

La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica.

Una propuesta metodológica

MARÍA ANTONIA PAZ
INMACULADA SÁNCHEZ

1. CLAVES DEL ÉXITO DE LOS NOTICIARIOS COMO GÉNERO CINEMATográfico: SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA

La ficción acaparó de manera mayoritaria la imaginación de los espectadores que acudían a las salas cinematográficas ya desde títulos como *Voyage dans la lune* (Georges Méliès, 1902). Pero también los noticiarios contribuyeron decisivamente a demostrar en su tiempo el fabuloso poder del cine y su infinita capacidad de sugerencia y asociación: su éxito se apoyó en la credibilidad que una imagen cinematográfica extraída de la realidad tenía, y aún tiene, para los espectadores, sin perder la espectacularidad y la emoción prioritarias de la ficción.

Gracias a la popularidad alcanzada desde sus primeros años, los noticiarios se convirtieron en un eje fundamental de la expansión del fenómeno cinematográfico y de la consolidación de su industria. Aunque también resulta un componente destacado de su importancia el hecho de que los noticiarios fueron los únicos que proporcionaron a los espectadores una información audiovisual de lo que pasaba en el mundo, durante toda la primera mitad del siglo XX. Las imágenes de actualidad causaron un impacto que atrajo a un núcleo importante de espectadores que, por su temperamento o formación, nunca habían tenido una relación estrecha con la abstracción propia de los mensajes procedentes de la prensa escrita. Motivado por primera vez a interesarse por la información gracias a la concreción mucho más accesible de las noticias en formato cinematográfico, este público elaboró una idea del mundo a través de la prensa filmada. En este sentido, la influencia de los noticiarios llegará a ser enorme sobre todo en los países menos desarrollados, particularmente receptivos a las imágenes cinematográficas, y que, hasta no hace mucho, no dispusieron de otras fuentes o medios de información¹.

Las primeras manifestaciones del cinematógrafo fueron *vistas y temas de actualidad*: pequeños fragmentos de la realidad cotidiana primero, como la llegada del tren a una estación, una pelea de niños o el trabajo de un herrero, y asuntos ya de un interés informativo más genuino, poco después². Si bien es cierto que la ávida demanda de los espectadores entusiasmados por el nuevo invento y deseosos de conocer otros mundos y, por otra parte, los obstáculos para acceder a la información (obstáculos técnicos para cubrir sucesos no previstos, de infraestructura o gubernamentales) motivaron a los pioneros a introducir en sus programas numerosas *reconstrucciones*³ y, en ocasiones incluso falsificaciones. Estas *reconstrucciones* marcaron, por otra parte, la evolución hacia la narrativa de ficción: el mismo Georges Méliès, el primero que atraviesa las débiles fronteras entre la realidad y la ficción, materializa las posibilidades creativas del cine a través de la reconstitución de acontecimientos reales, como la explosión del acorazado «Maine» en 1898.

El nacimiento de los noticiarios modernos a principios de siglo, en 1905 en Estados Unidos y en 1908 en Francia con Pathé, da un carácter más estrictamente informativo a las imágenes proyectadas: con la periodicidad regular de las ediciones de información filmada, se impuso un cierto criterio periodístico en la selección de temas y una organización acorde con este objetivo (red de corresponsales, medios rápidos de emisión o diferentes ediciones provinciales y nacionales). No obstante, las *reconstrucciones* no desaparecieron, especialmente en Estados Unidos donde la competencia era feroz y el sensacionalismo marcaba las pautas de toda tarea periodística⁴. Aunque también la práctica sigue vigente en Francia hasta la I Guerra Mundial, a través, por ejemplo, de las *actualidades reconstruidas* que Zecca rueda para Pathé.

Es importante señalar que los primeros noticiarios coincidieron con dos cambios decisivos en la configuración de la explotación cinematográfica: la sustitución de la exhibición ambulante por proyecciones regulares en locales fijos⁵ y el cambio del sistema de venta por el de alquiler de las películas. Especialmente este nuevo rasgo de la estructura cinematográfica potenció una mejora en el ámbito de la producción: aumentó el volumen de las películas producidas, que, además, ganaron en calidad y en

metraje. Con estas transformaciones las productoras captaron un mayor número de clientes y se consolidaron, así, definitivamente. Esto ayudó a que también el cine informativo iniciara con fuerza su despegue.

Simultáneamente a la aparición de los noticiarios, surge el reportaje fotográfico en prensa: en Estados Unidos, por ejemplo, el primer diario ilustrado con fotografías, el *New York Daily Mirror*, apareció en 1904; en Alemania, el *Deutsche Warte*, en 1907; y, en Francia, el *Excelsior*, en 1910. La fotografía en prensa y las imágenes de actualidad cinematográfica representaron el arranque de la cultura visual que domina a lo largo de todo el siglo XX.

Pero mientras que la prensa escrita perdió credibilidad y su mito se esfumó con las «grandes mentiras» y la propaganda de la I Guerra Mundial, el género cinematográfico informativo se convirtió en un elemento imprescindible en la mentalidad colectiva, a la que aporta la visión más impactante de los grandes acontecimientos del mundo. Es entonces cuando el cine estadounidense⁶ acabó con el predominio de la producción europea, particularmente sobre la realizada en Francia que hasta entonces había poseído un poder incontestable en el mundo entero. La industria cinematográfica europea nunca se recuperó completamente de las consecuencias que la guerra había provocado al movilizar a su personal, destruir sus estudios, descender el índice de audiencias, disminuir sus ganancias y frenar su progreso técnico.

