

Notas

EL CINE ESPAÑOL, ENTRE LO RECORDADO Y LO PERDIDO

Entrevista a Florentino Hernández Girbal

Con la entrevista realizada a principios de este año al que tal vez sea el decano de los miembros de nuestra comunidad cinematográfica, *Secuencias* da cabida en sus páginas a una línea de trabajo que creemos fundamental: la recuperación de la memoria de nuestro cine, mediante el testimonio de sus profesionales más veteranos. Técnico en el cine mudo, crítico imprescindible durante la República gracias a su labor en la revista *Cinegramas*, y miembro clave de la productora comunista Film Popular durante la guerra civil, Florentino Hernández Girbal (Béjar, 1902) no es sólo historia viva del cine español, sino también genuino representante del espíritu que animó un periodo tan decisivo para nuestra cinematografía como el republicano.

Usted llegó a Madrid en 1925. ¿Cómo fue su incorporación al mundo del cine en esta ciudad?

Yo vine a Madrid después de terminar mis estudios en Valladolid con la intención de dedicarme al periodismo, que era mi afición. Aunque mi auténtico objetivo era llegar a la literatura y consideré que para lograrlo había que pasar primero por el periodismo, que es la escuela del literato. Llegué a Madrid como empleado de Cinematográfica Verdaguer, una distribuidora muy famosa de la época. Importaba las películas americanas más populares, todas aquellas series famosas de dieciséis y dieciocho episodios. En la empresa trabé amistad con mucha gente del cine y empecé a hacer mis primeros pinitos periodísticos escribiendo pequeñas gacetillas de las películas de Cinematográfica Verdaguer para los boletines de información y para la prensa.

Al poco tiempo, usted realizó el montaje de *La Malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926).

Ese es un episodio increíble. *La Malcasada* era una comedia que se estrenó en el Teatro Fuencarral escrita por un autor llamado José de Lucio. El tema se lo había inspirado el matrimonio de Carmen Ruiz Moragas —que posteriormente fue amante de Alfonso XIII— con Roberto Gaona, un torero que entonces estaba en su plenitud. Se casaron. Pero llegó un momento en que, por no se qué desavenencias entre los dos, él se marchó a México, a su tierra, a hacer la temporada, y allí se divorció. Porque en México existía el divorcio, pero aquí no. Así que Carmen Ruiz Moragas se quedó ni soltera, ni casada, ni viuda. En la aventura de rodar una adaptación de esta obra se embarcó —o embarcaron— a Francisco Gómez Hidalgo, un periodista muy bullidor, muy activo, muy travieso. Él había publicado un libro que hoy resulta muy interesante, en el que entrevistó a muchas personalidades de aquel momento bajo el tema *¿Cómo ganó usted su primera peseta?*

¿Cómo llegó a verse envuelto en el montaje de la película?

Mi entrada en la película vino debido a que yo tenía mucha relación con la distribuidora Notario y Del Cerro, que produjo algunas películas de poca importancia. No conocía a Del Cerro, un aficionado con deseos de ser actor e hijo de un registrador de la propiedad. Pero sí a Mateo Notario, que había sido uno de los gerentes del antecedente de Cinematográfica Verdaguer, Juan Verdaguer. Yo tenía mucha amistad con Notario porque me conocía desde niño. Él fue quien me llevó a Cinematográfica Verdaguer y quien nombró a mi padre gerente de esta empresa en Valladolid. Me llamó un día y me dijo que iba a ir a consultarle un señor sobre la posibilidad de conocer a alguien que fuera capaz de montar una película a la que habían dejado hecha un lío y descabalada. Y cuando Mateo Notario me dijo esto, yo, con la audacia de los pocos años —debía tener veintitrés o veinticuatro— le dije que sí, que me comprometía a montar la película. Él me avisó de que era un lío, que me iba a costar mucho trabajo, que los planos estaban sin numerar. Pero yo me presenté a Bienvenido Esteban, el hombre que había dado dinero para la película, el productor, como se dice ahora —entonces se decía el capitalista—, que era un farmacéutico de la Carrera de San Jerónimo cuyo establecimiento se llamaba «Farmacia Americana». Era un hombre de dinero, por lo que pude ver. Me subió a su casa, me enseñó un proyector manual que tenía, me dio una gran cantidad de cajas de cartón con rollitos de película positivada y me dedicó una habitación exclusivamente. Yo le pedí que, al menos, me contara el argumento de la película. Él me dio la comedia, pero ésta se alejaba mucho de lo que habían hecho. A Gómez Hidalgo se le había ocurrido, basándose en el libro *Cómo ganó usted...*, incorporar personalidades españoles de la época a la película como personajes episódicos o que tuvieran relación de alguna manera con el tema o con los protagonistas. Y así, llevó a abogados famosos para que aconsejaran a la protagonista sobre la situación en que quedaba y fingió banquetes a los que asistía mucha gente: el maestro Guerrero, Franco, Valle-Inclán, Romero de Torres, etc. Así que no me quedó más remedio que pasar cientos de veces aquellos fragmentos de película en aquel pequeño proyector. Tuve que ir tomando muchas notas respecto a personajes, situaciones y escenarios.

¿Cuánto tiempo tardó en realizar el montaje?

Debió llevarme tres o cuatro meses. Al cabo de un trabajo inmenso conseguí montar un copión que tuviera hilazón. Me acuerdo que José Gaspar, el que fue cámara de la película, se quedó admirado de la manera en que yo había resuelto aquella papeleta. Enseñé el copión al productor y quedé entusiasmado. Con aquel copión positivado se marchó a los laboratorios Eclair, de París, llevándose todos los negativos. Guiándose por el copión, hicieron el corte de negativos, los montaron y tiraron las copias. Después, el montaje ha sufrido muchas modificaciones, porque cada uno ha hecho lo que ha querido con la película. Al cabo de muchos años, la volví a ver con motivo del homenaje que me hicieron debido a la presentación de la antología de mis artículos que publicó la Asociación Española de Historiadores del Cine. Me pareció pesada en muchos momentos. Especialmente toda la parte de la guerra de África. Yo había querido suprimirla o abreviarla en parte en el montaje. Pero no me dejaron.

¿Sabe qué problemas en concreto tuvo la película cuando se estrenó?

No sé la causa exactamente, porque por entonces yo ya estaba muy alejado del cine. Cuando se estrenó la película yo había derivado hacia el periodismo abiertamente y me ocupé poco de ese acontecimiento. Pero sé que hubo bastantes problemas, hasta el punto de ser prohibida.

