

Nº 15

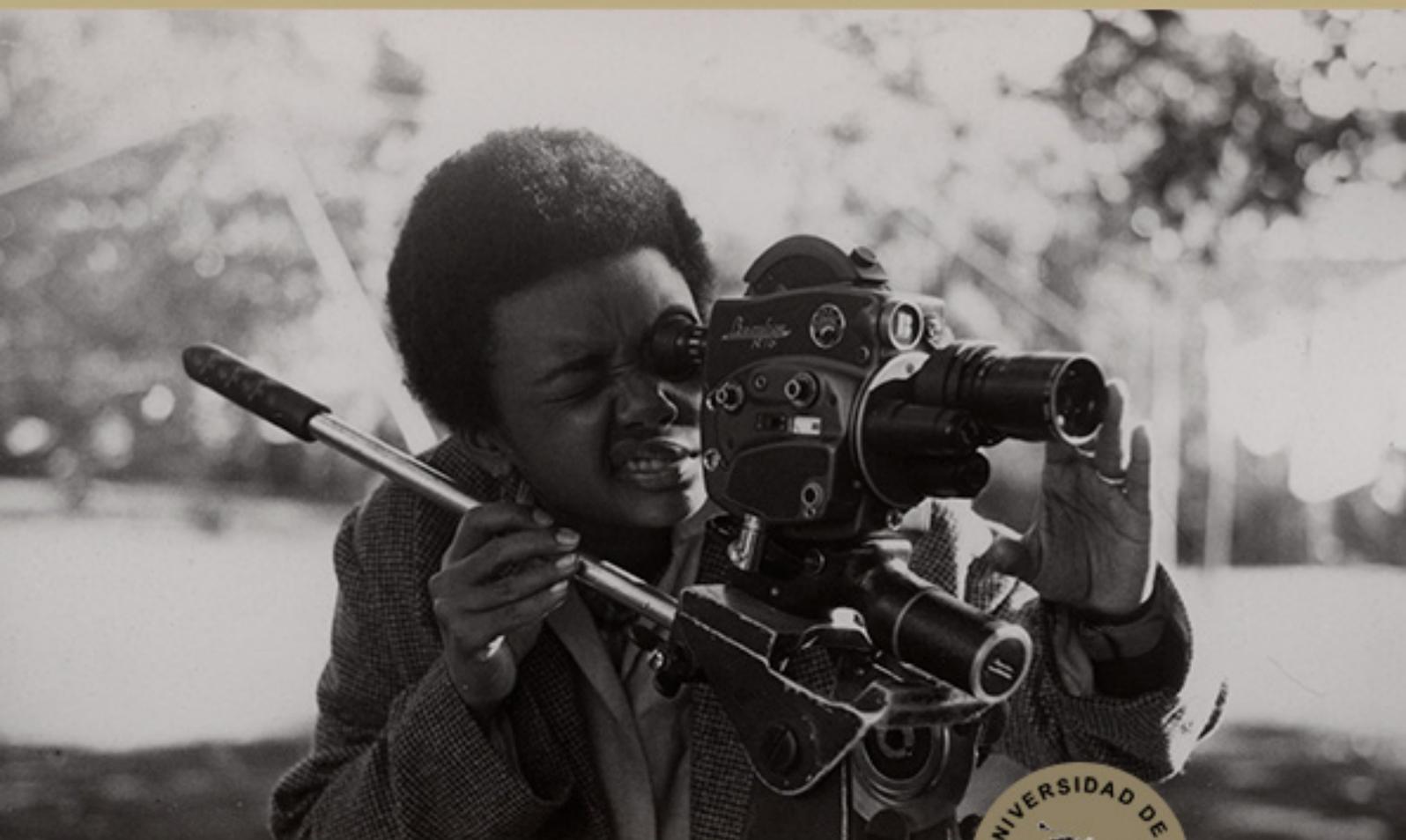
SEGUNDO SEMESTRE 2020

ISSN: 2255-5129

RiHC

Revista internacional
de Historia
de la Comunicación

MEDIACIONES POLÍTICAS Y CULTURAS MEDIÁTICAS
EN EL ÁMBITO HISPÁNICO (SIGLOS XIX-XXI)



AsHisCom

Asociación
de Historiadores
de la Comunicación



Enfoque y alcance

La Revista internacional de Historia de la Comunicación, está editada por la Asociación de Historiadores de la Comunicación, creada en 1992, y se orienta a la publicación, en edición digital, de trabajos de investigación sobre evolución de la Comunicación en todas sus facetas y ámbitos, aunque con preferencia por los referidos a Europa y América Latina. La revista mantiene dos ediciones anuales y no tiene propósito de lucro; dispone de un Consejo de Redacción, reservado a miembros de la Asociación, y Comité científico asesor, con presencia de destacados especialistas de Europa y América.

Evaluación por pares

Los trabajos insertos en la publicación son revisados y valorados por dos expertos miembros de la Asociación o ajenos a ella, pero en ningún caso pertenecientes a la misma Universidad o centro de investigación del autor del trabajo remitido, por el sistema de lectura ciega y anónima, a fin de que valoradores y valorados no conozcan la mutua identidad. Los expertos, utilizando el cuestionario planteado por la revista, consideran si el trabajo es o no publicable y en el primer caso si son aconsejables algunas modificaciones en el mismo. En caso de dictamen contradictorio entre los expertos, se recurre a un tercero. En textos denegados o sujetos a modificaciones, el autor recibe la correspondiente nota explicativa. Los plazos de evaluación no superarán los de 6 meses.

Periodicidad

Publicación semestral que edita dos números durante el año. De esta forma, se publicarán nuevos números en las siguientes meses: junio y diciembre.

Indexación

Indexada en Latindex, Dialnet, Academia.edu, MIAR, ERIHPLUS, Google Académico.