1.1. EL AUGE DE LA PRENSA FILMADA EN LOS AÑOS TREINTA

La crisis económica de 1929 y la introducción del sonoro obligaron a una reorganización empresarial, que, en muchas ocasiones, forzó a establecer grandes concentraciones en el plano mundial. A pesar del condicionante que supusieron estos problemas de infraestructura, los noticiarios alcanzaron en los años treinta su apogeo de audiencia dando testimonio directo tanto de los inquietantes acontecimientos políticos que Europa vivió en aquel periodo, como del clima social.

La incorporación del sonido aumentó claramente el eco del cine entre los espectadores, si bien es cierto que resulta muy difícil valorar la incidencia de los noticiarios en la audiencia durante estos años por la carencia de un control exhaustivo de la asistencia a las salas cinematográficas. Gilles Venhard proporciona algunos datos, aunque sólo acerca de *Gaumont Actualités*, en torno a 1934, y sin especificar la fuente:

«Au moment où aboutissent les négociations qui permettent à la G.F.F.A. de reprendre au groupe Empain la majorité de *France-Actualités*, ce journal est projeté dans 360 salles, soit environ 15% du parc de salles de France. (...) Il est renouvelé tous les jeudis, avec parfois des éditions spéciales dues à des événements importants en cours de semaine. Le cycle normal de rendement d'un journal s'étale sur douze semaines»⁷.

También Huret hace algunas consideraciones sobre el alcance de la prensa cinematográfica en Francia antes de la Segunda Guerra Mundial:

«(...) L'énorme diffusion des Journaux films, dont le tirage global représentait hebdomadairement plus de mille copies et dont la diffusion 'en profondeur' dans les salles françaises s'étalait sur quatre ou cinq semaines (...)»⁸.

A pesar de la carencia de información exhaustiva sobre la distribución y exhibición de los noticiarios, resulta innegable el arraigo de las imágenes de actualidad en el público de todos los países. Y prueba de ello es que se abrieron salas, instaladas habitualmente en lugares de paso como estaciones de ferrocarril o grandes Bulevares, que se dedicaban exclusivamente a la exhibición de noticiarios. Se trata de las que, en Francia, se denominaron *Cineac*. Los noticiarios se introducen incluso en los propios domicilios, a través de pequeños resúmenes que Pathé elabora para ser visionados con el *Pathé Baby*, un proyector amateur que se comercializaba desde 1923⁹. Otro elemento que testimonia la importancia que alcanzan los noticiarios en este periodo es que todas las productoras de prensa filmada multiplican sus ediciones en diversos idiomas. Además, los profesionales empleados en el sector eran tan numerosos que, por ejemplo en Francia, formaron su propio sindicato en 1931, *Chambre Syndicale de la Presse Filmé*.

Casi al mismo tiempo, en el ámbito de las relaciones internacionales, creció la tensión y, al igual que en el caso de otros medios de comunicación recientes como la radio, los diferentes gobiernos se percataron inmediatamente de la influencia que los noticiarios podían ejercer en la opinión pública. Se adoptan dos posturas en cuanto a la utilidad que la información cinematográfica puede tener para el Estado: los regímenes totalitarios -comunistas o fascistas- pusieron las distintas emisiones cinematográficas informativas de sus respectivos países directamente al servicio de la propaganda oficial. De esta manera, los noticiarios soviéticos y alemanes resultan ser los de mayor calidad, gracias a los medios que el Estado les proporcionaba. Como contrapartida, el control estricto al que fueron sometidos les resta capacidad de reflejar el clima social y los convierte en un mero espejo de la ideología vigente.

Los regímenes democráticos también fueron conscientes de la repercusión del cine informativo, por lo que establecieron o endurecieron según los casos, la censura previa sobre la producción cinematográfica y otras intervenciones de carácter represivo efectuadas a posteriori: el control se ejercía tanto en la actividad de los profesionales, como en las diversas etapas de la elaboración de la que es objeto el material antes de llegar al público, y en la distribución y exhibición del mismo. No obstante, todos los países democráticos, en mayor o menor medida, también utilizaron el cine para misiones propagandísticas. Principalmente es el caso de Inglaterra que, preocupada por el mantenimiento de sus territorios de ultramar y el avance del estatus político de las masas y del partido laborista, estudió y mejoró las técnicas persuasivas empleadas con éxito durante la Primera Guerra Mundial¹⁰. Así, se creó toda una estructura de producción y distribución de cine documental e informativo movida por los intereses de la administración británica¹¹.

Con el estallido de la II Guerra Mundial los noticiarios se dedicaron en todos los países implicados en el enfrentamiento a tareas propias de la propaganda bélica, tanto con el objetivo de mantener la moral propia, como con el interés de desmoralizar al enemigo exterior. A pesar de que la audiencia de los noticiarios se mantenga alta durante el conflicto, no puede decirse que los años de la guerra supongan ninguna aportación destacable en la evolución de la actualidad cinematográfica: tanto el estilo como el alcance de los noticiarios llegan a su culminación durante la década de los treinta, porque, aunque las necesidades de la propaganda de guerra impongan su sesgo particular, no se encuentra en las distintas ediciones de prensa filmada ninguna novedad destacable. La II Guerra Mundial constituirá, en cualquier caso, el último episodio del auge de los noticiarios y el principio de su declive.

