

## LOS CLAROSCUROS DEL NO-DO<sup>1</sup>

JAUME CLARET MIRANDA

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

[jclaretmi@uoc.edu](mailto:jclaretmi@uoc.edu)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5886-3621>

Recibido: 8 de septiembre de 2023

Aceptado: 30 de octubre de 2023

Publicado: 22 de diciembre de 2023

“Ho tragueren al NO-DO, deu ser de veres  
–la credibilitat de Magneta els provocà una rialla involuntària”  
Andreu Sevilla (2023): *Els inútils*. València: Drassana, p. 252.

### Resumen

El franquismo, como el resto de los regímenes autoritarios contemporáneos, puso especial empeño en el control discrecional de la información y de los medios de comunicación. Por su continuidad en la emisión y por su riqueza documental, destacó especialmente el caso del noticiario cinematográfico conocido popularmente como NO-DO. Esta pervivencia lo ha convertido en una importante (y seductora) fuente histórica sobre la dictadura y la sociedad españolas. Sin embargo, sin un uso suficientemente atento y crítico, pueden producirse ciertos riesgos de sesgo sobre los que advierte el presente artículo.

**Palabras clave:** NO-DO, medios de comunicación, Franquismo, sesgos, censura, autocensura.

### ELS CLARSOBSCURS DEL NO-DO

### Resum

El franquisme, com la resta de règims autoritaris contemporanis, va posar especial interès en el control discrecional de la informació i dels mitjans de comunicació. Per la seva continuïtat en l'emissió i per la seva riquesa documental, va destacar especialment el cas del noticiari cinematogràfic conegut popularment com NO-DO. Aquesta pervivència l'ha convertit en una important (i seductora) font històrica sobre la dictadura i la societat espanyoles. Tanmateix, sense un ús suficientment atent i crític, es poden produir certs riscos de biaix, sobre els quals s'adverteix en aquest article.

**Paraules clau:** NO-DO, mitjans de comunicació, Franquisme, biaixos, censura, autocensura.

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto financiado “El regionalismo franquista desde Cataluña: prácticas y discursos centripetos” (PID2021-125227NB-I00).

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.2.47-62>

Copyright © 2023 Jaume Claret Miranda

Copyright de la edició © 2023 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

## LIGHTS & SHADOWS OF THE NO-DO

### **Abstract**

The Franco's regime, like the rest of the contemporary authoritarian regimes, put special effort into discretionary control over information and the media. Due to its continuity in broadcasting and its documentary wealth, the case of the cinematographic newsreel popularly known as NO-DO stood out especially. This survival has made it an important (and seductive) historical source on the Spanish dictatorship and society. However, without sufficiently attentive and critical use, certain risks of bias may occur, which this article warns about.

**Key words:** NO-DO, media, Francoism, biases, censorship, self-censorship.

### **1. EL ASALTO A LOS MEDIOS**

La dictadura franquista ejerció, desde sus inicios y hasta la muerte del general Francisco Franco, un control casi absoluto sobre los medios de comunicación oficiales (Seoane & Saiz, 2007: 251-281). Las diferentes cabeceras periodísticas se convirtieron en eficientes transmisores de las consignas y de la visión del régimen, ya fuese directamente desde diarios y revistas controlados por los diferentes sectores comprometidos con la dictadura –Falange, Sindicato Único, Iglesia...–, ya fuese indirectamente a través del nombramiento de sus directores, de la censura y de la agencia oficial de noticias EFE (de Diego, 2016). Esta actitud copiaba el camino ya abierto por sus aliados, los regímenes nacionalsocialista y fascista, durante el primer tercio del siglo XX. Para todos ellos, la prensa no representaba un poder autónomo del Estado al que éste debía tratar de supervisar, sino un instrumento de propaganda estatal y, por tanto, de legitimación del sistema político (Chuliá, 2001: 37-39).

