Ministerio se aseguraba así tener la última palabra en cuanto a formación se refiere.

Por ello el nuevo equipo ministerial, mediante la Dirección General de Prensa, logra bajo decreto aprobar el Estatuto de la Profesión Periodística. Entre sus objetivos tenía reforzar la supremacía de la Escuela Oficial como vía de acceso al gremio periodístico. En 1967 se produce un reforzamiento de este documento como contraposición al avance de las instituciones de enseñanza de periodismo más próximas a la Universidad.

Tras dimitir Fraga y su equipo, en 1969, hay un cambio vital en el futuro de la Escuela Oficial. Pasa a ser dirigida por Emilio Romero. Romero pasó a desarrollar un programa para acercar el periodismo a la Universidad. Un año después, se anuncia públicamente la voluntad del Ministerio de Información y Turismo de traspasar los estudios de periodismo al ámbito universitario.

En 1971 se inauguran las Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid y Autónoma de Barcelona. Se produce la transformación del Instituto de Periodismo de la Universidad de Navarra en Facultad. El ministerio perdía el tutelaje en la formación



### **6.3 Reacción de los de los periodistas, y empresas de prensa, ante las leyes que afectan a su oficio**

La obsesión por la homogenización en los medios, las sanciones económicas y las diferentes medidas gubernamentales, en general, para controlar su oficio, tenían cada vez más enfadados a los profesionales de la prensa. Para las empresas periodísticas, durante toda la dictadura, el mayor estorbo, más que la falta de libertad, eran las fuertes sanciones económicas.

La reforma del Código Penal de 1967 fue la gota que colmó el vaso. Hubo protestas por parte de las asociaciones de la prensa de Madrid y Barcelona. 168 periodistas mandaban un escrito al Ministerio en el denunciaban la grave situación por la que atraviesa la prensa y el estado de inseguridad jurídica. Claro está que, a pesar de estas medidas, muchos periodistas seguían teniendo miedo a represalias. Algunos, de hecho, lograron sacar provecho del abuso Estatal hacia la profesión.

Evidentemente, estos mensajes no representaban a toda la profesión. Muchos periodistas que en privado probablemente abominaban de la situación bajo la cual trabajaban, preferían *no meterse en líos*. Cargaban sobre sí los desabrimientos de la profesión a cambio de una remuneración más o menos digna y de unas ventajas específicas, como los precios especiales en los paradores de turismo o las rebajas en los billetes de ferrocarril.(...) Del aherrojado periodista de entonces habían ido surgiendo varios tipos de profesional moderno, entre ellos también aquel que intentaba sacar provecho personal de la capacidad de determinar con su pluma la imagen popular de mandatarios, instituciones y empresas.

(Chuliá, 2001, pág. 190).

El alzamiento y aumento de voces críticas, dentro del gremio periodístico, comenzó a ser un problema serio para el Gobierno. Así lo demuestra el informe titulado *Tentativas subversivas en la asociación de la prensa* de 1974. Fue redactado por el Servicio de Asuntos Especiales, dependiente de la Dirección General de Seguridad. Esto viene precedido de una disminución en el trato de favor de los medios hacia la administración a mediados de los años 60. Es decir, se produce un cambio en el tratamiento periodístico al Gobierno:

(...) la prensa de los años 40 había concedido enorme importancia a la exposición de las cualidades de los gobernantes y las instituciones políticas, en los 50 había dado prioridad a la

exposición valorada de las *intervenciones públicas*, mientras que en el último periodo del régimen adoptaba primordialmente la función de consejera. (...)

La prensa, que tanta tinta había gastado en los primeros años del régimen valorando la participación de los agentes gubernamentales en ceremonias oficiales y actos fastuosos, prestaba ahora escasísima atención a estos acontecimientos.

(Chuliá, 2001, págs. 210- 211).

Cada vez son mayores los pasos que conducen a la prensa lejos, definitivamente, de la homogeneidad. Se incrementan, sobre todo, las diferencias de opinión respecto a las instituciones y a los gobernantes. Aumenta cada vez más la crítica.

Hasta aquí la evidencia indica, por tanto, un movimiento oscilante en tres fases: en la primera, la aprobación de la Ley de Prensa intensificó la actitud crítica de la prensa hacia el Gobierno; en la segunda, esa actitud fue perdiendo empuje; al final, coincidiendo con el apagamiento de la vida de Franco, los diarios acentuaron su alejamiento de las instituciones y los agentes gubernamentales. Aunque esta evolución en tres fases se percibe claramente, la serie de datos sugiere que se produjo de forma paulatina, sin grandes inflexiones.

(Chuliá, 2001, pág. 213).

Con el crecimiento económico de los años 60 se produce un aumento de la conciencia de lo que pasa en el extranjero. Hay más prensa y radio. Y, sobre todo, llegó la televisión. La oposición consigue ir creando opinión que va ganando terreno al régimen. Tal es su éxito que logran tener de altavoz a la prensa extranjera. La Dirección General de Prensa, en 1968, llegó a prohibir la circulación del Periódico *Le Monde* por este motivo.

Así mismo, también se usa la cultura para ganar la batalla de la opinión pública. Teatro y cine son las expresiones artísticas más utilizadas en este aspecto. En este contexto, la ciudadanía busca su punto de referencia para concretar su postura y poder “mojarse políticamente”.

El considerable aumento de la tirada de los diarios y seminarios españoles en estos años seguramente no es ajeno a esta búsqueda de información útil por parte de los nuevos electores. Para diciembre de 1976 su respaldo al desmantelamiento institucional del régimen, manifiesto en la aprobación rotunda de la Ley de Reforma Política, demostraba el sentido mayoritario que habían tomado esas opciones. Cuando seis meses después fueron de nuevo convocados a las

urnas, detrás de las muy diversas elecciones políticas expresaban su preferencia por la democracia.

(Chuliá, 2001, pág. 219).

Si los años 60 fueron los de crecimiento económico, podemos decir que los años 70 fueron años oscuros. El llamado Proceso de Burgos moviliza a la oposición a pedir clemencia por los procesados. La oposición gana, cada vez más, más apoyos en el extranjero.

El Gobierno de EEUU, al que sin duda habían contrariado las dificultades que desde los años 60 ponía el español para prorrogar los acuerdos de las bases norteamericanas, ya no adoptaba una actitud tan claramente favorable hacia el régimen franquista como un par de décadas antes. Y en Europa, a juzgar por la cantidad e intensidad de campañas antiespañolas que denunciaban al régimen, parecía cobrar fuerza la opinión pública adversa al franquismo.

(Chuliá, 2001, pág. 152).

En 1973, el Jefe de Estado Carlos Arias Navarro, sustituto del asesinado Carrero Blanco, promete apostar por el desarrollo político. Nada más lejos de la realidad. Sustituye a Pio Cabanillas de su puesto, Ministro de Información y Turismo, por su postura favorable a la libertad cultural y periodística. En verano de 1975, son ejecutadas cinco sentencias de muerte. Estas medidas son la solución del Gobierno para combatir el terrorismo de ETA.

El Consejo Nacional de Prensa nombra una comisión para estudiar las propuestas que critican que la ambigüedad de las leyes de prensa a la hora de defender la libertad de expresión. Ponen a los periodistas en contra de la administración. Con el final de la dictadura, las empresas periodísticas más tradicionales, veían que la profesión tenía mejor imagen a nivel social. Sin embargo, debían enfrentarse ahora a las desventajas de estar en un mercado abierto.

Dos años más tarde, con Juan Carlos de Borbón como Jefe de Estado y muerto Franco, puede hablarse del desmontaje de la dictadura. Se suprime el Tribunal del Orden Público, se reforma la ley de Asociaciones Políticas, desaparece la Secretaría General del Movimiento y se legaliza el Partido Comunista Español.

## **7. LA IMAGEN DEL PERIODISTA EN EL CINE DE DICTADURA**

### **7.1 Los años 40: sacrificio y miseria**

Una vez terminada la guerra, una enorme exaltación del espíritu nacional se hace dueño de los medios de comunicación. Si severo fue el control de la prensa escrita, no fue menor el nivel de vigilancia en radio. Uno de los principales objetivos estratégicos del ejército sublevado para llegar con mayor potencia a la población. Se lleva a cabo un gran esfuerzo para lograr crear y poner en marcha un servicio radiofónico. Vería la luz en enero de 1937 con el nacimiento de Radio Nacional de Salamanca.

La emisora creada en la capital salmantina se convirtió en la columna vertebral de la propaganda a través de las ondas y en el primer servicio público de radiodifusión. A esta emisora le siguió otra en La Coruña y posteriormente una vasta red que cubriría toda la zona nacional. En Arganda del Rey (Madrid) se instaló en 1942 el primer gran centro emisor de la cadena.

(Juan Sánchez Rada, 1996, p- 19).

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, comienzan a tomar forma los géneros informativos en las ondas. Jugaba a favor de la radio la rapidez con que era transmitida y recibida la noticia. Suponía un gran paso hacia adelante teniendo en cuenta que con anterioridad, trabajar en radio consistía principalmente en pasar los géneros escritos a este medio. Las primeras emisoras de carácter privado surgen en nuestro país en 1924.

Unos años después, Unión Radio se convierte en la principal empresa radiofónica nacional. En 1931 ya posee cinco de las ocho emisoras que existen. En 1934 existían casi setenta emisoras, aunque de baja calidad, debido a la débil intervención estatal. Con el aumento de emisoras aumentó el número de receptores y, por lo tanto, de oyentes. Fue cuestión de tiempo que la publicidad acudiese a la radio.

Las emisoras dejaron de ser meros pretextos para vender aparatos y pasaron a ser empresa. Al principio la publicidad directa estaba mal vista, por lo que se recurría a la publicidad camuflada o al patrocinio de programas y concursos. Pero el desarrollo de la publicidad en la radio (sobre todo el anuncio con música pegadiza) fue vertiginoso.

(Santiago de Pablo Contreras, 2009, p.208).

Este hecho, los patrocinios radiofónicos, es lo que mueve la trama de la película *Torbellino* (1941) del director Luis Marquina. Una pequeña emisora, Radio Ibérica, debe hacer frente a una situación económica muy delicada.

A causa del pésimo gusto musical de su director, la emisora radio X va de mal en peor, una joven sevillana llamada Carmen acudirá ilusionada a las puertas de la decrepita emisora pues quiere triunfar en el mundo de la radio y gracias a ella Radio X obtendrá un galardón codiciadísimo.

(Carlos Aguilar, 2009, p.1520).

Quitando sus tópicos, el andaluz que brilla con luz propia enseñando al vasco que la vida no debe tomarse tan en serio, deja una serie de detalles muy interesantes sobre la relación patrocinador- patrocinado y el compañerismo en el medio radiofónico:

**A.** Hay falta de compañerismo. Si existe la posibilidad de un ascenso, se hará lo necesario para lograrlo. El Gerente de Radio Ibérica, Esquivia, sabotea los contratos a las estrellas radiofónicas para que firmen por la competencia: Radio Mundial

**Gerente:** *con este concurso, hundo yo esto y triunfa Radio Mundial*

**Secretaría:** *¿pero será posible?*

**Gerente:** *si todas la emisoras ensayan sus programas y aquí no se sabe que pasará. (...) masco la tragedia. Dentro de poco, Álvaro Esquivia Director.*

**B.** Son habituales las polémicas con los patrocinadores por los contenidos. El brazo económico de la radio siempre quiere que se aprueben sus sugerencias. Hay dos diálogos iniciales entre el director de Radio Ibérica y sus patrocinadores tras oír un programa. Este primer diálogo tiene lugar en el despacho del director:

**Patrocinador:** *no es adecuado*

**Director:** *¿no es adecuado?*

**Patrocinador:** *¿pero usted cree que se puede anunciar la alegría de la vida con esa tristeza de programa?*

Este segundo diálogo entre Carlos y un patrocinador, tiene lugar vía telefónica

**Director:** *los programas se hacen siguiendo lo que crea la dirección. No se admiten sugerencias. Otro anunciante que se pierde*

**Carmen** *¿y por qué tito?*

**Director:** *dice que nuestros programas son muy aburridos. Imbéciles. Solo les entretiene lo bajo. Lo populachero*

C. El traje y la corbata es la vestimenta habitual de los profesionales del medio. Tanto los directivos como los locutores van con traje y corbata a su lugar de trabajo.

La presencia del patrocinador está muy presente en la película. El concurso que tanto ansían ganar las emisoras protagonistas, Radio Ibérica y Radio Mundial, tiene lugar en local perteneciente a los patrocinadores. Allí se van escuchando los programas participantes uno a uno.

Otra muestra de falta de compañerismo, podríamos decir incluso celos, es que todos los directores de las radios participantes aplauden el programa ganador. Excepto el director de Radio Mundial, quién creía tener el premio en el bolsillo al arrebatarse una gran estrella de la canción a Radio Ibérica.

Resumiendo, estamos ante una representación inocente y ligera, en forma de comedia, del profesional de un medio de comunicación que debe lidiar con intereses económicos ajenos al objetivo del medio. En este caso educar mediante la música. Pasamos a una visión mucho más amarga de la profesión periodística. En 1942, Rafael Gil dirige *El hombre que se quiso matar*. Como bien indica Rodríguez Merchán (2006), la trama es posible gracias a que los medios de comunicación que difunden y especularizan la noticia de los intentos de suicidio de un joven arquitecto que ha perdido su trabajo y su bella novia.

Si profundizamos en ella, el periodista es alguien que ,por un lado, ve beneficio en la desgracia ajena debido a que este tipo de información es la que logra grandes tiradas. Por otro, el reportero de sucesos es un pobre diablo que, al no lograr encontrar nada mejor, intenta lograr sobrevivir con el periodismo. Desgraciadamente, todo apunta a que fracasó estrepitosamente, según lo reflejado en el film. En comparación con *Torbellino*, *El hombre que se quiso matar* es una comedia mucho menos dulce. Hay que destacar la escena de la entrevista a Federico:

**A.** El periodista ve en la desgracia ajena un titular fabuloso y ventas aumentadas. El redactor del periódico *El Eco* llama a su jefe para comunicar que un arquitecto que debía dar una importante conferencia, anuncia en medio de la misma, su intención de quitarse la vida.

**Jefe de redacción:** *dejaré un hueco en la primera página para tal buena noticia*

**B.** No es un trabajo digno el periodismo. El periodista es visto como un vagabundo. Apenas come. Su apariencia dista mucho de ser la adecuada para que se tome en serio su oficio. Así comunica la casera del hostel donde vive Federico que ha venido a buscarle un periodista:

**Casera:** *vino preguntando por usted un periodista. Parecía de los bajos fondos. Estuve a punto de darle una limosna. Dijo que vendría después de comer. Pero para mí, que no viene. Tenía pinta de no comer nunca*

La Entrevista a Federico deja claro varios aspectos sobre el oficio de periodista. Federico trata de convencer al entrevistador de que cambie a una vida mejor. Siente mucho desprecio por él. Entre otros temas, sale a la luz que el propio periodista quiere cambiar de oficio. Desea ser escritor:

**Federico:** *déjeme en paz. Desde que se han enterado que me voy a matar, no puedo dar un paso por las calles sin que un enjambre de papanatas se acerque a mirarme. Si tanto le interesa contemplar una persona que ha de morir, que cada uno se mire en el espejo*

**Periodista:** *¿y usted por qué se mata? ¿le gusta Greta Garbo? ¿los calamares en su tinta?*

**Federico:** *nunca he entendido las razones de esas preguntas tontas a las que son tan aficionados. Hay una pregunta más difícil de contestar de la que usted ha hecho y es esta: ¿por qué no se mata usted?*

**Periodista:** *caramba, pues no creo tener motivo para ello*

**Federico:** *tiene usted muy mala facha, ¿suele usted comer?*

**Periodista:** *comer lo que se dice comer, como muy poco*

**Federico:** *¿nota usted que trabaja y vive miserablemente?*

**Periodista:** *pero en mi vida hay un ideal*

**Federico:** *ohhhh*

**Periodista:** *un ideal mejor que justifica una vida. Adoro la literatura ¿sabe usted? he comenzado a escribir una novela*

**Federico:** *escribir una novela... en ese caso, insisto en mi consejo, ¡mátese!*

**Periodista:** *no sé, igual tiene usted razón. Pero el arte...*

**Federico:** *vivir bien vale más que escribir mal*

**Periodista:** *¿qué puedo hacer yo?*

**Federico:** *seguramente ama a una mujer que ni siquiera lo escucha*

**Periodista:** *no voy a negarlo. Es un amor imposible*

**Federico:** *desde hoy va usted a comer caliente...*

Federico lleva al periodista a una tienda de comestibles. Exige al dueño de la tienda su contratación. El tendero contrata al periodista. Cuando Federico va a suicidarse, intenta echarlo a la calle. El periodista exige una indemnización en forma de comestibles:

**Periodista:** *bueno, podría darme por los servicios prestados un kilo de garbanzos y el chorizo que tiene en el almacén*

**Tendero:** *¡y un jamón!*

**Periodista:** *ahh, pues no está mal*

C. Ser periodista de sucesos es un trabajo duro. Despeinado y sin afeitado. Delgado, no cabe en su propio traje. Sus zapatos están rotos. El mismo explica que de andar de una entrevista a otra seis kilómetros.



