



ACTAS

**IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

**Universitat Jaume I, Castellón
2011**

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Aplicación de un
modelo de análisis
fílmico para piezas
del noticiario
documental
NO-DO
basado
en el estudio formal
y la ponderación
sociocultural
de las imágenes

ALEJANDRO BUITRAGO ALONSO

Resulta evidente que cuando hablamos del NO-DO nos encontramos ante un material que puede ser estudiado desde diversas disciplinas y campos académicos. La historia, la sociología o las ciencias documentales pueden abordar, desde sus diferentes ámbitos, el papel, la importancia o la repercusión del NO-DO

el NO-DO es cine

en el devenir de la España contemporánea. Sin embargo, no se puede prescindir de un hecho irrefutable: estamos ante un material en esencia cinematográfico y documental. En otras palabras, el NO-DO es cine. Y como tal, deben existir investigaciones que lo estudien como lo que es y desde la rama académica a la que legítimamente le pertenece: la narrativa audiovisual, el análisis del discurso cinematográfico.

Dicha fundamentación no viene a significar que en el pasado se obviarán las características intrínsecas del propio relato audiovisual del NO-DO, pero sí que la interdisciplinariedad presente en esas primeras investigaciones efectuadas sobre el material del noticiario requería la atención a múltiples parámetros de diferente ámbito. Obras como *NO-DO, catecismo social de una época* (Rodríguez Martínez, 1999), *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario* (Hernández Robledo, 2003), o el fundamental volumen *NO-DO, El tiempo y la memoria* (Tranche y Sánchez-Biosca, 2000) transitan, además de la perspectiva audiovisual, a través del análisis de contenido, temático e ideológico de las piezas y en su relación con los acontecimientos histórico-políticos y el contexto sociocultural de la época. Un enfoque de análisis necesario y esencial para esos trabajos pioneros, e inseparable de cualquier otro punto de vista siempre que se trate del estudio del Noticiario Documental español. Dichas obras, y otras posteriormente mencionadas, han resultado, pues, ser necesarias para sentar las bases en lo que se refiere al estudio del NO-DO propiamente dicho, referente por excelencia del patrimonio audiovisual español y que hace no tanto tiempo permanecía inédito en su faceta de material con necesidad fehaciente de ser sometido a múltiples procesos de investigación.

Otro de los argumentos que viene a reforzar la determinación hacia el estudio exhaustivo de las técnicas cinematográficas empleadas en el NO-DO se basa en el hecho de que no se trata de cine documental al uso, sino del principal instrumento de propaganda audiovisual que un régimen autoritario empleó para asentarse en el poder y perpetuarse en él durante casi cuatro décadas. Una función primordial que supone un estímulo a la hora de llevar a cabo el análisis formal de las imágenes, pues se intuye que cada fragmento, cada plano, cada encuadre y cada fotograma del NO-DO fueron planeados, creados y exhibidos con ese fin.

La presente aportación nace al amparo de un proyecto de investigación de mayor envergadura consistente en el estudio de la imagen y la identidad cultural que fue ofrecida, a lo largo de esas casi cuatro décadas, de la comunidad de Castilla y León a través de los noticiarios obligatorios del NO-DO. Desde esta concepción identitaria regional, en la actualidad están siendo sometidas a análisis algo más de medio millar de piezas que conforman el material castellanoleonés hallado dentro de los archivos del noticiario.

Así pues, se ha decidido concretar la presente comunicación en la aplicación directa del modelo de análisis fílmico diseñado para este estudio sobre dos piezas del corpus documental de trabajo. Con ese objeto, se ha optado por fragmentos destacables en cuanto a su representatividad y simbología dentro del catálogo, los

cuales han sido seleccionados en aplicación de un criterio temporal, es decir, una de las primeras noticias del material NO-DO investigado y una de las últimas. El fin de esta disparidad en el tiempo no es otro que el de sumar al análisis de las piezas el contraste entre los diferentes modos de producción, realización y concepción de las noticias y, de este modo, extraer una muestra de la evolución sufrida por NO-DO desde sus inicios en la primera etapa del franquismo hasta su etapa final en plena Transición española.

1. Método

Con estos mimbres, y de modo esquemático, la síntesis del diseño metodológico propuesto quedaría materializada a través de los siguientes patrones:

1) Visionado exhaustivo de la pieza a analizar dentro de las 507 que componen el catálogo de noticias referentes a Castilla y León del NO-DO. Observación, anotación y comprensión de cualquier aspecto del relato fílmico que presente relevancia para el posterior análisis.

2) Aplicación de un modelo de análisis minucioso de las noticias dividido en los dos apartados mencionados: análisis formal y ponderación sociocultural.