Después de *La Malcasada*, usted colaboró en la película *Rosas y Espinas* (Antonio Sánchez, 1928).

Sí, sí. Esa fue una aventura un poco infantil, porque la mayoría de los que intervenían en ella tenían una idea infantil del cine. Desde el que hizo el argumento, al que dirigió la película, pasando por los actores. Aquello fue una bobada. Donde sí participé muy a gusto fue en el rodaje de *José* (1925) de Manuel Noriega. Fue una película muy bonita ambientada en Asturias, basada en una novela de Armando Palacio Valdés. Actué como ayudante de

cámara de José María Beltrán, con quien tenía una buena amistad. Es una película preciosa que está perdida.

En *Rosas y Espinas* también hizo usted de ayudante de de fotografía.

Sí. Yo hice muchas cosas como cámara, muchos documentales sobre España.

¿Qué nos puede contar de un proyecto muy interesante que nunca se llegó a rodar, *Dorotea o la princesa Micomicona*?

Tengo en proyecto hacer un libro —no sé si tendré tiempo porque ya soy viejo— que se titule *Doce figuras del cine español y dos que no lo son*. Estos dos últimos eran Ricardo Marín, el dibujante, que iba a ser el director de *Dorotea* y Gómez Hidalgo, que no sabía nada de cine. Ricardo Marín era un hombre de una gran preparación cultural y conocía *El Quijote* como nadie, porque había sido el ilustrador de la edición monumental del centenario. Había dibujado el guión de la película al completo, plano por plano. No sé dónde habrá ido a parar. Recuerdo que en *ABC* se publicó un reportaje en el que se hablaba de todo esto.

El empeño era realmente único. Eran cuarenta volúmenes en los que se recogían el guión, los decorados, el vestuario, todo dibujado...

No sólo era él quien lo hacía. Hubo un director francés, Raymond Bernard.

El cine mudo español también fue objeto de su interés cuando desarrolló su labor como crítico en la revista *Cinegramas*. Le dedicó la serie «Celuloides Rancios».

Sí. El cine mudo español se basaba en el género chico, en el sainete madrileño. Yo dije en Murcia, en una conferencia, que era una barbaridad ¿Cómo se podía trasladar al cine mudo un sainete madrileño cuando no se podía oír ni la música, ni el diálogo, ni nada? Eso es una atrocidad.

Sin embargo, el éxito determinante de lo que fue la producción muda española de los años veinte fue una zarzuela de esas características, *La Verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921).

Pero Buchs no acertó. Era una barbaridad. ¡Una obra eminentemente lírica trasladada al cine sin palabras y sin música! No cabe mayor despropósito.

Parece que a usted le estimulaban más los planteamientos de otros éxitos de los años veinte, como *Viva Madrid, que es mi pueblo* (Fernando Delgado, 1928).

¡Hombre! Esa película era un argumento original de Fernando Delgado. Era una película simpatiquísima, un sainete madrileño con mucho garbo, mucha gracia, mucho salero. Los tipos estaban extraordinariamente bien trazados. Tuvo muchísimo éxito. Pero se ha perdido, como una película que Delgado hizo después, *Las de Méndez* (1927). Era una pintura de la clase media madrileña o, mejor dicho, española muy bien lograda. Yo tenía mucha amistad con Fernando Delgado. Y además le defendí en muchas ocasiones, porque le trataban injustamente. No es que fuera un director de gran brillantez. Pero era muy eficaz y muy amante del cine. Era hijo de Sinesio Delgado, el famoso autor de teatro, y cuñado de Joaquín Valverde, el colaborador de Chueca.

¿Quiénes formaban su círculo de relaciones en la época en que se introdujo en el cine?

En la época del mudo yo era amigo de Manolo Noriega, que era un tipo la mar de pintoresco. Teníamos una tertulia en un bar que se llamaba Excelsior. A la tertulia de Noriega iba gente aún a él en la época en que trabajó para la productora Atlántida y muchos compañeros que habían trabajado con él en América. Porque Noriega había sido actor allí, y luego volvió a serlo. Recordarán que hizo un papel en *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1948). Otras veces nos juntábamos en la famosa Maisón Dorée, donde estaban los «caimanes». Se les llamaba la «caimanía» por el agua que bebían. Allí iba todo el mundo. Los actores conocidos y los que pretendían serlo.

¿Cómo eran las relaciones entre los críticos de los años de la República?

Durante la época de la República —y antes— no existían muchos críticos de cine. Ni historiadores. Los que escribían las que llamaban críticas cinematográficas lo hacían en gacetillas pagadas por las distribuidoras. Micón, Cabero, todos los de los periódicos de Madrid, era gente de publicidad, no eran críticos. La crítica empieza con la República, con gente como yo o Juan Piqueras que escribía en *Nuestro Cinema*. A mí nunca me gustó esa revista. Tenía un estilo demasiado engolado. Antonio del Amo, que era el representante de Piqueras en Madrid, me preguntó si quería escribir en ella. Pero no quise. No era una revista de mi gusto.

¿Se conocían los críticos entre ustedes?

Claro. Yo tuve una estrechísima amistad con Antonio Barbero, que era el crítico de *ABC*, con Luis Gómez Mesa, Serrano de Osma, etc. Nos conocíamos todos. Nos reuníamos e intercambiábamos ideas. En fin, había mucha actividad. Pero esto se acabó. Duró poco tiempo. Si la República dura diez o quince años más, hubiera habido un florecimiento importante del cine español. Hoy puede decirse que la República —vista con la lejanía que da el tiempo— es una de las épocas más brillantes de nuestro cine. Como el teatro. Hubo un renacimiento cultural enorme del treinta y uno al treinta y seis. ¡En tan poco tiempo, parece mentira! El cine logró categoría casi internacional. El teatro lo mismo. La literatura, la poesía...

¿Y cuál era la opinión general entre los críticos sobre el cine español de la época?

La mayoría estaba de acuerdo conmigo en la campaña sobre el cine español que yo llevaba a cabo en *Cinegramas*. Me entusiasmó hacer esa campaña e hice un montón de entrevistas y reportajes de rodajes. Aunque sea jactancia, puedo decir que esa sección de artículos míos era la más seria de toda la revista. Y la gente entendida y amante del cine la defendía.

Una de las películas que más apreciaban ustedes, los críticos de la época, fue *La Traviesa Molinera* (Harry D'Abbadie D'Arrast, 1934).