Bien es cierto que, en los títulos vistos, aún se echa en falta ver un poco más en profundidad el oficio de periodista. Es decir, la redacción y la manera en que se trabaja la materia prima: la información.

En la línea crítica de *El hombre que se quiso matar* podemos citar *El crimen de la calle de Bordadores*. Obra de Edgar Neville del año 1946. Esta cinta cuenta con una peculiaridad. Hasta entonces hemos visto profesionales de medios de comunicación contemporáneos a la fecha de estreno del film. Nos referimos al siglo XX. Neville ambienta su película en el siglo XIX. ¿Quiere esto decir que su visión del oficio dista mucho de los dos trabajos citados anteriormente? aunque parezca sorpréndete, no mucho.

Mejora la vestimenta por ejemplo, si comparamos con la película de Rafael Gil. Pero la visión del periodismo alimentándose del morbo, de un hecho desagradable, sigue vigente. Quizás, la cinta de Neville va un poco más lejos. Muestra al periodista disfrutando en su labor de manejar a la opinión pública:

A. Más que información, los periodistas crean folletines por entregas. Un periodista llega a la redacción a dar parte de que se ha cometido un crimen

**Jefe de redacción:** *más detalles*

**Redactor:** *pues nada, una criada que ha matado a su señora en el número doce de la calle de bordadores*

**Jefe de redacción:** *esto se llamará El crimen de la Calle de Bordadores*

**Redactor:** *han detenido a la criada como presunta autora*

**Jefe de redacción:** *escriba usted Reballo (...) dicta una noticia llena de datos que no tuvieron lugar. Trata la información como un relato policial. (...) y la policía arrestó al criado...*

**Redactor:** *criada*

**Jefe de redacción:** *criada... ¿de nombre?*

**Redactor:** *Petra*

**Jefe de redacción:** *... Petra, de ojos criminales e instintos criminales*

**Redactor 2:** *Petra es inocente, se ha acusado al amante de la víctima como autor del asesinato*

**Jefe de redacción:** *bueno, pues borre esa última línea sobre la policía y ponga que es una mujer del pueblo incapaz de matar a una mosca. ¿Quién es el amante?*

**Redactor 2:** *no se sabe, un señor*

**Jefe de redacción:** *eso es lo que quería saber, un señor por un lado, una criada por el otro, y la víctima en medio. Esto es periodístico. Venga, a armar revuelo. De quién digan que es el asesino, a decir que es inocente. Tomar defensa por el más popular. Para nosotros, la criada es inocente*

**B.** El periódico logra su objetivo de influir en la opinión pública. La gente está enganchada al caso de asesinato. Comentan por las esquinas la culpabilidad o inocencia de Petra.

**Jefe de redacción:** *señores, hay que ordenar esta campaña. Que en el país no se hable de otra cosa. Para esto, es necesario conocer punto por punto la vida de los protagonistas de este drama*

**C.** El traje y la corbata es la vestimenta habitual del oficio.

De radio, y prensa escrita, cambiamos de medio y de tipo de periodista: el reportero cinematográfico. Gracias a su política de incautaciones masiva, el Estado franquista logró acumular un gran número de medios de comunicación: radiodifusión y cine. ¿Cómo afecta esto a la profesión periodística?

La guerra, la represión, y el exilio, dejarían también profundas secuelas en la profesión periodística, de la que se vieron apartados todos aquellos que se habían significado por su apoyo a la causa republicana, o que simplemente no se habían sumado desde el primer momento al alzamiento militar.

(Juan Francisco Fuentes y Javier Fernández Sebastián, 1998, p. 254).

La estrategia cinematográfica irá encaminada a ensalzar al ejército y la figura de Franco. Aunque esta última tarea no era nada fácil. Hay que indicar que en nuestro país el noticiario cinematográfico tuvo una vida muy corta. Aunque esto ocurrió en los años 20. Diez años después, hubo un intento fallido de resucitar este género informativo. El

control de las grandes compañías, en la producción a nivel mundial, ponía muy complicado el camino a los proyectos nacionales.

Franco, como líder, planteaba problemas para su construcción carismática en los medios de Comunicación, fundamentalmente debido a su escasamente atractiva presencia física, su restringida preparación intelectual y la ausencia de magnetismo en su personalidad, por no hablar de su desinterés por implicarse en doctrinas políticas.

(Vicente J. Benet, 2012, p. 154).

Este es el género representando en la película de 1948 *Vida en sombras*. Un trabajo muy interesante. Buen reflejo de aquellos profesionales encargados de rodar los noticiarios.

Desde 1943, la propaganda cinematográfica oficial del franquismo tuvo su principal resorte en noticiarios y documentales (más conocidos por su acrónimo No-Do), de proyección obligatoria en todas las salas de cine antes de que diera comienzo el programa comercial. Durante cuarenta años, los españoles se habituaron a la energética sintonía, a la sincopada estructura narrativa, a la peculiar locución de sus comentaristas, al relamido lenguaje utilizado en sus guiones, a los símbolos y temas recurrentes, como a una más de esas constantes rutinas sobre las que se tejía el día a día.

(Vicente J. Benet, 2012, p. 171).

Cabe destacar como trata el conflicto de la Guerra Civil sin exaltar los valores franquistas. Le favoreció, quizás, el hecho de que entre 1943 y 1945 se produce la caída de las potencias fascistas. A España no le era útil ser relacionada con los bandos que iban a ser derrotados en la II Guerra Mundial. De haberse rodado unos años antes, quizás la censura habría echado atrás el guión.

Las razones por la que el protagonista se pasa a la zona franquista no son por unas profundas convicciones a la causa nacional, sino por sentirse responsable de la muerte de su mujer, asesinada por unos milicianos en Barcelona al inicio del conflicto.

(Magí Crusells, 2006, p161).

En *Vida en sombras* el protagonista es Carlos. Desde joven tiene un gran amor por el cine. Casado con Ana, sigue con su afición a las cámaras y se convierte en reportero.

Aquí vemos que la profesión periodística es puramente vocacional y muy difícil de compaginar con la vida familiar. Destaca la manera realista de plasmar el oficio, alejado del alto nivel crítico y la visión pesimista de películas anteriores.

Vemos a un reportero feliz con su trabajo. Orgulloso de lo bueno que es ejerciéndolo. Aunque finalmente, reconocerá que es un oficio que le ha dado más penas que alegrías. Es un filme que deja ver varios puntos clave en el oficio de reportero:

A. El reportero debe de estar siempre dispuesto a salir detrás de la noticia. Los hechos no esperan a nadie. El reportero puede con todo. Carlos escribe artículos de cine y graba pequeños reportajes con su cámara.

**Don Sancho:** *se ha merecido unas vacaciones*

**Carlos:** *gracias*

**Don Sancho:** *ah, no pierda el contacto conmigo. Podrían surgir nuevos acontecimientos y tendré necesidad de su cámara*

**Carlos:** *no se preocupe. Le pondré al corriente de mis movimientos*

Al estallar la Guerra Civil, llaman a Carlos a su casa a las once y media de la noche

**Carlos:** *sí señor, oí las noticias, estaré preparado*

B. El reportero está desencantado con su labor al no poder estar con su familia. Estando cubriendo una batalla, una bala mata a su mujer.

**Carlos:** *mi pasión por el cine hizo que descuidara a mi esposa. Ser reportero me trae nefastos recuerdos*

C. El reportero puede llegar a manipular la información que cubre para darle mayor emotividad. Cubriendo con su cámara una batalla en la ciudad, Carlos encuentra un rollo de tela delante de unas escaleras. Al terminar los disparos, le da una patada y graba el rollo rodando escaleras abajo.

Las imágenes de los noticiarios cinematográficos podían ser, como otros medios, objeto de manipulación: la selección de temas, el retraso en informar de asuntos conflictivos, los ángulos de las tomas, el montaje, la música, y por supuesto ( en el caso del cine sonoro) los comentarios se convertían en elementos no solo de creación sino también de manipulación.

(Santiago de Pablo Contreras, 2009, p.191).

#### **D. El reportero lleva traje y corbata como vestimenta habitual.**

Generalmente los difíciles años cuarenta tuvieron su reflejo en la visión que el cine español daba del oficio de periodista. Un oficio que no satisface a quién lo practica y que no está bien pagado. La manera de ejercerlo, deja ver estrategias un poco alejadas de la ética que se le presupone al oficio. Eso sí, es una profesión cuya importancia a nivel social requiere seriedad en la vestimenta. Los trajes y corbatas abundan entre los periodistas cinematográficos de estos años.

#### **7.2 Los años 50: el periodista policía.**

La década de los 50 supone un gran número de cambios en el panorama cinematográfico, e histórico, español. Algunos ejemplos son: la entrada de ideología demócrata-cristiana en la educación al ser nombrado Ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez en el 51. O que España concede también la independencia de Marruecos al reconocerla Francia en 1955.

La sustitución de Nemesio Fernández Cuesta y Ruiz Giménez supone poner fin a la intención aperturista en 1956. Un año después, varios ministerios pasan a ser controlados por el Opus Dei, fuerza que persigue su identificación con el franquismo y sacar el máximo provecho de los pactos con los Estados Unidos. Dicha fuerza pondría en marcha el llamado Plan de Estabilización.

Culmina en 1959, suponiendo entre otras medidas, la reforma fiscal para sanear la Hacienda Pública y la incorporación de España a organismos internacionales, como la Organización Europea de Cooperación Económica y el Fondo Monetario Internacional. Los objetivos económicos se sitúan en la inversión extranjera y en el desarrollo del turismo. Socialmente asistimos a un incremento del desempleo y de la emigración a Europa.

(Elena Medina, 2000, p.10).

Desde el punto de vista cinematográfico, es el momento del cine negro. En Europa alcanzaría su punto álgido con unos años de retraso frente a los norteamericanos. Si tenemos en cuenta que su gran época, en este género, data desde 1944 a 1951.

1954 y 1955 es la gran época del cine negro francés, que retoma la fórmula con diez años de retraso respecto a Norteamérica. Henri Decoin, Jacques Becker, André Cayatte, Julien Duvier, Clouzot o Jean Pierre Melville son solo algunos de los directores franceses que abordaron este género.

(Medina, 200, p.11).

Las características de dicho cines son las siguientes:

La película negra se artículo generalmente en torno a dos personajes clave. El primero de ellos, el detective privado, inspirados en las novelas de Chandler y Hammett (también puede ser periodista, agente de seguros, incluso policía actuando al margen de su profesión) es cínico, violento, ferozmente individualista, vestido con una eterna gabardina gris, conduce el relato de forma paralela a su investigación e impone su punto de vista, a menudo expresado en voz en off.

El segundo es la mujer fatal, espectacular y peligrosa, auténtica mantis religiosa que arrastra al hombre hasta su perdición.

Frente a estos dos personajes, solitarios en el corazón de un paisaje urbano y nocturno, se desenvuelven una profusión de personajes turbios, procedentes tanto de los bajos fondos como de los salones lujosos. La intriga es tan tenebrosa como la imagen y la estructura narrativa recurre con frecuencia a relato no lineal, que recurre profusamente al flashback.

Vicent Pine (2006, p.206).

Si unimos la influencia del cine policiaco norteamericano con la fuerza con la que entró en nuestro país el neorrealismo italiano, tenemos como resultado una imagen del periodista en las pantallas no muy alejada de la gris representación de los años 40. Destaca la aparición de los medios de comunicación como colaboradores de las fuerzas del orden. La producción *El puente del diablo* (1955) muestra a un periodista ayudando a la policía a atrapar a la asesina de su tío rico. Es solo un ejemplo de varios.

En *Los Agentes del Quinto Grupo* (1954), una noticia falsa en la radio es utilizada para facilitar una emboscada y evitar un atraco. En *Carretera General* (1956) un anciano ciego conoce por una noticia en la radio que está ayudando a un asesino. En la película *La Melodía Misteriosa* (1955) el concurso de radio presentado por Bobby DeLane ayuda a despejar parte de la intriga.

En cuanto a los trabajadores de la prensa, vuelve el periodista desencantado con su profesión. A eso hay que añadir el exceso de ego de algunos trabajadores de los medios de comunicación. *Séptima página*, 1950, refleja de manera cruda alguno de estos puntos en forma de varios episodios. La profesión de periodista se entremezcla con la agente de la ley. En este trabajo de Ladislao Vajda:

A. El periodista es mero testigo, relator. Un altavoz. Lo deja muy claro una voz en off al inicio y final:

*La vida es demasiado difícil para el que la vive y muy sencilla para el que la contempla*

B. No es un trabajo digno el periodismo. El periodista está desencantado con su labor.

En este diálogo entre Diego y Carlos, cronistas del diario, vemos como Carlos no da importancia a su empleo:

**Carlos:** *para la próxima historia importante acuérdate de mí*

**Diego:** *¿un cronista de sociedad con esa pinta?*

**Carlos:** *para lo que hago no voy a afeitarme todos los días*

Ese desencanto queda aún más representado en este consejo de Carlos a su sereno:

**Sereno:** *señor Méndez, usted trabaja para el periódico, voy a casarme y necesito otro empleo. Yo duermo de día y trabajo de noche, y mi novia trabaja de día y duerme de noche*

**Carlos:** *no te busques otro empleo. Búscate otra novia*

C. El periodismo es una profesión de guerra de egos. Carlos cree poder hacer mejor el trabajo que su compañero Diego.

**Carlos:** *Dieguito es el periodista de sociedad. Pero para lo que él es una simple boda, una noticia, yo puedo transfórmalo en un gran reportaje*

D. El periodista está desencantado de la realidad. No se sorprende de nada. Tras ver todos los capítulos reflejados en el periódico en formas de pequeñas notas de sociedad (cancelada una boda en la alta sociedad, un crimen,...)

**Telefonista:** *¿qué interesante no?*

**Carlos:** *bah, lo de todos los días*

E. Los periodistas de sucesos son unos carroñeros. Este diálogo entre Carlos, triste por no tener una noticia "jugosa", y los compañeros al llegar al periódico, refleja al periodista como deseoso de comunicar al público desgracias:

**Carlos:** *no tengo nada importante. Un pequeño accidente de metro sin viajeros y un incendio en unos almacenes sin víctimas*

**Jefe de sección:** *Rincón va a doblar de un momento a otro*

**Carlos:** *si le parece bien puedo preparar ahora mismo una nota necrológica*

F. Colaboración de la prensa y la policía. Existe una confusión del oficio de periodista con el de policía. Un testigo de un crimen empieza a narrar los hechos al policía con demasiados adornos. El policía le indica que se deje de cuentos.

**Testigo:** *pero solo lo hago por sus lectores, para que se haga más entretenido*

**Señor Fuentes:** *soy policía, no periodista*

**Testigo:** *ah bueno, entonces no merece la pena (...) si mi relato ayuda a encontrar a los ladrones, saldré en los papeles ¿no?*

Como complemento a esta película, podríamos citar la preciosa *Historias de la radio*. Si en *Séptima página*, seguíamos las pesquisas de los redactores de un periódico como nexo de unión entre los diferentes capítulos, aquí es un concurso radiofónico el



pegamento que une las pequeñas tramas que forman el argumento. No varía mucho el prisma con el que se enfoca la actividad periodística:

**A.** El periodista peca de exceso de confianza en él mismo. Cuando locuta por primera vez ante público, felicita una compañera a Gabriel. Él responde: *cuando lo haga solo quedará mucho mejor*. El locutor del programa de gimnasia matutino reflexiona humorísticamente: sobre la importancia de su labor: *cuando los dejo saltando me pregunto ¿que les pasará?*

**B.** No es un trabajo digno el periodismo. El periodista, Gabriel, está desencantado con las condiciones. El director le castiga, por soberbia, poniéndolo de nuevo en el programa de gimnasia, cuando le había entregado un programa propio. Le suelta: *Si no está conforme, funde su propia radio*. Gabriel le explica una compañera los motivos de sus continuos enfados:

**Gabriel:** *¿pero no entiendes su juego? quita tiempo a mi programa para que el suyo luzca (...) que me den lo mío, solo a un pincha peces le hacen venir en domingo a estas horas*

De manera mucho menos crítica, debido a la poca aparición de periodistas durante el metraje, la comedia deportiva *El Fenómeno* muestra la obsesión de un país que premia más a sus deportistas que a sus intelectuales. El argumento es simple:

A un catedrático de la Universidad de Frankfurt, lo confunden con un jugador de fútbol ruso a su llegada al aeropuerto de Madrid. Allí, es recibido como una estrella del deporte. Pero el profesor ignora que todo se debe a una confusión.

Cuando el pobre profesor se da cuenta del error, intenta hacer lo correcto y confesar. Argumenta que pensaba que el gran recibimiento era por sus logros académicos. Le responden: *¿semejante recibimiento por un hombre de letras? usted está loco*. El insiste en dar parte del error e intentarán impedirselo.