2.1 El análisis formal atenderá a las características y estrategias formales y narrativas del discurso audiovisual que componen las noticias que conforman la investigación. Comprenderá desde la atención a elementos profílmicos (localizaciones, decoración a través de símbolos...) hasta una posible caracterización de los protagonistas de la noticia (vestuario, maquillaje, etc.). Hará fundamental hincapié en los códigos visuales (el cuadro, la luz, el color...); los cuales incluyen parámetros tales como la profundidad de campo, la escala, la angulación de los planos o, por supuesto, la presencia o ausencia de movimientos de cámara (panorámicas, *travellings*, grúas, etc.) En cuanto a los códigos sonoros, la voz *over* del narrador juega un papel fundamental en los noticiarios del NO-DO, por lo que será examinada detenidamente al igual que las bandas musical (música orquestal de fondo) y de ruidos. Por su parte, el montaje (tipología, funcionalidad...) y demás aspectos de la sintaxis del relato (transiciones, *raccord*...) no quedarán exentos de análisis.

En un siguiente nivel se atenderá a factores propiamente narrativos como el punto de vista del discurso, el tiempo del relato, o el correspondiente análisis del guión y su estructura.

2.2 La ponderación sociocultural, semántica y cognitiva de las piezas tendrá como objeto poner en relación las noticias con los acontecimientos sociales, políticos y culturales de la época. Labor que, a su vez, va estrechamente ligada con los aspectos narrativos obtenidos del análisis previo.

3) Plasmación de las dos vertientes del análisis efectuado en una reflexión completa y argumentada que extraiga y saque a la luz los resultados de la investigación llevada a cabo a través de la mención a los aspectos en mayor medida destacables y significativos.

2. Resultados

2.1 Pieza I

Datos técnicos. Rótulo original de la pieza: *El Caudillo en Zamora*. **Archivo NO-DO:** 19. **Año:** 1943. **Provincia castellanoleonesa:** Zamora. **Contenido:** Franco inaugura un nuevo viaducto sobre el río Esla a la altura del embalse de Ricobayo. Llegada y recibimiento de la población en la capital zamorana. Traslado en tren hasta el viaducto. Acto de inauguración. **Metros:** 26. **Planos:** 29. **Duración:** 1,58 min.. **Gama cromática:** B/N.

Cuando se habla de NO-DO en la actualidad, resulta habitual coincidir en que una de las imágenes que en mayor grado ha permanecido en el imaginario colectivo de los espectadores del Noticiario Documental es, sin duda, la figura del general Franco inaugurando diversas infraestructuras en su mayoría relacionadas con los embalses de agua y su aprovechamiento para la obtención de energía hidroeléctrica. De esta manera, se suceden a lo largo de los años del NO-DO imágenes de la construcción e inauguración de las presas de Villalcampo (1949), Castro (1952), Saucelle (1956), Vega de Tera (1956), Aldeadávila (1962) o Almendra (1970); todas ellas pertenecientes a la red de pantanos conocida como los “Saltos del Duero” y situadas en su mayoría en la región salmantino-zamorana, y por ende castellanoleonesa, de Las Arribes.

Pero esta serie de noticias, que ha pasado a formar parte del imaginario del español de a pie asistente a las salas de cine en aquella época, posee un precedente en una de las piezas fundacionales del primer año de proyección del NO-DO (1943), la cual relata la inauguración del majestuoso viaducto sobre el río Esla a la altura del embalse de Ricobayo.

El recién estrenado Noticiario Documental español, eje fundamental de la propaganda de un régimen que también daba sus primeros pasos, precisaba de un discurso que enalteciera la figura del Jefe del Estado como salvador de la patria, lo venerara a un nivel cuasi religioso y, a su vez, mostrara las labores de reconstrucción de un país que por aquel entonces permanecía sumido en ruinas. Un reto audiovisual que fue desarrollado, como bien indica el profesor Hernández Robledo (2003: 244), a través de las piezas de inauguraciones de infraestructura estatal:

Un cierto número de noticias señaló la presencia de Franco en acontecimientos oficiales que pusieron de relieve la labor protectora del Estado respecto a la economía española. En este sentido, el NO-DO informó de la entrega de grandes obras públicas destinadas a mejorar la capacidad hidráulica y la red de comunicaciones ferroviarias y de carreteras del país¹ (Hernández Robledo, 2003: 244).

Así pues, en 1943 el organismo NO-DO disponía de una oportunidad única, la inauguración del viaducto con el arco de luz más grande del mundo, el cual se llevaba construyendo desde 1934, en plena II República, sobre el embalse del río Esla en la provincia de Zamora.

¹ HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel, *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca 2003, p. 244.