Claro. Yo hice un artículo en *Cinegramas* sobre ella. Asistí al rodaje. Y hoy nadie puede dar referencias de esta película porque nadie la ha visto. Yo soy uno de los pocos supervivientes que la han visto. Era espléndida. Era una auténtica película española, aunque la hicieran extranjeros. Porque el director, D'Abbadie D'Arrast, era muy bueno. Había sido ayudante de Chaplin en dos o tres películas.

Sin embargo, usted no tenía una opinión tan favorable sobre otros extranjeros que vinieron a trabajar al cine español en aquella época.

Bueno, bueno. Aquí vinieron todos los que tenían mucho menos que decir. Pero los que hicieron *La Traviesa Molinera* sí tenían qué decir. Porque su guión —lo hizo Edgar Neville, que tenía mucha idea del cine— estaba basado no en la novela de Alarcón, sino en el romance de *La Molinera de Arcos*, de donde se inspiró Alarcón para hacer su novela *El sombrero de Tres Picos*. Fue Neville quien se trajo a Harry D'Abbadie D'Arrast, y a Jules Kruger de cámara. La película fue muy apreciada porque, además, reunía todo. Tenía unos decorados preciosos, una ambientación cuidadísima, un montaje y una realización espléndidos, una fotografía genial y una música estupenda, una de las primeras músicas cinematográficas que hizo Rodolfo Halffter. Era una música preciosa, muy cinematográfica. Luego él se dedicó a hacer partituras cinematográficas en México. Me acuerdo que se hicieron, al menos, dos versiones del filme, una en español y otra en inglés. A mí me gustó más la española que la inglesa.

¿Por qué?

Seguramente por diferencias de dicción, de caracterización de los tipos, que estaban mejor los españoles. Porque el papel que hacía Víctor Varconi, que era el Corregidor, lo hacía mucho mejor Alberto Romea. Y el tipo del Molinero lo hacía mucho mejor Santiago Ontañón —que era un actor improvisado—, que el inglés que trajeron. Me pasó lo mismo que cuando

ví las dos versiones de *Drácula* (Tod Browning, 1931) en el Festival de Gijón. Era mejor la española que la americana. Pablo Hernández Rubio, que hacía del Loco, estaba mejor que el inglés. Pero muchísimo mejor. Y Carlos Villarias estaba tan bien como Bela Lugosi.

¿Por qué pensaba usted que el origen literario de muchas de las películas que se hacían en España era perjudicial para ellas?

En el cine había que escribir para el cine. Una obra literaria trasladada al cine, además de perderse, se traiciona, porque es otro medio de expresión. Bien está la literatura en los libros. Pero trasladarla al cine, para mí, es una equivocación. Ha habido aciertos, indudablemente. Pero los menos. En la mayoría de los casos se han destrozado las obras. Yo, en mis artículos de *Cinegramas*, denuncié esa forma de hacer cine. Las puestas en escena, las interpretaciones, etc. Hasta el punto de que los anunciantes de la revista le dijeron a la empresa que o yo terminaba con aquella campaña o ellos retiraban la publicidad. Aseguraban que era porque me metía con el cine español. ¿Pero qué me iba a meter yo con el cine español? Lo que estaba haciendo era defenderlo. Así que tuve que dejar temporalmente *Cinegramas* y pasé a hacer el mismo tema en una revista que se llamaba *Cinema Sparta*, que no tuvo mucha vida. Luego llegó la guerra.

Usted defendía mucho al director Francisco Camacho.

Sí. Era un director que tenía una idea del cine extraordinaria. Me quiso llevar de ayudante suyo cuando CIFESA le encargó *El cura de aldea* (1936). Hace poco, de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas me preguntaron por él, porque no tenían datos. Pero yo tampoco los tengo, a pesar de haber sido íntimo amigo suyo y verle todos los días. Tenía una gran idea del cine. Su *Zalacaín, el aventurero* (1929) mudo es magnífico.

Sin embargo, no volvió a trabajar hasta seis años después del *Zalacaín*.

Es verdad. Hasta que CIFESA le ofreció un par de cosas para hacer. Entre ellas, *El cura de aldea*. Durante ese tiempo, él colaboró con Nemesio Sobrevila en aquella famosa película, *Al Hollywood Madrileño* (Nemesio M. Sobrevila, 1927-1928). Sobrevila también tenía una extraordinaria idea del cine, como la tenía Val del Omar en el orden técnico. Val del Omar era un valor extraordinario que fue muy poco apreciado. Lo conocí en la época del mudo, en los laboratorios CAF, que era donde él positivaba las películas. Era un gran tipo y no se le ha hecho justicia. Sin embargo, hizo grandes innovaciones en la toma de vistas. Hubiera sido un gran técnico si hubiera encontrado un ambiente más propicio. La gente le tenía por chalado, por desequilibrado, por soñador. Pero se equivocaban. Tenía un talento extraordinario. Luego le perdí de vista, como a Camacho.

Usted mostró en sus artículos un gran interés por el cortometraje.

Sí. Y yo propicié la producción de cortos de CIFESA y de CEA, con aquellas películas magníficas de Velo y Mantilla. *Felipe II y El Escorial* (1931), *Almadrabas* (1935), *Infinitos* (1935), etc. Eran un nuevo concepto del corto. Yo se lo propuse un día a Domínguez Rodiño, que era el gerente de CEA. Y publiqué un artículo en *Cinegramas* hablando de esto. Un día, comiendo juntos, él me dijo que había hecho caso de mi sugerencia e iban a crear una sección de documentales. Se hicieron cinco, me parece. Todos estupendos.

Y también trabajó en el campo de la exhibición cinematográfica en Madrid.

¡Pero hombre por Dios! ¡Si yo dediqué a la exhibición varios años de mi vida! Hubo un momento en que simultaneaba el periodismo con la exhibición. Porque yo dirigí el cine Fíguro, que era de estreno. Seleccionaba el material, programaba, etc. Lo especialicé en películas de misterio y policíacas. Era el único cine especializado que había entonces en Madrid. Las seleccionaba yo mismo. Hasta la guerra. La guerra lo trastornó todo.

Usted mostraba una gran preocupación por el futuro del cine español. ¿Cómo se imaginaba ese futuro justo antes de comenzar la guerra?

Lo definiría con una frase que no es mía, sino de un director francés del que no recuerdo

su nombre: «Cuanto más internacional se quiera que sea, tiene que ser más nacional». Por ahí debería haber transcurrido ese futuro.