Llama la atención la respuesta recibida, ejemplo del contenido crítico del filme, cuando expone que en sus años de catedrático jamás reunió tanto dinero como el que

han recibido de prima los agentes futbolísticos que han hecho posible el fichaje de Paulosky por el Castellana F.C ( dos millones de pesetas ) : *es que usted solo ha llegado a catedrático.*

Por supuesto, la prensa forma parte del circo. De hecho, es usada para amenazar. La prensa puede llegar a poner en lo más alto a un individuo o hundirle. A pesar de transmitir esta idea en un par de escenas, no es la película que peor imagen ofrezca del periodismo:

A. El periodista siempre está alerta. En el aeropuerto no pierde de vista la puerta por donde entrará Paulosky. Fichaje estrella del Castellana Fútbol Club. Para hacer más amena su crónica de la llegada del crack, recurre a la entrevista.

**Periodista:** *y ahora aprovechando que está entre nosotros el capitán del Castellana F.C vamos a preguntarle ¿que opina de la nueva adquisición del club?*

**Capitán:** *que ha sido una cosa que claro...que...*

**Periodista:** *perfectamente ¿y tú estás contento de jugar al lado de Paulosky?*

**Capitán:** *si, ya que es un jugador que juega... y claro...*

Llegado el presunto crack, el periodista interrumpe bruscamente la entrevista

**Periodista:** *magnífico, y en estos momentos llega el gran Paulosky*

B. El periodista deportivo forma parte de una sociedad que da demasiada importancia al deporte por encima de otras cosas. Favorece esa visión de más fuerza que maña. Al mismo tiempo, la estrategia usada por si la respuesta se alarga en una entrevista es cambiar de tema para que no decaiga el ritmo de la misma.

**Periodista:** *¿contento de hallarse en España?*

**Profesor:** *si, hace tiempo que quería conocer este país receptáculo de las más bellas costumbres latinas*

**Periodista:** *habla perfectamente el castellano*

**Profesor:** *mi madre era española*

**Periodista:** *¿y su padre?*

**Profesor:** *alemán, del mismo Berlín*

**Periodista:** *¿entonces no tiene usted ni una gota de sangre rusa?*

**Profesor:** *no, palabra de honor*

**Periodista:** *¿a qué atribuye sus grandes logros personales?*

**Profesor:** *todo se lo debo al estudio*

**Periodista:** *quiere decir que utiliza alguna táctica mental*

**Profesor:** *si naturalmente, el cerebro es importantísimo*

**Periodista:** *¿más que las piernas?*

**Profesor:** *desde luego*

**Periodista:** *¿prefiere la pieza individual o un perfecto engranaje del conjunto?*

**Profesor:** *verán, yo creo como Nicolás Turano que toda cosa está referida en cada uno de sus puntos a todas las demás y recordemos también...*

**Periodista:** *muy bien, ¿tiene algo que ver con la VM?*

**Profesor:** *no, yo soy independiente*

**Periodista:** *¿confía en triunfar aquí?*

**Profesor:** *sé que debo alternar con colegas muy preparados, procuraré estar a su altura.*

**Periodista:** *modesto como todos los grandes valores*

**Don Miguel Rodríguez:** *¿le costó mucho salir de su país?*

**Profesor:** *pues está difícil la obtención de billetes. Hay mucha demanda*

C. Se puede usar a la prensa como un arma. Te hace triunfar o te hunde. Descubierta el engaño, el profesor quiere decir la verdad. Pero se le amenaza con ir a la prensa. Un fotógrafo pide amablemente una foto, pero irá directa a la primera página con el titular *Paulosky se divierte*. Forma parte del plan del equipo rival para hundir la imagen del fichaje:

:

**Miguel Rodríguez:** *imagine los titulares: profesor de ética acusado de estafa*

**Profesor:** *no, eso arruinaría mi carrera*

D. El reportero lleva traje y corbata como vestimenta habitual

Lo que sí marca la diferencia entre el periodista cinematográfico de los años cuarenta y el de esta década es que la forma de trabajar cobra mucho más protagonismo. Independientemente del tiempo que salga en pantalla el personaje de periodista. Se profundiza, un poco más, en el día a día del representante de la prensa para dejar aún más claro los pecados que se le achacan a la profesión. Esta es la herencia neorrealista:

Era preciso dirigir la cámara hacia una realidad social lamentable, con el secreto objetivo de actuar sobre esta realidad presentándola en la gran pantalla. El neorrealismo no buscaba únicamente abrir los ojos, también anhelaba cambiar el mundo, tenía vocación civil.

(Vincent Pinel, 2006, p.210).

### **7.3 Los años 60 y 70: ¿periodista o publicista?**

Sería muy fácil quedarse solo con las tasas de crecimiento económicos de esta década como presentación de la misma. Sin embargo, podemos decir que es una época muy interesante por sus contradicciones. Mientras, efectivamente, vive el país una mejora económica y se habla de políticas aperturistas, las leyes aprobadas indican un miedo de los sectores más sectarios al cambio político y social. Se busca un reforzamiento del régimen bajo la apariencia de nuevas libertadas dadas.

En un manifiesto proceso de renovación simbólica y discursiva que buscaba adaptarse a los tiempos, el despliegue de los veinticinco años de paz releía el traumático pasado para dirigir la atención de los españoles hacia un tiempo presente cargado de promesas de progreso económico. Pretendía enfocar, de este modo, las energías hacia un nuevo frente: el de la mejora social a través de las fantasías de consumo. Al fin y al cabo, en el campo de batalla del marco doméstico se estaba librando la lucha definitiva por la construcción de la heroica clase media.

La segunda campaña se dirigía al exterior, aunque no dejaba de ser compensaría de la otra en su mensaje implícito para los propios españoles. El reclamo internacional *Spain is different* condesó dos ideas superpuestas. La primera, lógicamente, remitía hacia el *valor exótico* de un país pasional, de costumbres acendradas y paisajes dramáticos, tal como había sido trazado por la tradición de los viajeros románticos. (...) La segunda revelaba el carácter excepcional de un país abierto a experiencias genuinas, tan singulares como su esclerotizado sistema político.

(Vicente J. Benet, 2012, p.312).

En 1961, Luis García Berlanga estrena *Plácido*. Una muy buena muestra de las miserias que pueden llegar a ocultarse tras las más bellas palabras. En una ciudad humilde, los ricos locales organizan una campaña navideña cuyo lema es: "siente un pobre a su mesa". Los desfavorecidos compartirán la Nochebuena con familias acomodadas y estrellas del mundo del cine y del cante.

La prensa, como en casi todos los trabajos del director valenciano, queda retratada como una herramienta al servicio del poder económico. La realidad, reflejada por dicha herramienta, siempre será la que convenga a dicho poder. En este caso, el cronista radiofónico que va cubriendo el evento verá siempre sonrisas y felicidad. Así lo retransmitirá a sus oyentes, aunque la realidad sea todo lo contrario. Siempre dejará claro la gran generosidad de las familias organizadoras del evento:

**A.** El periodista manipula la información a su antojo e intereses. Dirige incluso el comportamiento de los protagonistas de su crónica si la realidad llegar a fastidiarle el evento que quiere cubrir. Lo que trasmite no se corresponde con los hechos. Hay muchas caras largas. Los mendigos acogidos por las familias ricas no saben qué hacer. Están muy asustados.

**Cronista:** *vamos, alguna risa (...). Los simpáticos muchachos de la prensa recogen la feliz imagen*

**B.** Con tal de transmitir la idea que quiere que llegue a sus oyentes, el periodista llega a autocensurar su propia retransmisión. Dirige a los comensales sobre qué deben decir o hacer. Ante el silencio incómodo, el cronista pide que hable uno de los mendigos:

**Pobre:** *yo no...*

**Cronista:** *humildes palabras ¿está usted contento?*

**Pobre:** *yo... pues uno no sabe*

**Cronista:** *naturalmente que está contento. Y dígame ¿que opina de esta iniciativa que ha hecho posible que usted y tantos como usted cenén con estas generosas familias? anda, diga usted que está muy emocionado*

**Pobre:** *yo..lo que diga aquí la señorita*

**Cronista:** *verdaderamente emociona ver semejante cuadro el cual están contemplando en sus hogares. Y ahora pasamos de la vejez a la juventud para realizar la campaña con su presencia ...*

**Cronista :** **(con copa y puro en las manos)** *el anciano servido con cariño por la estrella del cinema, bebe una copa de vino. La conversación brillante y animada reina en esta casa como en cada uno de los hogares de la ciudad. Los anfitriones se desviven por atender a sus invitados **(tapa el micro)** por favor, hablen...*

**Artista:** *pero usted debe ser muy viejo*

**Pobre:** *mucho hija. Para octubre del año que viene, 79*

**Cronista:** *¡¡alegría, alegría!!*

**Artista:** *que gracioso es usted. Pero esta muy bien conservado*

**Pobre:** *no lo creo. Son las apariencias.Tengo un dolor en esta parte. Las hermanitas dicen que no, yo creo que es cáncer...*

**Cronista:** **(cortando bruscamente)** *maravilloso la serenidad de este anciano que ahora brinda por sus anfirtriones*

En la misión de vender España al extranjero y de crear la figura del español medio, juega un papel vital la televisión. *Plácido* nos presenta ese papel de los medios de crearnos una realidad ajena a la verdad, un oasis artificial. Enfoca esta crítica en la retransmisión radiofónica de un evento benéfico. Aunque no sea el único filme cuya presentación de la prensa vaya en esta línea. Tendrá más protagonismo la prensa escrita y la influencia televisiva que las ondas radiofónicas.

Recordamos que algunos trabajos de los años cincuenta presentaban cierto miedo a la prensa escrita debido a su poder de crear mitos o enemigos públicos. Pues en esta década esa idea da un paso más allá, presentando todo tipo de personajes cuya misión es ayudar a los protagonistas a controlar su relación con los medios. Suelen ser agentes de prensa o relaciones públicas. Profesiones más unidas al ámbito publicitario que informativo.

El nuevo lenguaje informativo televisivo se desarrolla a partir de lo que podríamos denominar dos grandes géneros y un formato: el documental, el reportaje y el telediario. Esta distinción ya nos habla del contenido híbrido de la cultura informativa televisiva. Prensa escrita, cine y radio identifican las filaciones inmediatas o diferidas del nuevo medio: el medio "total".

(Josep Lluís Gómez Mompert y Enric Marín Otto, 1999, p. 219).

*Historias de la televisión*, 1965, nos muestra muy bien esa delgada línea de estos años. Muestra al periodista-publicista y al publicista-periodista. Se debe destacar el original giro ofrecido por el filme. Ya no es solo que el periodista sea consciente de la responsabilidad que tiene su oficio, y el poder de la prensa, ahora el ciudadano de a pie es consciente también. Está dispuesto a sacar tajada de ello:

A. Catty tiene un kiosko de prensa. Desea triunfar con su grupo en el Festival de Canción Moderna. Solo tiene un obstáculo: concursan exclusivamente gente famosa. Tiene muy claro que para ser famosa, y poder ir al concurso, necesita la ayuda de la prensa:

**Catty:** *necesito ser famosa antes de siete días. Y eso sin la prensa no es posible.*

*Necesito que me dé una carta para algún periodista amigo suyo*

**Jefe de Catty:** *¿para quién?*

**Catty:** *para uno que sepa armar jaleo*

El elegido será el señor Miranda, del diario *El Pueblo*. No duda en entrar en el juego de Catty. Asume de rol de inventar y manejar la información para lograr el objetivo de la fama:

**Miranda:** *usted viene a ser famosa en veinticuatro horas ¿ha pensado cómo?*

**Catty:** *por la vía sensacional. No tengo otra. Vengo dispuesta hacer lo que sea y donde sea. Pero necesito de un periodista que saque el jugo*

**Miranda:** *aquí hay una base indudable. Una chica modesta y de provincias que ha compuesto una canción. Para poder cantarla ella misma ha venido a Madrid para... ¿para qué?*

**Catty:** *lo que usted diga. Menos correr desnuda por la puerta del Sol...*

**Miranda:** *hay que enfocarlo desde el lado sentimental. Usted ha venido con poco dinero. Yo lo que tengo que buscar es el tema emotivo.*

**Catty:** *¿dónde está?*

**Miranda:** *en el cocktail nuestro de cada día*

A. Entre otros trucos para hacer de Catty una estrella mediática, Miranda la prepara para que salte en mitad de un ruedo. Prepara a los fotógrafos. Miranda antes de que ocurra nada tiene ya el titular. Sabe perfectamente incluso la reacción que tendrá la información antes de escribir nada:

**Fotógrafo:** *¿seguro que saltará?*

**Miranda:** *si no, salto yo*

**Catty:** *¿y esto no tiene el mismo efecto en el fútbol?*

**Miranda:** *mi reportaje dirá la chica que arriesgó su vida para poder cantar. ¿quién se deja la vida en el fútbol?*

Otro plan de Miranda:

**Catty:** *¿que tiene preparado?*

**Miranda:** *pues unas fotos por los lugares más emblemáticos de Madrid. En uno de ellos, usted ayudará a cruzar a un cieguito. Eso siempre cae simpático.*

**Catty:** *¿tiene usted un ciego?*

**Miranda:** *tengo cuatro o cinco*

B. El periodismo es vender morbo:

**Organizador del concurso:** *apuesto a que esta foto la vemos en press macht antes de ocho días. A ese periódico le encantan los suicidios*

Como punto a favor, y huyendo del pesimismo de épocas anteriores, vemos en esta década en el periodista buenas maneras, tímidamente representadas, en una parte vital del oficio: la documentación. El periodista es consciente de que debe reunir datos de todo tipo de fuentes sobre la información en la trabaja. No da nada por hecho. Otra cuestión es el uso que haga con el material reunido. En *Hoy como ayer*, 1966, vemos a un periodista en medio de una investigación personal en una biblioteca. Perdido entre libros y fichas de diapositivas. Su objetivo es estudiar la publicidad.



Un periodista es de la opinión de que no hay nada nuevo bajo el sol, pero el caballero retratado en una foto de los años 20 que posee saldrá de ésta para demostrarle lo contrario. Finalmente, lo dejarán en empate. Extraña comedia de Mariano Ozores, con momentos parciales y un reparto realmente lujoso.

(C. Aguilar, 2009, p.763.)

De manera paródica deja claro un principio de *ni todo tiempo pasado fue mejor, ni todo tiempo actual es perfecto*. Mensaje muy presente en el cine de la época. Tan presente que tiene cuerpo y cara. Las de Manolo Escobar y Concha Velasco para ser exactos.

Todas sus películas tratan sobre los problemas de la modernidad estableciendo el contraste entre los personajes diseñados por Manolo Escobar, que le hacen interpretar el papel de hombre poseedor de los valores tradicionales aunque abierto a los cambios , y Concha Velasco, desempeñando habitualmente el rol de la mujer inteligente, moderna, minifaldera e independiente.

(Vicente J. Benet, 2012, p.312)

Centrándonos en *Hoy como ayer* cabe destacar como, en un rápido diálogo , el periodista pone al día a su extraño visitante. Hace uso selectivo de los acontecimientos que tuvieron lugar :

A. Uso selectivo de los datos por parte del periodista. Poniendole imágenes de la victoria de la Selección Española de Fútbol sobre la Unión Soviética en la Eurocopa de 1964.

**Viajero del tiempo:** *¿ganamos?*

**Periodista:** *si hubieramos perdido, no se lo habría enseñado*

Llegando al final de los años sesenta, para mayor precisión el período entre 1967 y 1969, se produce el punto álgido de la representación del periodista-publicista. Debemos señalar en este tiempo las películas *Al ponerse el sol* y *Relaciones casi públicas*. *Al caer el sol* es una comedia musical dirigida por Mario Camus en la que se hace más hincapie en el poder de la prensa para hundir, o todo lo contrario, a un sujeto determinado. Recordemos que se tocó este tema ya en los años cincuenta, de manera bastante cómica, en *El Fenómeno*.