El viaducto del Esla, a la postre denominado “Martín Gil”, fue concebido para resolver el problema de cruzar el embalse de Ricobayo y, de esta manera, reducir notablemente la distancia y tiempo de trayecto de la línea férrea Zamora-La Coruña. El proyecto supuso una revolución arquitectónica para la época pues contenía el diseño del arco de luz de mayor magnitud nunca antes construido en el mundo. Las obras finalizaron en noviembre de 1942 y, a día de hoy, sigue siendo uno de los puentes ferroviarios más espectaculares de España. El 17 de abril de 1943 el general Franco inauguraba la magna obra de ingeniería, momento en el que fueron grabadas las imágenes que darían como resultado una pieza para el noticiario de factura impecable, que logra todos los propósitos para los que fue ideada y que supone uno de los referentes por excelencia de la imagen ofrecida de Castilla y León en los años fundacionales del NO-DO.

La noticia, que con sus 1,58 min. de duración podría considerarse como breve, supera en tiempo a la mayoría de las piezas elaboradas por aquel entonces. Sus 29 planos narran en su conjunto: la llegada en coche del general Franco, el apoteósico recibimiento del pueblo zamorano, el traslado en tren al enclave del viaducto y, finalmente, el acto de inauguración. Como en todo noticiario, documental, película de ficción o pieza audiovisual de cualquier tipo cuyo fin es la propaganda hacia un sistema totalitario; los directores del NO-DO saben que el protagonismo ha de recaer, en igual o mayor medida que en el hecho noticioso, sobre la simbología del régimen. Las banderas, escudos, estandartes, insignias, y demás emblemas que puedan ayudar a establecer en la mente del espectador el ideario del movimiento dictatorial instaurado, representan uno de los ejes fundamentales que sustenta esta clase de textos fílmicos. En este caso, la cámara comienza mostrando, desde ángulo contrapicado, un enorme decorado creado para la ocasión en el que puede leerse “FRANCO” (con letras mayúsculas), desde donde desciende lentamente en panorámica vertical que culmina en la dedicatoria «Saltos del Duero al Caudillo de España». Como no podía ser de otra manera, a esta inscripción la acompañan el escudo franquista (compuesto por el águila de San Juan y el escudo de los Reyes Católicos) y el emblema de Falange Española (el yugo y las flechas).

Pero esta decoración de bienvenida no supone más que el preámbulo de lo que va a deparar, a nivel iconográfico, el resto de la pieza. Como dato numérico, cabe destacar que se han contabilizado hasta 17 planos de alto contenido simbólico dentro de los 29 que componen el fragmento. Mención aparte merecen los fotogramas dedicados a mostrar lo que se ha dado a conocer como el “saludo fascista”, y que el propio régimen se encargó de popularizar entre la población como seña identitaria. De este modo, hasta 9 planos permanecen destinados exclusivamente a mostrar el saludo fascista entre diferentes sectores del pueblo. Los campesinos, las muchachas, los folclóricos, las autoridades, los mozos, la población civil en general, y por supuesto el propio Franco, poseen planos cuyo único contenido reside en el citado saludo del brazo en alto. La función de esta serie de imágenes salta a la vista y no es otra que la de mostrar al espectador la normalidad y lo habitual de dicha reverencia entre los diferentes estratos y capas sociales de la población sin importar sexo, edad o profesión alguna. Por su parte, las banderas de España no hacen menor acto de presencia y pueblan la capital zamorana de principio a fin. No hay balconada de la ciudad de Viriato sin los colores rojo y gualda decorándola; al igual que no hay farola o marquesina sin su respectivo símbolo de Falange o escudo franquista. Los diversos pendones y

estandartes se suceden de manera cuantiosa entre los edificios y la población de a pie, en especial entre militares y falangistas que portan banderas del partido único o emblemas nacionales.

Tras varias imágenes reflejando el recibimiento triunfal de Franco por las calles de la ciudad, llega el turno de uno de los planos de mejor factura y, sin duda, el de mayor aportación simbólica de toda la pieza. Se nos muestra un estandarte gigantesco de Falange que ocupa todo el cuadro y desde ahí, en panorámica vertical con función asociativa, desciende la cámara lentamente hasta mostrar una enorme avenida/explanada de la capital zamorana en la que contemplamos de manera frontal a Franco encabezando el desfile junto a su comitiva y con prácticamente todo el pueblo zamorano a sus espaldas. La stampa queda perfilada en perspectiva por dos filas de altos mástiles que portan enseñas nacionales ondeando de un modo absolutamente publicitario. Dichos emblemas, sumados a los innumerables que carga la población, hacen que la escena tenga lugar en medio de una profusión icónica que dota de notorio empaque escenográfico a la acción. A su vez, los vítores continuos y la música orquestal extradiagética de tono épico refuerzan el sentido apoteósico e imperial con el que se pretende dotar a todo el fragmento y a esta toma en particular.