Este control también comprendía los nuevos medios fruto de los avances tecnológicos y que, a diferencia de los tradicionales, soslayaban el todavía importante analfabetismo y permitían penetrar en todo el espectro ciudadano. La radio representó el principal ejemplo de esta nueva generación de medios, cuyo potencial no escapaba a las autoridades, pues la voz hablada llegaba directamente hasta el último rincón del país sin intermediarios. Ciertamente, su generalización exigía un gasto económico previo en equipamiento para emitir y, sobre todo, en receptores para sintonizar. No es extraño que recién nombrado al frente del Ministerio para la Ilustración Pública y la Propaganda del Reich, Joseph Goebbels impulsase la fabricación industrial de un aparato asequible. El primer modelo costaba el equivalente al sueldo semanal de un obrero y se podía pagar a plazos. Se vendieron seis millones el primer año, a pesar de que los receptores restringían su cobertura a

las emisoras alemanas y bloqueaban el acceso a programas de terceros países (Donner, 2023: 87-89).

También en España el control y la difusión radiofónicos ocuparon y preocuparon (Faus, 2007). Tras unos inicios a manos de privados bajo concesión pública (la pionera Radio Barcelona o EAJI se inauguró el 14 de noviembre de 1924), poco a poco se fue consolidando un espacio comunicativo cuyo potencial se manifestó ya durante la Segunda República con la proclamación del nuevo régimen ante un micrófono de Unión Radio en la Puerta del Sol, entre otros acontecimientos difundidos desde el nuevo medio. Con el inicio de la guerra civil, el conflicto se trasladó también a las ondas (Arasa, 2015). Así, se incautaron las emisoras existentes en los respectivos bandos y desde ellas se difundieron discursos y consignas políticas como el histórico “No pasarán” de la dirigente comunista Dolores Ibárruri o las crueles amenazas del general rebelde Gonzalo Queipo de Llano<sup>2</sup>.



Figura nº 1: Niños escuchando la emisión infantil de los jueves en Radio Nacional, ubicada entonces en el Palacio de Anaya; Salamanca, 12 de agosto de 1937. Fuente: Biblioteca Nacional de España, imagen número 55.

La actuación radiofónica franquista más señalada fue la creación, por parte de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, de Radio Nacional de España

---

<sup>2</sup> Véanse las entradas del Museo Virtual de la Guerra Civil Española correspondientes a La Pasionaria (<https://vscw.ca/es/node/44>) y al militar (<https://vscw.ca/es/node/119>).

(RNE). Su primera emisión consistió en un parlamento del general Franco el 19 de enero de 1937 a la diez y media de la noche. El primer emisor Telefunken, con una potencia de 20 Kw., había sido regalado por la Alemania nazi y su primera ubicación fue un camión militar aparcado en el salmantino Frontón San Bernardo. A partir del 14 de junio, RNE asumió las funciones de cabecera de la radio insurgente (Claret, 2006: 90). Es decir, se promocionó un modelo radiofónico mixto con emisoras privadas en manos de grupos afines y una red pública con el monopolio informativo, pues el resto debía conectar con ella para emitir los “diarios hablados” –el famoso ‘parte’— hasta octubre de 1977 (Gómez García & Gil Gascón, 2018: 432-434).

El cine constituía el otro gran medio surgido del avance tecnológico. En España, en pocos años, la industria cinematográfica se había musculado suficientemente como para multiplicar el volumen, la calidad y la ambición de sus producciones, coincidiendo con la extensión de las salas de exhibición y la incorporación del cine sonoro. Las primeras cintas testimoniales de los pioneros habían dado paso al surgimiento de diferentes géneros de ficción, pero también de documentales culturales y de actualidad. Aunque no igualaba la transversalidad de la radio, pues exigía el pago de una entrada por sesión y unos espacios determinados de proyección, su impacto y capacidad de sugestión era igual o mayor (Bello Cuevas, 2012). No es casual que, por ejemplo, las misiones pedagógicas de la República hubiesen incluido frecuentemente un proyector y cintas de carácter documental (Tiana, 2016).

## 2. EL SURGIMIENTO Y EVOLUCIÓN DEL NO-DO

Como en el resto de los medios y de los espacios de ocio, también el franquismo interfirió en el ámbito cinematográfico. Durante la guerra civil, primó inicialmente la censura y la prohibición, y una cierta contradicción y competencia entre los diferentes estamentos que componían el universo sublevado. Así, convivieron las tensiones y los proyectos internos –con algunas concreciones como el *Noticiero Español*— con la colaboración (interesada por ambas partes) entre las nuevas autoridades y los representantes de las tres productoras extranjeras ya presentes en España.