También volvemos a dos temas recurrentes: el engaño es parte de la práctica del oficio para lograr un fin, y el periodista a veces se encuentra con presiones por parte de organismos que le son superiores en rango:

A. El periodista se cuela en una fiesta para llegar a David:

**David:** *¿quién es?*

**Agente de David:** *un periodista. Estaba con los de abajo. No le reconocí hasta que empezó a subir la escalera. Entonces, caí en la cuenta*

**Periodista:** *pedí una entrevista por teléfono pero me la negaron. Entonces tuve que colarme en su casa*

B. La importancia del trabajo previo del periodista: saca una libreta con varios datos sobre David. Se los lee antes de empezar la entrevista. La Entrevista mezcla el género periodístico con un interrogatorio policial:

**Periodista:** *tengo mis datos. Usted se rebeló hace cinco años. Desde entonces, ha intervenido en varias películas de éxito. Ha estrenado muchas canciones y se calculan sus discos vendidos en varios millones. Ha dado recitales en todas las capitales de Europa y ha actuado en todos los estudios de televisión. Lógicamente, ha ganado mucho dinero. Y ahora pregunto ¿que siente con todo eso a sus espaldas? ¿a dónde quiere llegar? ¿cuáles son sus planes? ¿qué vida hace? ¿en qué se gasta toda su fortuna?*

**David:** *me ha cogido en mal momento. No puedo contestar a ninguna de esas preguntas. Me iba a resultar demasiado fácil hacerlo*

**Periodista:** *no piense en la entrevista. Dígalo. Simple curiosidad*

**David:** *lo siento. Le diría que lo único que tengo es cansancio, que a pesar de mi edad, me siento viejo. Que he viajado sin visitar los lugares por donde pasaba. Que me han presentado a miles de personas y apenas tengo amigos. Que el precio que yo he pagado por todo es superior al que me han pagado a mí. Que hago mi trabajo soñando con esta habitación, con su penumbra. Y con un largo descanso. Que cuando grito, me enfado, no sé si tengo razón. Que cuando me llaman artista o genio tengo que desconfiar, porque si no lo creo, soy*

*incapaz de seguir. Y si me lo creo es peor. Que cuando uno llega tan alto, el fantasma del fracaso no deja dormir por las noches. Y lo único que de verdad se siente por encima de todo es agotamiento y miedo. Miedo y agotamiento.*

**Periodista:** *¿cuánto dinero ha ganado?*

**David:** *dicen que mucho. Ni yo mismo lo sé*

**Periodista:** *¿quién lo sabe?*

**David:** *Lara*

**Periodista:** *¿quién es Lara?*

**David:** *¡ya basta! quedamos en que esto no era una entrevista*

**Periodista:** *no le molesto más, me voy*

**David:** *otro día, todo marchará mejor*

**Periodista:** *hasta ese día*

El periodista no cumple su palabra y la entrevista ve la luz. David acude a la redacción muy enfadado:

**David:** *¿por qué me ha hecho esto? quedamos en que no publicaría nada ¿se acuerda?*

**Periodista:** *si, lo sé. Lo siento de verás. No fue culpa mía.*

**David:** *es usted un embustero. Lo ha cambiado según le convenía. Me ha hecho mentir sin pensar en el daño que me causaba. Le llevaré a los tribunales. Voy hacer que le cueste caro.*

**Director:** *No diga más tonterías. Váyase a descansar. No pude hacer nada. Lo publicó porque yo se lo dije.*

**David:** *¡pero es indigno!*

**Director:** *vamos, sea un buen chico. Vuelva a su casa*

**David:** *no me toque*

Los fotógrafos de la redacción ven la discusión convertida en pelea y sacan fotos de todo. Sale la noticia: *Golpea a un periodista que había publicado confidencias suyas.* Además de una serie de titulares sensacionalistas del tipo: *Decadencia de un cantante. Actor incapaz de soportar la verdad. Un ídolo que no sabe serlo. Principio del fin de una figura popular.* Vemos aquí una falta en el campo de la responsabilidad profesional. Como indica Álex Grijelmo (2008) *un periodista no debe dejarse llevar nunca por sus enfados personales.*

C. Hay miedo a la prensa. Si eres una figura pública, hay que prepararse para enfrentarse a ella:

**Lara:** *en nuestro contrato hay una clausura que te impide dar entrevistas sin mi consentimiento. Lo que tienes que hacer es disculparte ante la prensa*

**David:** *hubo un hombre que jugó sucio*

*Historias de la Televisión* no es la única en ofrecer una pequeña pizca de originalidad para representar el oficio. En *Relaciones casi Públicas* somos testigos de cómo a una periodista se le despide por su negligencia profesional. Consistente en inventarse información. Pero esa originalidad queda empequeñecida debido a su crítica muy negativa del oficio. Por momentos recuerda a la dada por las películas de los años cuarenta.

A. El periodista tiene muy poca consideración hacia el prójimo y odia la monotonía:

**Marta:** *lo de la centenaria se ha suspendido indefinidamente*

**Director:** *¿por qué?*

**Marta:** *porque se ha muerto la centenaria. No hijo, solo tenían esa. (...)¡¡¡no me mates Julián, si eso lo he grabado ochenta veces!!!.*

B. El periodista es una poderosa herramienta de creación de la opinión pública

**Marta:** *no puedes ir diciendo que cantas mejor que nadie, ni que das limosnas a los ancianos*

**Pepe:** *¿por qué? si es la verdad*

**Marta:** *por que eso lo dicen todos y te hace odioso. Además, eso deben decirlo los que no te conocen atnes e orite cantar. Ese es el secreto de un buen lanzamiento. Y eso hay que engendrarlo con técnica*

**Marta:** *hay que revisar todas tus circunstancias personales para saber donde agarrarse (...) yo no voy a estar en el escaparate, yo soy la que tiene que mover esto. Las noticias son mi alimento. Vivo de ello*

Marta se inventa una noticia falsa, para relanzar la carrera musical de Pepe. Sobrevivió a un accidente de coche junto a una Miss. Al escuchar la noticia sobre Pepe de Jaen, el camarero cree que es de Jerez .

**Marta:** *¡ se gasta millones el estado para mejorar las comunicaciones para esto! he abusado de mi jefe, pero te he demostrado mi eficacia*

C.En una reunión en la redacción de una revista de sociedad, podemos ver como se manipula la información para tener a las lectoras en ascuas sobre el matrimonio de unos nobles. Discuten también sobre como enfocar el hecho de que un playboy se ha afeitado el bigote:

**Periodista 1:** *¿que les daremos en el próximo número?*

**Periodista 2:** *publicaremos esta entrevista en que le preguntamos que opina del asunto.*

**Periodista 3:** *buen golpe. ¿ y que opina el marido?*

**Periodista 2:** *se reserva la opinión de momento.*

**Periodista 3:** *eso le dara mordiente ¿no?*

**Periodista 1:** *si. Eso hará que nuestras lectoras se dividan unas a favor y otras en contra*

**Periodista 1:** *esto indudablemente enarcará a nuestras lectoras*

**Periodista 3:** *¡¡ garra periodística!! Darle salida*

D.Marta hablará con un compañero que trabaja en esa revista. El compañero analiza en que publicación podría encajar mejor la información falsa de Marta sobre el accidente. La actualidad solo atañe a aquello que está de moda. Los desconocidos no tienen voz:

**Marta:** *quiero que me ayudes a lanzarlo*

**Periodista 1:** *las revistas de actualidad hablan de quién ya se habla mucho ¿ o es que no lo sabes?*

**Marta:** *¿y quién debe empezar hablar mucho sobre quién nose habla nada?*

**Periodista 1:** *es un misterio que aún no he podido descifrar*

**Periodista 1:** *en Dulce Hogar, ya me contarás que pinta la historia de la Miss. En Armiño , menos aún. Esta revista chorrea sangre azul. Si el hombre hubiese nadado un poco, un par de millas con cierto estilo y un tiempo aceptable, hubiésemos podido dar algo en Graderio. Y si no lo hubiese estropeado el mismo dejandose salvar por esos marineros escandinavos, habríamos dado un reportaje dramático en El Suceso.*

**E.** El periodista está obsesioando con la tragedia:

**Marta:** *ella se ahogó*

**Periodista 1:** *si, pero salvándose uno de la tragedia, ya no quedan redondas.*

**Marta:** *¿despeñarse no basta?*

**Periodista 1:** *sin buenas fotos no. Una noticia sin foto es como un beso por telegrama*

**F.** El periodismo es rellenar huecos cuando te falla una información a última hora. Si es necesario, hay que recurrir a la invención:

**Director:** *publique otra cosa*

**Periodista1:** *¿y con que rellenamos?*

**Director:** *vuelve a casar al príncipe Bratalino de Beogia*

**Periodista:** *pero si ya le hemos casado tres veces*

**Director:** *pues me lo separa, pero por la iglesia naturalmente.*

**Periodista:** *ingeniate algo con garra y enviámelo.*

**G.** Despiden a Marta por inventar la información :

**Marta:** *no crei que tuviera tanta importancia*

**Director:** *Cómo no va a tener importancia que la televisión de noticias inventadas ¡¡es un medio oficial!!*

**H.** Pepe y Herminia critican duramente a la nueva generación de periodistas:

**Pepe:** *es uno de estos periodistas que dicen que quieren ayudarte y te usan para ascender, uno de estos jóvenes que van con prisa y con tal de un reportaje, hacen uno de la autopsia de su padre*

**Herminia:** *lo peor es que si te comen, el periodista disfruta más que si se hubiera zampado seis cigalas.*

**I.** Al director de la revista, le dan varios guantazos

**Director:** *pero bueno, ¿es que todos me van a caer a mi?*

Ensayando una treta para ayudar a Marta, los redactores se toman este hecho en broma:

**Periodista 1:** *¿a ti te importaría si te dieran dos o tres puñetazos?*

**Periodista 2:** *¿es que me van a nombrar para director?*

**J.** El periodista es bebedor. Pide un whisky con dos perros dibujados en la etiqueta de la botella. No puede evitar decir el periodista: *se le coge cariño a estos animales.*

La última representación fílmica, en estos años, del oficio de periodista es la nostálgica *España otra vez* en 1969. En los escasos momentos que tiene el periodista en pantalla deja dos apuntes que merecen ser nombrados:

**A.** El periodista no acepta un no por respuesta:

**Periodista:** *doctor, solo serán unos momentos*

**Doctor:** *ahora no tengo tiempo*

**Periodista:** *solo unas preguntas nada más*

**Doctor.** *si quiere acompañarme en el coche, podemos hablar*

**B.** El periodista goza de una gran confianza en sí mismo:

**Doctor:** *¿no toma notas?*

**Periodista:** *no hace falta, tengo muy buena memoria, es como un magnetófono (se señala la cabeza)*

C. El periodista va con gabardina y corbata. Lleva su libreta pero apenas la usa. Solo para consultar las palabras más técnicas que requiere la entrevista a un ilustre científico. Así logra crear un clima más cordial para la entrevista.

En los años setenta encontramos muchas similitudes respecto a la época anterior. La base sigue siendo la misma. El periodista usará todas sus artimañas para lograr sus objetivos. Aunque hay trabajos que se alejan un poco de lo visto hasta ahora y dan un paso reivindicativo a favor de la profesión. Pequeño eso sí.

*En la cresta de la ola*, 1975, Vemos a un periodista que es sometido a una gran presión por realizar preguntas incómodas a un hombre muy bien relacionado a nivel social. Vemos de nuevo la presión económica ejercida sobre los medios de comunicación de manera más directa que películas anteriores *Torbellino*. Este trabajo supone un pequeño reflejo de que faltaba poco para el final del régimen.

A. El periodista debe saber usar todas los trucos posibles para llegar a su objetivo. En este caso, hacer teatro para esquivar la seguridad de un aeropuerto y llegar antes que sus compañeros de profesión a la figura de Carlos:

**Teresa:** *(llorando) ¡mamá! Es mi madre. hace mucho que no la veo, ¿puedo pasar? (así logra engañar al agente del aeropuerto) ¿podría adelantarme algunas declaraciones?*

**Carlos :** *ahí están sus compañeros. ¿no cree que sería tomar partido en una competencia desleal?*

**Teresa:** *¿por qué? el mundo es de los atrevidos*

**Carlos:** *no lo es. el mundo es de los poderosos*



**B.** El periodista debe reivindicar el derecho a informar y a que se les respondan las preguntas en ruedas de prensa. Ante la negativa de Carlos de responder a una pregunta incómoda alegando *es una impertinencia a la que no pienso responder por ser usted mujer* varios compañeros salen en defensa de Teresa:

**Periodista 1:** *eso no es una respuesta*

**Periodista 2:** *aquí no hay faldas ni pantalones*

**C.** A Teresa le caerá una bronca de su Director por incomodar a Carlos. Dejará claro que la verdad periodística es una verdad a medias.

**Director:** *no son formas Teresa. Hay maneras de decir las cosas*

**Teresa:** *verdad solo es una*

**Director:** *no seas tozuda. Nuestras verdades son verdades parciales. Relativas. Usted defiende su verdad y Oñate la suya.*

**Teresa:** *la diferencia está en que él puede defenderla, y que por hacerlo yo me echa usted a la calle*

**D.** El periodista es presionado por el poder económico :

**Director:** *es el consejo de administración quién pide tu cabeza*

**Teresa:** *y detrás está Oñate, y sobre todo su mujer*

**Director:** *es usted una tonta. Pero siga así. Tiene madera. Y hay más periódicos en España*

**E.** Los personajes con cierto poder de influencia temen a la prensa y a los escándalos que esta puede provocar. Gracias a sus influencias, la familia Oñate logra censurar la pregunta incómoda en televisión y prensa escrita:

**Mujer de Oñate:** *¿entonces los periódicos no dirán nada? fue un momento muy desagradable*

**Hijo de Carlos:** *muy bien, represión por el poder se llama esa figura*

**Mujer de Oñate:** *no vamos a permitir que esa periodista se haga publicidad a costa de tu padre*

**Hijo:** *¿o sea, presupones que sus preguntas no son sinceras?*

**Mujer de Oñate:** *desde luego*

**Hija:** *todo esto es por la censura del país. No importa que se conozca la falta de espíritu. Eso sí, la belleza del cuerpo es pecado*

**Carlos:** *ni os imagináis el daño que me hizo cuando el escándalo*

**Hijo:** *¿ y te imaginas como se sentirá ella sin empleo y amordazada?*

F. El periodismo es un oficio vocacional. Esto responde Teresa cuando Germán le recrimina que se aleja de su profesión periodística al trabajar para Carlos de secretaría:

**Teresa:** *(...) esto es periodismo y periodismo del bueno. Me da igual luego los informes que haga con esta información, pero estos datos los consigo yo*

G. El periodista va de traje y corbata a su puesto de trabajo (incluso los fotógrafos)

*Las estrellas están verdes* está muy alejada del nivel crítico de *En la cresta de la ola*. Se rodó unos años antes, en 1973, pero tiene a su favor una representación muy original de su periodista protagonista. No es reportero ni redactor de sucesos. No realiza entrevistas. Es el encargado de realizar los horóscopos. Los demás detalles, están ya más vistos. El periodista, una vez más, se aprovecha del conocimiento de su oficio. Usa los horóscopos creados por él para ligar con una diva de la canción.

Al saber que los lee siempre, en *El diario de Ávila*, irá inventándose los para que todo le señale a él como el novio perfecto. Llegará a escribir: *se aconseja salir con hombres nacidos bajo el signo libra. Sobre todo si son bajitos, sin demasiado pelo, y bigote recortado. No le deje ir.*

A. Es muy fácil, entre los miembros de una redacción, molestarse por pisarse entre sí informaciones. El encargado de los horóscopos, Luis, pide una entrevista a la diva a su director

**Director:** *habla con Martínez que es el que lo lleva y es muy susceptible*

**B.** Luis es pobre y bebedor. Se pasa por los bares con un eterno “luego te lo pago” en el caso de Martínez, mujeriego. Siempre va detrás de vedetes.

**C.** El periodista va siempre con traje y corbata. .

## 8. Conclusiones

Una vez finalizada la investigación, se ha podido obtener una visión completa sobre la imagen ofrecida, por el cine franquista, de la profesión periodística. Como idea principal podríamos destacar que el gremio periodístico no se sorprende fácilmente dada la cantidad de información que cae en sus manos diariamente. Al estar en contacto con tanta cantidad de información, es raro que dé con algo nuevo para él.

El periodista siempre tiene preparado el enfoque adecuado para presentar, de la manera más atractiva posible, la información a la audiencia. La conoce bien. Sabe cómo les afectará su trabajo. Antes incluso de que este vea la luz. Esto le da la ventaja de poder sacar beneficio, propio o ajeno, en múltiples ocasiones.

De la imagen dada por el franquismo sobre esta profesión, en el terreno cinematográfico, se concluye lo siguiente:

1. El periodista cinematográfico español de la dictadura franquista, en líneas generales, pasa por tres representaciones en pantalla:

**Periodista no vocacional:** el periodista está desencantado con su oficio. El periodismo se ejerce, principalmente, entre individuos que al no poder ejercer el trabajo soñado, eligen el periodismo. Escritores fracasados o cineastas son un ejemplo.

**Periodista policía:** periodismo y fuerzas de la ley llegan a compartir herramientas de trabajo comunes. En varias ocasiones queda reflejado que una entrevista bien puede ser confundida con un interrogatorio. Además, el periodista por sus acciones recuerda a la profesión de detective.

**Periodista publicista:** se da en aquel profesional que ejerce más a menudo la labor de ayudar a alguien determinado en su relación con los medios, para lograr un fin específico, que la labores propias de periodista. Este fin suele ser alcanzar la fama. En determinados casos, la persona que recibe dicha ayuda es el propio periodista.

Estas representaciones poseen, obviamente, un contexto histórico determinado. El periodista no vocacional pertenece a los duros años de posguerra, el policía a los años cincuenta y el publicista a los años sesenta y principios de los setenta. Aunque hay que

especificar que no son contextos históricos cerrados. Es decir, las características de una representación se repiten en contextos completamente diferentes. Por ejemplo, el pesimismo que cae sobre la persona del periodista en los años cuarenta vuelve a darse en algunos casos en los años sesenta. Lo que diferencia las diferentes etapas estudiadas es el nivel de profundidad con el que se nos presenta la figura de un redactor.