Edita

Asociación de Historiadores de la Comunicación (AHC)

Dirección de contacto

Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, C/ Américo Vespucio, s/n, 41

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director-Fundador

Dr. Antonio Checa Godoy, Universidad de Sevilla, España

Directora

Dra. Concha Langa Nuño, Universidad de Sevilla, España

Secretaria de Redacción

Dra. Inmaculada Casas-Delgado, Universidad de Sevilla, España

Miembros

Dra. María Eugenia Gutiérrez Jiménez, Universidad de Sevilla, España

Laura López Romero, Universidad de Málaga, España

Genoveva Novas Martín, Universidad de Málaga, España

Daniel Moya López, Universidad de Sevilla, España

Prof. Julio Ponce Alberca, Universidad de Sevilla, España

Patricia Vega Jiménez, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Carlos Barrera del Barrio, Universidad de Navarra, España

Dra. Marialva Barbosa, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brazil

Dr. Jean-François Botrel, Université Rennes 2, France

Professor Martin Conboy, University of Sheffield, United Kingdom

Dr. César Luis Díaz, Facultad de Periodismo y Comunicación Social Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Dr. Javier Díaz Noci, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), España

Dr. Jean Michel Desvois, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III., France

Dr. Josep Maria Figueres Artigues, UAB, España

Dr. Álvaro Fleites Marcos, Université de Caen Normandie, France

Dr. Jaume Guillet Lloveras, Universitat Pompeu Fabra, España

Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brazil

Dr. Antonio Laguna Platero, UCLM, España

Xosé López García, Universidad Santiago de Compostela, España

Dra. Celia del Palacio Montiel, Universidad de Guadalajara, Mexico

Dr. Francesc Andreu Martínez Gallego, Universidad de Valencia, España

Dr. Alberto Pena Rodríguez, Universidad de Vigo, España

Dr. Alejandro Pizarroso Quintero, Universidad Complutense, España

Dra. Ana Regina Barros Rego Real, Universidade Federal do Piauí_Brasil, Brazil

Dra. Ingrid Schulze Schneider, Universidad Complutense de Madrid, España

Dr. Jorge Pedro Sousa, Universidade Fernando Pessoa, Portugal

Dra. Mirta Varela, CONICET-Universidad de Buenos Aires, Argentina

15

Revista internacional de Historia de la Comunicación

Año 2020

Revista semestral, editada en Sevilla
por la **ASOCIACIÓN DE
HISTORIADORES DE LA
COMUNICACIÓN (AsHisCom)** y la
**EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE
SEVILLA (EUS)**

ISSN 2255-5129

ÍNDICE RIHC 15

Monográfico

Sara Fuentes y Rubel Cabal: Presentación monográfico.....	7
María Dolores Ramos Palomo y Víctor José Ortega Muñoz: «Mujeres gladiadoras. Prensa republicana femenina y movilización política en los inicios de la cultura mediática en España (1896-1922)».....	16
Emeterio Díez Puertas: «Cine español en la Argentina: La exportación del nacionalismo ruralista».....	42
Laure Pérez: «Nuevas figuras de la revolución cubana: Las mujeres en el noticiero ICAIC Latinoamericano, 1960-1990».....	66
José Emilio Pérez Martínez: «Representaciones de lo alternativo en el Madrid del tránsito a la democracia: El caso de la (contra)cultura mediática de las radios libres».....	87
Aurore Ducellier: «Mediaciones de la violencia franquista en el cine español del siglo XXI».....	106
José Rafael Ramos Barranco: «Los Morancos y los videoclips. De Omaíta a Despacito».....	130

Miscelánea

Edel Lima Sarmiento: Con el mazo dando. Represión a la prensa española tras el Desastre.....	148
Gil Toll Daniel: La labor profesional de los periodistas republicanos exiliados Adriá Vilalta en el Excelsior.....	173
Martín-Antón: Las primitivas recepciones de la televisión en España: la British Broadcasting Corporation (BBC) se sintonizó antes que televisión española (TVE) en Asturias.....	189
Yanguas Muñoz: La Guerra de Ifni, ecos amordazados y huellas disipadas por la prensa del franquismo.....	212

Reseñas

<i>Textos periodísticos españoles para la historia (1661-2016)</i> , de Virginia Martín Jiménez, M ^a Verónica de Haro de San Mateo y Dunia Etura Hernánde Por Laura López Romero.....	242
<i>Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX</i> de Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri Coll, Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.) Por Dorado.....	246
<i>El informe de Adolfo Llanos y Alcaraz para la Real Academia Española. "Estado actual de la cultura literaria en Méjico (1882-1883)"</i> , de Lilia Vieyra Sánchez Por Alicia Gil Lázaro	250
Gutiérrez (1927-1934): Un semanario del Humor Nuevo español , de Francesc-Andreu Martínez Gallego Por Adolfo Carratalá	255

News on the American Dream. A History of the Portuguese Press in the United States, de Alberto Pena Por Alba Moledo Ucha	260
<i>Syria in perspective. From externally aggravated crisis to national reconstruction,</i> de Pablo Sapag M. Por Armando Recio García	264
<i>Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición,</i> de Jaume Guillamet (ed.) Por Xavier Ramon Vegas	267
<i>Comunicar i marcar la diferència. Testimonis de joves periodistes valencianes,</i> de A. Carratalá, D. Palau, R. Miralles i J.L. Gómez Mompert, eds. Por Lola Bañón Castellón	273

PRESENTACIÓN MONOGRÁFICO: MEDIACIONES POLÍTICAS Y CULTURAS MEDIÁTICAS EN EL ÁMBITO HISPÁNICO (SIGLOS XIX-XXI)

Medias, culture, and politics in Hispanic Societies (19th-21st centuries)

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.01>

Rubén Cabal Tejada

Universidad de Oviedo, España / Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Francia

rubencabalt@gmail.com

ORCID  0000-0002-5896-1328

Sara Fuentes Garzón

Universidad Complutense de Madrid, España

sfuent01@ucm.es

ORCID  0000-0002-6453-0284

Como citar este artículo: CABAL TEJADA, Rubén y FUENTES GARZÓN, Sara (2020): "Presentación monográfico: Mediaciones políticas y culturas mediáticas en el ámbito hispánico (siglos XIX-XXI)", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 7-15.