Dicho plano y los numerosos en los que aparece la multitud enfervorecida, otorgan a la pieza un elevado ritmo interno que pretende incidir en el constante clamor hacia el líder y en la incesante actividad del nuevo régimen. A su vez, el prominente interés por la percepción de cada detalle en el citado plano se materializa en una alta profundidad de campo que destaca también en las posteriores imágenes dedicadas al viaducto para enfatizar sus dimensiones y espectacularidad. Cabe mencionar el instante, al inicio del fragmento, en el que Franco desciende del coche y se muestra como la única figura del cuadro que permanece en foco. Dicho plano guarda notable similitud con el de Adolf Hitler saliendo de su vehículo en su llegada a Nuremberg en *El triunfo de la voluntad (Triumph des willens)*, Leni Riefenstahl, 1935)², obra capital de la cinematografía documental propagandística y fuente de la que bebe indiscutiblemente ésta y otras imágenes de la presente pieza del NO-DO. No es sólo que el general Franco aparezca siempre enfocado, sino que, exceptuando los planos generales de conjunto, es filmado desde un permanente contrapicado para enaltecer de manera constante su figura. También destacan contrapicados muy pronunciados del viaducto con el objetivo de mostrar sus enormes dimensiones y el colosal arco de luz. En palabras de Mariano Cebrián:

El autor ofrece imágenes de Franco y de los directivos de la empresa que le acompañan, pero intercala entre esos planos los del puente con unas angulaciones originales desde abajo hacia arriba y recorridos por la armazón del mismo para destacar sus dimensiones y espectacularidad³ (Cebrián Herreros, 1994: 231).

Angulación contraria a la que presentan la población zamorana y las multitudes que persiguen aclamando a la comitiva franquista, pues entre ellas predomina el uso del picado. Destacan en especial los picados tomados desde el propio tren y que

² RIEFENSTAHL, Leni, *El triunfo de la voluntad (Triumph des willens)*, Reichsparteitagfilm, 1935.

³ CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Síntesis, Madrid 1994, p. 231.

muestran a la población que acompaña al séquito oficial en su trayecto por ferrocarril. Como se trata de representar, el pueblo siempre debe permanecer por debajo y ha de comportarse como súbdito leal del régimen absolutista. En el ámbito de la escala abunda el uso del plano general, en su mayoría de conjunto, tamaño que únicamente se reduce en forma de planos medios para mostrar la figura de Franco tanto en solitario como junto a su esposa, Carmen Polo.

A estas alturas ya hemos podido comprobar que en esta pieza la cámara se mueve y bastante, dinamismo que incide en la transmisión de la fuerza y el avance de la nueva España instaurada por Franco. Predomina el uso de la panorámica de asociación, como las dos mencionadas al inicio del texto, a través de las cuales se intentan unir conceptos como la victoria o la reconstrucción del país, con los símbolos del nuevo régimen. Una vez en el viaducto se recurre también a la panorámica, esta vez con función descriptiva, para descubrir ante el espectador toda la majestuosidad del viaducto inaugurado o el recorrido de su arco de 200 metros, el más grande del mundo en el momento de su construcción. Si bien, es cierto que se trata de por sí de una edificación difícilmente acaparable en un sólo encuadre. Por otra parte destacan los *travellings*, de nuevo con marcado sello *riefenstahliano*, que muestran a las multitudes aclamando a Franco a su paso por las calles zamoranas o en el trayecto en tren. Al igual que en los planos subjetivos de Hitler en *El triunfo de la voluntad*, en este caso nos convertimos en el propio Francisco Franco observando y escuchando los vítores continuos de la masa entusiasmada.

Y es que el aspecto sonoro juega un papel clave en el desarrollo de esta pieza del Noticiero Documental. En un primer lugar de importancia, sobre el resto de factores audibles, se encuentra la voz *over* de la narración de la noticia, es decir, la palabra. Un discurso que sacrifica su labor informativa en pos de la principal misión que le ha sido encomendada, que no es otra, una vez más, que la de promocionar, publicitar y enaltecer el nuevo régimen puesto en marcha tras la guerra civil y personificado en la figura cuadillística del general Franco. El tono propagandístico, solemne y pausado, queda patente a través de frases como «En este viaducto del Esla se resume la reconstrucción y el progreso de España protegidos por Franco, patrocinador y director de esta gigantesca labor de afirmación nacional» o «La ciudad de Zamora recibe con clamoroso entusiasmo al Jefe del Estado y Generalísimo de los ejércitos entre un bosque de banderas y los vítores encendidos que ponen en todas las bocas el nombre de Franco». Aclamaciones, grabadas y trucadas, que se elevan de volumen en las pausas efectuadas durante la narración y que componen, prácticamente en su totalidad, la banda de ruidos del fragmento. Por último, y ocupando también un puesto fundamental dentro de los códigos sonoros, encontramos la pieza extradiegética de música orquestal que acompaña

destaca
el tono solemne
y pausado...
los *travellings*
con marcado sello
riefenstahliano,
que muestran a
las multitudes
aclamando
a Franco

permanentemente a las imágenes y que presenta un tono heroico acorde con la épica que se le pretende asignar a la escena.

