

# EL FRENTE MEDIÁTICO DEL FRANQUISMO: CINE, TELEVISIÓN Y RADIO

**Prof. Luis VERES, Ph.D**

Universidad de Valencia  
Departamento de Teoría de los Lenguajes  
Valencia-España  
E-mail: casa281068@yahoo.es

Cuando el 1 de abril de 1939 el ejército franquista daba por finalizada la guerra civil española se iniciaba la creación de un frente mediático que iba a ser utilizado por la dictadura de Franco como eje de todos los mensajes dirigidos a la población y como fundamento de su imagen legitimadora. Ese eje iba a estar formado por la radio, la prensa, el cine y la televisión según ese orden de intervención.

La situación de partida era la de una represión feroz en la que las dos tendencias dominantes, catolicismo integrista y falangismo, se aliaron “en pro de un objetivo común, el control de la sociedad civil” (Nicolás 2005: 96). La represión tras la guerra consistió en el establecimiento de una censura igualmente intensa (Bordería 2000, Rius 2000, Veres 2009) y en el hecho de que España se convirtió en una enorme cárcel. Historiadores de prestigio como Javier Tusell (2005) o Santos Juliá (1999) consideran que hubo entre 50000 y 79000 ejecuciones tras el fin de la guerra y más de 300000 encarcelados. A ello se suma medio millón de exiliados. Se trató de una depuración masiva en toda regla. Todo el sector cultural fue objeto de la represión, a excepción de los adeptos al régimen y empezando por 1800 maestros y profesores cuyo decreto firmó el dramaturgo José María Pemán.

Ya durante la guerra, la radio había sido, como señala Balsebre, “el cordón umbilical que permitió esta conexión sentimental con el campo de batalla y con la vida civil”. Alentaba con un mensaje de un mundo mejor en el futuro, si ganaba el propio bando o vomitaba palabras de miedo y desconsuelo cuando se dirigía al otro bando por medio de las intervenciones del general Queipo de Llano desde Radio Sevilla.

La radio ganó el favor de los ciudadanos durante la guerra, convirtiéndose en un medio de comunicación muy popular, ya que daba noticias referentes al conflicto, así como referentes a amigos y familiares. La radio precaria y primitiva de la dictadura

de Primo de Rivera se había perfeccionado en tamaño, potencia y publicidad durante la República y ahora, con la guerra, se transformaba en un verdadero medio de comunicación de masas, de implantación universal y popular, dirigido a todas las clases sociales. La radio llegó a tener tal importancia informativa que es curioso que el presidente Azaña se enterara de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona por medio de la radio:

*“Anoche alguien de esta casa abrió la radio, contra lo que se usa. Salió una estación hablando catalán. Creíamos un momento que sería Barcelona. Pero no: bien pronto se advirtió que era una estación de los enemigos. Describía la entrada del ejército victorioso en Bilbao (...) Después repitieron el relato en castellano (...) Serían las doce de la noche cuando un ayudante mío habló con un jefe del Estado Mayor. No tenían noticias de la caída de Bilbao. Telegramas oficiales no había llegado ninguno. Noticias particulares se recibían algunas, pero eran contradictorias.”* (Seoane y Saiz 2007).

Las 67 emisoras existentes al inicio de la guerra, la mayoría propiedad de Unión Radio fueron incautadas por los diferentes bandos conforme se iban ocupando los territorios. Franco, en 1937, crearía una nueva emisora, asentada en Salamanca primero y luego en Burgos: Radio Nacional de España. El franquismo, tras la guerra recuperara esta denominación y el organismo del SNR con emisora en Madrid. Organismo que se fusionaría con el organismo resultante de la evolución de Unión Radio en Cadena SER. La aparente pluralidad de voces de los primeros meses de guerra se terminó en abril de 1937 tras el Decreto de Unificación de las emisoras de onda corta y sobre todo con el establecimiento del primer gobierno de Franco el 30 de enero de 1938, momento en que el cuñado del dictador, Serrano Suñer, se erige en Ministro del Interior con Francisco Tovar como jefe de Sección de Radiodifusión (Seoane y Saiz 2007: 227). La radio pasó a tener el signo de la Falange. Los locutores acudían vestidos con el uniforme falangista y la programación estaba dirigida a encumbrar el mito de Franco y a explotar el mito de José Antonio Primo de Rivera. La radio heredaría las circunstancias de un país destrozado por la guerra, y RNE se convertirá en una muestra del exhibicionismo falangista y del silenciamiento del mundo de los vencidos. La radio se va a convertir en un sistema de negación de la realidad, que va a relegar a una gran parte de la población, los perdedores, al olvido. Como dice Reyes Mate (2009), “si el olvido es injusticia, la memoria es justicia”. Y, mientras, en la España republicana, va a producirse la consigna del callar y obedecer. La única doctrina posible es la doctrina falangista y la nacional-catolicista. A partir de 1945, Franco trasfiere gran parte del poder en manos de los falangistas a elementos católicos en un proceso de lavado de imagen y desnazificación del régimen. Surgen las misas dominicales, los rosarios radiados y las charlas del padre Venancio Marcos. Los Diarios Hablados de RNE serán la única voz autorizada para dar constancia de la realidad, y dos periodistas, Bobby Deglané y Joaquín Soler Serrano, serán las dos estrellas de la radio. La radio adquiere