¿Qué idea tenía usted de lo que debía ser un cine nacional?

Tratar temas nuestros. Tenemos muchísimos temas. ¡Si el cine español está virgen de argumentos! A los directores de ahora les da por adaptar comedias también, lo cual es un error. ¿Que tiene que ver el teatro, que es un medio expresivo verbal, con el cine, que es un medio expresivo de imágenes? Aunque muchos lo confunden y se produce entonces un galimatías de diálogos que no hay quien los aguante. Hablar, hablar, hablar. Ese es el error en el que cayó el cine sonoro cuando empezó. Había que oír voces y todo era diálogo y diálogo. Hasta que llegó René Clair y puso las cosas en su sitio con *Sous le toits de Paris* [*Bajo los techos de París*] (1930).

Usted durante la guerra fue...

Yo durante la guerra fui comisario de ingenieros. También colaboré en la prensa de la resistencia a Franco y dirigía la sección cinematográfica *Altavoz del Frente*.

Y colaboró con Film Popular, la productora del PCE y el PSUC.

Film Popular nació como consecuencia de *Altavoz del Frente*. Se empezó en *Altavoz* la parte cinematográfica. Y luego se independizó y se creó Film Popular, productora de la que fui subdirector. Se hicieron muchos documentales. Y sobre todo se hacía una cosa muy notable, que era un noticiario semanal, *España al día*, que hoy tendría un valor extraordinario si no se hubiera perdido. Cuando se incendiaron los laboratorios Riera de Madrid, todo ese material estaba depositado allí, así que desapareció. Yo dirigía la que podríamos llamar parte literaria de *España al día*. Y de otro noticiario que se llamaba *El mundo en sus manos* o algo así, que era de noticias internacionales.

¿Cómo vivió usted el final de la guerra?

Me cogió en Madrid, con la sublevación de Casado. Me cogieron los de Casado, me hicieron prisionero y me tuvieron en el local que ocupaba la Comadancia General de Ingenieros de Madrid, republicana, hasta la víspera de entrar las tropas de Franco en Madrid. Al poco de que esto sucediera llegó la policía y me llevaron a la cárcel. En mayo me hicieron consejo de guerra, me condenaron a treinta años y me mandaron a Ocaña, donde estuve cuatro años. Después ya no pude hacer nada. Tuve que dedicarme a cosas ajenas al periodismo, el cine y la literatura. Fui desterrado a Barcelona y trabajé para varias editoriales haciendo de todo. Corrigiendo obras, pruebas, etc.

A pesar de su forzado retiro del cine, imaginamos que tuvo la oportunidad de seguir las carreras en España de algunos de los directores que más había apoyado usted en *Cinegramas*, como Neville o José Luis Sáenz de Heredia. O incluso de algunos con los que usted llegó a trabajar durante la guerra, como Rafael Gil

Recuerdo que el primer documental que hizo Rafael Gil se llamaba *Soldados Campesinos* (1938). Después se enroló en la que llamaban «Falange Clandestina». Hizo más películas para el Estado Mayor —tendenciosas, claro; ya se le veía hacia donde iba— y un día me pidió que le hiciera el comentario de una película que él acababa de hacer sobre la retirada de Mora de Rubielos. Yo lo hice y se lo dí. Pero me lo devolvió diciendo —aquello me escamó mucho— que no se podía decir «ejército fascista», sino «ejército enemigo». Entonces ya ví por donde iba la cosa. En cierta ocasión, durante la guerra, lo confundieron con no sé quien y me lo metieron en la cárcel. Yo le avalé y le saqué de allí. Pero Rafael Gil siempre fue un ambicioso. Pasaba por todo. Prueba de ello es la trayectoria que siguió, haciendo esas películas asquerosas sobre la Legión. Empezó muy bien, porque ese chico tenía ambición y talento, y una idea del cine muy acertada. Sus primeras películas, *Viaje sin destino* (1942) y *Huella de luz* (1943) son magníficas. Pero luego hizo cosas indignantes. A Sáenz de Heredia le pasó lo mismo.

Usted favoreció sus inicios profesionales...

Yo soy su padrino cinematográfico. Y el que primero habló de él y más le defendió cuando empezaba. Un día, muchos años después, coincidimos en una comida, se lo dije y él me reconoció que llevaba razón. Además tenía el valor de citarme siempre que le entrevistaban. Porque yo le estrené su primera película en el Fígaro, *Patricio miró a una estrella* (1934). Era una obra que tenía aciertos extraordinarios al lado de defectos propios de un novel. Pero estaba muy bien. Después le perdí de vista, claro. Era una gran figura de la Falange, primo de José Antonio... Yo estaba en la cárcel en aquel entonces.

¿Y qué opina de la trayectoria de Neville?

Tuve muy buena amistad con él. Era más liberal. Fue el primero que colocó la bandera republicana en la embajada de Washington. Después de la guerra, hizo algunas cosas muy bonitas. *La torre de los siete jorobados* (1944) y *Mi calle* (1960) son preciosas. Era muy amante del cine. Estando un año en el Festival de Valladolid, le pregunté a Conchita Montes si conocía el paradero del álbum de fotos que Neville tenía del rodaje de *Lucas de la ciudad* (Charles Chaplin, 1930). El había realizado muchísimas fotografías, porque estuvo en el rodaje todo el tiempo que duró. Había sorprendido a Chaplin en actitudes insólitas. Hasta le fotografió cuando estaba desnudo y de espaldas en la ducha. Me acuerdo que ese álbum aparecía retratado en la entrevista que hice a Edgar en *Cinegramas*. ¿Dónde habrá ido a parar? ¡Se han perdido tantas cosas!

José Luis Martínez Montalbán

Daniel Sánchez Salas

LOS RESTOS DE UN CENTENARIO

El 17 de octubre de 1995, con la regia pompa que las circunstancias requerían, se botaba desde el madrileño Coliseum la nao conmemorativa del Centenario del Cine Español. Antes de que el buque partiera con rumbo a su incierto destino, las numerosas autoridades asistentes a tan gozoso acto cumplieron sentido homenaje a tres personas que son historia viva de nuestro cine (la actriz Raquel Rodrigo, el director Francisco Rovira-Beleta y el analista Florentino Hernández-Girbal). Al tiempo, se procedía a dar lectura al exaltador *Llamamiento para la recuperación del Patrimonio cinematográfico español* suscrito por cuantiosas organizaciones profesionales, toda una movilizadora declaración de principios encaminada a reimprimir la necesaria salvaguarda del patrimonio audiovisual del Estado así como a apoyar el grueso de las tan ambiciosas como variopintas iniciativas emprendidas desde la Comisión para la Conmemoración del Centenario de la Cinematografía, creada por Orden de 8 de noviembre de 1993 y en la que se integraban casi una veintena de organismos e instituciones (entre otras, la Asociación Española de Historiadores del Cine, auténtica promotora de este noble recordatorio; el Ministerio de Cultura; FilMOTECA Española; la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España; o universidades de Madrid, Barcelona, País Vasco, Murcia, Valladolid o Zaragoza).