El dinamismo anteriormente mencionado no sólo se consigue con el movimiento interno y de cámara presente en las imágenes, sino que es logrado, de un modo considerable, en la sala de montaje. Los 29 planos en apenas 2 minutos de duración reflejan la condición analítica de una edición continua y lineal que respeta el orden lógico de los acontecimientos y sintetiza su contenido a través de pequeñas elipsis temporales. Asimismo, es de reseñar la similar duración de los planos, como si los montadores estuvieran sometidos a la directriz o recomendación de llevar a cabo un cambio cada 3-4 segundos. Las correspondientes transiciones son efectuadas por corte exceptuando el plano final del general Franco y su mujer, Carmen Polo, que funde a negro para dar por concluida la pieza.

En síntesis, y como ha quedado de manifiesto, “El Caudillo en Zamora” constituye un texto fílmico elaborado en torno a un objetivo superior que domina el relato de principio a fin: la propaganda hacia el régimen autoritario recién instaurado y el enaltecimiento de la figura del general Franco. Todos los aspectos que conforman el discurso cinematográfico de la pieza —códigos visuales, música, movimientos de cámara, montaje, etc.— se encuentran al servicio de este fin propagandístico. La glorificación de la causa franquista se convierte en un propósito más importante que la propia historia narrada, que sus propios protagonistas, y la edificación del imponente viaducto se convierte en mera metáfora de la construcción del nuevo régimen sobre las ruinas de un país devastado tras una cruenta guerra entre compatriotas. En palabras de Rafael R. Tranche:

La reconstrucción, por tanto, es la palpación de la victoria, son hechos equivalentes. Esos edificios se elevan, como las banderas, y son igualmente símbolos de la victoria⁴ (Tranche en Sánchez-Biosca y Tranche: 231).

Por su parte, la imagen que se ofrece del pueblo zamorano es la de una masa enfervorecida y radiante ante la presencia de su líder, agradecida por el levantamiento de la nueva infraestructura y, eminentemente, súbdita leal del sistema establecido y del nuevo Jefe del Estado.

2.2 Pieza II

Datos técnicos. Rótulo original de la pieza: *Salamanca y Unamuno*. **Archivo NO-DO:** 1835. **Año:** 1978. **Provincia castellanoleonesa:** Salamanca. **Contenido:** Reportaje sobre la influencia y relación de Miguel de Unamuno con la ciudad de Salamanca. Contexto sobre su vida en la capital charra y casa-museo del escritor. Gonzalo Torrente Ballester evoca la figura y obra del antiguo Rector de la Universidad, cómo era la ciudad por aquel entonces y los cambios que ha sufrido hasta la fecha. Biblioteca y archivo de Don Miguel. **Metros:** 95. **Planos:** 28. **Duración:** 3,20 min. **Gama cromática:** Color.

⁴ TRANCHE, Rafael R. en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, y TRANCHE, Rafael R., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 2000, p. 231.

35 años después del inicio de la producción NO-DO y de piezas como *El Caudillo en Zamora* en la inauguración del viaducto del Esla, el contexto del Noticiario Documental español había cambiado por completo. En septiembre de 1975 su exhibición en las salas de cine dejaba de ser obligatoria y dos meses después fallecía el general Franco, comenzando así el período de incertidumbre política conocido como la Transición española. No obstante, hacía ya tiempo que las noticias del NO-DO habían empezado a experimentar cambios progresivos que afectaban tanto a los contenidos y al tono empleado, como al propósito final de las piezas y a los sistemas de producción con las que éstas eran llevadas a cabo. En 1956 comienzan las emisiones de TVE y, a partir de entonces, la presencia de la televisión en los hogares españoles se extiende de manera paulatina hasta alcanzar un grado de difusión prácticamente generalizado. Una adquisición que suponía que el NO-DO ya no podía presumir de ser la única fuente audiovisual de información con la que contaban los habitantes; ya no era la única en acercar, como rezaba la leyenda de cabecera, “el mundo entero al alcance de todos los españoles”. Y eso obligaba a una reinención del concepto del noticiario por parte de sus responsables.