Los medios de comunicación se han revelado como un objeto de estudio privilegiado, al permitirnos a través de su análisis de contenido conocer una parte muy importante de nuestro pasado. Ejemplo de ello es la labor investigadora que se realiza desde 1992 en la Asociación de Historiadores de la Comunicación, a partir de la celebración de encuentros científicos y de la confección de publicaciones periódicas, o en la SFSIC (*Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication*) creada en 1974 en el país galo. Ambos entes tienen por objeto establecer foros de debate, impulsar la cooperación académica y visibilizar la gran variedad y calidad de información que nos proporcionan los medios como fuentes para ahondar en el conocimiento de nuestra historia. Con todo, además de ser testigos y/o narradores del acontecer, la prensa, la televisión, la radio, el cine o Internet, entre otros, también han asumido desde su creación un papel muy destacado como actores políticos, económicos, sociales y culturales, influyendo o afectando directamente, incluso, el sentido de la propia historia. Desde este punto de vista, no es descabellado caracterizar la contemporaneidad como una etapa donde el rol de mediadores entre individuos y realidad que tradicionalmente han ostentado autoridades religiosas, élites económicas o poderes políticos ha pasado entonces a ejercerse en las páginas de los periódicos, en los programas de televisión, en las tertulias radiofónicas, en las salas de cine o, entre otros, a través de Internet.

En este sentido, el poder de los medios de comunicación para perfilar representaciones sociales, legitimar imaginarios colectivos y promover prácticas culturales puede considerarse como el principal hecho diferenciador de esta época con respecto a otras etapas históricas precedentes. Los medios de comunicación gestionan la mayor parte del caudal informativo y de opinión hegemónicos. Así, comprender su repercusión en las sociedades actuales y pasadas supone considerar su función democratizadora, de control del poder político, de creación de un espacio de expresión para los distintos géneros, su labor en la construcción de identidades e ideologías, o su función para transformar el espacio público y la vida privada de las personas, entre otras (Curran, 2005). Esto último ha resultado un criterio válido para caracterizar esta época hasta el punto de que en el presente hay voces que defienden que la enorme influencia que sobre el devenir histórico han mantenido los medios de comunicación ha llegado a su fin tan sólo recientemente, sustituida por el peso que a este respecto se viene ejerciendo en los últimos años desde las redes sociales y los nuevos medios digitales (Jarvis, 2015).

No es, por tanto, extraño que el interés científico por un estudio más comprensivo u holístico de este fenómeno haya acabado por eclosionar los últimos lustros, con aportaciones tan relevantes como la obra de Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* (1987). Este autor ha llegado a definir las mediaciones como el espacio donde se encuentran «la materialidad social y la expresividad cultural». A este respecto, puede afirmarse que todo tipo de mediadores parten de la premisa de ser modelos de integración y, por ello, las mediaciones sociales comprenden información que suele

preceder a las dinámicas de cambio. La aplicación de una determinada representación por parte del mediador hace que sea imprescindible considerar el modelo de control de la realidad empleado y diferenciar los códigos que permiten atribuir de significación el sujeto en la acción mediadora (Martín Serrano, 2008).

Asimismo, asociada a la noción de construcción social de la realidad (Berguer y Luckman, 1966) se ha desarrollado otra noción que hace hincapié en este punto, al referirse a la construcción mediática de la realidad. A través de procesos como la *agenda setting*, el *priming* o el *framing*, los medios de comunicación logran seleccionar aquellos fragmentos de la realidad que ellos escogen frente a otros, otorgándoles mayor o menor espacio y potenciando, además, una determinada forma de valorarlos, hasta el punto en que actúan de mediadores entre la realidad y la imagen que de la misma tienen tanto el espectador, el lector como el oyente (Fernández Fernández, 2008). En este sentido, los medios de comunicación proponen tanto el tema como un determinado *marco interpretativo* que influye tanto en el proceso de recepción como en la adecuación o asimilación de los mensajes (Sánchez Ruíz, 2005).

Para ordenar estas reflexiones hemos decidido articular este dossier en torno a dos conceptos teóricos que guardan una estrecha relación con el panorama arriba esbozado:

De una parte, la idea de mediación política. Se trata de un concepto que, en un primer término, se relaciona con la participación de un tercero en un conflicto en aras de que las dos partes enfrentadas lleguen a un acuerdo. Sin embargo, en relación con lo expuesto, no nos interesa aquí hacer alusión a esta acepción sino fijarnos en el papel que tienen los medios de comunicación con respecto al hecho político, esto es, analizar la posición intermedia que estos ocupan entre los dirigentes y los ciudadanos (en el sentido del término *mediación*), pero, también, estudiar su capacidad para dar visibilidad a determinados procesos frente a otros (*mediatización*) en un contexto en que la política y el debate público se ven imbuidos de las premisas de la conocida como sociedad del espectáculo (Debord, 1967). Además, la propiedad de los medios de comunicación provoca una cierta tendencia en la selección de los contenidos ofrecidos en su actividad informativa. Por ello, es preciso cuestionar en qué medida éstos colaboran en la discusión política, en la difusión de asuntos públicos o en la construcción de determinados discursos e imaginarios como supuestos *guardianes de la democracia* (Rettberg, 2011).