1.2. LA COMPETENCIA DE LA TELEVISIÓN Y EL OCASO DE LA INFORMACIÓN CINEMATOGRAFICA

Después del conflicto mundial se estableció una nueva reestructuración general, con la que el sector pasa a estar dominado ahora más que nunca por las grandes productoras occidentales que sólo realizaban periódicos cinematográficos por cuestión de prestigio o para llevar a cabo una publicidad indirecta propia. *Fox Movietone*, *Warner-Pathé*, *Paramount News*, *MGM*, *News of the Day*, en Estados Unidos, y *British Movietone News*, *Gaumont British News*, *Universal News* y *Pathé News*, en Gran Bretaña, y *Pathé Journal* y *Gaumont Actualités* en Francia controlan todos los estadios de la explotación.

En este organigrama mundial, las únicas excepciones son las empresas subvencionadas por el Estado, como es el caso de NO-DO en España, o empresas directamente a su servicio, como era el caso de la India, Brasil y las democracias populares del Este.

A finales de los cuarenta el sector de los noticiarios cinematográficos, incluidos los de repercusión mundial, se vio amenazado por la competencia de la televisión, cuyo alcance geográfico era cada vez mayor. La calidad e inmediatez de las imágenes televisivas conquistaron al público, y, a pesar de sus esfuerzos, los noticiarios no lograron superar al nuevo medio. Técnicamente, la prensa filmada nunca fue capaz de competir con la televisión en cuanto a la actualidad de la información y ninguno de sus intentos para dar nuevos enfoques a sus contenidos consiguieron detener el proceso de decadencia.

Algunas ediciones renunciaron a la actualidad cuyo dominio parecía ya definitivamente ganado por el medio televisivo y evolucionaron hacia el formato del magazine, orientado a dar al público un punto de vista más interpretativo acerca de los sucesos y con contenidos de carácter más recreativo. En otros casos, se establecieron acuerdos entre los noticiarios y la televisión para repartirse las parcelas informativas, compartiendo incluso el material filmado y la red de Corresponsales. A pesar de todo, la televisión se encumbró definitivamente, mientras que los noticiarios cinematográficos fueron desapareciendo de forma progresiva a partir de 1951, cuando el norteamericano *The March of Time* abandona la producción cinematográfica y se orienta a la realización de series televisivas.

2. EL VALOR DE LOS NOTICIARIOS COMO FUENTE HISTÓRICA

En esta síntesis de las diferentes etapas de su evolución, ha quedado demostrada la importancia y repercusión a los noticiarios. Evidentemente, su valor como fuente histórica tiene que ver, tal y como argumentan autores como Marc Ferro, Pierre Sorlin o Kenneth Short que han desarrollado la sociología del cine, con el hecho de que toda forma cinematográfica es el espejo de la sociedad en el seno de la cual se elabora.

Es cierto que los noticiarios se concebían como un espectáculo y que su acercamiento a la realidad era fundamentalmente convencional. Más que un análisis profundizado de la realidad, en la prensa filmada suelen ser más frecuentes las imágenes de acontecimientos sensacionales o fenómenos

curiosos. Se les ha acusado, por ello, de lo que Denis Marion calificó de «une vision endimanchée et conventionnelle de l'Histoire»¹², e historiadores como Kenneth Short, han afirmado incluso que los contenidos de los noticiarios no tienen particular utilidad testimonial «except (...) for the insatiable appetite of television documentaries to recreate the past to feed audience nostalgia»¹³.

También es cierto que la presentación y la selección de contenidos se mantuvieron prácticamente invariables debido a las expectativas del público asiduo a este género que acude a las salas buscando un tipo concreto de noticias. Y, por otra parte, los factores técnicos y económicos suponen un freno para los intentos de renovación de este tipo de empresas¹⁴.

Pero, a pesar de estas objeciones expuestas, los noticiarios cinematográficos poseen un inestimable valor histórico, no tanto por el hecho que evocan, sino por los elementos de la vida social que registran¹⁵. Se constituyen así en los únicos documentos audiovisuales de una sociedad y una época: al recoger imágenes vivas de los pequeños y grandes sucesos, ofrecen un amplio abanico de informaciones culturales, artísticas, económicas y, en general sobre los aspectos de la vida cotidiana¹⁶ que hacen posible un estudio histórico y sociológico de las representaciones colectivas e identidades sociales a lo largo de la primera mitad de nuestro siglo.

Las *reconstrucciones* que se incluyen en todas las actualidades cinematográficas tienen el valor de ofrecer una interpretación determinada de un suceso, que ilustra las características de la época. Además, la existencia de falsificaciones o el hecho de que los noticiarios escamoteen en ocasiones la realidad ingrata e intenten sustituirla por otra más deseable no disminuyen su significación testimonial. El cine informativo y de ficción del Régimen de Vichy constituye en este sentido un claro ejemplo, puesto que, aunque la temática general evita la cruda realidad, relacionada sobre todo con la ocupación, en las producciones cinematográficas se pueden descubrir los valores morales y las consignas -Trabajo, Familia y Patria- de la Revolución Nacional ideada por Pétain y sus seguidores¹⁷ y el profundo trauma que la derrota frente a los alemanes dejó en el país.

Diversas investigaciones realizadas avalan además la importancia de los noticiarios como instrumento de análisis de la Historia. Los enfoques predominantes en este sentido inciden fundamentalmente en el estudio de la función propagandística de los noticiarios en un determinado periodo de crispación política o crisis bélica. También se ha investigado acerca de la imagen que los noticiarios ofrecieron en su momento de acontecimientos históricos concretos¹⁸. No obstante, puede afirmarse que su uso como fuente histórica es ilimitado y que queda mucho territorio por explorar. Las actualidades cinematográficas influyen también de manera decisiva en la creación y construcción de estereotipos, cuyo examen sistemático contribuye al conocimiento de la mentalidad de un lugar y de una época determinados¹⁹.