2. El periodismo es una profesión de carácter muy serio. La seriedad de este oficio es transmitida por el periodista vistiendo traje y corbata. Incluso en historias de corte más cómico, el personaje del periodista va trajeado.

3. Es una profesión de gran responsabilidad social. La gente de a pie es consciente al igual que los propios periodistas. Tantos unos como otros, ciudadanos y profesionales de la información, tratarán de sacar beneficio del poder de la prensa en más de una ocasión.

El periodista llegará a colocar informaciones falsas. Solo para provocar la reacción deseada en el público. Por otra parte, la atracción por los medios llega a tanto entre la audiencia que algunos sujetos se han sentido decepcionados al estar hablando con un presunto periodista, dándole todo tipo de detalles para así figurar más en la noticia, y descubrir que hablan con una persona ajena al gremio. La información dada no sería publicada, por lo que su nombre tampoco.

4. Cuando no es un elemento ajeno al engranaje informativo, perteneciente al brazo económico del medio en cuestión, es el propio mal llamado compañero el que dificulta las labores del periodista.

Las guerras de egos están muy presentes en las redacciones. Entre informadores, en vez de alegrarse por los éxitos del prójimo, siempre se busca la manera de encontrar sus defectos y alardear de como se podría mejorar. A esto hay que añadir que, muchas veces, el valor económico de la información se sobrepone al informativo. Son comunes las presiones de los patrocinadores para, en su opinión, mejorar el programa. O las presiones de personas poderosas que no quieren que determinada noticia sea conocida.

5. La prensa es una herramienta idónea para ensalzar la imagen de una persona determinada, o todo lo contrario, en muy poco tiempo.

A menudo, ir a los medios se transforma en una expresión de amenaza. Lo que demuestra que los consumidores de los medios de comunicación son conscientes de esta característica. Si una persona anónima quiere alcanzar notoriedad, no duda en acudir a un reportero o a un articulista para que le guíe en cómo debe tratar a los medios de comunicación y cómo debe comportarse ante ellos.

**6.** El actor principal de este estudio cae en acciones que juega en contra del prestigio de su gremio:

\* El periodista solo ve en la información una manera de manejar a su antojo a la opinión pública.

\* Ve en los hechos más desagradables, una buena forma de lograr mayores beneficios. Siempre dará un toque amarillista a la información. Es lo que vende.

\* El periodista hará lo que sea con tal de lograr que le presten la atención necesaria para que pueda lograr su noticia. Maneja la información a su antojo.

Llegados a este punto, ¿realiza bien su trabajo el periodista? ¿podríamos decir que es un buen profesional? No se puede dar una respuesta categórica a esta pregunta. Conforme nos alejamos de los años más oscuros de la dictadura y nos acercamos a los primeros años del fin del franquismo, podemos apreciar una ligera visión optimista en el terreno de la profesionalidad.

A partir de los años cincuenta, influenciado por la clásica acción de buscar pistas del cine policiaco, vemos a un periodista más involucrado en su trabajo. Más preocupado de documentarse bien sobre los temas que va a trabajar. Esto no quiere decir que luego haga buen uso del producto final. Como ya hemos señalado en los apartados correspondientes, no suele ser así.

Para concretar, podemos decir que el cine español, entre 1940 y 1975, da una visión muy humana. No se dan personajes de periodistas villanos y otros que sean paladines del oficio. Todos tienen sus claros y oscuros. Se nota mucho la influencia neorrealista.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Carlos. (2009). *Guía del cine*. Madrid. Colección Signo e Imagen. Ediciones Cátedra.

Benet, J. Vicente. (2012). *El cine español: una historia cultural*. Barcelona. Paidós Comunicación, pp153-327

Bezuntea Valencia, Ofa; Cantalapiedra, María José; Coca García, César; Genaut Arratibel, Aingeru; Peña Fernández, Simón; Pérez Dasilva, Jesús Ángel (2007). *Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico*. Palabra Clave, v.10, número 2, 61-74

Bezuntea Valencia, Ofa; Cantalapiedra, María José; Coca García, César; Genaut Arratibel, Aingeru; Peña Fernández, Simón; Pérez Dasilva, Jesús Ángel (2007). *Periodistas de cine y ética*. Ámbitos, 16, 369-393

Bezuntea Valencia, Ofa; Cantalapiedra, María José; Coca García, César; Genaut Arratibel, Aingeru; Peña Fernández, Simón; Pérez Dasilva, Jesús Ángel. (2010). *El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados*. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v.33, n.1, 145-16

Chuliá, Elisa. (2001). *El poder y la Palabra: Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Editorial Biblioteca Nueva S. L.

Cousins, Mark. (2012). *Historia del cine*. Santiago de Chile. Editorial Blume.

Crusells, Magí. (2006). *Cine y Guerra civil Española*. Madrid. Imágenes para la memoria. Ediciones JC.

de Pablo Contreras, Santiago. (1999). *El periodismo de los nuevos medios: el cine, el magazine y la radio*. En Gómez Mompert Josep Lluís, Otto Marín Enric (editores): *Historia del Periodismo Universal*. Madrid. Editorial Síntesis, pp. 185-208

Fernández, Mera Montse. (2008). *Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine*. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 14, 505-52

Filmotech.com. Espacio de cine en español.  
<http://www.filmotech.com/V2/ES/iniciofx.asp> (con acceso el 12-11-2015)

Fuentes, Juan Francisco y Fernández Sebastián, Javier. (1998). *Historia del Periodismo español*. Madrid. Proyecto Editorial Ciencias de la Información. Editorial Síntesis, pp. 256- 336

Gómez Mompert, Josep Lluís, Otto Marín Enric (1999). *La irrupción de la información televisiva y la influencia del periodismo singular*. En Gómez Mompert Josep Lluís, Otto Marín Enric (editores): *Historia del Periodismo Universal*. Madrid. Editorial Síntesis, pp. 213-243

Grijelmo, Álex. (2008). *El estilo del periodista*. Madrid. Colección Pensamiento: Editorial Taurus.

Gubern, Román. Monterde, José Enrique. Perucha, Pérez Julio. Riambau, Esteve. Torreiro, Casimiro. (2010) *Historia del cine español*. Madrid. Colección Signo e Imagen. Ediciones Cátedra, pp. 9-336

<http://pepecine.com/> (con acceso el 12-11-2015)

<http://www.filmaffinity.com/es/main.html> (con acceso el 12-11-2015)

Martínez Leite, Fernando. (1965). *Historia del cine español. Volúmenes I y II*. Madrid. Ediciones Rialp.

Medina, Elena. (2000). *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*. Barcelona. Laertes S.A

Montes Fernández, José Francisco. (2011). *Recordando la historia del cine español*. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 44, 597-622

PCcine. *Cine Español Online*. <http://pccine.blogspot.com.es/> (con acceso el 31-10-2015)

Pinel, Vicent. (2009). *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes del cine*. Barcelona. Ediciones Robin Book.

Quintero Pizarroso, Alejandro. (1994). *Madrid. Historia de la Prensa*. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces

Rodríguez Merchán, Eduardo. (2006). *Periodistas en las pantallas españolas*. En Rodríguez Merchán Eduardo; García de Lucas Virginia; Sales Heredia Javier: *Cine entre líneas*.(2006).51 *Semana Internacional de Cine de Valladolid*.

Sánchez, Rada, Juan. (1996). *Prensa: del Movimiento al Socialismo*. Madrid. Editorial Fragua, pp. 11-39

Terrón, Montero, Javier. (1981). *La prensa de España durante el régimen de Franco: Un intento de análisis político*. Centro de Investigaciones Sociológicas



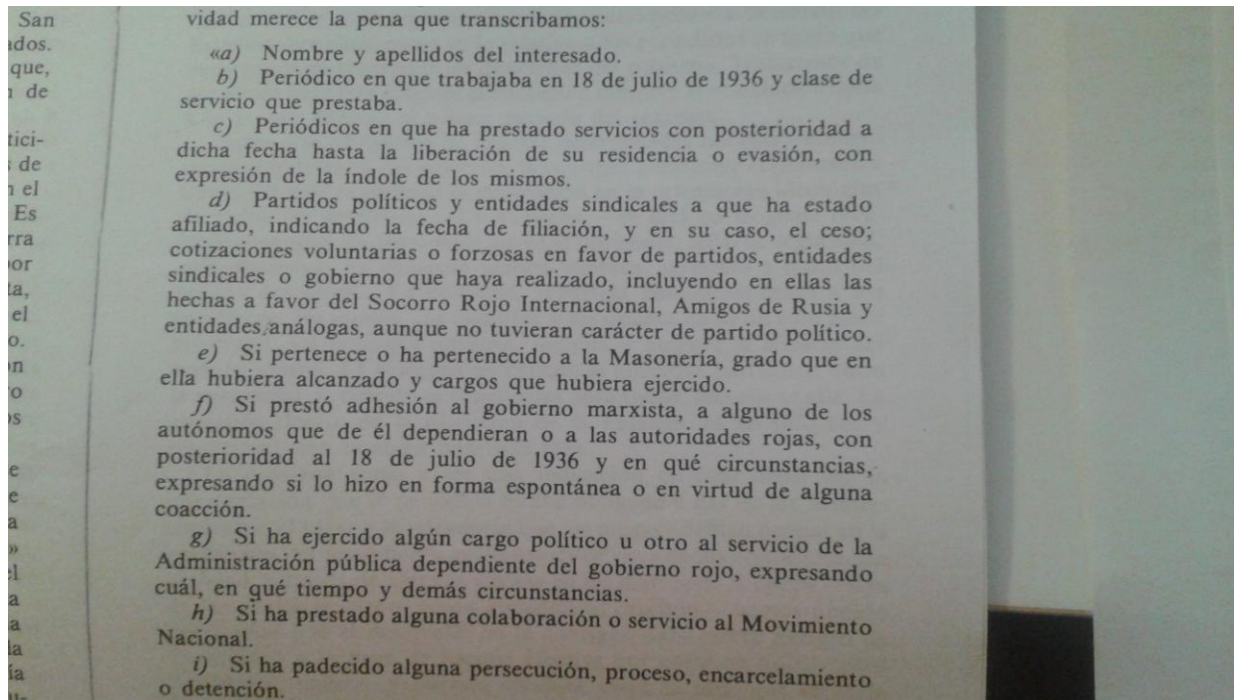
# **ANEXO**

# TABLAS

## I

### DATOS PEDIDOS AL PERIODISTA PARA ESTAR DADO DE ALTA EN EL REGISTRO OFICIAL TRAS LA GUERRA CIVIL

*Terrón, Montero, Javier. (1981). La prensa de España durante el régimen de Franco:  
Un intento de análisis político. Centro de Investigaciones Sociológicas*



## II

### PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA ENTRE 1939 Y 1950

*Gubern, Román. Monterde, José Enrique. Perucha, Pérez Julio. Riambau, Esteve. Torreiro, Casimiro. (2010) Historia del cine español. Madrid. Colección Signo e Imagen. Ediciones Cátedra, pp. 9-336*

La producción española entre 1939 y 1950 abarca —según datos oficiales<sup>10</sup>, por otra parte siempre contradictorios e inciertos— un total de 442 títulos, lo cual nos da un promedio de 36,83 películas anuales, repartidas según indica el cuadro 2:

CUADRO 2: FILMS PRODUCIDOS ANUALMENTE

1939: 10	1942: 52	1945: 31	1948: 44
1940: 24	1943: 49	1946: 38	1949: 36
1941: 31	1944: 33	1947: 39	1950: 45

Ese cerca del medio millar de films fueron producidos por unas ciento cincuenta y cinco empresas, lo cual revela que el minifundismo fue una de las más deficientes características de ese momento, aunque de hecho extensible a toda la historia del cine español. Eso tal vez conecta con las numerosas acusaciones vertidas sobre los responsables de esas pequeñas y efímeras empresas, aliados tanto veces de...

### III

#### PELÍCULAS ESPAÑOLAS ACOGIDAS A CRÉDITO ENTRE 1939 Y 1949

*Gubern, Román. Monterde, José Enrique. Perucha, Pérez Julio. Riambau, Esteve. Torreiro, Casimiro. (2010) Historia del cine español. Madrid. Colección Signo e Imagen. Ediciones Cátedra, pp. 9-336*

CUADRO 1

Año	Films producidos	Films acogidos al crédito	Importe crédito (ptas.)
1939	12	—	—
1940	24	—	—
1941	31	—	—
1942	52	10 (19,23%)	2.309.808
1943	47	4 (8,51%)	1.830.218
1944	34	20 (58,82%)	8.692.666
1945	32	28 (87,50%)	8.752.190
1946	38	36 (94,73%)	15.914.781
1947	49	43 (87,75%)	26.911.523
1948	45	37 (82,22%)	26.535.700
1949	38	36 (94,73%)	30.602.500
1939-1941	67	—	—
1942-1949	335	214 (63,88%)	121.549.388

## IV

### DIFUSIÓN DE LA PRENSA ESPAÑOLA ENTRE 1945 Y 1970

Fuentes, Juan Francisco y Fernández Sebastián, Javier. (1998). *Historia del Periodismo español*. Madrid. Proyecto Editorial Ciencias de la Información. Editorial Síntesis, pp. 256- 336

#### Difusión de la prensa española durante el Franquismo

Cuadro 9.1

Año	Estatal		No estatal	
	Ejemplares	%	Ejemplares	%
1945	604.772	41,2	863.423	58,8
1950	410.680	33,4	818.179	66,6
1955	609.697	32,9	1.240.797	67,1
1960	760.918	31,5	1.657.319	68,5
1965	851.468	31,7	1.831.264	68,3
1970	811.207	26,0	2.304.619(*)	74,0

(\*) Según los datos de la OJD, la difusión total controlada ese año era de 2.200.455.

Fuente: A. Nieto (1973) y J. Sinova (1989a).

## V

### CLASIFICACIÓN DE LAS REVISTAS SEGÚN MATERIA EN 1964

Terrón, Montero, Javier. (1981). *La prensa de España durante el régimen de Franco: Un intento de análisis político. Centro de Investigaciones Sociológicas*

Materias	N.º revistas	%
Información General .....	59	1,5
Información Local y Regional .....	40	1
Agricultura y Ganadería .....	107	3,5
Culturales (Arte, Historia, Literatura, Música) .....	181	6
Automovilismo, Motorismo y Aviación .....	39	1
Científicas, Técnicas y Profesionales .....	362	12
Cine, Radio y T.V. ....	54	1,5
Deporte, Toros, Espectáculos y Carteleras ...	165	5,5
Economía, Comercio e Industria .....	239	8
Hogar, Modas y Femeninas .....	85	3
Humor, Pasatiempos, Filatelia y Fotos .....	47	1
Medicina, Sanidad, Farmacia y Veterinaria ..	202	7
Pedagógicas, Escolares, Juveniles e Infantiles.	434	15
Publicidad y Ventas .....	30	1
Religiosas .....	602	20
Turismo, Hostelería y Transportes .....	64	2
Varios (Sindicales, Sociales, Militares y otras)	144	4,5
No consta .....	136	5
<b>TOTALES .....</b>	<b>2.988</b>	<b>98,5</b>

Fuente: Instituto de la Opinión Pública, 1964.

característica fun  
 amplia distribuci  
 mayoría de las p  
 tirada era realme  
 publicaciones ale  
 «Marca» y «Pue  
 diarios, aunque  
 segundo de un  
 quien fue duran  
 muchos autores  
 antitecnocrática  
 en sentido estric  
 «Alerta» de Sa  
 vante» de Vale  
 o la «Voz de I  
 De otra pa  
 pocas provinci  
 esta cadena co  
 suponía la pre  
 entre otros d  
 Gerona, Jaén,  
 Mayores d  
 Ya vimos có  
 aceptar com

## VI

### PRODUCCIÓN ESPAÑOLA ENTRE 1951 Y 1962

*Gubern, Román. Monterde, José Enrique. Perucha, Pérez Julio. Riambau, Esteve. Torreiro, Casimiro. (2010) Historia del cine español. Madrid. Colección Signo e Imagen. Ediciones Cátedra, pp. 9-336*

#### PRODUCCIÓN ESPAÑOLA 1951-1962:

1951: $36 + 5 = 41$	1957: $50 + 22 = 72$
1952: $34 + 7 = 41$	1958: $51 + 24 = 75$
1953: $36 + 7 = 43$	1959: $51 + 17 = 68$
1954: $56 + 12 = 68$	1960: $55 + 18 = 73$
1955: $49 + 7 = 56$	1961: $72 + 19 = 91$
1956: $53 + 22 = 75$	1962: $61 + 27 = 88$

Datos de los sectores de producción y distribución de los años

## VII

### TIPOS DE REVISTAS BAJO LA CENSURA DE LA IGLESIA EN 1956

Chuliá, Elisa. (2001). *El poder y la Palabra: Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Editorial Biblioteca Nueva S. L.*

		%
Acción Social .....	32	3,77
Alta cultura .....	24	2,83
Boletines Eclesiásticos .....	65	7,67
Boletines Ordenes Religiosas .....	30	3,54
Caridad .....	6	0,70
Ciencias Religiosas .....	19	0,70
Cine .....	1	0,11
Clero .....	26	3,06
Colegios y ex-alumnos .....	165	19,48
Deportes .....	1	0,11
Divulgación Religiosa .....	157	18,53
Enseñanza .....	13	1,53
Form. Apost. Seglar .....	79	9,32
Infantiles .....	10	1,18
Información General .....	29	3,42
Juveniles .....	7	0,83
Liturgia .....	2	0,23
Marianas .....	35	4,13
Misiones .....	50	5,90
Piedad .....	76	8,97
Teatro .....	1	0,11
Vocaciones .....	19	2,24

TOTAL .....