De otra parte, el concepto de cultura mediática o *mediacultura* (Maigret y Macé, 2005). En este sentido, la noción de cultura, entendida fundamentalmente como un sistema semiótico (Geertz, 1973) se entrelaza con el hecho mediático para constituir una realidad que se relaciona directamente con otros conceptos teóricos de sobra conocidos como son cultura de masas o industria cultural (a los que no desborda ni sustituye pero que sí completa). Así, los medios de comunicación forman parte de la cultura, en tanto que se constituyen como elementos simbólicos de la misma, pero también contribuyen

activamente a alterar el conjunto de significados de la que ésta se compone, debido, precisamente, a su citado papel como mediadores de la experiencia humana. A través de la comunicación mediática se establecen una serie de estrategias para contar la realidad donde priman las narraciones y los lenguajes que forman parte de nuestros modos de significación compartidos, de nuestros hábitos sociales y de nuestras mentalidades (Rincón, 2006). En consecuencia, los medios de comunicación se convierten en espacios donde reafirmar, contrastar u oponer el sentido de nuestras interacciones en sociedad y en los dispositivos a través de los cuales cada persona inserta el significado colectivo de sus acciones en un marco semiótico y común de la realidad.

Más precisamente, este dossier pretende examinar cómo estos dos conceptos, mediación política y cultura mediática, se despliegan, se reproducen y se perfilan durante la etapa contemporánea en el ámbito hispánico. Dada la envergadura de este proyecto, antes que una recopilación de estudios acotados temática, espacial y cronológicamente, se ha pretendido aquí invertir los términos en relación a la manera tradicional de construir, organizar y presentar el conocimiento historiográfico. Así, a partir de un marco teórico compartido se han incorporado a este dossier una serie de investigaciones cuya principal cualidad es, precisamente y de forma intencionada, el alto grado de dispersión o, incluso, la disparidad temática, cronológica y espacial existente entre ellos.

Este planteamiento, que es poco habitual en nuestro campo, persigue expresamente provocar en el lector una reflexión en clave no solo historiográfica sino también de índole sociológica y/o comunicológica. Por una parte, cabe destacar el nivel de detalle proporcionado por los estudios de caso presentados por cada uno de los seis autores que participan en esta obra, lo que nos permite rastrear la aplicación de los conceptos teóricos arriba señalados en contextos históricos específicos. Aunque, por otra parte, el hecho de presentarse aquí seis artículos que comparten su apartado teórico pero que abordan ámbitos historiográficos distintos (o que se refieren incluso a medios muy diversos) nos permite examinar de forma comparada la manera en que los medios han influido en las mentalidades de diferentes grupos humanos en diferentes épocas así como ampliar nuestra mirada sobre este fenómeno desde la perspectiva weberiana de los tipos ideales o, si lo prefieren, desde el punto de vista de «la larga duración» braudeliana.

En este sentido, los coordinadores de este dossier queremos agradecer a la dirección de la Revista Internacional de Historia de la Comunicación (RIHC) su valentía al apoyar desde el principio nuestro planteamiento (esto es, el de dos jóvenes doctores que apenas están comenzando su carrera académica), a pesar de las dificultades o desafíos editoriales que esto ha, sin duda, podido entrañar. Asimismo agradecemos públicamente a los autores que han aceptado formar parte de esta iniciativa (lo que se

hace extensible a los colegas que nos acompañaron en la jornada de estudios que sirve de antecedente a este proyecto, organizada en marzo de 2020 en París por el *Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine*, CREC), pese a la complicación añadida que, como científicos, implicaba revisar sus respectivos objetos de estudio a la luz de unos determinados conceptos teóricos en aras de establecer puntos en común con trabajos referidos a diversos contextos históricos o contruidos desde una tradición investigadora diferente.

En efecto, los artículos que se presentan en estas líneas no solo se tratan de diferentes estudios de caso donde se analizan en distintos contextos la forma en que los medios han afectado la cosmovisión de sus consumidores en el ámbito hispánico sino también suponen en sí mismos un ejemplo de cómo los objetos mediáticos pueden ser abordados científicamente desde posiciones epistemológicas dispares. Así, a partir de la nómina de autores que componen este dossier hemos pretendido incorporar hasta tres miradas distintas a este respecto: por un lado la propia de los historiadores; por otro lado la propia de los comunicólogos (ambos acostumbrados ya a dialogar en nuestro país en lo que a la disciplina de la historia de la comunicación se refiere); y, finalmente, la mirada del hispanismo francés, lo que, creemos, enriquece en último término el sentido de las reflexiones que se persiguen favorecer con la publicación de este dossier, a pesar de que ello implique un mayor esfuerzo por parte del lector a la hora de valorar sus resultados.

Nuestro itinerario comienza así con el artículo de María Dolores Ramos Palomo y Víctor José Ortega Muñoz, con el título «Mujeres gladiatoras. Prensa republicana femenina y movilización política en los inicios de la cultura mediática en España (1896-1922)». A partir de una selección de publicaciones republicanas femeninas españolas, *El Progreso*, *La Conciencia Libre*, *El Gladiador*, *El Gladiador del Libre Pensamiento* y *Redención*, se cuestiona el tipo de público lector femenino y la acción de la mujer en la esfera pública dentro de un contexto de nuevas dinámicas empresariales periodísticas. La organización de las redacciones, las estrategias comerciales para aumentar el número de lectores, el tipo de secciones o el formato de las publicaciones son algunos de los elementos de análisis, así como las colaboraciones que surgen en este tipo de prensa o el método con el que se perseguía crear opinión y establecer otros canales de distribución para lograr un mayor impacto en la opinión pública. Este caso de estudio nos permite profundizar en ese desarrollo de un periodismo liderado por mujeres y dirigido a las mujeres de una sociedad en transición, con sus dificultades y trascendencia, siendo un ámbito de la historia del periodismo con vinculaciones políticas y socioculturales para definir la prensa, también de ellas, como un medio socializador, instructivo y que construiría su identidad social.