Lo difícil es a veces localizar el material²⁰ y lo imprescindible es partir, como en cualquier estudio académico, de unos conceptos metodológicos claros que se adapten a lo que se pretenda demostrar para evitar caer en la práctica simplemente descriptiva, habitual de las investigaciones centradas en el ámbito cinematográfico.

3. CONCEPTOS METODOLÓGICOS BÁSICOS

No hay una base bibliográfica amplia que ayude a establecer una metodología, aunque, cualquier estudio en el que se utilice la información cinematográfica como instrumento de análisis histórico, es indispensable acotar el campo de estudio con una delimitación geográfica e histórica²². Esta forma de considerar los elementos de análisis no debe excluir comparaciones con otros países o periodos que, en todos los casos, sirven para enriquecer el contenido y situar el tema en un marco de referencia más amplio. Un punto de vista comparativo permite además resaltar la significación del estudio, tanto si se pretende construir un modelo general como si se diseña un modelo con características particulares. De todo planteamiento analítico centrado en la actualidad filmada, se pueden abstraer ciertos rasgos generales de cómo los noticiarios se constituyen en creadores de opinión; Aunque, también, una investigación acerca de este tema puede centrarse en el comportamiento, incidencia y reacciones del medio en una determinada circunstancia.

3.1. ANÁLISIS DEL CONTEXTO

Este planteamiento previo exige, evidentemente, un estudio de la sociedad en la que se desarrollan los ejemplos de prensa cinematográfica que se quieren considerar, para valorar que incidencia tiene el entorno en sus contenidos. Por supuesto, también es necesario considerar que, como producto de su medio social, la información filmada puede adoptar distintas orientaciones: es igual de significativo el

que intenten evadir las circunstancias problemáticas del entorno, como el que se reflejen los acontecimientos de manera directa o se proponga una interpretación acerca del suceso.

También es obligatorio un examen exhaustivo del organismo u organismos productores de los ejemplos de información cinematográfica que se han considerado como bases de la investigación. Por muy elemental que se pretenda, este estudio debe incluir al menos los siguientes datos (23):

- 1) Tipo de empresa: empresa privada dedicada o no exclusivamente a la producción de prensa cinematográfica; empresas mixtas o subvencionadas por el Estado y empresas al servicio del Estado;
- 2) Estructura económica, en la que se valoren los gastos habituales y los ingresos directos de la actividad informativa, así como gastos e ingresos indirectos: subvenciones o beneficios por publicidad;
- 3) Mecanismos de producción y distribución, incidiendo en su posición en el mercado, intercambios internacionales, acuerdos con otras empresas y relaciones con el sistema de producción cinematográfico;
- 4) Marco jurídico en el que desarrollan su actividad, con especial atención a la censura y control político;
- 5) Estilo y criterios en la selección de los temas que aportaron la fisonomía y el carácter a un noticiario;

La consideración de todas estas circunstancias que determinan las características de las entidades productoras de los noticiarios resulta sumamente importante en muchas ocasiones para entender la orientación que adopta una edición de prensa filmada en cada momento. Los planteamientos elusivos de la realidad circundante que caracterizan a los noticiarios franceses del periodo de entreguerras resultarían incomprensibles, por ejemplo, sin considerar la grave coyuntura económica que afecta a las principales empresas productoras en estos años, ni la rigidez de la censura administrativa. También la transformación de muchas ediciones de actualidad cinematográfica al formato de magazine, que supone un importante giro, está motivada por las circunstancias externas que condicionan la estructura del sector, en este caso, la expansión del medio televisivo.

3.2. ANÁLISIS DEL TEXTO

Después de considerar toda esta serie de factores externos que determinan el planteamiento de un noticiario, hay que abordar de manera directa los contenidos a través de un análisis exhaustivo. Tampoco en este aspecto existen muchas propuestas metodológicas exclusivamente enfocadas a los noticiarios²⁴, aunque, por supuesto, pueden aplicarse a este género muchas de las consideraciones expuestas por los autores que se han orientado al estudio del cine de ficción. Un análisis de contenido de este género informativo puede, por tanto, admitir numerosas variaciones que, en todos los casos, sirven para crear un acervo hasta ahora inexistente.

En toda investigación sobre información cinematográfica hay que partir del hecho de que los noticiarios poseen una naturaleza específica que reúne en su configuración diversas vertientes: una vertiente de espectáculo, como ya se ha mencionado, con la que se pretende ganar dinero, porque no se puede olvidar que, en la mayoría de los casos, las empresas productoras de la información cinematográfica tienen fines lucrativos; una vertiente informativa directamente relacionada con el ámbito de la comunicación periodística; y una tercera -muy habitual en ciertas épocas de crisis- de propaganda y persuasión de masas. Por la presencia de estos rasgos, las noticias proyectadas presentan unas características particulares que se configuran en diferentes sentidos dependiendo de la relevancia que cada elemento -espectáculo, información o propaganda- alcance en cada una de las diferentes ediciones de prensa filmada.

Otro elemento que se añade a todas estas características es la presencia de *reconstrucciones*, práctica habitual como se ha visto, que es importante detectar. Para ello, en un análisis de contenido de noticiarios cinematográficos, hay que realizar lo que Marc Ferro denomina «crítica de autenticidad»²⁵, que puede basarse en diversos elementos: el grado de visibilidad de las imágenes y su iluminación, el grado de dramatismo, la calidad fotográfica o la profundidad de campo, que, según Ferro, sirven para la catalogación de estos fragmentos de la actualidad.