una función anestésica que deberá superar medios muy precarios (Balsebre 2001). A partir de la derrota de Alemania en la II Guerra Mundial, el régimen de Franco intentará distanciarse de la estética nazi y falangista con el fin de aproximarse a los vencedores del conflicto. Por ello los medios de comunicación pasarán de manos falangistas a las manos de la ACDP y ya en los años cincuenta, bajo el ministerio de Arias Salgado, a manos del OPUS Dei.

Junto a la radio, el cine desempeñará un papel importante en este horizonte mediático. En 1932, poco antes de la guerra civil, se había fundado en Valencia la productora CIFESA por Vicente Casanova Giner. Casanova Giner tomó como referencia a las grandes productoras norteamericanas en las que existía una producción en cadena con actores en nómina y técnicos fijos en una empresa con estudios propios (Ortiz 1991:121). En la empresa se metió toda la familia Casanova, empezando como distribuidores de la Columbia para luego pasar a la producción. En los años de la guerra Vicente Casanova logra huir a Francia y de allí pasar al bando rebelde y, tras la guerra, CIFESA comienza a producir películas y grandes producciones.

Con la guerra, el cine toma posiciones políticas. Mientras que en el bando republicano surge cine experimental, como el del director anarquista Armand Guerra y su película *Carne de fieras*, de carácter surrealista, al mismo tiempo se proyectaban películas de propaganda soviética como *Los marineros de Crostant* o *Tres cantos a Lenin*. Y para filmar la guerra llegan cineastas extranjeros como Joris Ivens y su *Tierra de España* en 1937 o André Malraux y *Sierra de Teruel* en 1939. (Sánchez-Biosca 2007). A pesar de todo, no hubo un auténtico cine de guerra en el bando republicano a causa del escaso entendimiento entre comunistas y anarquistas.

Bastante más importancia, aunque no más calidad presentó el cine del bando de los sublevados. El cine había pasado a manos de la política a partir del Gobierno de Burgos, que crea el Departamento Nacional de Cinematografía en 1939 y que pertenece a la Dirección General de Propaganda. Se crearon así unas normas en las que se debía exaltar el llamado Alzamiento Nacional y que dio lugar a un cine militarista y religioso con películas como *Agustina de Aragón* o *Raza*. Se trataba de preservar los valores espirituales de la España imperial. En este terreno propagandístico jugará un papel estelar la productora CIFESA. Durante la guerra CIFESA se establece en Sevilla distribuyendo películas alemanas e inglesas copando el mercado de distribución. CIFESA expande su dominio en el mercado latinoamericano con delegaciones en México, Buenos Aires y La Habana. También en París y Berlín, lo cual le permitió distribuir sus películas a lo grande, al modo americano. Esta política de difusión de cine extranjero le hizo un flaco favor al cine español aunque sí supuso un gran negocio para CIFESA. En agosto de 1939 CIFESA creará una filial dedicada únicamente a la producción. Entre el 41 y el 42 CIFESA pasa de 6 a 25 millones de capital.

CIFESA pasó por una fase de producir películas sin demasiada distinción como consecuencia de esta capitalización. Durante la posguerra, el cine se convirtió en una