Continuando con los avances técnicos, a finales de los sesenta y principios de los setenta llega el color a las imágenes de NO-DO y la concepción de las piezas va evolucionando desde el género noticioso hacia el estilo del reportaje, la crónica o el documental didáctico. La gente ahora se informa a diario a través de la radio o la televisión, y eso conlleva que el NO-DO opte por productos diferentes, de cuidada elaboración y con temáticas difíciles de hallar en los medios de masas. Todo ello con un tono más neutro y diluyendo cada vez más las proclamas propagandísticas según se aproximaba el final del régimen. En 1977 pasa a conocerse como “Revista Cinematográfica española” y continúa su andadura hasta 1980, año en que el organismo NO-DO se integra en RTVE.

Se encuadra precisamente en esa línea, dos años antes de la fusión con el ente público y denominándose ya “Revista Cinematográfica”, la pieza *Salamanca y Unamuno*. El célebre escritor y filósofo permaneció durante la mayor parte de su vida en la capital charra y fue Rector de la Universidad de Salamanca durante diferentes períodos alternados por destituciones y exilios de carácter político. Años después de su muerte en 1936, se decidiría habilitar su vivienda del rectorado como casa-museo Miguel de Unamuno. De esta manera, la pieza evoca la figura de Don Miguel a través de las pertenencias que se conservan en el museo y recordando su tránsito diario frente a la fachada plateresca para cumplir sus obligaciones docentes. El encargado de retomar las palabras del narrador y continuar rememorando al autor de *Niebla* es otro de los grandes literatos que instaló su residencia en las calles salmantinas durante el s. XX, Gonzalo Torrente Ballester. Pero no sólo se limita a disertar acerca de la profunda identificación entre la ciudad del Tormes y la obra y persona de Miguel de Unamuno, sino que se traslada al presente para exponer la manera en que la urbe y sus habitantes han cambiado, al igual que la sociedad española, desde aquel entonces.

Una ciudad de Salamanca que es el epicentro indiscutible de la escenografía de la pieza. Las imágenes del Patio de Escuelas, de la incomparable Plaza Mayor barroca, o de la propia estatua de Unamuno junto al convento de las Úrsulas⁵

⁵ Convento de la Anunciación, Calle de Úrsulas, 7, Salamanca.

sirven tanto para situar al espectador y contextualizar el reportaje como para dotar a toda la pieza de ese halo de cultura, sabiduría y patrimonio artístico que desprende la piedra dorada del conjunto monumental salmantino. A su vez, la no presencia humana en el entorno trata de evocar precisamente los tiempos en que Don Miguel transitaba por esos mismos parajes.

De los exteriores del casco histórico y la radiante luz solar que los engalana, pasamos al interior de la casa-museo, decorada e iluminada de manera especial para la ocasión. La mayor carga simbólica parte de algunas de las piezas estrella de la colección como la toga y el bastón de Rector, la pluma o los redondeados anteojos tan característicos de cualquier retrato *unamuniano*. También la simbología religiosa hace acto de presencia, rememorando las diversas crisis existenciales del autor, a través de un pequeño crucifijo que descansa junto a un misal. Después de un paso por la residencia de Torrente Ballester en la Gran Vía salmantina, volvemos al aire libre de la ciudad de Salamanca pero esta vez con un objetivo completamente opuesto al de los planos monumentales. Se nos muestran dos imágenes fijas de largas avenidas salmantinas en las que el avance técnico y social queda reflejado a través de la construcción de edificios de gran envergadura y la presencia continua de vehículos motorizados.

En medio de esa evocación del presente volvemos al recinto histórico para contemplar uno de los planos de mayor carga de contenido y de factura más elaborada dentro de la pieza. Se nos muestra la parte superior del ayuntamiento (fachada) de la Plaza Mayor, imagen que bien podría formar parte de los planos de situación iniciales, para lentamente ir descendiendo en cuidada panorámica vertical que termina revelando el cruce y ajeteo diario de multitud de personas de toda índole en el ágora salmantina. El fin de la asociación representada incide en el cambio que ha experimentado progresivamente la sociedad y relaciona la Salamanca antigua y monumental de Unamuno con el ir y venir de los nuevos tiempos. Durante las primeras décadas del NO-DO, la Plaza Mayor salmantina era el escenario de numerosas noticias de recepciones, discursos o desfiles, en los que siempre aparecía engalanada hasta el exceso con la iconografía del régimen y plagada de ciudadanos que, de alguna manera, servían como una pieza más de la decoración. En cambio, ahora el objetivo es precisamente el contrario: mostrar la plaza en su ambiente cotidiano tal y como es, un enclave de encuentro y reunión de innumerables personas a diario, un lugar de paso para estudiantes y trabajadores, de paseo para la gente mayor o de visita para tantos otros que desean acercarse a esta joya arquitectónica.