Se trataba, en primer lugar, de Fox Movietone, cuyo principal noticiero cinematográfico se proyectó en Estados Unidos entre 1928 y 1963, con ediciones para diversos países (en el caso de Australia se prolongó hasta 1975 y en el del Reino Unido hasta 1979). También contó con una edición española, destacando por sus avances tecnológicos como la incorporación del sonido directo y por sus exclusivas históricas,

como la grabación del acceso a la presidencia republicana de Niceto Alcalá Zamora<sup>3</sup>. Y, en segundo lugar, destacaron las compañías dependientes de los aliados franquistas: la alemana UFA (Universium Film AG, cuyo funcionamiento empezó en 1917 con la República de Weimar y finalizó en 1945 con la caída nazi) y la italiana Luce (L'Unione Cinematografica Educativa, creada por los fascistas en 1924).

**La organización Fox Movietone News (Noticiario Fox Sonoro), se honra en ofrecer a la joven República Española y a los ilustres hombres que forman su Gobierno Provisional, esta recopilación de los hechos que pudo impresionar, acaecidos con motivo del cambio de Régimen el histórico día 14 de Abril de 1931 y durante los días posteriores a aquella fecha memorable.**

NOTICIARIO FOX MOVIE-TONE



Figura nº 2 y Figura nº 3: Fotogramas de la película “El nacimiento de la Segunda República” grabada el 14 de abril de 1931 en la Puerta del Sol madrileña. Fuente: *Noticiario Fox Movietone*, “El amanecer de una nueva era en España”, junio de 1931.

<sup>3</sup> *Noticiario Fox Movietone*, “El amanecer de una nueva era en España”, junio de 1931. [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2023]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=rBLBoqL\\_R-g](https://www.youtube.com/watch?v=rBLBoqL_R-g)

Esta dispersión de fuerzas se acabó resolviendo con la creación, por parte de la Vicesecretaría de Educación Popular –integrada en la Secretaría General del Movimiento—, de la empresa de titularidad estatal *Noticiarios y Documentales* el 29 de septiembre de 1942 (*BOE*, 356, 22 de diciembre). Más conocido con el acrónimo NO-DO (aunque oficialmente se llamaría *Noticiero Español NO-DO* de 1943 a 1968 y *NO-DO. Revista Cinematográfica Española* de 1968 a 1981), en su seno se integraron algunos de los equipos profesionales públicos y privados antes citados y hasta entonces operativos de forma independiente (Tranche & Sánchez-Biosca, 2001: 23-52).

Esta iniciativa gubernamental venía a sustituir los informativos de factura extranjera, sobre todo alemana e italiana, emitidos normalmente al inicio de cada sesión y cuyo principal incentivo era conocer la evolución –favorable en los primeros años— de la Segunda Guerra Mundial para las potencias del Eje. Cuando el desembarco aliado en el norte de África y las malas noticias en el frente ruso para los nazis recomendaron recuperar una neutralidad más activa, pareció todavía más recomendable su sustitución. Las fechas concuerdan, pues el primer NO-DO se proyectó el 4 de enero de 1943.

En otras palabras, además del control discrecional –a través del doblaje, la censura, la manipulación o, directamente, la prohibición— sobre las películas extranjeras a exhibir y del impulso a cintas nacionales alineadas ideológicamente con el franquismo, se mantenía la previa emisión obligatoria de un noticiero que garantizaba el control ideológico sobre las noticias exhibidas en los cines. No es casual que su diseño se inspirase en el Instituto Luce antes citado –aunque los medios técnicos pertenecieran mayoritariamente a la UFA— y que, como sucedía con el resto de los medios de comunicación, fuesen sometidos a un directo control por parte de la dictadura. Además, se aprobó, a principio de año y siguiendo el modelo de los regímenes de Hitler y Mussolini, la exclusividad en todo el territorio nacional y colonial español.

Desde su arranque y hasta el 19 de septiembre de 1975 –siempre con la icónica cabecera arcaizante e historicista, y la sintonía grandilocuente debida a Manuel Parada—, se llegaron a producir 4.016 programas ordinarios –1.966 episodios repartidos en una, dos o tres series (A, B, C)–. Dado que la duración habitual era de entre diez y once minutos aproximadamente –pues los 300 metros de película resultantes eran fáciles de transportar en una o dos bobinas cinematográficas—, estaríamos hablando de casi 700 horas, con un contenido que, según el período, incluyó entre cinco y diez noticias por programa. A estos debían sumarse los monográficos “Imágenes” –no obligatorios, aunque frecuentemente proyectados junto al noticiero principal— y las ediciones especiales para América Latina, Portugal

y Brasil (Tranche & Sánchez-Biosca, 2001: 96-132 y 164-168). De hecho, “se firmarán numerosos acuerdos bilaterales para el intercambio con documentales extranjeros” e incluso el NO-DO participó en organizaciones internacionales como la International Newsreel Association que, con su creación en 1957, buscaba garantizar la supervivencia del género documental cinematográfico (Abella & Cardona, 2008: 9; Rodríguez Mateos, 2018: 36).