Más allá de los populosos saraos concebidos para garantizarse una actualmente indispensable cobertura televisiva, el diseño del centenario giraba, en síntesis, alrededor de cinco grandes polos: restauración de títulos descollantes del cine europeo en el marco del Proyecto Lumière, Programa Media de la Unión Europea; elaboración y publicación de las filmografías española y europea; auspicio de investigaciones sobre el estado de conservación de los soportes fílmicos; organización de retrospectivas; y edición de enjundiosas obras de referencia sobre la cinematografía española. Iniciativas que en realidad eran prolongaciones de la filosofía expuesta por el susodicho comité conmemorativo, transmutado para una mayor operatividad jurídica en la Asociación Cien Años de Cine: sensibilizar al gran público en favor del cine español y de la asistencia a las salas; contribuir a las actividades de valoración y conservación del patrimonio cinematográfico y audiovisual; organizar manifestaciones que al mismo tiempo tuviesen su correspondiente en todos los países de Europa; y coordinarse con aquellos que pensaran celebrar el acontecimiento.

El acto del Coliseum servía de pórtico popular, pues, a la botadura de la nave del centenario, por más que, en puridad, esta suerte de pasionales festejos multitudinarios en pro del tantas veces desdeñado cine autóctono vinieran sucediéndose desde tiempo atrás (así, y por ejemplo, el 9 de mayo de 1995 se hizo coincidir el Día de Europa con la celebración del Centenario del Espectáculo Cinematográfico en España, sustanciándose el asunto con la proyección en el Doré, sede de Filmoteca Española, de películas de las factorías Lumière y Gaumont).

La singladura del barco por las procelosas aguas comenzaba desde el muelle del Coliseum bajo las más halagüeñas previsiones: abriéndose paso entre los espesos vapores provocados por ciertos discursos y el fragoroso frufrú de los vestidos de gala, ese proyecto en el que se habían invertido tantos esfuerzos e ilusiones se perdió de la vista de los estupefactos espectadores presentes en la sala una vez atravesó el *Rompeolas y visita a la escuadra inglesa* (Fruituós Gelabert, 1901) que aquella jornada del 17 de octubre de 1995 se programó. Próximo a tocar definitivo puerto el Centenario del Cine Español presenta, en cambio, un turbador balance de sombras y luces que no se corresponde con las expectativas que en su momento se generaron: demasiados proyectos hundidos sin remisión en profundidades abisales, la quilla embarrancada pese a los voluntariosos esfuerzos por reflotarla, y solo unos cuantos vestigios varados en las playas a la espera de que un puñado de especialistas diluciden su importancia real. En resumen, inequívocos síntomas de un naufragio que paradójicamente aún no puede ni debe calificarse como tal.

Los cinco grandes vértices sobre los que pivotaba el Centenario han tenido un muy diferente desarrollo y no menos diversos resultados finales. La restauración de obras magnas de la cinematografía europea, auspiciada por el Programa Media de la Unión Europea, prosiguió su curso sin notables altibajos. De rebote, la engrasada colaboración entre archivos cinematográficos europeos, la simple fortuna o las detectivescas indagaciones del Departamento de Recuperación de Filmoteca Española permitieron la localización y/o restauración de películas como, entre otras, *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), primer largometraje sonoro del cine español; la paleolítica versión de la franquista *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941); o el fascinante mito pro Falange *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942).

Por contra, los resultados de la elaboración de una solvente filmografía europea y española en el marco de otra iniciativa de la Unión Europea, el Proyecto Lumière, sólo pueden calificarse, y aún suavemente, de indigna chapuza que refleja bien a las claras el entusiasmo comunitario por el cine. El asunto se saldó con la solicitud a los archivos cinematográficos europeos de que aportasen los catálogos disponibles, con independencia de su grado de fiabilidad... o de si existían siquiera. El cine español, ayuno de esta clase de trabajos salvo en lo que concierne a alguna década, se vio al final representado por una suerte de refrito entre un catálogo ya publicado (el de los años veinte, dirigido por Palmira González y Joaquín Cánovas), algún otro en avanzado curso de elaboración (caso del de los años treinta, a cargo de Juan B. Heinink), o fichas de la Base de Datos P.I.C. del hoy extinto Ministerio de Cultura. En resumen: ni se puso en marcha un vasto proyecto de catalogación ni se ofreció apoyo financiero a investigaciones que aún hoy discurren con más voluntarismo que medios reales. La oportunidad de concluir de modo medianamente solvente la catalogación de todo el cine

español con un agradecible maná económico y lejos de las actuales indefiniciones y sobresaltos pasó de largo sin que tuviesen eco alguno las escasas lamentaciones por esa falta de ayudas a proyectos como el que desde tiempos inmemoriales viene supervisando Palmira González. El saldo es elocuente: el único catálogo disponible, el de los años veinte, salió a la calle nada menos que en 1993, y para los demás tendremos que seguir esperando con paciencia digna de loa.

El tercer polo de las propuestas cobijadas al amparo protector de la Asociación Cien Años de Cine (esto es, el auspicio de investigaciones sobre el estado de conservación de los soportes fílmicos) se circunscribió a un tan ingente como atractivo trabajo diseñado desde Filmoteca Española por Emilio de la Rosa, quien incluso recibió en concurso público (Resolución de 21 de enero de 1994) una de las ayudas económicas del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales. Su autor, que pretendía investigar el estado de conservación de los soportes, sus características técnicas o la localización de los negativos originales del cine español, ha acabado elaborando una base de datos con aproximadamente 40.000 fichas correspondientes a 25.000 títulos, trabajo que se está completando con un unificador procesado informático que permitirá a los estudiosos buscar con inusitada rapidez cualquier película en depósito.