(Fuente: OIEI): 1956

Por último, desde una  
ofrece una significativa m  
Iglesia encontró en el Rég  
mantenimiento de sus pu

Año d

Anterior a 1800 .
de 1801 a 1850 .
de 1851 a 1900 .
de 1901 a 1931 .
de 1932 a 1938 .
de 1939 a 1945 .
de 1946 a 1951 .
de 1952 a 1956 .
Sin fecha .....
TOTAL...

Fuente: OIEI, 1956.

La crítica al sistema vigente



## FICHAS DE ANÁLISIS

**TÍTULO:** Torbellino

**AÑO:** 1941

**DIRECTOR:** Luis Marquina

**GUIÓN:** Arturo Marín y Luis Marquina

**ACTORES:** Estrellita Castro, Manuel Luna, Tony D'Algy, Manolo Morán, Fermín Ibáñez, Arturo Marín, José Marco David, Irene Caba Alba, Lily Vincenti

**PRODUCTORA:** Peninsular Films

**GÉNERO:** Comedia Musical

**ARGUMENTO:** a una emisora de radio, Radio Ibérica, que pasa por malos momentos llega Carmen, una joven que desea triunfar en ese medio. Gracias a ella, la emisora conseguirá un importante galardón.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** radio

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad):** directivos (Gerente)

**GÉNERO PERIODÍSTICO:** Magazines. Programas musicales.

**IMAGEN DEL OFICIO:** existe una batalla entre los patrocinadores y los Directivos por el contenido de los programas. Al mismo tiempo, hay una guerra de emisoras para lograr a las mayores estrellas del momento.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. Falta de compañerismo. Si existe la posibilidad de un ascenso, se hará lo necesario para lograrlo.**

**\*El Gerente de Radio Ibérica, Esquivia, sabotea los contratos a las estrellas radiofónicas para que firmen por la competencia: Radio Mundial**

*Gerente: con este concurso, hundo yo esto y triunfa Radio Mundial.*

*Secretaría: ¿pero será posible?*

*Gerente: si todas la emisoras ensayan sus programas y aquí no se sabe que pasará. (...) masco la tragedia. Dentro de poco, Álvaro Esquivia Director.*

**B. Son habituales las polémicas con los patrocinadores por los contenidos. El brazo económico de un medio de comunicación siempre quiere que se aprueben sus sugerencias.**

**\* Diálogo entre el Director de Radio Ibérica y Patrocinadores tras oír un programa. Este diálogo tiene lugar en el despacho del director:**

**Patrocinador:** *no es adecuado*

**Director:** *¿no es adecuado?*

**Patrocinador:** *¿pero usted cree que se puede anunciar la alegría de la vida con esa tristeza de programa?*

**\*Diálogo entre Carlos y un patrocinador por teléfono**

**Director:** *los programas se hacen siguiendo lo que crea la dirección. No se admiten sugerencias. Otro anunciante que se pierde*

**Carmen** *¿y por qué tito?*

**Director:** *dice que nuestros programas son muy aburridos. Imbéciles, solo les entretiene lo bajo. Lo populachero*

**C. El traje y la corbata es la vestimenta habitual.**

**TÍTULO:** El hombre que se quiso matar

**AÑO:** 1942

**DIRECTOR:** Rafael Gil

**GUIÓN:** Wenceslao Fernández Flórez, Luis Lucía (Cuento: Wenceslao Fernández Flórez)

**ACTORES:** Antonio Casal, Rosita Yarza, Manuel Arbó, José Prada, Irene Mas, Xan das Bolas, Carmino Garrigó, Alejandro Nolla, José Acuaviva

**PRODUCTORA:** CIFESA

**GÉNERO:** Comedia

**ARGUMENTO:** Federico Solá es un hombre al que le van tan mal las cosas, que decide suicidarse.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** Prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad):** el periodista de sociedad

**GÉNERO PERIODÍSTICO:** sección de sucesos y entrevista

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista es poco menos que un muerto de hambre. Se dedica al periodismo por no haber encontrado un trabajo mejor.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. El periodista ve en la desgracia ajena un titular fabuloso y ventas aumentadas.**

**\* El redactor del periódico *El Eco* llama a su jefe para comunicar que un arquitecto que debía dar una importante conferencia, anuncia, en medio de la misma, su intención de quitarse la vida.**

**Jefe de redacción:** *dejaré un hueco en la primera página para tal buena noticia*

**B. No es un trabajo digno el periodismo. El periodista es visto como un vagabundo. Apenas come y su apariencia dista mucho de ser la adecuada para que se tome en serio su oficio.**

**\*La casera del hostel, donde vive Federico, anuncia a su huésped que vino a buscarle un periodista con las siguientes palabras:**

**Casera:** *vino preguntando por usted un periodista. Parecía de los bajos fondos. Estuve a punto de darle una limosna. Dijo que vendría después de comer. Pero para mí, que no viene. Tenía pinta de no comer nunca.*

**\* En la entrevista a Federico observamos: Federico trata de convencer al periodista de que cambie a una vida mejor. Siente mucho desprecio por él. Entre otros temas, sale a la luz que el periodista quiere cambiar de oficio. Desea ser escritor.**

**Federico:** *déjeme en paz. Desde que se han enterado que me voy a matar, no puedo dar un paso por las calles sin que un enjambre de papanatas se acerque a mirarme. Si tanto le interesa contemplar una persona que ha de morir, que cada uno se mire en el espejo*

**Periodista:** *¿y usted por qué se mata? ¿le gusta Greta Garbo? ¿los calamares en su tinta?*

**Federico:** *nunca he entendido las razones de esas preguntas tontas a las que son tan aficionados. Hay una pregunta más difícil de contestar de la que usted ha hecho y es esta: ¿por qué no se mata usted?*

**Periodista:** *caramba, pues no creo tener motivo para ello*

**Federico:** *tiene usted muy mala facha, ¿suele usted comer?*

**Periodista:** *comer lo que se dice comer, como muy poco*

**Federico:** *¿nota usted que trabaja y vive miserablemente?*

**Periodista:** *pero en mi vida hay un ideal*

**Federico:** *ohhhh*

**Periodista:** *un ideal mejor que justifica una vida. Adoro la literatura ¿sabe usted? He comenzado a escribir una novela*

**Federico:** *escribir una novela... en ese caso, insisto en mi consejo, ¡mátese!*

**Periodista:** *no sé, igual tiene usted razón. Pero el arte...*

**Federico:** *vivir bien vale más que escribir mal*

**Periodista:** *¿qué puedo hacer yo?*

**Federico:** *seguramente ama a una mujer que ni siquiera lo escucha*

**Periodista:** *no voy a negarlo. Es un amor imposible*

**Federico:** *desde hoy va usted a comer caliente...*

\* Federico lleva al periodista a una tienda de comestibles. Federico exige al dueño de la tienda su contratación. El tendero contrata al periodista. Cuando Federico va a suicidarse, intenta echarlo a la calle. El periodista exige una indemnización en forma de comestibles

**Periodista:** *bueno, podría darme por los servicios prestados un kilo de garbanzos y el chorizo que tiene en el almacén*

**Tendero:** *¡y un jamón!*

**Periodista:** *ahh, pues no está mal*

C. Ser periodista de sucesos es un trabajo duro. Despeinado y sin afeitado. Delgado, no cabe en su propio traje. Sus zapatos están rotos. El mismo explica que de andar de una entrevista a otra seis kilómetros

**TÍTULO:** El crimen de la calle de Bordadores

**AÑO:** 1946

**DIRECTOR:** Edgar Neville

**GUIÓN:** Edgar Neville

**ACTORES:** Manuel Luna, Mary Delgado, Antonia Plana, Julia Lajos, Rafael Calvo, Monique Thibaut, José Prada

**PRODUCTORA:** Manuel del Castillo

**GÉNERO:** Intriga

**ARGUMENTO:** Basado en hechos reales. En el Madrid de a finales del siglo XIX; una mujer de buena posición aparece asesinada. Hay sospechas de la autoría del crimen sobre varias personas

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad):** el periodista de sucesos

**GÉNERO PERIODÍSTICO:** sección de sucesos

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista solo ve en la información una manera de manejar, a su antojo, a la opinión pública. Ve en los hechos más desagradables, una buena forma de lograr mayores beneficios.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

A. Más que información, los periodistas crean folletines. En este diálogo, un periodista llega al redacción a dar parte de que se ha cometido un crimen :

**Jefe de redacción:** *más detalles*

**Redactor:** *pues nada, una criada que ha matado a su señora en el número doce de la calle de bordadores*

**Jefe de redacción:** *esto se llamará El crimen de la calle de Bordadores*

**Redactor:** *han detenido a la criada como presunta autora*

**Jefe de redacción:** *escriba usted Reballo (...) dicta una noticia llena de datos que no tuvieron lugar. Trata la información como un relato policial. (...) y la policía arrestó al criado...*

**Redactor:** *criada*

**Jefe de redacción:** *criada... ¿De nombre?*

**Redactor:** *Petra*

**Jefe de redacción:** *... Petra, de ojos criminales e instintos criminales*

**Redactor 2:** *Petra es inocente, se ha acusado al amante de la víctima como autor del asesinato*

**Jefe de redacción:** *bueno, pues borre esa última línea sobre la policía y ponga que es una mujer del pueblo incapaz de matar a una mosca. ¿Quién es el amante?*

**Redactor 2:** *no se sabe, un señor*

**Jefe de redacción:** *eso es lo que quería saber, un señor por un lado, una criada por el otro, y la víctima en medio, esto es periodístico. Venga, a armar revuelo. De quién digan que es el asesino, a decir que es inocente. Toma defensa por el más popular. Para nosotros, la criada es inocente*

## **B. El periódico logra su objetivo de influir en la opinión pública**

**Jefe de redacción:** *señores, hay que ordenar esta campaña. Que en el país no se hable de otra cosa. Para esto, es necesario conocer punto por punto la vida de los protagonistas de este drama.*

## **C. El traje y la corbata es la vestimenta habitual.**

**TÍTULO:** Vida en Sombras

**AÑO:** 1948

**DIRECTOR:** Lorenzo Llobet-Gràcia

**GUIÓN:** Victorio Aguado, Lorenzo Llobet-Gràcia

**ACTORES:** Fernando Fernán Gómez, María Dolores Pradera, Isabel de Pomés, Estela, Arturo, Camino Garrigó, María Severini, Mary Santpere, Juan López, Félix de Pomés, Graciela Crespo, Fernando Sancho

**PRODUCTORA:** Castilla Films

**GÉNERO:** Drama

**ARGUMENTO:** Carlos es un joven que tiene desde niño gran fijación por el cine. Convertido en un reportero, dedica gran parte de su vida a su profesión.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** el cine, prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad):** reportero y reportero de guerra

**GÉNERO PERIODÍSTICO:** reportaje

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista es una profesión vocacional que requiere todo el tiempo del que practica el oficio

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. El reportero debe de estar siempre dispuesto a salir detrás de la noticia. Los hechos no esperan a nadie. El reportero puede con todo. Carlos escribe artículos de cine y graba pequeños reportajes con su cámara**

**Don Sancho:** *se ha merecido unas vacaciones*

**Carlos:** *gracias*

**Don Sancho:** *Ah, no pierda el contacto conmigo. Podrían surgir nuevos acontecimientos y tendré necesidad de su cámara.*

**Carlos:** *no se preocupe. Le pondré al corriente de mis movimientos*

**\* Al estallar la Guerra Civil, llaman a Carlos a su casa a las once y media de la noche**

**Carlos:** *sí señor, oí las noticias, estaré preparado*

**B. El reportero desencantado con su labor debido a no poder estar con su familia. Estando cubriendo una batalla, una bala mata a su mujer.**

**\* Reflexión de Carlos**

**Carlos:** *mi pasión por el cine hizo que descuidara a mi esposa. Ser reportero me trae nefastos recuerdos*

**C. El reportero puede llegar a manipular la información que cubre para darle mayor emotividad.**

**\*Cubriendo con su cámara una batalla en la ciudad, Carlos encuentra un rollo de tela delante de unas escaleras. Al terminar los disparos, le da una patada y graba el rollo rodando escaleras abajo.**

**D. El reportero lleva traje y corbata como vestimenta habitual.**

**TÍTULO:** Séptima página

**AÑO:** 1950

**DIRECTOR:** Ladislao Vajda

**ACTORES:** Alfredo Mayo, Jesús Tordesillas, Luis Prendes, Rafael Durán, Raúl Cancio y Adriano Domínguez

**PRODUCTORA:** Peninsular Films

**GÉNERO:** Drama

**ARGUMENTO:** Película de episodios que retratan las vivencias de varios cronistas de sociedad del diario "La Jornada". Se mezcla la comedia con cine policíaco y drama.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad):** el periodista de Sociedad

**GÉNERO PERIODÍSTICO:** sección de sucesos

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista es un mero observador de lo que pasa a su alrededor, al acecho de que ocurra alguna desgracia para llenar las páginas del diario. Incapaz de sorprenderse fácilmente

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. El periodista es mero testigo, relator. Un altavoz.**

**\*Off de inicio y final:**

*la vida es demasiado difícil para el que la vive y muy sencilla para el que la contempla*

**B. No es un trabajo digno el periodismo. Periodista desencantado con su labor.**

**\* Diálogo entre Diego y Carlos, cronistas del diario:**

**Carlos:** *para la próxima historia importante acuerdate de mi*

**Diego:** *¿un cronista de sociedad con esa pinta?*

**Carlos:** *para lo que hago no voy a afeitarme todos los días*

**\*Diálogo entre Carlos y el sereno**

**Sereno:** *señor Méndez, usted trabaja para el periódico, voy a casarme y necesito otro empleo. Yo duermo de día y trabajo de noche, y mi novia trabaja de día y duerme de noche*

**Carlos:** *no te busques otro empleo. Búscate otra novia*

**\*Diálogo de Carlos con su amigo Javier**

*Carlos: Dieguito es el periodista de sociedad. Pero para lo que él es una simple boda, una noticia, yo puedo transfórmalo en un gran reportaje.*

**\*El Periodista está desencantado de la realidad, no se sorprende de nada.**

**Tras ver todos los capítulos reflejados en el periódico en formas de pequeñas notas de sociedad (cancelada una boda en la alta sociedad, un crimen...)**

**Telefonista:** *¿qué interesante no?*

**Carlos:** *bah, lo de todos los días*

### **C. Periodista de sucesos carroñeros**

**\* Diálogo de Carlos, triste por no tener una noticia "jugosa", con los compañeros al llegar al periódico:**

**Carlos:** *no tengo nada importante. Un pequeño accidente de metro sin viajeros y un incendio en unos almacenes sin víctimas*

**\*Diálogo del Jefe de sección con Carlos**

**Jefe:** *Rincón va a doblar de un momento a otro*

**Carlos:** *si le parece bien puedo preparar ahora mismo una nota necrológica*

### **D. Colaboración de la prensa y la policía**

**\*Confusión del oficio de periodista con el de policía**

**Testigo:** *todavía no he visto mi foto en los papeles. ¿Es que me boicotean o qué?*

**Empieza a narrar los hechos de un crimen al policía con demasiados adornos, el policía le indica que se deje de cuentos**

**Testigo:** *pero solo lo hago por sus lectores, para que se haga más entretenido*

**Señor Fuentes:** *soy policía, no periodista*

**Testigo:** *ah bueno, entonces no merece la pena*



## Tras el interrogatorio

**Testigo:** *si mi relato ayuda a encontrar a los ladrones, saldré en los papeles ¿no?*

**TÍTULO:** El fenómeno

**AÑO:** 1956

**DIRECTOR:** José María Elorrieta

**GUIÓN:** José María Elorrieta, José Manuel Iglesias (Historia: Manuel Sebares)

**ACTORES:** Fernando Fernán Gómez, Maria Piazzai, Antonio Riquelme, Juan Calvo, José María Martín, Xan das Bolas, Lina Canalejas, Raúl Cancio, José María Tasso

**PRODUCTORA:** Gredos Films

**GÉNERO:** Comedia

**ARGUMENTO:** A un catedrático de la Universidad de Frankfurt lo confunden con un jugador de fútbol ruso a su llegada al aeropuerto de Madrid. Allí, es recibido como una estrella del deporte, pero el profesor ignora que todo se debe a una confusión. Los problemas surgen cuando, tras descubrirse el error, lo obligan a hacerse pasar por el futbolista mientras éste no aparezca.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** prensa escrita y radio