De esta manera y a lo largo de toda la dictadura, atrapado en sus butacas todo el público se veía forzado –más allá del entusiasmo, la indiferencia o la crítica particulares— a visualizar un resumen de la actualidad tamizado por los intereses y la propaganda del régimen. Ningún otro medio pudo competir con su transversalidad y eficiencia como púlpito “solemne, convincente, atractivo y contundente”, al menos hasta 1956 y sobre todo durante su generalización en la década de los sesenta, cuando la televisión se convirtió en una “especie de NO-DO servido a domicilio” (Rodríguez, 1999: XIII). Esta competencia obligó a una evolución del formato con rodajes destinados a la televisión durante los primeros años, con la sustitución de las noticias por reportajes menos ligados a la actualidad posteriormente y, finalmente ya en 1968, con la incorporación de una sección en color dedicada a cuestiones artísticas o relacionadas con el turismo (Abella & Cardona, 2008: 9).

La decadencia del formato –por la progresiva distensión ideológica, por la competencia de la televisión y por la consolidación de circuitos cinematográficos e informativos alternativos— se certificó con la muerte del dictador. Así, la exhibición dejó de ser obligatoria el 1 de enero de 1976. Aunque intentó su reinención como documental libre e, incluso, en 1977 se rebautizó como *Revista Cinematográfica* en color, el 25 de mayo de 1981 corría el telón definitivamente. De hecho, como organismo autónomo el NO-DO ya no existía desde el 10 de enero de 1980, cuando la Ley 4/1980 sobre el Estatuto de la Radio y la Televisión lo extinguió e integró en el Ente Público Radio Televisión Española (RTVE) (Tranche & Sánchez-Biosca, 2001: 52-71).

### **3. EL NO-DO COMO FUENTE HISTÓRICA**

La riqueza documental del NO-DO resulta incuestionable. Actualmente, su fondo histórico –tanto de los programas emitidos, como de los materiales no exhibidos— se halla custodiado conjuntamente por la Filmoteca Española y por el Departamento de Documentación de RTVE. Además, desde diciembre de 2012, la mayoría se encuentra digitalizado y disponible para los investigadores y el público en general en la dirección web del Archivo Digital de NO-DO: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>.

Este fértil y accesible patrimonio se ha traducido en decenas de trabajos –de valor diverso—, cuya fuente principal responde al noticiario franquista: desde las miradas sobre la educación, la etnomusicología o la industria automovilística, entre una casuística bien amplia (Molina Poveda, 2021; Vilanou & Collelldemont, 2022; Busto Miramontes, 2019; Rosich Argelich, 2022).

Sin embargo, este uso intensivo necesita ir acompañado de una lectura crítica similar a la que aplicamos al resto de fuentes históricas. Sobre todo, porque, dadas sus características particulares, se nos aparecen tres peligros evidentes de sesgo.

En primer lugar, corremos el riesgo de caer en la sinécdoque, tomando la parte (el NO-DO) por el todo (el franquismo). Aunque pueda sonar superfluo, sigue siendo necesario recordar que las noticias emitidas no eran inocentes y respondían a una determinada orientación ideológica. Sin la necesaria contextualización, se puede derivar hacia lecturas sentimentalistas propiciadas, en el mejor de los casos, por el poder evocador de la imagen y por las nieblas de las nostalgias del pasado (Tranche & Sánchez-Biosca, 2001: 15-16). En el peor, este teñido sepia puede acabar favoreciendo directamente lecturas complacientes, justificadoras o falsarias de lo acontecido. Esta ‘desproblematización’ del recuerdo, en la línea de series del estilo *Cuéntame cómo pasó* (2001-presente) –se ha vuelto casi un lugar común la denuncia sobre la edulcoración del pasado contemporáneo español realizado por la serie de RTVE—, se evidencia tanto en casos concretos como en elementos sustanciales y transversales.