Si por fortuna lo de Emilio de la Rosa ha arribado a su destino, no podemos decir lo mismo de muchos otros de los que también recibieron un goloso aporte financiero del ICAA mediante el precitado concurso público. Bien porque el dinero se agotó sin que los trabajos de investigación concluyeran, bien porque nadie sabe decir cómo se concretan alguno de esos estudios generosamente becados, bien por incomprensibles y paralizadores rirrafes burocráticos, lo único cierto es que a la costa llegaron gentes como Carlos Aguilar y Jaume Genover con su diccionario *Las estrellas de nuestro cine*, compendio biofilmográfico recién publicado en el que sintéticamente (a ello obligan imperativas cuestiones de formato) se da cuenta de las andanzas de quinientos actores del cine español; o Pascual Cebollada con su *Cronología del cine español*, frondoso e incomprensido bosque de títulos, fechas, directores o intérpretes que supone el culmen estelar de una ancestral y periclitada forma de concebir la investigación cinematográfica en España y que nos retrotrae a los «históricos» Fernando Méndez-Leite o Carlos Fernández Cuenca.

Por lo que respecta a los demás proyectos que recibieron ayudas del ICAA, los cuales ocuparán gran parte de los párrafos venideros, permanecen varados aunque aparentemente a salvo, excepción hecha de algunos que andan a la deriva y ocultos tras una densa noche de silencio. Véase, por ejemplo, el análisis de los factores que propiciaron la animación de la imagen y la recepción de este fenómeno en España entre 1871 y 1896, a priori atrayente estudio dirigido por Gilles Multigner, profesor de la madrileña Universidad Complutense, y en el que participaron (¿o quizá habría que decir siguen participando?) varios de sus estudiantes de licenciatura: lo único verdaderamente conocido hasta la fecha, amen de que en diciembre de 1995 concluyó la inicial fase de inventario, es el artículo «1896-1996: Anuncios para un centenario en la niebla» que apareció firmado por el *Equipo de Investigación Pre-cine* en el nº 3 de la Revista Universitaria de Publicidad y Relaciones Públicas que edita la Complutense. Otro tanto podría decirse de los resultados entrevistados de la ayuda destinada por el ICAA a financiar la catalogación por parte del Ayuntamiento de Girona de los fondos del «Museo Tomás Mallol»: los asistentes al científicamente muy notable VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine celebrado en diciembre de 1995 contemplaron con estupefacción cómo un museo que debía quedar inaugurado en esa fecha corría serio riesgo de no abrir nunca sus puertas; es más, el 23 de enero de este mismo año (1997) el Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya denegaba los 100 millones de pesetas que todavía le reclama el Ayuntamiento de Girona para finalizar las obras...

El cuarto eje del quinteto de sugerencias lanzadas desde la Asociación Cien Años de Cine era la organización de retrospectivas concebidas, entre otros anhelos, para sensibilizar a los aborígenes que hozamos en el solar patrio sobre las bondades del cine español, capítulo que como veremos entronca a su vez con el quinto y último (publicación de un amplio repertorio bibliográfico de obras de referencia). Como no podía ser menos, la plausible tentativa de dar a conocer un excelente puñado de películas autóctonas ha tenido también sus sombras y sus

luces, y es que hasta instancias oficiales que debían preocuparse cotidianamente de su repetida difusión han puesto freno a las proyecciones de lo que, deducimos a raíz de su actitud, deben considerar execrable material fílmico. No es que aspiremos a que el espectador que sistemáticamente le da la espalda al cine español, transido en su butaca ante la contemplación de cualquiera de esas películas que tanto le horrorizaban, tenga un acceso místico y salga atropelladamente de la sala de una Filmoteca proclamando a gritos su repentina conversión, pero lo cierto es que una de las tareas de estos archivos públicos es (o tendría que ser) la de exhibir unos films que custodian y que, gusten más o menos, forman parte de nuestra cultura.

Sin embargo, a lo largo de estos meses ha habido de todo. Así, se hizo una primera selección de 42 títulos representativos de nuestro cinema, la mitad de las cuales circuló de manera itinerante por salas comerciales y centros culturales de toda España. Diorama, la empresa que encargada de su distribución, se permitió incluso el alarde de publicar el agradecible libro *Huellas de luz. Películas para un centenario*, que incluía concisos pero certeros análisis textuales escritos por Julio Pérez Perucha, José Luis Castro de Paz, Juan Miguel Company, Román Gubern, Manuel Palacio, José Luis Téllez y Santos Zunzunegui.

Pero como no hay bien que cien años dure, las cosas se torcieron con otro de los proyectos más emblemáticos y a la par más prometedores del centenario: la *Antología crítica del cine español* impulsada por la AEHC y cuyo timón maneja con mano férrea Julio Pérez Perucha. Vasto compendio de análisis sobre más de 300 películas españolas, la (esperamos) inminente publicación en forma de libro que coeditarán Cátedra y Filmoteca Española debía ir acompañada de un ciclo completo de proyecciones que dieran a conocer nuestra cinematografía a través de ese buen puñado de obras especialmente seleccionadas.

Pues bien, y en llamativa demostración pública de las lubricadas relaciones existentes en privado entre historiadores y archivos cinematográficos, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya decidió proyectar en vez de las cerca de 300 cintas incluidas en el repertorio una cifra sin duda más significativa y sugerente: 69. De las cuales, y quizá por las graves dificultades para cerrar tan erótico guarismo a plena satisfacción de los espectadores escogiendo entre las tres centenas de películas incluidas en la *Antología crítica del cine español*, dos fueron propinas que ni siquiera pertenecen a la referida obra: *Miss Ledyá* (José Gil, 1916) y *Los jueves, milagro* (Luis G. Berlanga, 1956).

Filmoteca Española, para no ser menos que su homóloga, optó por exhibir todas las películas (eso sí) pero en infrecuentes condiciones: un sólo pase en vez de los dos que son habituales para el resto de ciclos; guadianesca aparición en los programas mensuales (se llevan proyectadas 83 hasta finales de febrero de 1997: por lo que respecta al año pasado, 11 en mayo, 18 en junio, 10 en julio, 16 en agosto, 2 en septiembre y 5 en octubre; y, de ahí, ninguna hasta que en febrero de este año se acabaron incluyendo otras 21), y así un largo etcétera. Un botón de muestra de los despropósitos: en Filmoteca Española, el programa inaugural del ciclo estuvo compuesto por *Riña en un café* (Fructuós Gelabert), no incluida en la *Antología crítica del cine español* por estar perdida su versión primitiva —la copia que se conserva es una actualización realizada por Gelabert cinco décadas después de haber filmado el original—; la omnipresente *Miss Ledyá*; películas francesas de Segundo de Chomón como *Metempsycose* (1907) y *Fantasia lunar* (1909) —en vez de *Soñar despierto* (1911), que es la que se incluye entre las trescientas y pico que componen la obra—; así como *Tango* (1903) e *Industria de los abanicos en el Japón* (1906), de la famosa productora «española» Pathé Freres.