Al igual que estos atributos, se debe valorar la frecuencia con que la actualidad cinematográfica está presente en las pantallas, porque esta periodicidad, normalmente semanal, aunque a veces llega a bimensual e incluso diaria²⁶, impone unas exigencias concretas que inciden en la mayor o menor cobertura de acontecimientos, en una selección, cuidada o no, de los contenidos, incluso en la misma calidad técnica de la edición.

La mera crítica o verificación de estos elementos podría suponer la pérdida de muchos matices fundamentales en el proceso de análisis del texto de un noticiario, si no se tiene presente que el mayor reto en esta fase del estudio debe ser encontrar los instrumentos adecuados para *penetrar* en las imágenes. En definitiva, un análisis completo de la actualidad cinematográfica debe aspirar sobre todo a la lectura de los mecanismos internos de las imágenes, con el objetivo de determinar los estereotipos visuales y los significados y símbolos que existen detrás del soporte visual. En esta lectura interna de las imágenes de un noticiario, es fundamental establecer también la relación entre las imágenes y los contenidos del comentario que las acompaña. La adición de los comentarios se concibe en su momento como una manera de facilitar a los espectadores la comprensión de las noticias, por lo que, si se pretende definir el proceso de creación de significados en una edición de prensa filmada, es evidente que establecer la relación entre los contenidos de la locución y las imágenes resulta uno de los objetivos importantes. No hay que olvidar que, esencialmente, será esta definición de los mensajes subyacentes a las imágenes la que nos conduzca a los objetivos pretendidos al emprender la investigación sobre la relevancia histórica de un noticiario. La elección de los instrumentos de análisis de los motivos que aparecen en la pantalla dependerá de los objetivos precisos que cada estudio se haya marcado en su planteamiento inicial. Por ello es aconsejable no aferrarse a una metodología, por muy perfecta que parezca, y saber «improvisar» conceptos de análisis para aprovechar todo lo que aparezca en la pantalla en la reflexión emprendida.

No obstante, un análisis cuantitativo puede ser muy elocuente en todos los supuestos, con independencia de los objetivos particulares escogidos. Con un análisis cuantitativo apropiado se detecta y se valora, por ejemplo, un concepto fundamental en este tipo de investigaciones: la *repetición*. La *repetición* es muy importante puesto que con ella se logra la conformación de la opinión pública en diferentes sentidos: se consolida, por ejemplo, la imagen de un personaje o se elabora un concepto concreto en la realidad.

Los estereotipos, significados o símbolos se clasificarán, pues, teniendo en cuenta el valor de repetición. Así, se pueden distinguir aquellos elementos creadores de significado que tienen una presencia habitual en la programación de un noticiario; los que presentan una continuidad, pero sin secuencia temporal; o los que aparecen sólo en un momento concreto. Puede parecer que habría que dar más importancia a aquellos estereotipos, significados o símbolos con una presencia constante. Pero también aquellos cuya aparición es sólo puntual deben considerarse con atención. En un noticiario, el tratamiento de un suceso concreto de duración limitada puede tener bastante trascendencia.

Es el caso, por ejemplo, del concepto de la Guerra Civil Española que se elabora en los noticiarios de otros países. Todos los casos pueden ejemplificarse a través del francés²⁷. Un análisis exhaustivo de la presencia de la guerra de España en la prensa filmada producida en Francia demuestra que su reflejo no tiene sólo un mero significado informativo de carácter puntual. Todos los tópicos que se transmiten referentes a la Guerra Civil Española en los noticiarios franceses son indicativos también de la actitud de la sociedad francesa ante las circunstancias del país vecino -una actitud ante todo elusiva, y, en mucha medida, culpable-. Y su análisis resulta válido, incluso, para dar la media del temperamento global de una Francia de entreguerras que se niega a afrontar los problemas a los que debe enfrentarse, tanto en el interior como en el exterior.

Desde luego, las clasificaciones del contenido considerado vienen dadas generalmente por la idiosincrasia de cada estudio. No puede dársele el mismo tratamiento, por supuesto, a la visión de un acontecimiento que a la imagen que se da de un personaje determinado. En este supuesto, lo esencial es determinar la relación de actitudes atribuidas por el noticiario, para definir hasta que punto este contribuye a la reputación pública de la figura objeto de estudio. Es el caso, por ejemplo, de la imagen que se da del rey Alfonso XIII en la prensa filmada de la época. A través de una compilación y valoración del conjunto, se reconstruye, con un alto grado de veracidad, la personalidad que se construyó al monarca en las actualidades cinematográficas y su transmisión a la opinión pública. El Alfonso XIII de los noticiarios era más un deportista, amante del progreso, elegante y simpático, que un hombre de Estado, cuyos actos -ni siquiera los de carácter institucional- pudieran considerarse de relevancia política. Resulta claro, por tanto, que, como en este caso en el que motivan la identificación sensible del espectador con el rey español, los noticiarios pueden construir personajes que van más allá de la realidad.

Aunque, como hemos visto a través de dos modelos concretos, la repetición resulta fundamental en el estudio de la información cinematográfica, también debe considerarse otro concepto tanto o más importante, la *ausencia*. Hay que valorar, por lo tanto, no sólo los contenidos que se han escogido para ser editados, sino también los sucesos que se han recortado e incluso eliminado (28): silenciar una derrota propia, ignorar huelgas o disturbios sociales o retrasar la comunicación de la muerte de un dirigente constituyen datos cargados de intencionalidad que deben apreciarse.

3.3. ANÁLISIS TÉCNICO

Naturalmente hay que tener siempre muy presente las características del material con el que se trabaja, puesto que las imágenes cinematográficas disponen de su propio lenguaje. Resultaría por lo tanto inoperante trabajar con los mismos parámetros que los aplicados al lenguaje escrito, porque en el código cinematográfico existen unos condicionantes técnicos fundamentales y unos recursos estéticos particulares.