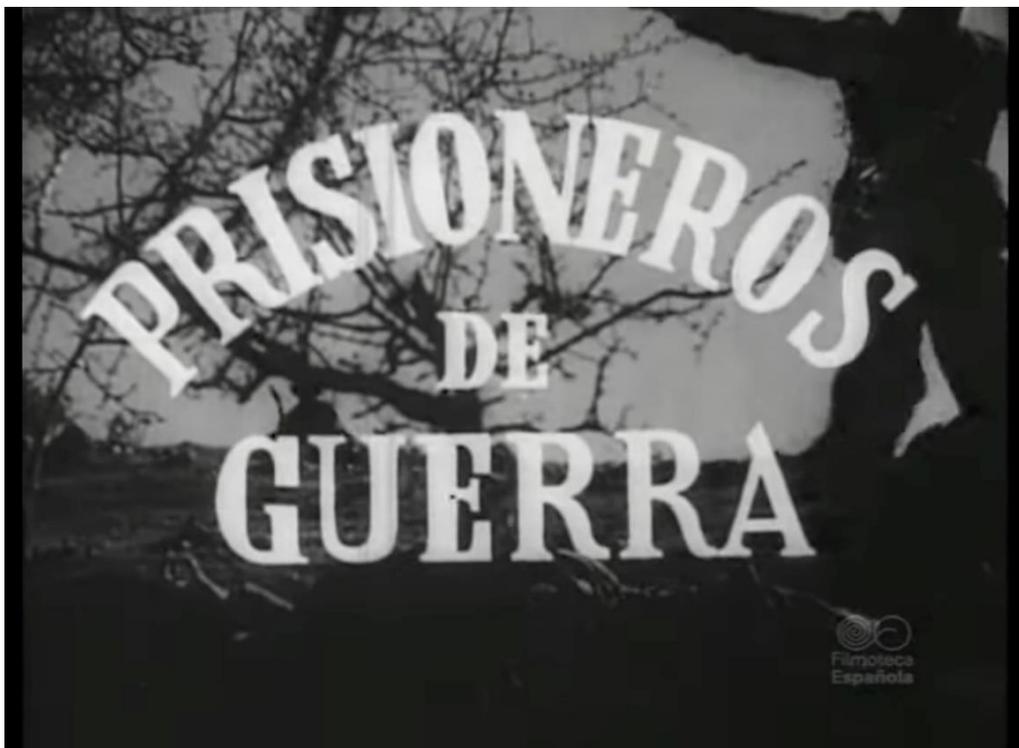




Figura nº 4 y Figura nº 5: Fotogramas de la película “Prisioneros de guerra” grabada el 1938 en el campo de concentración de San Pedro de Cardeña, el hospital de Liérganes, el palacio de Lerma y otras localizaciones. Fuente: *Noticiero Español*, “Prisioneros de guerra”, Departamento Nacional de Cinematografía, 1938.

Es evidente que no podemos renunciar al uso de este potente recurso, pero sin que ello conlleve asumir acríticamente el discurso (tanto fílmico como argumental), pues crea un falso, tendencioso e interesado “imaginario de verdades” (Caparrós, 2017: 28). Tomemos el ejemplo de los campos de concentración franquistas, cuya única aparición en el *Noticiero Español* (uno de los precedentes del NO-DO) nos los presenta como centros de acogida humanitarios. Si somos conscientes del sesgo, esta pieza puede resultar útil al historiador o la historiadora al ofrecerle desde imágenes inéditas sobre dichas instalaciones de detención, castigo, explotación y reeducación, hasta el discurso propagandista del régimen<sup>4</sup>.

Otro buen ejemplo lo hallamos en el trato dado desde el noticiero cinematográfico al general Franco. Aunque el cristal ideológico siempre se hallaba presente, siendo menor la interferencia a mayor lejanía de cuestiones nacionales y/o políticas –y a la inversa—, parece previsible que nada fuera tan sensible como lo relativo al dictador o, en lenguaje del NO-DO, a “Su Excelencia el Jefe del Estado”. De hecho, la autonomía de los equipos territoriales existentes no incluía la cobertura de

---

<sup>4</sup> *Noticiero Español*, “Prisioneros de guerra”, Departamento Nacional de Cinematografía, 1938. [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EA0WgokWe3I>

los viajes del dictador. Para estos casos, se contaba con un equipo desplazado expresamente desde Madrid.