de las distracciones favoritas, aunque cara, junto a la radio. Falco Films produjo en 1939 *La tonta del bote*, de gran éxito. Ya en el año 1943 CIFESA realiza un trabajo de ambiciosas pretensiones: *El clavo*, de Rafael Gil, basada en una obra de Pedro Antonio de Alarcón. En 1948 destaca *Locura de amor* de Juan de Orduña o *Don Quijote* de Rafael Gil. En 1951, *Alba América* de Juan de Orduña. Pero a principios de los cincuenta CIFESA ya tenía problemas económicos y se lanzó a la realización de grandes producciones, lo cual la condujo a la ruina ante la negativa del Instituto Nacional de Industria de ayudarla en sus deudas. El cine de estos años supone el escapismo de la realidad o la exaltación de los valores patrióticos. Años después, durante las conversaciones de Salamanca, el director de cine Juan Antonio Bardem dirá: “El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. Dos películas son significativas en este clima de exaltación patriótica. La primera es *Raza*, de José Luis Sainz de Heredia, cuyo guión se atribuye al propio Francisco Franco, aunque fue corregido en última instancia por Manuel Aznar Zubigaray. La obra se convirtió en un proyecto de Estado que estaba encaminada a enmarcar la versión oficial de la guerra civil española en los términos de una cruzada religiosa dirigida a defender a la patria del comunismo (Berthier 2007: 55). La segunda, *A mí la legión*, de Juan de Orduña. Ambas producciones son de contenido patriótico en donde se exaltan las castizas virtudes del ejército y la Hispanidad, la gloria de los héroes militares de la España grandiosa de Franco. En este último título, especialmente, el contenido patriótico resulta exagerado. Así pues, el trasfondo sonoro del film está recorrido continuamente por marchas militares y por el himno de la Legión española y, en el guión, abundan frases sentenciosas acerca de la valentía del soldado español: “La cuarta bandera pierde un legionario, no un asesino” o “Los canallas son los que no tienen puesto en el ejército” o “Por encima de todo soy un caballero legionario”. El humor chabacano elogia el consumo de coñac, el travestismo burlón de algunas fiestas, el apego a la patria y, así, en medio de la batalla suenan cánticos e himnos militares. Al final de la película, la imagen de la bandera vela por España, como el mismo Caudillo glorificado en la radio y el cine.

En el terreno cinematográfico, el frente mediático del franquismo elaboró una herramienta de especial significación: el NO-DO. El NO-DO constituyó una de las principales herramientas de imagen del régimen. Su pase era obligatorio en todos los cines de España y consistía en piezas documentales breves que recorrían los principales acontecimientos que el régimen deseaba destacar, así como las principales apariciones del Dictador en escenarios públicos. El NO-DO fue el espejo del régimen desde enero de 1943 hasta bien entrada la democracia, en 1981, y fue un recurso de influencia en la sociedad española, al menos hasta la llegada de la televisión en los años cincuenta. Una mezcla de imágenes de lo cotidiano y la presencia de las autoridades del régimen, incluían un amplio y sesgado abanico de realidades de la sociedad española y mundial que, sin embargo, poseían la apariencia de realidad: desfiles, apariciones del Generalísimo, anécdotas, inauguraciones, estrenos, entrevistas

y noticias rosa. El NO-DO contribuyó como ningún otro medio a ofrecer la imagen de una España armónica en donde se había impuesto la justicia del catolicismo redentor en contra del comunismo bárbaro. Su eslogan “El mundo entero al alcance de todos los españoles” resultaba una contradicción, dado su carácter propagandístico, pero aparentemente se presentaba como un cine de lo real.

Con la llegada de la televisión en 1956, el frente mediático del franquismo quedaba completamente trazado. Su inauguración el 28 de octubre de 1956 se hizo coincidir con el aniversario de la fundación de Falange Española. En su programación se incluía el NO-DO, Coros y Danzas de la Sección Femenina, actuaciones musicales y dos documentales norteamericanos (Baguet 1993: 23). La televisión inicial se caracterizaba por pasar todas sus noticias por la censura. A partir de 1957, RTVE contrató los servicios de las agencias CBS y United Press, pero sus imágenes pasaban previamente por el mismo filtro censor. Al igual que la radio, la televisión pasó por una especie de ciclo de Guerra Fría en la que las series de televisión escenificaban testimonios de Rusia, con adaptaciones de novelas como *La paz empieza nunca* de Emilio Romero, *Los cipreses creen en Dios* de José María Gironella o *Los muertos no se cuentan* de Bartolomé Soler, todas ellas de claro contenido anticomunista.

La televisión extendió una imagen armónica de España y los espectadores entendían a través de ella que España era un país moderno, a la altura del resto de países europeos, cuando no era así. La televisión no sólo silenciaba la censura, sino que se recreaba en ella por medio de programas como *Historias de la frivolidad*, en donde un personaje “la voz tijera” censuraba escenas atrevidas y subidas de tono. España era un país aislado internacionalmente, pero la televisión, por medio de los informativos, los documentales y las series de televisión americanas, como Colombo, McClaud o Kojak daban la apariencia de modernidad y de inserción en el escenario mundial. La producción local con programas como *¡Qué felices somos!*, *Gran parada*, *Hoy es fiesta*, *Un, dos, tres...* –ya en los 70- llenaron la parrilla de concursos y programas de variedades que distanciaban al espectador con formulas escapistas de la realidad más evidente.