En la investigación sobre el valor histórico de un noticiario, pues, como en todo estudio basado en el cine, no hay que olvidar que los poderes de observación de la cámara son limitados por esta estricta dependencia de la tecnología, por lo que no conviene confiar plenamente en la cualidad analítica de su mirada. Sin embargo también es preciso tener siempre en cuenta las inmensas posibilidades expresivas de una imagen cinematográfica, y cómo sus características inherentes enriquecen el mensaje.

Gracias a los recursos del lenguaje cinematográfico -ritmo, tiempo filmico y registro estético de la realidad- los noticiarios poseen una fuerza expresiva mayor y de efecto más inmediato en la mente de los espectadores, lo que contribuye a caracterizar la información cinematográfica de manera distinta a la información escrita.

Por todo ello, es muy útil interpretar técnicamente el material objeto de estudio: un paso importante es detectar la existencia de imágenes de archivo, habituales para ilustrar un acontecimiento cuando no se contaba con un registro directo del suceso. También se debe descifrar la función de imágenes de soporte no cinematográfico, como dibujos y fotografías, o la intención de imágenes repetitivas y fijas. No se pueden desdeñar tampoco los títulos, fundamentales en la etapa del cine mudo y, tras la introducción del sonoro, los comentarios, porque, como ya se ha dicho, en la mayoría de los casos consignan el verdadero significado de las imágenes en la pantalla. Otros elemento a considerar es la banda de sonido: música y ruido ambiente contribuyen también a configurar el mensaje. En definitiva, la combinación de estos elementos a través del uso de distintos tipos de planos y del montaje, y la estructura narrativa originada como resultado pueden resultar elementos muy significativos en la valoración de los contenidos de las actualidades cinematográficas.

En contrapartida, no tiene sentido perder el tiempo cotejando las imágenes sobre un determinado acontecimiento con un concepto preconcebido de objetividad, que, por otra parte, tampoco existe en ninguna información escrita. Si la selección, planificación técnica y montaje posterior que exige la edición de noticiarios dan su carácter esencial a las imágenes de actualidad; también condicionan el hecho de que su transcripción de la realidad siempre sea parcial, alterada por el mero hecho de haber sido circunscrita a un código²⁹.

Esta consideración de los códigos de expresión propios de la imagen en el análisis de un noticiario es fundamental para llegar a conclusiones sobre cualquier aspecto sobre su validez histórica. Y la dificultad que entraña, debido a la casi total ignorancia existente entre los círculos académicos sobre la expresión audiovisual en general, y la cinematográfica en particular, ha sido precisamente uno de los factores que, tradicionalmente, ha llevado a desdeñar el valor de los noticiarios y de cualquier otro tipo de imagen cinematográfica como fuente histórica³⁰.

3.4. ENLACE ENTRE TEXTO Y CONTEXTO

Pero este análisis de contenido de un ejemplo de prensa cinematográfica sólo es suficiente y provechoso si se establecen correlaciones con las estructuras sociales en las que ésta se ha originado. Esta operación exige tener en cuenta y relacionar diversos elementos. En primer lugar hay que descubrir y definir las categorías mentales que se aprecian en los noticiarios analizados y, en segundo lugar, averiguar si estas categorías se vinculan a un determinado grupo social. En otras palabras, reconstruir los enlaces entre texto y contexto.

Este recorrido analítico no debe concluir hasta que se logre definir el impacto que el mecanismo de difusión de los significados detectados en las imágenes tiene en el cuerpo social. A este respecto, es preciso valorar su integración y la manera en la que influyen en los diferentes grupos sociales para que adopten una posición concreta ante la realidad. Evidentemente ésta es una de las tareas más difíciles porque, hasta finales de los años cuarenta, y sólo en algunos países, no se creó un control de distribución y exhibición de las diferentes ediciones de la prensa cinematográfica. Por lo tanto, todas las investigaciones sobre temas anteriores a dicha fecha, se encuentran con un importante vacío documental, que debe suplirse con otros elementos colaterales que puedan testimoniar el alcance de la prensa filmada y su impacto en el público.

En la tarea de reconstruir la repercusión social de un mensaje o mensajes procedentes de la actualidad cinematográfica, la prensa escrita puede ser una herramienta importante, porque a través de su Cartelera o sección de Espectáculos se puede realizar una medición aproximada del tiempo de exhibición.

A través de la crítica cinematográfica, crónicas o comentarios de opinión y cartas al director, pueden recuperarse reacciones provocadas en los espectadores por dichos mensajes.

No obstante, el valor de la prensa como instrumento de medición del alcance de los noticiarios es matizable y es oportuno recordar que en muchas ocasiones, principalmente en los años anteriores a la II Guerra Mundial, tanto las secciones cinematográficas de la prensa de información general como las revistas especializadas en temas cinematográficos tuvieron estrechas conexiones con la industria, por lo que sus puntos de vista suelen ser parciales: no suele tratarse, por ejemplo, el cine producido al margen de la industria o el de menor impacto.

Nunca debe caerse en una interpretación reducida que conceda a los noticiarios cinematográficos en este caso, o al cine en general, unos efectos magnificados. Sería un grave error. Es necesario tener en cuenta no sólo las diversas composiciones y juegos de la imaginería popular³¹ -prospectiva o retrospectiva- y los sistemas de representación en vigor, sino también factores políticos, económicos o culturales de diversa índole.