El poder de los medios de comunicación para modular identidades políticas y socioculturales igualmente se reconoce en el siguiente estudio realizado por Emeterio

Díez Puertas, bajo el título «Cine español en la Argentina: La exportación del nacionalismo ruralista». Así, se considera la relación de España y Argentina en los años de 1944 a 1947 para describir esa alianza política que afecta al ámbito cultural. El artículo comprende las diversas repercusiones de esa estrecha relación política destacando la función del cine como impulsor en Argentina del ideario nacional ruralista. Un periodo en el que se emplea la producción cinematográfica para persuadir a los emigrantes españoles y trasladar la defensa de un nacionalismo regionalizado. La muestra del estudio realizado comprende un total de cuarenta títulos importados, considerando las características del mercado argentino, y así proseguir en el análisis de su contenido ideológico además de examinar su recepción a través de los ejemplares provenientes de las publicaciones argentinas *El Heraldo del Cinematografista* e *Imparcial Film*. Por ello, este artículo nos ofrece una visión sobre la utilización del cine como herramienta política franquista en el desarrollo de las relaciones internacionales con Argentina y sugiere un acercamiento cultural para constatar, en gran medida mediante elementos de la cultura popular y rural, la difusión de la identidad nacional franquista.

El tercer artículo que forma parte del presente dossier prosigue la reflexión propuesta sobre la noción de mediación política, esta vez en torno a la actividad periodística del noticiero cubano dirigido por Santiago Álvarez y trasladándonos a la segunda mitad del siglo XX. Su autora, Laure Pérez, propone un análisis de contenido sobre la alteridad presente en la representación de la mujer en un periodo de cambio socioeconómico para Cuba y que detalla en su artículo «Nuevas figuras de la revolución cubana: Las mujeres en el noticiero ICAIC Latinoamericano, 1960-1990». En este trabajo, se analiza la conformación y la transmisión de un imaginario colectivo donde la mujer adopta nuevas competencias y aptitudes, bajo el prisma de las particularidades que caracterizan a ese movimiento revolucionario. Se describen los tipos de representación de la mujer, en tanto que trabajadora, deportista y miliciana, para comprender su participación y redefinición como parte de la sociedad. Por ello, se habla también de una construcción mediática visible en el estudio de un total de ciento cuarenta reportajes del Noticiero ICAIC y que demuestra su permanencia en la propia historia del medio a pesar de la evolución de la actualidad de aquel momento. A través de este artículo profundizamos en la reflexión sobre un medio audiovisual que determinó la visión de una actualidad nacional en transición y la determinante significación de sus actores sociales.

A continuación, José Emilio Pérez Martínez nos presenta un artículo referido a un marco cronológico similar al anterior, si bien en este caso interesándose su autor por un espacio geográfico, la capital española, y un medio, la radio, completamente diferentes. Así, en su trabajo «Representaciones de lo alternativo en el Madrid del tránsito a la democracia: El caso de la (contra)cultura mediática de las radios libres» Pérez Martínez examina el fenómeno de las radios libres madrileñas, esto es, aquellas emisoras que buscaban «construir un nuevo modelo comunicativo, en el que se superasen las barreras

clásicas entre emisor y receptor». Si ya de por sí este estudio se sustenta en la idea de que en la radio se reproduce un antagonismo basado en los términos cultura hegemónica / contracultura, lo que es de interés para nuestro propósito de evidenciar el papel de los medios para articular diferentes formas culturales, su autor va, además, a profundizar en los mecanismos mediante los cuales se construyen determinadas culturas mediáticas examinando en este texto cómo se representa a través de las ondas «lo alternativo».

Con el siguiente artículo, firmado por Aurore Ducellier, seguimos preocupándonos por conocer el papel de los medios en el ámbito español, si bien pasando ahora de la etapa contemporánea a un contexto temporal que se encuentra en la frontera con nuestro tiempo, esto es, la historia del tiempo presente. En efecto, el estudio titulado «Mediaciones de la violencia franquista en el cine español del siglo XXI» aborda el cine patrio (basando su corpus en películas españolas que vieron la luz a principios de nuestro siglo) para así analizar las representaciones sobre la violencia franquista que se difunden por esta vía. En este sentido, los medios no solo construyen una determinada imagen de la realidad mediando nuestra experiencia actual, sino que, asimismo, pueden considerarse como «vectores de memoria» (Rouso, 1990), esto es, también determinan la manera en que, como individuos o sociedades, nos relacionamos con nuestro pasado. En el caso de la dictadura franquista, la manera en la que hoy se presenta la violencia de este régimen, como concluye la autora, podría incluso valorarse en relación al «travail de mémoire» que, siguiendo a Paul Ricoeur, todavía continúa realizándose en nuestro país en relación a esta etapa tan cruenta de nuestra historia más reciente.

Por último, José Rafael Ramos Barranco en su trabajo «Los Morancos y los videoclips. De Omaíta a Despacito», va a examinar las mutaciones y variaciones de un producto de entretenimiento mediático que pasa de difundirse en un soporte tradicional, la televisión, a circular a través del ciberespacio. Para ello, Ramos Barranco propone un estudio de caso en el que se va a analizar la trayectoria del grupo cómico «Los Morancos». A través de este ejercicio se puede rastrear cómo «lo humorístico», lejos de ser banal o anecdótico, guarda una estrecha relación con los procesos de construcción de identidades nacionales/regionales o de clase, pero además, cómo la sátira o la parodia (vehiculada en este caso a través de la música) se engarza en una determinada narrativa, pudiendo incluso influir en la manera en que los españoles se relacionan en el presente con realidades como la crisis económica, la corrupción o la inestabilidad políticas.