Y en ese panorama armónico de la España Franquista jugó un papel televisivo fundamental el fútbol. La importancia del fútbol en estos años se suma a la notoriedad que el régimen le otorgaba a las figuras deportivas y la repercusión que éstas adquirían tanto en la prensa como en el NO-DO, especialmente si eran útiles a la política nacionalista de Franco necesitada de mitos españoles en el contexto internacional para suplir la sensación de aislamiento que sufría el país. Figuras como Zarra; el gimnasta Joaquín Blume, muerto en accidente aéreo tras ser campeón de Europa; el ciclista Guillermo Timoner; y Federico Martín Bahamontes, que gana el Tour; o acontecimientos como el campeonato del mundo de Hockey. Todo ello afianza la existencia de un Star-System del deporte que vino completado con la experiencia europea del Real Madrid y sus cinco copas de Europa consecutivas, junto a estrellas del balón como Alfredo Di Stefano y el húngaro Kubala, los héroes del momento.

Di Stefano aparecerá en la película *La batalla del domingo* (1963), de Luis Márquez. Los dos jugadores se interpretarán a sí mismos en *Once pares de botas* (1954), de Francisco Rovira.

Todo ello contribuirá a la futbolización de la vida española, una vida que se distanciaba notablemente de la visión que se ofrecía en los medios. De la España del racionamiento y la posguerra se pasaba a la España gris de una sociedad sin posibilidades de cambio, al menos en el terreno de las libertades. Pero el franquismo consiguió con este frente mediático sostener la versión de que a España había llegado la paz y el orden, y que la justicia y la armonía imperaban en una nación grande y libre, hecha a medida de su dictador y de los sectores sociales en los que se apoyaba su poder: la Iglesia y la alta burguesía. Los medios no hicieron sino representar los intereses de esos sectores abandonando a su voluntad al resto de la población.

## **Bibliografía**

- AAVV, *Historia del cine valenciano*, Valencia, Levante El Mercantil Valenciano, 1991.
- Agramunt, Francisco, *Armand Guerra, un sembrador de rebeldías*, Valencia, Fundación Municipal de Cine-Mostra de València, 2008.
- Baguet Herms, Josep Mª, *Historia de la Televisión en España*, Barcelona, Feed-Back Ediciones, 1993.
- Balsebre, Armand, *Historia de la radio en España* (2 vol.), Madrid, Cátedra, 2001.
- Berthier, Nancy, “Raza de José Luis Sáenz de Heredia, una película acontecimiento”, en Sánchez-Biosca, Vicente, *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, MuVIM, 2007.
- Bordería, Enri que, *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio (1939-1975)*, Valencia, Fundación Universitaria San pablo-CEU, 2000.
- Bustamante, Enrique, *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- Company, Juan Miguel y Nieto, Jorge (Coords.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las conversaciones de Salamanca*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca-Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2006.
- Díaz, Lorenzo, *La radio en España (1923-1997)*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Faus Belau, Ángel, *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.
- Faus Belau, Ángel, *La radio en España, 1896-1977. Una historia documental*, Madrid, Taurus, 2004.
- Garitaonandía, Carmelo, *La radio en España: de altavoz musical a arma de la propaganda*, Bilbao, UPV, 1988.
- Gracia, Jordi, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Julià, Santos, *Un siglo de España. Política y sociedad*, Barcelona, Marcial Pons, 1999.
- Mate, Reyes, *La herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae Editores, 2009.

- Nicolás, Encarna, *La libertad encadenada*, Madrid, Alianza, 2005.
- Ortiz, Aurea, “CIFESA”, en AAVV, *Historia del cine valenciano*, Valencia, Levante El Mercantil Valenciano, 1991.
- Pizarroso, Alejandro, *Historia de la propaganda*, Madrid, Eudema, 1990.
- Pizarroso, Alejandro, *Propaganda de guerra*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002.
- Rius, Inmaculada, *El periodista entre la organización y la represión: 1899-1940*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2000.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, MuVIM, 2007.
- Sánchez Redondo, M<sup>ª</sup> Isabel, *Historia de la COPE, una radio diferente*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2001.
- Seoane, María Cruz y Saiz, María Dolores, *Cuatro siglos de periodismo en España*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente, *NO-DO El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Trapiello, Andrés, *Las armas y las letras*, Barcelona, Península, 2002.
- Tussell, Javier, *Dictadura franquista y democracia*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Valles, Antonio, *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 2000.
- Veres Luis, “Sociolingüística y totalitarismo”, en José Luis Blas Arroyo, Manuela Casanova y Mónica Velando (Eds.), *Discurso y sociedad: contribuciones de la lengua en el contexto social*, Castellón, Universitat Jaume I, 2006.
- Veres, Luis, *La retórica del terror* (2<sup>ª</sup> Ed.), Madrid, Ediciones de la Torre, 2007.
- Veres, Luis, “Lenguaje y censura literaria y periodística en el Franquismo”, en *Historia y Comunicación Social*, Universidad Complutense de Madrid, nº14, 2009.