Este cuidado se manifestaba también en la cantidad y la calidad de las apariciones. Como ya estudió en su momento Sheelagh Ellwood, las más de mil apariciones del dictador (Ellwood contabiliza 1.376, en cambio Magí Crusells las reduce a 1.157) se distribuyeron de forma desigual a lo largo de las emisiones. Mientras que entre 1943 y 1950 figuró irregularmente en el noticiario, entre 1951-1954, coincidiendo con la normalización internacional de España, se incrementó sensiblemente. Sin embargo, su apogeo se produjo entre 1960-1969, cuando apareció en reportajes más largos, detallados y frecuentes, especialmente a raíz de los “25 años de paz” celebrados en 1965. En cambio, en los últimos años se quiso ocultar su decrepitud y su presencia disminuye sensiblemente (Ellwood, 1987: 225-238; Crusells, 2015: 92; Chuliá, 2001: 19-21).

Este culto a Franco se traducían también en textos de acompañamiento repletos de elogios y ditirambos, así como de encuadres favorecedores, fuese para exaltar sus cualidades como gobernante y jefe del Estado, fuese para subrayar sus éxitos deportivos y sus valores familiares y religiosos. Aunque exagerado y servicial, el NO-DO no llegó a igualar el exhibicionismo de sus colegas italianos que no dudaban en mostrar a Benito Mussolini con el torso desnudo en plena cosecha del trigo (Scurati, 2023: 73), pero ello no hace menos necesario un análisis riguroso, una contextualización adecuada y una crítica propia del método histórico. De lo contrario, se puede caer en lecturas demasiado complacientes con “su supuesto carácter carismático”, sin darse cuenta de la construcción artificial e interesada realizada desde el régimen (Rodríguez Mateos, 2008: 36-39).

No deja de resultar paradójico descubrir cómo, incluso en pleno franquismo, algunos supieron combatir mejor determinadas ruedas de molino que no supuestos analistas actuales. A pesar del martilleo constante sobre la audiencia –de la mano del NO-DO y en sincronía con el resto de medios de comunicación y de espacios de ocio— y a pesar de la falta de capacidad de contraste –por la inaccesibilidad a visiones alternativas y/o la ausencia de formación crítica apropiada—, las mismas imágenes con que el régimen influía y se consolidaba, también sirvieron para nutrir chascarrillos contra/sobre Franco –como el apelativo de “Paco rana” por la frecuente aparición del dictador inaugurando pantanos—.

El segundo peligro de sesgo viene a ser la contracara del anterior. Aunque el NO-DO constituye una rica e importante fuente para el estudio del franquismo, pues la acumulación de programas incluye un amplio abanico de intereses sobre aspectos culturales, económicos, sociales y políticos, no debe descuidarse aquello que precisamente calla u oculta. Nos lo recuerda la historiadora Mireia Capdevila en su

estudio sobre la Barcelona bombardeada. Así, a partir de la ocupación de la capital catalana por las tropas franquistas, de repente desaparecen las fotografías de la destrucción provocada hasta la vigilia por los nuevos ocupantes. El cambio de manos de la ciudad comporta también la transformación de la imagen que se busca proyectar: los edificios desballestados, las montañas de runa y los socavones de las bombas son cuidadosamente obviados en favor del triunfalismo, la adhesión y los nuevos valores. Tan solo en algún escorzo o en algún encuadre despistado la realidad impugna la propaganda (Capdevila, 2020: 180).

En otras palabras, aquello ausente se hace presente ante el relato fabricado desde el poder, sea para contradecirlo, matizarlo o impugnarlo. Tan relevante resulta lo que se decide filmar y emitir, como aquello que se opta por obviar, silenciar u ocultar. La ausencia de grandes y pequeñas noticias del periodo resultan tan o más reveladoras que el contenido estricto del NO-DO. De la misma manera, la aparición episódica, sesgada o manipulada de ciertas noticias también nos permiten ilustrar la evolución del régimen, sus usos de los medios de comunicación y la evolución del propio mensaje. Porque, en palabras de quien fue catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, José María Valverde, casi peor es la manipulación que la estricta prohibición: “un caso de la más hábil censura, la que no tacha del todo, sino que elimina lo más peligroso para que el resto se organice por sí solo en forma más inocua. Estamos aquí ante un ejemplo de cómo en los tiempos modernos las más eficaces luchas de pensamiento conservador no se hacen frente a frente, idea a idea, sino de modo indirecto, en sutiles lavados de cerebro, que no guillotinan las cabezas, sino que cercenan lo pensable” (Valverde & Parés, 1987: 7-9).