En efecto, a pesar de los saltos en el tiempo y en el espacio que median entre la lectura de cada uno de los artículos presentados y de los vacíos que desde esta óptica pudieran achacarse a este dossier, los seis trabajos que forman parte de esta obra nos permiten, como si de un prisma se tratara, observar, al ponerlos en relación, diferentes caras de

un mismo fenómeno: la manera en que los medios determinan cómo pensamos, cómo nos expresamos, o, en definitiva, quiénes somos. A través de una pantalla de cine en la Cuba revolucionaria o de un impreso republicano dedicado a las mujeres en la España de entre siglos se transmite, como se ha visto, una determinada representación de la mujer asociada, en cada caso, a una cultura política concreta. Asimismo, en épocas tan dispares como los años cuarenta del siglo XX y los años diez del siglo XXI el cine resulta un vehículo que, de un lado u otro del atlántico, puede llegar a configurar la imagen de un régimen político concreto como puede ser la dictadura franquista tanto en relación a su posición con otro país como en relación a la memoria que acerca de éste se conserva en el presente. Por último, la radio, la televisión y, recientemente Internet, espacios privilegiados de difusión de noticias y opiniones, pero también de entretenimiento, pueden así desarrollar formas culturales y contraculturales propias, como se ha visto ocurre a través de las radios libres, o adaptarse e interactuar a las cosmovisiones de su audiencia a través de lenguajes que *a priori* no se relacionan con el hecho político, como son el lenguaje humorístico o musical. De este modo, a través de estas páginas creemos haber contribuido a establecer un diálogo multidisciplinar en torno a la problemática de las mediaciones, así como a dotar de cierta materialidad, enriqueciendo su caracterización, los dos conceptos teóricos que articulan estas reflexiones y que completan nuestra aproximación, la mediación política y la cultura mediática. Dos términos que, por otra parte, pueden ser de mucha utilidad a los historiadores de la comunicación, al permitirnos releer en esta clave, los acontecimientos y coyunturas más importantes de la etapa contemporánea y de la época actual.

Bibliografía

- BERGUER, P. L. y LUCKMAN, T. (1966): *La construcción social de la realidad*, Nueva York, Anchor Books
- CURRAN, J. (2005): *Medios de comunicación y poder en una sociedad democrática*, Barcelona, Hacer
- DEBORD, G. (1967): *La sociedad del espectáculo*, París, Buchet-Chastel
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M. (coord.). (2008): *Comunicación en la sociedad red: la construcción mediática de la realidad*, Ávila, Universidad Católica de Ávila
- GEERTZ, C. (1995): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa
- JARVIS, J. (2015): *El fin de los medios de comunicación de masas. ¿Cómo serán las noticias del futuro?* Barcelona, Gestión 2000

- MAIGRET, É. (2009): “«Médiacultures» et coming out des cultural studies en France” en *Cahiers de recherche sociologique*, nº47, 2009, pp. 11–21.
- MAIGRET, É. y MACÉ, É. (dirs.). (2005): *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, París, Armand Colin
- MARTÍN BARBERO, J. (2010): *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Anthropos
- MARTÍN SERRANO, M. (2008, edición conmemorativa): *La mediación social*, Madrid, Akal
- RETTBERG, A. (2011): “La relación entre medios y política” en Rettberg, A. y Rincón, O. (eds.). *Medios, democracia y poder. Una mirada comparada desde Colombia, Ecuador, Venezuela y Argentina*. Bogotá, Uniandes, pp. 1-5.
- RINCÓN, O. (2006, 1ª edición): *Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad de entretenimiento*, Barcelona, Gedisa
- ROUSSO, H. (1990): *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, París, Seuil
- SÁNCHEZ RUÍZ, E. (2005): *Medios de comunicación y democracia. Una perspectiva histórico-estructural*, Bogotá, Norma
- STEVENSON, N. (1998): *Culturas mediáticas: teoría social y comunicación masiva*, Buenos Aires, Amorrortu

MUJERES GLADIADORAS. PRENSA REPUBLICANA FEMENINA Y MOVILIZACIÓN POLÍTICA EN LOS INICIOS DE LA CULTURA MEDIÁTICA EN ESPAÑA (1896-1922)

Gladiator women. Republican female press and political mobilisation in the beginning of media culture in Spain (1896-1919)

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.02>

Recibido: 18-10-2020

Aceptado: 25-11-2020

Publicado: 30-12-2020

María Dolores Ramos Palomo
Universidad de Málaga, España
mdramos@uma.es

ORCID  0000-0001-6189-1941

Víctor J. Ortega Muñoz
Universidad de Málaga, España
vjortega@uma.es

ORCID  0000-0002-8472-4414

Como citar este artículo: RAMOS PALOMO, María Dolores y ORTEGA MUÑOZ, Víctor J. (2020): "Mujeres Gladiadoras. Prensa republicana femenina y movilización política en los inicios de la cultura mediática en España (1896-1922)", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 16-41

Resumen: *El enorme potencial de la prensa republicana femenina española en el cruce de los siglos XIX-XX adquiere interés histórico debido a la renovación del mercado periodístico dirigido a las féminas, que trascendiendo el marco de las revistas de belleza, moda, hogar y economía doméstica acoge un periodismo político, doctrinario, militante y radical, dirigido y redactado por mujeres, aunque contara con colaboraciones masculinas. Esta prensa -El Progreso, La Conciencia Libre, El Gladiador, El Gladiador del Librepensamiento y Redención, entre otras publicaciones- confirió reconocimiento y autoridad intelectual a sus promotoras, al brindarles la posibilidad de difundir sus ideales, crear opinión, incidir en la esfera pública y articular una tradición política y cultural que en gran medida ha sido desestimada en la historia de la prensa.*