La *memoria del mundo* está todavía por recuperar. Esta propuesta de metodología pretende sencillamente dejar asentados, desde la experiencia práctica, unos conceptos básicos sobre la transcripción y análisis de los noticiarios cinematográficos con el fin de reconstruir sus mensajes tan variados y decisivos en el acceso de nuestros antepasados a la realidad, que hoy nos permiten conocer puntos de vista hasta ahora casi inéditos sobre la Historia y reconstruir una *Historia Filmada*.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) BAECHLIN, Peter y MULLER-STRAUSS, Maurice: *La Presse filmée dans le monde*. Paris: Unesco, 1951, p.34.
- (2) Según Renné Jeanne y Charles Ford, las imágenes de la coronación del zar Nicolás II de Rusia en 1896 pueden considerarse el primer gran reportaje cinematográfico. JEANNE, Renne; FORD, Charles: *Le cinéma et la presse, 1895-1960*. Paris: Armand Colin, 1961, p. 174.
- (3) Una *Miscelánea Pathé* de 1904, de 11'15", contiene once temas, de los cuales, al menos cinco son ficción o *reconstrucción*. Por ejemplo, un ataque a un tren de vapor ruso por japoneses, representando la guerra ruso-japonesa de 1904, o un combate en una colina entre dos bandos, simulando la guerra de los boers contra los ingleses en África del Sur. Filmoteca Nacional. ND.1904. AR/51Ñ52.
- (4) Raymond Fielding, en *The American Newsreels, 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma Press, 1972, demuestra que en la Belle Époque el 50 por ciento de las escenas de un noticiario americano eran reconstrucciones.
- (5) En 1907, Pathé abrió en París la primera sala de cine fija, la Omnia, un soberbio local en los Grandes Bulevares y Gaumont inauguró, poco después, el Gaumont- Théâtre. La explotación de estas salas se realizó de forma casi monopolística por las grandes compañías.
- (6) Su propio mercado nacional era ya impresionante: se estima que, a mediados de 1920, el 80% de las salas de proyección norteamericanas exhibían de uno a seis noticiarios con la posibilidad de conseguir una audiencia de cerca de 40 millones de personas, según datos proporcionados por Raymond Fielding.
- (7) VENHARD, G.: «Gaumont-Actualités, 1908-1974», en HUGHES, PH. De y MULLER, D. (Dirs.): *Gaumont, 90 ans de cinéma*. Paris: Ramsay /Cinémathèque Française, 1986, pp. 138-144, p. 140.
- (8) HURET, M.: *Ciné Actualités. Histoire de la Presse Filmée, 1895-1980*. Paris: Henri Veyrier, 1984, p.90.
- (9) Huret afirma que su comercialización se inicia en 1924, pero en la prensa española ya aparecen anuncios publicitarios del *Pathé Baby* en 1923.
- (10) Como demuestra Nicholas Pronay en la introducción de *Propaganda, Politics and Film, 1918-1945*. London: The McMillan Press, 1982.
- (11) Una prueba de la consideración especial que recibe el cine en Gran Bretaña en relación a la que merece en otros países democráticos es la creación en 1930 de un departamento oficial específicamente dedicado a la propaganda cinematográfica, la Unidad Cinematográfica del Empire Marketing Board, dirigida por John Grierson. En Estados Unidos o Francia, sin embargo, este tipo de iniciativas se adopta mucho después: el United States Film Service se inicia en 1938. En Francia, no existirá una sección cinematográfica con entidad suficiente hasta la constitución del régimen de Vichy.
- (12) Cit. por JEANCOLAS, J.P.: *15 ans d'annes trente. Le Cinéma des Français, 1929- 1944*. Paris: Editions Stock, 1983, p.237.
- (13) SHORT, K.R.M.: «Introduction: Feature Films as History» en IDEM (ed.): *Feature Films as History*. London: Croom Helm, 1981, p.17.

(14) En Francia, por ejemplo, durante el periodo de entreguerras, las principales ediciones de actualidad intentan tener una presencia más asidua en las pantallas. Pero las exigencias de la distribución -no todas las salas están dispuestas a asumir el coste que suponen las proyecciones bisemanales-, impiden que esta iniciativa se prolongue.

(15) HEUSCH, Luc de: *Cinéma et sciences sociales*. Paris: UNESCO, 1962, p. 30.

(16) AMO GARCIA, Alfonso del: «Aproximaciones a la cinematografía como fuente para la historia de la Guerra civil española», en YRAOLA, Aitor (comp.): *Historia contemporánea de España y Cine*. Madrid: Universidad Autónoma, 1997, pp. 43-67, p. 48.

(17) BERTIN-MAGHIT, J. P.: « Le cinéma et les actualités filmées » en *La Propagande sous Vichy, 1940-1944*. Nanterre: B.D.I.C., 1990, pp. 195-204.

(18) Sobre la función que ejercen los noticiarios en periodos de crisis, se puede ver, por ejemplo, el estudio de SPRING, D. W. sobre «Soviet newsreel and the Great Patriotic War», en PRONA Y, N. y SPRING, D. W. (ed.): *Propaganda, Politics and Film, 1918-1945*, cit., o los diferentes capítulos de SHORT, K.R.M.: *Film & Radio Propaganda in World War II*. London: Croom Helm, 1983, entre otros. Acerca de la imagen que se ofrece en la actualidad cinematográfica de acontecimientos concretos, puede citarse a ALDGATE, A.: *Cinema & history. British Newsreels and the Spanish Civil War*. London: Scolar Press, 1978; y, en España, a ALEGRE, Sergio: *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*. Barcelona: PPU, 1994, el artículo de Josefina Martínez sobre «La Segunda Guerra Mundial a través de NO-DO» en YRAOLA, Aitor (comp.): *Historia Contemporánea de España y Cine*, cit.