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad):** el cronista deportivo

**GÉNERO PERIODÍSTICO:** la entrevista

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista siempre dará un toque amarillista a la información, ya que es lo que vende. La prensa puede hundir o convertir a cualquiera en héroe en muy poco tiempo.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

### A. El periodista siempre alerta

**En el aeropuerto no pierde de vista la puerta por donde entrará Paulosky. Fichaje estrella del Castellana Futbol Club. Para hacer más amena su crónica de la llegada del crack, recurre a la entrevista.**

**Periodista:** *y ahora aprovechando que está entre nosotros el capitán del Castellana F.C vamos a preguntarle ¿qué opina de la nueva adquisición del club?*

**Capitán:** *que ha sido una cosa que claro...que...*

**Periodista:** *perfectamente ¿y tú estás contento de jugar al lado de Paulosky?*

**Capitán:** *sí, ya que es un jugador que juega... y claro...*

**Llega el presunto crack, el periodista interrumpe bruscamente la entrevista**

**Periodista:** *magnífico, y en estos momentos llega el gran Paulosky*

**B. El periodista deportivo forma parte de una sociedad que da demasiada importancia al deporte por encima de otras cosas. Favorece esa visión de más fuerza que maña. Al mismo tiempo, muestra la estrategia de si la respuesta se alarga en una entrevista, se debe cambiar para que no decaiga el ritmo de la misma.**

**Periodista:** *¿contento de hallarse en España?*

**Profesor:** *si, hace tiempo que quería conocer este país receptáculo de las más bellas costumbres latinas*

**Periodista:** *habla perfectamente el castellano*

**Profesor:** *mi madre era española*

**Periodista:** *¿y su padre?*

**Profesor:** *alemán, del mismo Berlín*

**Periodista:** *¿entonces no tiene usted ni una gota de sangre rusa?*

**Profesor:** *no, palabra de honor*

**Periodista:** *¿a qué atribuye sus grandes logros personales?*

**Profesor:** *todo se lo debo al estudio*

**Periodista:** *quiere decir que utiliza alguna táctica mental*

**Profesor:** *si naturalmente, el cerebro es importantísimo*

**Periodista:** *¿más que las piernas?*

**Profesor:** *desde luego*

**Periodista:** *¿prefiere la pieza individual o un perfecto engranaje del conjunto?*

**Profesor:** *Verán yo creo que como Nicolás Turano que toda cosa está referida en cada uno de sus puntos a todas las demás y recordemos también...*

**Periodista:** *muy bien, ¿tiene algo que ver con la VM?*

**Profesor:** *no yo soy independiente*

**Periodista:** *¿confía en triunfar aquí?*

**Profesor:** *sé que debo alternar con colegas muy preparados, procuraré estar a su altura*

**Periodista:** *modesto como todos los grandes valores*

**Don Miguel Rodríguez:** *¿le costó mucho salir de su país?*

**Profesor:** *pues está difícil la obtención de billetes. Hay mucha demanda*

**C. Se puede usar a la prensa como un arma. Te hace triunfar o te hunde. Descubierta el engaño, el profesor quiere decir la verdad. Pero se le amenaza con ir a la prensa en este diálogo:**

**Miguel Rodríguez:** *imagine los titulares: profesor de ética acusado de estafa*

**Profesor:** *no, eso arruinaría mi carrera*

**\*Un fotógrafo pide amablemente una foto, pero irá directa a la primera página con el titular Paulosky se divierte. Forma parte del plan del equipo rival para hundir la imagen del fichaje.**

**TÍTULO :** Historias de la radio

**AÑO:** 1955

**DIRECTOR:** José Luis Sáenz de Heredia

**GUIÓN:** José Luis Sáenz de Heredia

**ACTORES:** Francisco Rabal, Margarita Andrey, Tony Leblanc, José Luis Ozores, José Isbert, Ángel de Andrés, Alberto Romea, Guadalupe Muñoz Sampedro, Lado, Alberto, Juanjo Menéndez, Juan Calvo, Pedro Porcel, Adrián Ortega, José Urjas, Juan Vázquez, Gustavo Re, Nicolás D. Perchicot, Teresa del Río, Rafael Bardem, Xan das Bolas, Francisco Bernal, Alicia Altabella, Félix Briones, Isabel Pallarés, Carlos Acevedo, Antonio Fernández, Teófilo Palou, Manuel Guitián, Bobby Deglané, Luis Molowny, Rafael Gómez El Gallo, Gracia Montes, Carlos Osorio, José Luis Pecker

**PRODUCTORA:** Chapalo Films

**GÉNERO:** Comedia

**ARGUMENTO:** Tres pequeñas historias basadas en concursos radiofónicos, todas ellas enlazadas a través del locutor Gabriel y su prometida. Dos inventores que quieren patentar un pistón y necesitan dinero, un ladrón que contesta a una llamada telefónica mientras está robando y un niño que necesita ir a Suecia para operarse son los protagonistas de estas historias en torno a la radio.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** radio

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** locutor

**GÉNERO PERIODISTICO :** magazine.

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista es alguien, lleno de ego, que está en riña con el compañero por ser el producto estrella de su medio

#### **REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

##### **A. El periodista peca de exceso de confianza en él mismo**

**\*Cuando locuta por primera vez ante público le felicita una compañera. El responde: *cuando lo haga solo quedará mucho mejor***

**\*El locutor del programa de gimnasia matutino reflexiona humorísticamente: *cuando los dejo saltando me pregunto ¿que les pasará?***

**B. No es un trabajo digno el periodismo. Periodista desencantado con las condiciones:**

**Gabriel:** *que me den lo mio, solo a un pinchapeces le hacen venir en domingo a estas horas*

**\*Gabriel le explica una compañera los motivos de sus continuos enfados. Guerra de egos**

**Gabriel:** *¿pero no entiendes su juego? quita tiempo a mi programa para que el suyo luzca*

**\*El director le castiga al programa de gimnasia por su soberbia. Le suelta:** *Si no está conforme, funde su propia radio.*

**TÍTULO :** Plácido

**AÑO:** 1961

**DIRECTOR:** Luis García Berlanga

**GUIÓN:** Rafael Azcona, Luis García Berlanga, José Luis Colina, José Luis Font

**ACTORES:** Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba, Amparo Soler Leal, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Agustín González, Luis Ciges, Antonio Ferrandis

**PRODUCTORA:** Jet Films

**GÉNERO:** Comedia

**ARGUMENTO:** En una pequeña ciudad provinciana, a unas burguesas ociosas se les ocurre la idea de organizar una campaña navideña cuyo lema es: "Siente a un pobre a su mesa". Se trata de que los más necesitados compartan la cena de Nochebuena con familias acomodadas y disfruten del calor y el afecto que no tienen. Plácido ha sido contratado para participar con su motocarro en la cabalgata, pero surge un problema que le impide centrarse en su trabajo: ese mismo día vence la primera letra del vehículo, que es su único medio de vida.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** radio

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** cronista

**GÉNERO PERIODISTICO :** crónica

**IMAGEN DEL OFICIO:** la prensa es una herramienta al servicio del poder económico. La realidad reflejada por dicha herramienta, siempre será la que convenga a dicho poder.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. El periodista manipula la información a su antojo e intereses. Dirige incluso el comportamiento de los protagonistas de su crónica en caso de que la realidad llegue a fastidiarle el evento que quiere cubrir. Lo que trasmite no se corresponde con los hechos. Hay muchas caras largas, los mendigos acogidos por las familias ricas no saben qué hacer, están muy asustados.**

*Cronista: vamos, alguna risa (...). Los simpáticos muchachos de la prensa recogen la feliz imagen*

**B. Con tal de transmitir la idea que quiere que llegue a sus oyentes, el periodista llega a autocensurarse su propia retransmisión. A dirigir a los comensales sobre que deben decir o hacer. Ante el silencio incómodo, el cronista pide que hable uno de los mendigos:**

*Pobre: yo no*

*Cronista: humildes palabras ¿está usted contento?*

*Pobre: yo... pues uno no sabe*

*Cronista: naturalmente que está contento. Y dígame ¿que opina de esta iniciativa que ha hecho posible que usted y tantos como usted cenen con estas generosas familias? anda, diga usted que esta muy emocionado*

*Pobre: yo..lo que diga aquí la señorita*

*Periodista: verdaderamente emociona ver semejante cuadro el cual están contemplando en sus hogares. Y ahora pasamos de la vejez a la juventud para realzar la campaña con su presencia ...*

*Cronista : (con copa y puro en las manos) el anciano servido con cariño por la estrella del cinema, bebe una copa de vino, la conversación brillante y animada reina en esta casa como en cada uno de los hogares de la ciudad. Los anfitriones se desviven por atender a sus invitados (tapa el micro) por favor, hablen...*

*Artista: pero usted debe ser muy viejo*

*Pobre: mucho hija. Para octubre del año que viene, 79*

*Cronista: ¡¡alegría, alegría!!*

*Artista: que gracioso es usted. Pero esta muy bien conservado*

*Pobre: no lo creo. Son las apariencias. Tengo un dolor en esta parte. Las hermanitas dicen que no, yo creo que es cáncer...*

*Cronista: (cortando bruscamente) maravilloso la serenidad de este anciano que ahora brinda por sus anfirtriones*

**TÍTULO :** Historias de la televisión

**AÑO:** 1965

**DIRECTOR:** José Luis Sáenz de Heredia

**GUIÓN:** José Luis Sáenz de Heredia

**ACTORES:** Tony Leblanc, Concha Velasco, José Luis López Vázquez, Antonio Garisa, Alfredo Landa, Gracita Morales, Antonio Ozores, Rafaela Aparicio, José Calvo, José Alfayate, Manuel Alexandre, José Luis Coll, Paco Morán, Luchy Soto, Guadalupe Muñoz Sampedro, Margot Cottens, Erasmo Pascual, José María Caffarel, José Luis Ulibarri, Jesús Guzmán, José Sepúlveda, Luis Varela, Luis Aguilé, Josefina Serratos, Fernando Sancho, Tomás Blanco

**PRODUCTORA:** Hesperia Films S. A. / Pedro Masó P. C.

**GÉNERO:** Comedia

**ARGUMENTO:** Felipe, hijo del guarda de un zoológico, es un incansable profesional de todos los concursos televisivos. Katy es una muchacha que sueña con llegar a ser una cantante famosa y que, seleccionada para un concurso de televisión de ritmos modernos, se enfrenta al problema de que en esa competición sólo pueden actuar los cantantes que ya son famosos. Felipe y Katy se ven unidos por el destino en un concurso, en el que el primer premio consiste en un piso y un pasaje doble para la luna de miel. Una vez en los platós de Televisión Española, serán testigos y protagonistas de una serie interminable de embrollos.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** televisión y prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** redactor de sucesos

**GÉNERO PERIODISTICO :** el reportaje

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista hará lo que sea con tal de lograr que le presten la atención necesaria para que pueda lograr su noticia.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. Catty tiene un kiosco de prensa. Desea triunfar con su grupo en el Festival de Canción Moderna. Solo tiene un obstáculo: concursan exclusivamente gente famosa. Tiene muy claro que para ser famosa, y poder ir al concurso, necesita la ayuda de la prensa:**

*Catty: necesito ser famosa antes de siete días. Y eso sin la prensa no es posible. Necesito que me de una carta para algún periodista amigo suyo*

**Jefe de Catty:** ¿para quién?

*Catty: para uno que sepa armar jaleo*

**\* El elegido será el señor Miranda, del diario *El Pueblo*. No duda en entrar en el juego de Catty. Asume de rol de inventar y manejar la información para lograr el objetivo de la fama:**

**Miranda:** *usted viene a ser famosa en veinticuatro horas ¿ha pensado cómo?*

**Catty:** *por la vía sensacional. No tengo otra. Vengo dispuesta hacer lo que sea y donde sea. Pero necesito de un periodista que saque el jugo*

**Miranda:** *aquí hay una base indudable. Una chica modesta y de provincias que ha compuesto una canción. Para poder cantarla ella misma ha venido a Madrid para... ¿para qué?*

**Catty:** *lo que usted diga. Menos correr desnuda por la puerta del Sol...*

**Miranda:** *hay que enfocarlo desde el lado sentimental. Usted ha venido con poco dinero. Yo lo que tengo que buscar es el tema emotivo*

**Catty:** *¿dónde está?*

**Miranda:** *en el cocktail nuestro de cada día*

**B. Entre otros trucos para hacer de Catty una estrella mediática, Miranda la prepara para que salte en mitad de un ruedo, prepara a los fotógrafos. Miranda, antes de que ocurra nada, tiene ya el titular. Sabe perfectamente incluso la reacción que tendrá la información antes de escribir nada:**

**Fotógrafo:** *¿seguro que saltará?*

**Miranda:** *Si no, salto yo*

**Catty:** *¿y esto no tiene el mismo efecto en el fútbol?*

**Miranda:** *mi reportaje dirá la chica que arriesgó su vida para poder cantar. ¿quién se deja la vida en el fútbol?*

**\*Otro plan de Miranda:**

**Catty:** *¿que tiene preparado?*

**Miranda:** *pues unas fotos por los lugares más emblemáticos de Madrid. En uno de ellos, usted ayudará a cruzar a un cieguito. Eso siempre cae simpático.*

**Catty:** *¿tiene usted un ciego?*

**Miranda:** *tengo cuatro o cinco*

**C. El periodismo es vender morbo:**

**Organizador del concurso:** *apuesto a que esta foto la vemos en press macht antes de ocho días. A ese periódico le encantan los suicidios.*

**TÍTULO :** Hoy como ayer

**AÑO:** 1966

**DIRECTOR:** Mariano Ozores

**GUIÓN:** Tomás Borrás, Antonio Ozores, Mariano Ozores, Manuel Sáez de las Casas

**ACTORES:** José Luis Ozores, Antonio Ozores, Manolo Gómez Bur, Tony Leblanc, Manuel Zarzo, Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre, Perla Cristal, Tony Soler, Gracita Morales, José Bódalo, Francisco Rabal, Elisa Montés, Concha Velasco

**PRODUCTORA:** Productores Exhibidores Films Sociedad Anónima (PEFSA)

**GÉNERO:** Comedia

**ARGUMENTO:** Un periodista incrédulo y realista es testigo de cómo un caballero retratado en una foto de los años veinte sale de ésta y toma vida para discutirle que no se ha progresado tanto como él cree, y que en su época se vivía mejor

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** ninguno

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** periodista de investigación

**GÉNERO PERIODISTICO :** periodismo de investigación

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista es alguien que maneja la información a su antojo.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. Uso selectivo de los datos por parte del periodista. Al viajero del tiempo, le pone imágenes de la victoria de la Selección Española de Fútbol sobre la Unión Soviética en la Eurocopa de 1964:**

**Viajero del tiempo:** *¿ganamos?*

**Periodista:** *si hubieramos perdido, no se lo habría enseñado*

**TÍTULO :** Al ponerse el sol

**AÑO:** 1967

**DIRECTOR:** Mario Camus

**GUIÓN:** Mario Camus

**ACTORES:** Raphael, Serena Vergano, Manuel Zarzo, Jesús Arístu, Erasmo Pascual, Carlos Otero, Elisa Méndez, José Marco, Juan Lizárraga, Julio P. Tabernero, José Luis Zalde, Manuel Escalera, Ana María Noé



**PRODUCTORA:** Producciones Benito Perojo

**GÉNERO:** Comedia musical

**ARGUMENTO:** Un famoso cantante y actor está en la cima de su carrera. Pero la fatiga, la tensión y el acoso de la prensa le pasan factura. Su estrella empieza a decaer y, entonces, decide ingresar en una clínica de reposo. Al salir, se va a pasar una temporada a una casa que tiene en el Norte, a la orilla del mar..