Palabras clave: *Prensa republicana, mujeres, cultura mediática, España, siglos XIX – XX.*

Abstract: *The enormous potential of the Spanish republican female press at the junction of the 19th-20th centuries acquires historical interest due to the renewal of the journalistic market aimed at women, which, transcending the framework of beauty, fashion, home and domestic economy magazines welcomes a political, doctrinaire, militant and radical journalism, directed and written by women, although it had male collaborations. This press - El Progreso, La Conciencia Libre, El Gladiador, El Gladiador del Librepensamiento and Redención, among other publications- conferred recognition and intellectual authority on its promoters, by giving them the possibility of spreading their ideals, create opinion, influencing the public sphere and articulating a political tradition and culture that has been largely neglected in the history of the press.*

Keywords: *Republican press, women, media culture, Spain, 19th - 20th centuries.*

Cada letra del alfabeto hace más estragos que las instituciones de los reyes, que las excomuniones de los pontífices

María Marín

Introducción

El cruce de los siglos XIX-XX fue una etapa de contradicciones y transformaciones que propiciaron la irrupción de nuevos sujetos culturales, la crítica de las viejas ideologías, el auge de los cosmopolitismos y de la literatura social, haciendo confluír el ansia de renovación estética con una conciencia revolucionaria inclinada a subvertir de raíz el orden político y social. La necesidad de luchar por una vida más equitativa, racional y humana, planteada por la “Gente Nueva” en la revista *Germinal* contradice la creencia generalizada de que los modernismos fueron apolíticos (Ramos-Gascón, 1974: 126-127). Por otra parte, las transformaciones socioeconómicas experimentadas en el transcurso

de la Segunda Revolución Industrial, las nuevas pautas de conducta y los modelos de feminidad y virilidad emergentes se vieron reflejados en narrativas, ensayos, poesías, artículos y editoriales, de acuerdo con el carácter diversificado de la modernidad y la jerarquización de las relaciones de poder producidas en numerosos ámbitos.

En cualquier caso, durante la crisis finisecular se crearon espacios de rebelión en los que algunas mujeres jugaron un papel decisivo, revitalizaron el lenguaje y las prácticas socioculturales (Zavala, 2001: 109). Entre estas prácticas cobraría singular importancia la fundación de una prensa propia, modesta, radical, combatida por las autoridades, donde tuvieron cabida ideas, valores y símbolos dirigidos a incidir en la esfera pública y la sociedad civil, fomentándose en ese proceso el reconocimiento de liderazgos femeninos desconocidos hasta aquellos momentos. Ligadas en buena medida al republicanismo, el anarquismo y el librepensamiento, varias propagandistas, activistas, escritoras y periodistas -todo a la vez- forjaron un linaje femenino rupturista: Belén Sárraga (1872-1950), fundadora de *La Conciencia Libre*, Ángeles López de Ayala (1856-1926), impulsora de *El Progreso*, *El Gladiador* y *El Gladiador del Librepensamiento*, Ana Carvia Bernal (1865-1941), directora de *Redención*, y su hermana Amalia Carvia (1861-1949), colaboradora en estos proyectos periodísticos. Mujeres consideradas “doblemente raras” por ligar su ideario político, su trabajo intelectual, su libertad de pensamiento y su rechazo del utilitarismo burgués -rasgos atribuidos por Rubén Darío a modernos, rebeldes, bohemios, radicales y vanguardistas en general en el libro *Los raros* (1905)- a su condición femenina, que las obligaba, de acuerdo con las normas socioculturales hegemónicas a permanecer en la esfera doméstica. En relación con este último aspecto hay que hablar de “modernidades sexualizadas” (Zavala, 2000). Así, mientras algunos colectivos femeninos trataban de reconstruir su subjetividad fuera del ámbito doméstico, creaban las redes de feminismo laicista de base republicana y se esforzaban por conseguir una ciudadanía igualitaria actuando en tres planos complementarios: periodístico, escolar y cívico-secularizador, los colectivos masculinos se esforzaban por potenciar, desde una perspectiva laicista, el papel socializador de las mujeres en los hogares republicanos; o bien por redefinir las identidades femeninas desde el punto de vista del erotismo y la práctica de la sexualidad fuera de la institución matrimonial, anticipando algunos rasgos del modelo de feminidad de los años veinte, el de la *garçonne* (Sanfeliu, 2006; Ramos, 2005, 2006a; Luengo, 2007a).

La labor periodística desarrollada por las mujeres republicanas proporcionó a los lectores en general, y a las lectoras en particular, la posibilidad de conocer discursos y prácticas de vida relacionados con los valores secularizadores y participativos de las formaciones políticas federales, blasquistas y lerrouxistas, la promoción de los derechos sociales, cívicos y políticos femeninos, y la adquisición de protagonismo en las redes sociales republicanas y librepensadoras. Estas experiencias permitirían desempeñar al menos a una generación de mujeres cometidos sociales y culturales más ambiciosos y culturales que los que les asignaba el modelo de “ángel del hogar”. En este sentido, el

concepto de cultura que utilizamos, más allá del propuesto por Burke (1991), no sólo tiene en cuenta las actitudes, los significados y valores compartidos y expresados en diferentes medios y actuaciones, sino la noción de “cultura vivida”, es decir los aspectos referidos al trabajo, el ocio y la vida cotidiana, las representaciones y los referentes ideológicos presentes tanto en los espacios culturales dominantes como en los periféricos (Berger y Luckmann, 1993; Aguado y Ramos, 2002: 287-288). Respecto a la noción de “cultura mediática” en el cruce de los siglos XIX-XX, se aleja, obviamente, de las características de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) de la sociedad actual. La aplicamos a la capacidad de la prensa de opinión de construir discursos, experiencias, redes y sociabilidades, de moldear las conciencias, generar políticas regeneradoras y movilizaciones civiles en plena crisis de la “España sin honra” surgida tras la pérdida de la guerra colonial con Estados Unidos. A comienzos del siglo XX, particularmente después de la Gran Guerra, la modernización y las migraciones convirtieron a las ciudades en refugio de quienes reivindicaban el voto, buscaban un trabajo digno y pretendían el acceso a la educación (Giraldo, 2004: 96). Durante esos años el cine, el teatro y otros lugares de ocio se transformaron en espacios socializadores, de entretenimiento y consumo en la esfera pública hasta que la radio entró en la vida doméstica en la década de los treinta.