Y esto nos conduce al tercer riesgo: el grado de censura y autocensura del propio NO-DO. Más allá de las evoluciones técnicas y temáticas y de la sucesión de responsables y técnicos a lo largo de 38 años de exhibición, parece evidente que las consignas estrictas resultaban superfluas y raramente eran explícitas, pues sus responsables “conocían las predilecciones de los gobernantes e intentaban satisfacerlas” (Tranche & Sánchez-Biosca, 1993: 51). En palabras del cámara José Delgado, quien con 15 años entró a trabajar en el noticiario cinematográfico en 1963, “más que de censura habría que hablar de autocensura” (Abundancia, 2020).

Sin embargo, a menudo algunos de los implicados han querido presentar su actuación como meramente profesional, como si el NO-DO hubiera funcionado como un departamento estanco, ajeno a toda interferencia política e ideológica. Alberto Reig, director de este entre 1953 y 1962, se atreve a hablar de “tinte neutral”, insinúa una cierta imparcialidad –“rodaba y ofrecía las noticias conforme el ambiente que se respiraba”— e incluso se niega a aceptar la influencia del realineamiento internacional

del régimen –“se fue cambiando insensiblemente”— (Rodríguez, 1999: 94-100). Esta subjetividad difícilmente casa con las evidencias sobre el uso político e ideológico por parte del franquismo tanto del noticiario cinematográfico como del resto de medios de comunicación a su disposición (Rodríguez Mateos, 2004; Tranche & Sánchez-Biosca, 2001: 179-202 y 247-279).

Parafraseando a Robert Gellately (2002), el franquismo no fue únicamente Franco, sino que contó con la colaboración, la aquiescencia y/o el sometimiento de buena parte de la población y de los profesionales de dichos medios. Por lo tanto, además de controlar y manipular la información, buscando sustituir la crítica por propaganda, también se aspiraba a crear o consolidar bases de apoyo y legitimación social. Es decir, no se trataba de políticas simplemente reactivas, sino también directivas (Chuliá, 2001: 16-17). Esta interferencia palmaria desde el vertical poder político convivía con un contexto consensual mucho más horizontal.

Y, obviamente, en caso de traspasar esas lindes implícitas o no sincronizar con la evolución de la dictadura, las autoridades recurrían al amplio abanico represivo a su disposición. Sucedió cuando, sin querer o sin ser su principal objetivo, se permitía vislumbrar otras realidades, como en el caso de un reportaje sobre los teleclubs de los pueblos en la década de los sesenta del pasado siglo, donde aparecían “vecinos hablando entre ellos en sus lenguas autóctonas (catalán, gallego, euskera). Fue todo un éxito y se premió en el Festival de Bilbao, pero acabó con el despido del joven realizador del documental, Alfonso Ungría, porque al régimen no le gustó la imagen tan real que daba de la gente y menos que hablaran otros idiomas que no fuera el castellano” (Abundancia, 2020).





Figura nº 6 y Figura nº 7: Fotogramas de la película "Vida en los teleclubs" emitido por NO-DO el 1 de enero de 1969 y dirigido por Alfonso Ungría. Fuente: *Documental en color*, "Vida en los teleclubs", 01/01/1969.

Incluso más recientemente, el ya citado Crusells ha podido acceder al registro conservado por el operario barcelonés del NO-DO, Blas Martí, y cuyo buen criterio le llevó a conservar los detalles de filmaciones no emitidas (como la referente a la huelga de tranvías de 1951 o la donación de un cuadro de Picasso en favor de los damnificados por las inundaciones del Vallès de 1962) o desmochadas (como el concierto de los Beatles en 1965 en la Monumental, reducido a cuatro segundos) (Luna, 2023).