Pero este no es el único proyecto que permanece en una suerte de limbo del que, al parecer, podrá salir tras sortear numerosos arrecifes. Similares son los casos de José Enrique Monterde con *La memoria audiovisual del cine español* o de Carlos F. Heredero con *Teoría y crítica cinematográfica en España*. El primero, un proyecto auspiciado por la Asociación Cien Años de Cine a partir de una propuesta realizada por la Asociación de Críticos i Escritores Cinematográficos de Catalunya, se propone sistematizar en un banco de datos informático aquellas noticias, programas y series de televisión que hayan hecho referencia a algún aspecto del cine español. Es decir: entrevistas con profesionales, reportajes de estrenos, crónicas de festivales, necrológicas, etc., que permanecen guardadas en los ingentes depósitos documentales de NO-DO, televisiones autonómicas o, sobre todo, TVE. Al final de la

investigación se espera contar con unas 6.000 fichas (de las cuales ya están elaboradas la mitad y el resto siendo procesadas informáticamente, tarea que, tras varios sobresaltos financieros, espera ser concluida durante 1997). Y por lo que respecta al trabajo dirigido por Carlos F. Heredero, localiza, cataloga y documenta el conjunto de revistas cinematográficas españolas depositadas en cinco centros públicos, para, por último, efectuar un registro analítico de sus contenidos. Diseñada una base de datos bautizada como R.E.C., se vaciaron los fondos de Filmoteca Española, Hemeroteca Municipal de Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya y Biblioteca de Cinema Delmiro de Caralt. El resultado de tan detectivesca investigación está ya a disposición de los usuarios en varios de estos centros, aún a falta de terminar alguna de las fases del ambicioso proyecto.

El lector que haya conseguido llegar hasta estos confines del artículo podrá haber deducido sin excesivas complicaciones lo difícil que resulta en España levantar airosamente ciertos edificios historiográficos, teóricos o documentales de altura. Lo cual se contradice en apariencia con la proliferación de textos nacidos al albur del centenario o con el caudaloso torrente de ceremoniosos actos conmemorativos. Porque, como era previsible, buena parte del poco dinero disponible se ha gastado, como siempre, en salvadas de cañón lanzadas al aire: festejos, saraos y demás civilizadas formas de combatir el aburrimiento cotidiano.

De ahí que, por lo que a los historiadores respecta, resulten particularmente estimables, y por ello debemos mencionar, esfuerzos emprendidos por editoriales públicas y privadas para lanzar al mercado textos de notorio interés apriorístico que sus autores han pergeñado con esfuerzos no siempre recompensados. Es el caso de Cátedra, Filmoteca Española y la Sociedad General de Autores de España, unidos a la hora de editar lo que promete ser un magno estudio sobre los guionistas del cine español que han preparado Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro; el Festival de Alcalá de Henares con su *Historia del cortometraje español*, en la que colaboraron, entre cuantiosa nómina de escritores, Rafael Rodríguez Tranche, Joaquín Cánovas o Julio Pérez Perucha; el CGAI con su todavía en fase de producción *Catálogo de gallegos en el cine*, en el que participan Emilio C. García Fernández o José Luis Castro de Paz; o, entrando de lleno en los nuevos soportes, el CD ROM preparado por Emilio C. García Fernández para la empresa Micronet. Por no hablar de la pronta publicación de un enjundioso *Diccionario del cine español* que ha dirigido el presidente de la Academia del Cine Español, José Luis Borau, para Alianza Editorial; obras puestas en marcha por Cátedra (la voluminosa *Historia general del cine*; o la *Historia del cine español*, escrita por Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro); la lógica mirada sobre los orígenes que han efectuado de forma particularmente notable Jon Letamendi o Jean Claude Seguin; o la copiosa edición de estudios de ámbito local (Jesús García Rodrigo: *La aventura del cine. Albacete en el centenario del 7º arte*) o regional (una *Historia do cine en Galicia* coordinada por José Luis Castro de Paz).

Pero fuera de la retahíla de títulos, muchos de los cuales han tenido o tendrán su particular reseña crítica en las páginas de esta misma revista SECUENCIAS, lo que flota en el ambiente es la sensación de que los fuegos de artificio se han acabado imponiendo al estudio casi monacal, el necesario cachondeo y la autoimposición política de medallas al no menos indispensable impulso de determinadas investigaciones. Muestra ejemplar de ello es que Filmoteca Española y Filmoteca de Zaragoza anden enzarzadas en la disputa de los documentos de un pionero del cine español, incumpliendo la segunda un convenio previo rubricado por todos los archivos cinematográficos y subiendo en la puja el precio final de una compra millonaria a un anticuario que, recordemos, se hará con fondos públicos (motivo infantiloides del litigio: que se haya cuestionado, a partir de estos documentos, que *Salida de Misa del Pilar de Zaragoza* no es la primera película del cine español). Ejemplo de ello es, también, que en este artículo, sin ir más lejos, hayamos acabado hablando más de proyectos que debieran haber tocado puerto en estas fechas que de hechos consumados. A la precipitación, desinterés o pasotismo de sus mecenas deberemos imputar que, oficialmente acabados los actos conmemorativos del centenario, tengamos que asistir en los próximos meses a un aluvión de publicaciones nacidas al resguardo de esa etiqueta. Eso, si se consigue reflotar la quilla embarrancada, que aún quedan tiempo y esperanzas...

Luis Fernández Colorado

IBEROAMÉRICA EN LAS IMÁGENES DEL NO-DO

Del 5 de noviembre al 12 de diciembre del pasado año la Casa de América, de Madrid, organizó un ciclo de proyecciones y mesas redondas titulado «Iberoamérica en las imágenes del NO-DO». Un total de doce programas, con noticias seleccionadas temáticamente por países, y dos coloquios entre especialistas sirvieron de cauce para analizar la presencia y el tratamiento informativo de América Latina en el noticiario oficial del franquismo. Unido a lo anterior y como cuestión de fondo, se debatió la actitud del Régimen ante uno de los elementos clave de la historia de España.