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** redactor de sociedad

**GÉNERO PERIODISTICO :** entrevista

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista hará lo que sea con tal de lograr que le presten la atención necesaria para que pueda lograr su noticia.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. El engaño es parte en la práctica del oficio para lograr un fin, y el periodista a veces se encuentra con presiones por parte de organismos que le son superiores en rango. El periodista se cuela en una fiesta para llegar a David:**

**David:** *¿quién es?*

**Agente de David:** *un periodista. Estaba con los de abajo. No le reconocí hasta que empezó a subir la escalera. Entonces, caí en la cuenta*

**Periodista:** *pedí una entrevista por teléfono pero me la negaron. Entonces tuve que colarme en su casa*

**B. La importancia del trabajo previo del periodista: saca una libreta con varios datos sobre David, se los lee antes de empezar la entrevista. La entrevista mezcla el género periodístico con un interrogatorio policial:**

**Periodista:** *tengo mis datos. Usted se rebeló hace cinco años. Desde entonces, ha intervenido en varias películas de éxito. Ha estrenado muchas canciones y se calculan sus discos vendidos en varios millones. Ha dado recitales en todas las capitales de Europa y ha actuado en todos los estudios de televisión. Lógicamente, ha ganado mucho dinero. Y ahora pregunto ¿qué siente con todo eso a sus espaldas? ¿a dónde quiere llegar? ¿cuáles son sus planes? ¿qué vida hace? ¿en qué se gasta toda su fortuna?*

**David:** *me ha cogido en mal momento. No puedo contestar a ninguna de esas preguntas. Me iba resultar demasiado fácil hacerlo*

**Periodista:** *no piense en la entrevista. Dígalo. Simple curiosidad*

**David:** *lo siento. Le diría que lo único que tengo es cansancio, que a pesar de mi edad, me siento viejo. Que he viajado sin visitar los lugares por donde pasaba. Que me han presentado a*

*miles de personas y apenas tengo amigos. Que le precio que yo he pagado por todo es superior al que me han pagado a mí. Que hago mi trabajo soñando con esta habitación, con su penumbra. Y con un largo descanso. Que cuando grito, me enfado, no sé si tengo razón. Que cuando me llaman artista o genio tengo que desconfiar, porque si no lo creo, soy incapaz de seguir. Y si me lo creo es peor. Que cuando uno llega tan alto, el fantasma del fracaso no deja dormir por las noches. Y lo único que de verdad se siente por encima de todo es agotamiento y miedo. Miedo y agotamiento*

**Periodista:** *¿cuánto dinero ha ganado?*

**David:** *dicen que mucho. Ni yo mismo lo sé*

**Periodista:** *¿quién lo sabe?*

**David:** *Lara*

**Periodista:** *¿quién es Lara?*

**David:** *¡ya basta! quedamos en que esto no era una entrevista*

**Periodista:** *no le molesto más, me voy*

**David:** *otro día, todo marchará mejor*

**Periodista:** *hasta ese día*

**B. El Periodista no cumple su palabra y la entrevista ve la luz. David acude a la redacción muy enfadado:**

**David:** *¿por qué me ha hecho esto? Quedamos en que no publicaría nada ¿se acuerda?*

**Periodista:** *si, lo sé. Lo siento de verás. No fue culpa mía.*

**David:** *es usted un embustero. Lo ha cambiado según le convenía. Me ha hecho mentir sin pensar en el daño que me causaba. Le llevaré a los tribunales. Voy hacer que le cueste caro.*

**Director:** *no diga más tonterías. Váyase a descansar. No pude hacer nada. Lo publicó porque yo se lo dije*

**David:** *¡pero es indigno!*

**Director:** *vamos, sea un buen chico. Vuelva a su casa*

**David:** *no me toque*

**Los fotógrafos de la redacción ven la discusión convertida en pelea y sacan fotos de todo. Sale la noticia: Golpea a un periodista que había publicado confidencias tuyas. Además de una serie de titulares sensacionalistas del tipo: Decadencia de un cantante. Actor incapaz de soportar la verdad. Un ídolo que no sabe serlo. Principio del fin de una figura popular.**

**C. Hay miedo a la prensa. Si eres una figura pública, hay que prepararse para enfrentarse a ella:**

**Lara:** *en nuestro contrato hay una clausura que te impide dar entrevistas sin mi consentimiento. Lo que tienes que hacer es disculparte ante la prensa*

**David:** *hubo un hombre que jugó sucio.*

**TÍTULO :** Relaciones Casi Públicas

**AÑO:** 1968

**DIRECTOR:** José Luis Sáenz de Heredia

**GUIÓN:** José Luis Sáenz de Heredia

**ACTORES:** Concha Velasco, Manolo Escobar, José Sacristán, Rafaela Aparicio, Vicente Haro, Rubén Rojo, Pedro Porcel, Erasmo Pascual, Ángel Terrón, Manuel Alexandre, Julio Peña, Emiliano Redondo, Emilio Laguna, Rafael Hernández, Tony Soler, José María Tasso

**PRODUCTORA:** José Frade Producciones Cinematográficas S.A.

**GÉNERO:** Comedia

**ARGUMENTO:** Marta, reportera de televisión, conoce en un pueblecito toledano a Pepe, un cantante de Jaén lleno de talento pero sin influencias para poder triunfar. Marta decide convertirse en su representante con dos condiciones: el diez por ciento de los beneficios y que la relación sea estrictamente comercial. Lo primero que Marta intenta es un accidente de automóvil en compañía de una miss, pero la noticia no tiene suficiente garra para hacer famoso a Pepe.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** tv y prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** reportero de sucesos, redactor de sociedad

**GÉNERO PERIODISTICO :** reportaje , noticias de sociedad

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista hará lo que sea con tal de lograr que le presten la atención necesaria para que pueda lograr su noticia.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. El periodista tiene muy poca consideración hacia el prójimo y odia la monotonía:**

**Marta:** *lo de la centenaria se ha suspendido indefinidamente*

**Director:** *¿por qué?*

**Marta:** *porque se ha muerto la centenaria. No hijo, solo tenían esa. (...);;No me mates Julián, si eso lo he grabado ochenta veces!!!.*

**B. El periodista es una poderosa herramienta de creación de la opinión pública:**

**Marta:** *no puedes ir diciendo que cantas mejor que nadie, ni que das limosnas a los ancianos*

**Pepe:** *¿por qué? si es la verdad*

**Marta:** *por que eso lo dicen todos y te hace odioso. Además, eso deben decirlo los que no te conocen antes e oírte cantar. Ese es el secreto de un buen lanzamiento. Y eso hay que engendrarlo con técnica*

**Marta:** *hay que revisar todas tus circunstancias personales para saber donde agarrarse (...) yo no voy a estar en el escaparate, yo soy la que tiene que mover esto. Las noticias son mi alimento. Vivo de ello*

**C. Marta se inventa una noticia falsa, para relanzar la carrera musical de Pepe. Sobrevivió a un accidente de coche junto a una miss. Al escuchar la noticia sobre Pepe de Jaen, el camarero cree que es de jerez .**

**Marta:** *¡ se gastán millones el estado para mejorar las comunicaciones para esto! he abusado de mi jefe, pero te he demostrado mi eficacia*

**D. En una reunión en la redacción de una revista de sociedad, podemos ver como se manipula la información para tener a las lectoras en ascuas sobre el matrimonio de unos nobles. Discuten también sobre como enfocar el hecho de que un playboy se ha afeitado el bigote:**

**Periodista 1:** *¿que les daremos en el próximo número?*

**Periodista 2:** *publicaremos esta entrevista en que le preguntamos que opina del asunto.*

**Periodista 3:** *buen golpe. ¿ Y que opina el marido?*

**Periodista 2:** *se reserva la opinión de momento*

**Periodista 3:** *eso le dara mordiente ¿no?*

**Periodista 1:** *si. Eso hará que nuestras lectoras se dividan unas a favor y otras en contra*

**Periodista 1:** *esto indudablemente enarcará a nuestras lectoras*

**Periodista 3:** *¡¡ garra periodística!! . Darle salida*

**E. Marta hablará con un compañero que trabaja en esa revista. El compañero analiza en que publicación podría encajar mejor la información falsa de Marta sobre el accidente. La actualidad solo atañe a aquello que está de moda. Los desconocidos no tienen voz:**

**Marta:** *quiero que me ayudes a lanzarlo*

**Periodista 1:** *las revistas de actualidad hablan de quién ya se habla mucho ¿ o es que no lo sabes?*

**Marta:** *¿y quién debe empezar hablar mucho sobre quién nose habla nada?*

**Periodista 1:** *es un misterio que aún no he podido descifrar*

**Periodista1:** *en dulce hogar, ya me contarás que pinta la historia de la miss. En Armiño , menos aún. Esta revista chorrea sangre azul. Si el hombre hubiese nadado un poco, un par de millas con cierto estilo y un tiempo aceptable, hubiesemos podido dar algo en graderio. Y si no lo hubiese estropeado el mismo dejandose salvar por esos marineros escandinavos, habríamos dado un reportaje dramático en El Suceso*

**F. El periodista está obsesionado con la tragedia:**

**Marta:** *ella se ahogó*

**Periodista 1:** *si, pero salvándose uno de la tragedia, ya no quedan redondas*

**Marta:** *¿despeñarse no basta?*

**Periodista1:** *sin buenas fotos no. Una noticia sin foto es como un beso por telegrama*

**G. El periodismo es rellenar huecos cuando te falla una información a última hora. Si es necesario, hay que recurrir a la invención:**

**Director:** *publique otra cosa*

**Periodista1:** *¿y con que rellenamos?*

**Director:** *vuelve a casar al príncipe Bratalino de Beogia*

**Periodista:** *pero si ya le hemos casado tres veces*

**Director:** *pues me lo separa, pero por la iglesia naturalmente*

**Periodista:** *ingeniate algo con garra y enviámelo*

**J. Despiden a Marta por inventar la información :**

**Marta:** *no creí que tuviera tanta importancia*

**Director:** *cómo no va a tener importancia que la televisión de noticias inventadas ¡es un medio oficial!!*

**K. Pepe y Herminia critican duramente a la nueva generación de periodistas:**

**Pepe:** *es uno de estos periodistas que dicen que quieren ayudarte y te usan para ascende, uno de estos jóvenes que van con prisa y con tal de unreportaje, hacen uno de la autopsia de su padre*

**Herminia:** *lo peor es que si te comen, el periodista disfruta más que si se hubiera zampado seis cigalas.*

**L. Al director de la revista, le dan varios guantazos.**

**Director:** pero bueno, ¿es que todos me van a caer a m i?

**\*Ensayando una treta para ayudar a Marta, los redactores se toman este hecho en broma:**

**Periodista 1:** ¿a ti te importaría si te dieran dos o tres puñetazos?

**Periodista 2:** ¿es que me van a nombrar para director?

**M. El periodista es bebedor. Piden un whisky con dos perros dibujados en la etiqueta de la botella.**

**No puede evitar decir : *se le coge cariño a estos animales***

**TÍTULO :** España otra vez

**AÑO:** 1969

**DIRECTOR:** Jaime Camino

**GUIÓN:** Román Gubern, Jaime Camino

**ACTORES:** Manuela Vargas, Mark Stevens, Marianne Koc, Enrique Giménez 'El Cojo', Luis Serret, Luis Ciges, Joaquín Pujol, Alberto Berco, Alberto Puig, Flor de Bethania Abreu, Manuel Muñiz

**PRODUCTORA:** Pandora

**GÉNERO:** Drama

**ARGUMENTO:** Un antiguo brigadista americano llega a Barcelona para participar en un congreso médico. Una vez en la ciudad, intentará encontrar a una enfermera que conoció durante la Guerra Civil.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** ninguna

**GÉNERO PERIODISTICO :** entrevista perfil

**IMAGEN DEL OFICIO:** el periodista no acepta un no por respuesta

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. El periodista no acepta un no por respuesta:**

**Periodista:** *doctor, solo serán unos momentos*

**Doctor:** *ahora no tengo tiempo*

**Periodista:** *solo unas preguntas nada más*

**Doctor.** *si quiere acompañarme en el coche, podemos hablar*

**D. El periodista goza de una gran confianza en sí mismo:**

**Doctor:** *¿no toma notas?*

**Periodista:** *no hace falta, tengo muy buena memoria, es como un magnetófono (se señala la cabeza)*

**E. El periodista va con gabardina y corbata. Lleva su libreta pero apenas la usa. Solo para consultar las palabras más técnicas que requiere entrevistas a un ilustre científico.**

**TÍTULO :** En la cresta de la ola

**AÑO:** 1975

**DIRECTOR:** Pedro Lazaga

**GUIÓN:** José Luis Merino

**ACTORES:** Pedro Mari Sánchez, Julia Gutiérrez Caba, Javier Escrivá, Elvira Quintilla, Vicky Michelle, Pepe Lara, Lali Romay

**PRODUCTORA:** . General Films Corporation S.A.

**GÉNERO:** Drama

**ARGUMENTO:** Teresa estrena su carné de periodista yendo a recibir al aeropuerto de Barajas al profesor de psiquiatría Carlos Oñate, que regresa a España para participar en un simposio sobre "El erotismo y su influencia sobre el medio ambiente". Durante la rueda de prensa, el profesor defiende la moral más estricta y ortodoxa, pero Teresa provoca un gran revuelo, al rebatir sus opiniones. Oñate presiona al director del periódico para que despida a Teresa. Entonces la periodista, secundada por un amigo, decide vengarse del profesor.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** tv y prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** reportero de sucesos,

**GÉNERO PERIODISTICO :** noticia

**IMAGEN DEL OFICIO:** la verdad que vende el periodista es relativa. Todo está sometido a intereses económicos. La información debe tener su visto bueno.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. El periodista debe saber usar todos los trucos posibles para llegar a su objetivo. En este caso, hacer teatro para esquivar la seguridad de un aeropuerto y llegar antes que sus compañeros de profesión a la figura del profesor.**

**Teresa: (llorando) ¡mamá! Es mi madre. hace mucho que no la veo, ¿puedo pasar? (así logra engañar al agente del aeropuerto) ¿podría adelantarme algunas declaraciones?**

**Carlos : ahí están sus compañeros. ¿no cree que sería tomar partido en una competencia desleal?**

**Teresa: ¿por qué? El mundo es de los atrevidos**

**Carlos: no lo és. El mundo es de los poderosos**

**B. El periodista debe reivindicar el derecho a informar y a que se les respondan las preguntas en ruedas de prensa. . Ante la negativa de Carlos de responder a una pregunta incómoda alegando es una impertinencia a la que no pienso responder por ser usted mujer varios compañeros salen en defensa de Teresa:**

**Periodista 1:** *Eso no es una respuesta*

**Periodista 2:** *aquí no hay faldas ni pantalones*

**C. A Teresa le caerá una bronca de su Director por incomodar a Carlos. Dejará claro que la verdad periodística es una verdad a medias.**

**Director:** *no son formas Teresa. Hay maneras de decir las cosas*

**Teresa.** *la verdad solo es una*

**Director:** *no seas tozuda. Nuestras verdades son verdades parciales. Relativas. Usted defiende su verdad y Oñate la suya*

**Teresa:** *la diferencia está en que él puede defenderla y que por hacerlo yo me echa usted a la calle*

**D. El periodista es presionado por el poder económico :**

**Director:** *es el consejo de administración quién pide tu cabeza*

**Teresa:** *y detrás está Oñate, y sobre todo su mujer*

**Director:** *es usted una tonta. Pero siga así. Tiene madera. Y hay más periódicos en España*

**E. Los personajes con cierto poder de influencia temen a la prensa y a los escándalos que esta puede provocar. Gracias a sus influencias, la familia Oñate logra censurar la pregunta incómoda en televisión y prensa escrita:**

**Mujer Oñate:** *¿entonces los periódicos no dirán nada? fue un momento muy desagradable*

**Hijo de Carlos:** *muy bien, represión por el poder se llama esa figura*

**Mujer de Oñate:** *no vamos a permitir que esa periodista se hasga publicidad a costa de tu padre*

**Hijo:** *¿o sea, presupones que sus preguntas no son sinceras?*

**Mujer de Oñate:** *desde luego*



**Hija:** *todo esto es por la censura del país. No importa que se conozca la falta de espíritu. Eso sí, la belleza del cuerpo es pecado.*

**Carlos:** *ni os imagináis el daño que me hizo cuando el escándalo*

**Hijo:** *¿ y te imaginas como se sentirá ella sin empleo y amordazada?*

**F. El periodismo es un oficio vocacional. Esto responde Teresa cuando Germán le recrimina que se aleja de su profesión periodística al trabajar para Carlos de secretaria. Reuniendo información para sus congresos :**

**Teresa:** *(...) esto es periodismo y periodismo del bueno. Me da igual luego los informes que haga con esta información, pero estos datos los consigo yo*

**TÍTULO :** Las estrellas están verdes

**AÑO:** 1973

**DIRECTOR:** Pedro Lazaga

**GUIÓN:** José María Palacio (Historia: José María Palacio)

**ACTORES:** Alfredo Landa, Teresa Gimpera, Charo López, José Sacristán, Torrebruno, Ricardo Tundidor, Marcelo Arroita-Jáuregui, Marcial Gómez, Fabián Conde

**PRODUCTORA:** Estudios Cinematográficos Roma

**GÉNERO:** Comedia

**ARGUMENTO:** Luís es redactor de la sección de astrológica de un diario de provincias. Su ideal de mujer es Olga, una estrella de la canción. Cuando se entera de que ella es una fiel seguidora de su sección, intentará seducirla por medio de los horóscopos.

**MEDIO DE COMUNICACIÓN REPRESENTADO EN EL FILM:** prensa escrita

**TIPO DE PERIODISTAS (especialidad) :** sección de astrológica

**GÉNERO PERIODISTICO :** la entrevista

**IMAGEN DEL OFICIO:** La verdad que vende el periodista es relativa. Todo está sometido a intereses económicos. La información debe tener su visto bueno.

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO:**

**A. Es muy fácil entre los miembros de una redacción molestarse por pisarse entre sí informaciones. El encargado de los horóscopos, Luis, pide una entrevista a la diva a su Director**

**Director:** *habla con Martínez que es el que lo lleva y es muy susceptible*

**B. Luis es pobre y bebedor. Se pasa por los bares con un eterno “luego te lo pago” en el caso de Martínez, mujeriego. Siempre va detrás de vedetes. El periodista va siempre con traje y corbata. .**