En resumen, el NO-DO se nos aparece como un recurso valioso tanto para entender las políticas de comunicación de la dictadura, como para analizar a través de su rico fondo la mirada del propio régimen franquista sobre su época. Sin embargo y como toda fuente histórica, este uso necesita de una crítica, contextualización e interpretación adecuadas. En este sentido, deben evitarse tanto lecturas teleológicas que confundan la parte por el todo u obvien la relevancia de lo no dicho u oculto, como miradas excesivamente acríicas o groseramente maniqueas. Solo así podremos conjurar los riesgos de malinterpretación y extraer una lectura ajustada, documentada y precisa.

#### 4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abella, Rafael; Cardona, Gabriel (2008): *Los años del NODO. El mundo entero al alcance de todos los españoles*. Barcelona: Destino.

Abundancia, Rita (2020). "Historias del NO-DO". *Rita Report*. 7 de julio de 2020. [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2023].

Disponible en:

<https://ritareport.net/historias-del-no-do/>

Arasa, Daniel (2015): *La batalla de las ondas en la guerra civil española*. Maçanet de la Selva: Gregal.

Bello Cuevas, José Antonio (2012). "Cine español (1896-1930). Origen y evaluación de sus géneros y estructuras industriales". *Filmhistoria online*, 22.

Busto Miramontes, Beatriz (2019): *La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

Caparrós, José María (2017): *El pasado como presente. 50 películas de género histórico*. Barcelona: Editorial UOC.

Capdevila, Mireia (2020): *Barcelona bombardejada*. Barcelona: Efadós.

Claret, Jaume (2006): *El atroz desmoche. La destrucción de la Universidad española por el franquismo (1936-1945)*. Barcelona: Crítica.

Crusells, Magí (2015). "Franco, ¿protagonista del NO-DO?". Caparrós, J.M., Crusells, M. y Sánchez-Barba, F.: *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

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: Biblioteca Nueva.

De Diego, Álvaro (2016). "La prensa y la dictadura franquista. De la censura al «Parlamento de Papel»". *Riuma*. 9 de mayo de 2016. [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2023].

Disponible en:

<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/11297>

Donner, Rebecca (2023): *La foscor dels nostres dies*. Barcelona: Ara Llibres.

Ellwood, Sheelagh M. (1987). "Spanish Newsreels 1943-1975: the image of the Franco regime". *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 7, 3, pp. 225-238.

Faus Belau, Ángel (2007): *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Barcelona: Taurus.

- Gellately, Robert (2002): *No sólo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*. Barcelona: Crítica.
- Gómez García, Salvador; Gil Gascón, Fátima (2018). "Los ritos radiofónicos de Radio Nacional de España durante el primer franquismo". *Investigaciones históricas, época moderna y contemporánea*, 38, pp. 432-434.
- Luna, Joaquín (2023). "La autocensura del NO-DO". *La Vanguardia*. 9 de julio de 2023. [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2023].
- Disponible en:  
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20230709/9097114/autocensura-do-do.html>
- Molina Poveda, María Dolores (2021): *La educación a través del NO-DO (1943-1981)*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga.
- Rodríguez, Saturnino (1999): *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.
- Rodríguez Mateos, Araceli (2008): *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp.
- . (2018). "Entre el funambulismo y la autocomplacencia. La crónica política internacional en el noticiario NO-DO (1945-1959)". *Antropología experimental*, 18, pp. 33-51.
- Rosich Argelich, Ricard (2022): *Franquisme sobre rodes. Discurs, imaginari i cultura de l'automòbil a l'Espanya del desenvolupisme (1950-1975)*. Madrid: Faber & Sapiens / Àpeiron Ediciones.
- Scurati, Antonio (2023): *M. Los últimos días de Europa*. Madrid: Alfaguara.
- Seonae, María Cruz; Saiz, María Dolores (2007): *Cuatro siglos de periodismo en España*. Madrid: Alianza.
- Tiana, Alejandro (2016): *Las misiones pedagógicas*. Madrid: Catarata.
- Tranche, Rafael R.; Sánchez-Biosca, Vicente (1993): *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Filmoteca Española.
- . (2001): *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Valverde, José María; Parés, Ramón (1987): *Meditacions sobre la llibertat amb motiu de la recuperació del lema "libertas" a l'escut de la Universitat de Barcelona. Acte inaugural del curs 1987-1988*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Vilanou, Conrad; Collelledemont, Eulàlia (coords.) (2022): *Disciplinas educativas en regímenes totalitarios: una historia visual desde documentales*. Gijón: Trea.