Es, sin duda, uno de los planos con mayor movimiento interno de una pieza que navega en un tono más pausado para adentrarse en la atmósfera de solemnidad académica que envuelve la figura de Unamuno. Eso no quiere decir que la cámara no se mueva, algo que lleva a cabo continuamente. Destaca el uso de las panorámicas, verticales y horizontales, descriptivas del entorno; y en especial un *travelling* frontal de gran factura, elaborado a bordo de un coche, que recorre la hermosa estrechez de la salmantina calle Compañía. En este tipo de planos, habituales en el NO-DO de los 70:

La cámara queda libre para recoger todo cuanto aparezca delante del objetivo y hasta que se termine el chasis de la película. No

importan las vibraciones. Se busca dar la sensación de viaje en coche con todos sus movimientos⁶ (Cebrián Herreros, 1994: 290)

La elección de tal calle no es casual ni se debe únicamente a la belleza de su perspectiva o los consiguientes puntos de fuga, sino que evoca el tránsito a pie que llevaba a cabo Unamuno desde el edificio histórico de la Universidad hasta su casa de la calle Bordadores, residencia que adoptó después de verse obligado a abandonar el rectorado y en la que falleció en 1936. También destaca el empleo de la cámara al hombro; en primer lugar a lo largo de un plano que recorre en sentido lateral una vitrina con los diferentes títulos y diplomas otorgados al genio bilbaíno; y más adelante en un plano contrapicadísimo, cuasi supino, que gira en torno a la estatua junto al convento de las Úrsulas que la ciudad dedicó a Don Miguel frente a su antigua casa, angulación que logra realzar la visión de la escultura. Por último, también cabe subrayar el papel del zoom, en un *momento en que estaba en auge por el uso televisivo que hizo Valerio Lazarov del mismo*⁷, en dos planos de la pieza. El primero de ellos muestra un retrato de cuerpo entero del escritor expuesto en la casa-museo que, a través de un zoom-in, se adentra metafóricamente en su recuerdo concluyendo con el rostro en primer plano. El segundo se trata del plano final del fragmento, el cual muestra una foto de Unamuno ya mayor, rodeado de libros, sobre la que se aplica un zoom-out que deshace el momento de abstracción y nos devuelve a una de las habitaciones centrales de la casa-museo.

Uno de los factores que en mayor medida contrastan con los primeros tiempos del NO-DO es, sin duda, la narración de la pieza. La voz *over* del narrador, en este caso, abandona todo su sentido de proclama, de arenga a las masas y fin propagandístico para adoptar un tono didáctico y puramente informativo que tiene por objeto hacer llegar al espectador el contenido del relato del modo más comprensible. La entonación, a su vez, se vuelve mucho más neutra, sin altibajos; y se redactan frases más breves que favorecen la locución. Una voz del narrador que posee una tesitura más grave que en las primeras décadas del NO-DO para lograr así mayor profundidad y un tono más reflexivo. No obstante, la narración de esta pieza no se limita a la voz *over* del locutor, pues mediado el fragmento da paso a la intervención de Gonzalo Torrente Ballester. Bajo el tono meditativo del sabio profesor; el autor de *Los gozos y las sombras*, aposentado en un sillón de su casa, incide en la profunda identificación con Salamanca que queda atestiguada en la obra literaria de Unamuno: «En su poesía, en las estrofas que le dedicó a lo largo de su vida, en las muchas referencias de sus obras en prosa».

A su vez, es el encargado de establecer la ya mencionada contraposición entre la Salamanca de principios del siglo XX en la que convivió Don Miguel, con la ciudad abierta y cosmopolita de los años de la Transición. En ese instante, la imagen abandona la residencia de Torrente Ballester para adentrarse en la Salamanca del momento. La disertación del gallego continúa en *off*: «*La ciudad ha cambiado. No solamente ha cambiado físicamente, sino que ha cambiado también, como toda la sociedad española, humana y socialmente*», mientras contemplamos los planos seleccionados para dar fuerza y empaque a las palabras de Don Gonzalo.

⁶ CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Síntesis, Madrid 1994, p. 290.

⁷ CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Síntesis, Madrid 1994, p. 290.

Posteriormente, se regresa al salón de su casa para concluir su intervención; momento en que la voz *over* vuelve a aparecer y cierra la locución con un par de frases sobre la biblioteca y el archivo de la casa-museo.