Precisamente, las relaciones entre cine e historia constituyen un fecundo campo de estudio que, hasta ahora, parece haber interesado más a la historiografía cinematográfica que a los historiadores ortodoxos. El uso de los materiales audiovisuales (inclusive los más cercanos a la información), como documento que puede dar testimonio de una época o de sus acontecimientos, sigue siendo una práctica controvertida entre los investigadores. Sin embargo, el noticiario, establecido como género cinematográfico en los primeros años de este siglo (el primer noticiario, el «Pathe's Animated Gazettes», aparece en 1908), supo captar la diversidad de la vida moderna (desde los sucesos históricos hasta los asuntos más triviales) con la intención de convertirse en un formato universal. Esta disposición para registrar la actualidad ha convertido a los noticiarios en la principal fuente (hasta los años 60) de material de archivo con el que los medios de comunicación presentes edifican todo tipo de revisiones sobre el pasado. Pese a esta apropiación, interesada e irresponsable en muchos casos, sería preciso revisar el valor testimonial que estas imágenes contienen para dilucidar su contribución definitiva al discurso histórico.

Sirva la breve reflexión anterior para valorar en su medida el papel que NO-DO jugó dentro del Régimen. Camuflado como un ingrediente más del espectáculo cinematográfico, el Noticiario fue, sin embargo, un instrumento al servicio de la ideología franquista. Pocos recuerdan su vinculación directa con los órganos de prensa y propaganda del Régimen (su adscripción fundacional a la Vicesecretaría de Educación Popular, dependiente de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.). Pero a pesar de este valor instrumental, NO-DO habla de otras muchas cosas. En esas mismas imágenes encontramos atisbos de otra realidad. Son esas escenas en las que aflora lo cotidiano, lo particular, el tono más insignificante de la Historia, pero el lugar más fértil para recuperar nuestra memoria colectiva (aquello que nos conecta con las innumerables biografías anónimas, con las formas de vida de varias generaciones sembradas bajo el franquismo). Rastrear aquí la impronta que la Dictadura fue forjando es algo mucho más delicuéscente que la evidencia de un discurso o de un desfile. Es en este ámbito donde se puede dar con la clave del enigma (o al menos completar sus múltiples caras); no sólo para interrogar las imágenes de NO-DO como expresión (más o menos oficiosa) del franquismo, sino para descifrar la esencia del mismo. Un enigma que debe formularse desde una doble circunstancia: la larga duración del franquismo y su tranquila extinción, sólo posible tras la muerte de su artífice. Algo que el historiador Juan Pablo Fusi explicó como «acomodación de España al franquismo», en un proceso donde se buscó «más la desmovilización ideológica de la sociedad que su indoctrinación sistemática» (1).

(1) Juan Pablo Fusi, *Franco* (Madrid, Taurus, 1995), p. 11.

En las imágenes de NO-DO deberíamos encontrar alguna explicación a ese enigma, delimitado por los historiadores, pero nunca formulado a partir de sus representaciones más, aparentemente, insignificantes.

Dentro de esta perspectiva, la presencia de Iberoamérica como materia informativa en el noticiario sirvió, en primer lugar, para acomodar esa lectura interesada de la Historia que el franquismo realizó como parte de su vertebración ideológica. Así, la España de los Reyes Católicos (donde la anhelada «Unidad de España» se vio felizmente coronada por el Descubrimiento de América) y la época del Imperio Colonial fueron utilizadas por la doctrina oficial para emparentarlas con la situación surgida tras la Guerra Civil. El pasado reciente quedaba de este modo borrado, al trazarse un mágico puente que devolvía al país al momento en el que pudo alcanzar un «destino universal». La herencia colonial era sin duda el escenario idóneo para representar esta farsa de grandeza. Con ello, Iberoamérica quedó asociada, a través del concepto de «Hispanidad» (del que Ramiro de Maeztu sería uno de sus principales artífices), al esplendor de la cultura española, a sus tradiciones y a su idiosincrasia. La retórica franquista apeló constantemente a estos vínculos en los que, artificialmente, un país, sumido en la pobreza y el aislamiento internacional, debía desempeñar el papel protagonista de «Madre patria». En este tono fueron presentadas, año tras año, las noticias sobre las distintas celebraciones que conmemoraban nuestro papel de «descubridores»: las Fiestas Colombinas, el Día de América y, sobre todo, el denominado Día de la Hispanidad y de la Raza. Sirva de muestra el texto que salda la primera aparición del asunto en el NO-DO nº 11 (1943); una noticia, dedicada al Día de la Hispanidad en Argentina, donde queda patente la visión paternalista con que se contemplan los lazos comunes: «Crece el espíritu de hermandad entre España y las jóvenes naciones hispano-americanas. Como prueba de ello, NO-DO recoge emocionadamente las imágenes y las palabras pronunciadas el pasado año en Buenos Aires».

Como noticiario y como organismo estatal, NO-DO mantuvo intercambios regulares con la mayoría de noticiarios iberoamericanos. Pese a la diversidad de noticias recibidas, puede afirmarse que su función principal en el Noticiario fue alimentar esa idea de comunidad basada en una lengua y una Historia comunes. En este sentido, la progresiva apertura diplomática del régimen de Franco y sus consiguientes sistemas de representación (Cartas Credenciales, acuerdos, tratados, hermanamientos...) se convirtieron en un género específico de NO-DO.

En un proceso inverso, no menos interesante es el tratamiento que NO-DO dio a las noticias que iban destinadas a Latinoamérica. Esta actividad no fue, ni mucho menos, ocasional. Ya desde 1945 se inicia la edición de un Noticiario para América, formado por noticias exclusivamente españolas, que se mantendrá hasta los años 70. Más tarde, en 1950 se realiza un noticiario específico para Brasil que se mantendrá hasta 1961. Además, desde mediados de los años 60 hasta casi el final de su existencia en 1981, se difundieron en la mayoría de los canales de televisión hispanoamericanos una serie documental denominada «Carta de España» y noticias realizadas por el organismo.

Pero la intensidad y la frecuencia del intercambio de noticias entre NO-DO y los noticiarios iberoamericanos no debe inducirnos a engaño. Aunque ya no sería posible un estudio de la recepción de las noticias sobre América en el público de NO-DO, no cabe duda de que esas «informaciones» hablaban más de las mediaciones ideológicas y de la retórica franquista que de la auténtica realidad de todos esos países. Por más que, de cuando en cuando, nos sacudiera un terremoto o un ciclón para agitar nuestro «espíritu de hermandad».

Rafael R. Tranche