(19) Hasta el momento, el estudio de la creación de estereotipos sociales a través de los noticiarios es mucho menos frecuente que las otras tendencias. Entre los trabajos en curso que pretenden abordar esta línea de investigación, pueden destacarse la tesis de Inmaculada Sánchez Alarcón titulada *La Guerra Civil Española en el cine francés* y el estudio de Maria Antonia Paz sobre *La Representación Cinematográfica del Rey Alfonso XIII*. En el primero de ellos, se incluye un análisis exhaustivo de la imagen que se da de la guerra de España a través de los noticiarios franceses, además de otros aspectos, orientados a exponer cuál es la aportación del cine en la visión que tienen los franceses sobre las circunstancias españolas. El segundo analiza los elementos cinematográficos constantes en los noticiarios y documentales exhibidos en España, y cómo estos contribuyen a acuñar la imagen del Rey en la opinión pública de su época.

(20) Las imágenes de actualidad han sido utilizadas de manera constante para dar autenticidad a recreaciones posteriores de determinados personajes o épocas. El beneficio económico que ha supuesto esta utilización de los noticiarios propicia que la conservación de las actualidades cinematográficas se iniciará ya inmediatamente después de la I Guerra Mundial, cuando sólo se habían adoptado iniciativas esporádicas y sin trascendencia orientadas a constituir archivos de cine de ficción. En la actualidad, los noticiarios suelen encontrarse en filmotecas o instituciones de carácter oficial, como es el caso de la Filmoteca Española o las universidades estadounidenses. Sin embargo, en cuanto a la protección de la información cinematográfica se da un fenómeno atípico, el de los archivos de titularidad privada. Es el caso, por ejemplo, de la *Gaumont Cinémathèque*, institución gestionada por la firma creada a finales del siglo XIX por Léon Gaumont y que aún hoy continúa en funcionamiento.

(21) Entre las escasas historias centradas en noticiarios de un determinado marco nacional, pueden destacarse las siguientes: ALDGATE, A.: *Cinema & History. British Newsreels and the Spanish Civil War*. op. cit.; FIELDING, R.: *The American Newsreels, 1911-1967*. op. cit.; HURET, M.: *Ciné-Actualités. Histoire de la presse filmée, 1895-1980*. cit.. El único estudio comparativo conocido acerca del sector en general es el de Peter Baechlin y Maurice Muller-Strauss ya citado.

(22) A veces la delimitación inicial se ve condicionada por la posibilidad de acceso a los fondos. Un caso significativo es el de la *Pathé Cinémathèque*, otro archivo de noticiarios de titularidad privada en el que se imponen altísimas tarifas de visionado del material incluso si el solicitante demuestra tener fines exclusivamente académicos. El resultado de procedimientos como el de este archivo francés es que el acceso al material cinematográfico de actualidad necesario para una investigación puede, a veces, resultar imposible.

(23) Estos factores son utilizados por Peter Baechlin y Maurice Muller-Strauss en su estudio sobre los noticiarios cinematográficos en los años 50.

(24) En este sentido, la propuesta metodológica más coherente, y la que ha servido de punto de partida a este mismo artículo, es la de Marc Ferro que ha tratado el tema en varias de sus obras. Véase FERRO, Marc: *Analyse de films, analyse de sociétés*. Paris: Hachette, 1975; «À propos d'Histoire parallèle», en «Médiums, médiatisation et fanatisme», número especial de *Revue Internationale de Psychanalyse*, No.2, 1992, pp.101-111; *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

(25) FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, cit., pp. 98-101.

(26) Las ediciones diarias son excepcionales, pero existen algunos casos concretos, por ejemplo, el de *Pathé* en Estados Unidos, que introdujo, en el verano de 1914, un servicio de noticiarios diarios -*Pathé Daily News*-, que servía de complemento al semanal-*The Weekly Journal*- que no desapareció. A pesar de la calidad de sus informaciones y de la buena acogida que el público norteamericano le dispensó, la experiencia fue breve porque el estallido de la Primera Guerra Mundial provocó el cese de suministro de película para poder completar esta edición diaria.

(27) Entre las diversas aportaciones teóricas acerca del reflejo de la Guerra Civil en el cine de otros países, cabe destacarse la referencia básica que constituye el catálogo publicado recientemente por Alfonso del Amo y Marisa Ibáñez de Filmoteca Española. Véase, AMO GARCIA, Alfonso del (ed.) (con la colaboración de M^a Luisa Ibáñez): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996.

(28) AMADOR CARRETERO, Pilar: «El cine como documento social: una propuesta de análisis», en DIAZ BARRADO, Mario (ed.): «Imagen e Historia», *Ayer*, No. 24 (1996): 122.

(29) Precisamente por estas razones, autores como Luis Pancorbo hablan del «mito de la objetividad», al considerar que «todo en la imagen es interpretación». Véase, PANCORBO, Luis: *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y TV, 1986, p.107.

(30) FERRO, Marc: *Analyse de film, analyse de sociétés. Pédagogies pour notre temps*, cit., p. 5.

(31) OMS, Marcel: «L'historicité est multiple», *CinémAction: «Cinema et Histoire»*, No. 65 (1992.): 42.

MARIA ANTONIA PAZ es doctora en Periodismo y Profesora Titular en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Es co-editora de los volúmenes *Historia y Cine: realidad, ficción y propaganda* (1994) y *La Historia que el Cine nos cuenta* (1996).

INMACULADA SANCHEZ ALARCÓN es Profesora en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Málaga. Especialista en cine documental, está terminando su tesis doctoral sobre la Guerra Civil española a través del cine francés.