El aspecto sonoro de la pieza se completa con la pieza escogida como fondo musical y que acompaña el reportaje de principio a fin. Sin embargo, ya no se trata de una gran sinfonía orquestal de carácter épico, sino que se opta por una melodía armoniosa para violín y piano que encaja a la perfección con el tono del fragmento. Por su parte, la banda de ruidos es suprimida durante todo el metraje.

En cuanto a la sintaxis de la pieza, el ritmo, sin ser vertiginoso, opta por el dinamismo en tanto en cuanto alberga 28 planos a lo largo de sus 3,20 minutos de duración. Un hecho que acerca al montaje de la pieza a un estilo más analítico y que respeta el orden continuo y lineal de los acontecimientos. Técnicamente, esto ocurre también con el tiempo del relato, en el que sin embargo se juega con el recuerdo de otras épocas a través de fotos, retratos o planos sin presencia humana de monumentos emblemáticos; imágenes que junto a las palabras evocadoras de la locución logran que el espectador se transporte por breves instantes al pasado como si de un *flashback* de producciones de ficción se tratara. Las transiciones, incluido el final del plano que cierra el fragmento, están efectuadas por corte.

De este modo, se puede afirmar que *Salamanca y Unamuno* es una pieza del NO-DO que dista por completo de la concepción del noticiario en sus orígenes. El género noticioso y el factor de la inmediatez dejan paso a un reportaje de interés cultural imperecedero en el que todos los elementos del lenguaje audiovisual están puestos al servicio de la propia narración y no de la propaganda, en mayor o menor medida encubierta, hacia un régimen totalitario. El avance de la técnica permite el uso del color, ya generalizado a toda la producción NO-DO de aquella época, y la realización emplea métodos que la acercan cada vez más al discurso televisivo y lo alejan del cinematográfico, máxime si tenemos en cuenta que ya se había perdido la obligatoriedad de exhibición en salas. Así pues, la calidad final del producto no encubre el destino, que ya se dejaba entrever, de la "Revista Cinematográfica": su desaparición como consecuencia de la integración del organismo NO-DO en el ente público RTVE. Por su parte, la visión que se ofrece de Salamanca y sus habitantes es la de un pueblo que está en pleno proceso de cambio, de apertura ante los nuevos tiempos que se avecinan sin olvidar las raíces culturales y universitarias que lo sustentan.

3. Conclusiones

Se ha podido comprobar cómo las ideas que se pretendían introducir con el relato en la mente del espectador, tales como el enaltecimiento a la figura del Jefe de Estado, la reconstrucción del país emprendida por el Régimen o el papel del pueblo como súbdito leal del nuevo sistema; se logran transmitir debido precisamente al manejo de las posibilidades que ofrece el lenguaje audiovisual, debido a las elecciones formales tomadas alrededor del discurso cinematográfico. Es por ello que podemos afirmar que ese *travelling* en aquel momento dado, esa panorámica de asociación, esa elevada profundidad de campo o esa determinada angulación resultan determinantes a la hora de que la idea que se trataba de inferir logre atravesar la pantalla e instaurarse en la mente del español asistente a las salas de

aquella época. Así pues, el espectador recrea una imagen de ese pueblo zamorano, su comportamiento y sus peculiaridades a través del discurso fílmico presente en *El Caudillo en Zamora*. Del mismo modo, se comprueba que estas mismas inferencias, estas relaciones entre estilo cinematográfico empleado y representación transmitida están también presentes en *Salamanca y Unamuno*. Pero que, sin embargo, las motivaciones, el cariz de los conceptos que se pretenden ofrecer de la capital salmantina y sus habitantes, dista en gran medida del ideario que regía la pieza de 1943. Una apreciación de cambio en la concepción del noticiario que se extrae gracias a la ponderación sociocultural a la que han sido sometidos los fragmentos y que nos indica las diferentes coyunturas histórico-políticas de inicios de la posguerra y de 1978, año en que se firmó la Constitución Española que actualmente permanece en vigor.

Por su parte, el contraste entre las dos piezas nos indica que *El Caudillo en Zamora*, pieza nº19 de la historia del NO-DO datada de 1943, y *Salamanca y Unamuno*, de 1978, en plena Transición y dos años antes de la desaparición total del organismo, contienen discursos cinematográficos que anuncian notables diferencias en la factura de los textos a lo largo de la evolución del NO-DO debido a factores como el progreso técnico, la evolución del estilo, los condicionantes socioculturales y, lógicamente, el contexto histórico que separa a un régimen totalitario recién instaurado de los primeros pasos de una democracia parlamentaria.

BIBLIOGRAFÍA

CEBRIÁN HERREROS, Mariano (1994): *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López de Heptener en Iberduero y NO-DO*. Madrid: Síntesis.

HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel (2003): *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino (1999): *NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, y TRANCHE, Rafael R. (2000): *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del Cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.