1 “Somos las que fuimos y muchas más”. Los periódicos republicanos femeninos en el marco de la prensa moderna

El periodismo político se vio amenazado al finalizar el siglo XIX por uno nuevo de carácter noticioso, una prensa moderna que se constituye como empresa, que hace de la publicidad un instrumento de financiación y que asume el propósito de llegar a amplios sectores sociales. Esta nueva prensa intenta contestar la pregunta: ¿qué pasa por el mundo?; y al tratar de hacerlo y ante la imposibilidad real de conseguirlo en todas sus dimensiones, crea representaciones plurales de aquél integradas por las noticias más significativas, cuya elección, de acuerdo con los intereses de la empresa editora, otorga a determinados hechos la dignidad de ser publicados o no (Aguinaga, 2001: 241; Ortega Muñoz, 2019: 15-21).

En España se asistirá durante la Restauración, un periodo con menos libertades que el precedente, pero en el que el orden, el turno de partidos y las medidas económicas favorecerán la expansión capitalista, a la consolidación empresarial de la prensa y del nuevo modelo periodístico. Paulatinamente, los medios más reticentes van a ir aceptando parte de las innovaciones que observan en sus colegas con el fin último de

expandirse, lo cual significó que diarios políticos consolidados (*El Imparcial*, *El Globo*, e incluso *La Época* o *El Siglo Futuro*) admitieran cierta flexibilidad en cuanto a la defensa política con el fin de atraer a los anunciantes y aumentar su tirada. Esta predisposición hacia el cambio, la búsqueda de nuevos lectores y la obtención de beneficios no transformará significativamente la relación existente entre el poder y la prensa, dado que en numerosas ocasiones van a ser coincidentes los intereses de los grupos editores y los poderes políticos (García Galindo, 2001: 91). Por otra parte, a principios del siglo XX, nos hallamos todavía ante un producto oneroso cuya transmisión se limita a los estratos sociales que pueden permitírselo, tanto económica como culturalmente, pero que en seguida circulará entre la pequeña burguesía y las clases populares. Una de las principales dificultades para la extensión de la prensa en las décadas precedentes había sido el elevado porcentaje de analfabetismo. En 1860 sólo sabía leer el 20% de la población total; además, el proceso de alfabetización se realizó a un ritmo parsimonioso hasta 1877 (Botrel, 1993: 308), produciéndose el mayor descenso en los primeros años del siglo XX: un 66,55% de analfabetismo en el conjunto del país en 1900, un 59,35% en 1910 y un 52,23% en 1920 (Samaniego, 1973).

La prensa diaria se desarrollará amparada por cierta estabilidad política y prosperidad económica, nacidas del régimen implantado por la monarquía restaurada. Con todo, la situación del “periodismo de masas”, cimentado en el aumento de la tirada gracias a una reducción de precios y sostenida por la financiación publicitaria que abre la puerta a una mayor difusión y alcance, no alcanzó tiradas millonarias, aunque el estudio de sus cifras conlleva no pocas dificultades, debido a las deficiencias de la estadística de la época (Guereña, 1982: 81). Sin duda la publicidad fue un componente cada vez más importante en la estructura periodística, lo que despertó el deseo de obtener la mayor tirada posible, ampliar la cantidad de anunciantes y acrecentar la recaudación por anuncio (Seoane, 1977: 401). Efectivamente, la conversión empresarial de la prensa se vio reforzada con estas prácticas que sirvieron para que las cabeceras tuvieran mayores probabilidades de éxito. A ello se sumaron las entradas económicas obtenidas con la publicidad de folletos o libros diversos, que solían ser divulgados en los rotativos.

Pese a que las empresas periodísticas competían por atraer a las grandes figuras de la literatura y la política, el redactor fue una figura poco apreciada hasta que gradualmente llegó a convertirse en profesional de la comunicación. Serán las dos últimas décadas del ochocientos las que muestren al articulista en tanto que representante de una nueva profesión no exenta de dificultades y desarrollada en el marco de un periodismo basado en hechos, valores y emociones (Morales Lezcano, 1979). La presencia de redactoras y colaboradoras en las revistas y la prensa diaria era ya visible en el siglo XIX; no obstante, su trabajo se consideró irrelevante, marginal o, peor aún, sirvió en ciertos sectores para tildar a quienes lo realizaban con el mote de “marisabidillas”. Nada más lejos de la realidad. Numerosas periodistas y escritoras llegadas a la arena pública en las primeras décadas del siglo XX no prestaron atención en sus respectivas publicaciones a las labores

de ganchillo, sino que combatieron los discursos hegemónicos sobre la monarquía, la iglesia, el trabajo, la prostitución y el matrimonio, como demostró Carmen de Burgos en sus encuestas sobre el divorcio publicadas en *El Diario Universal* el año 1904. El radicalismo político, la rebeldía vital, la bohemia y la capacidad de civilizar de estas mujeres nos hablan de una modernidad conflictiva y de su apuesta por ampliar la ciudadanía. En el cruce de los siglos el periodismo femenino abarcaba un doble frente: por un lado, la edición de revistas *magazine*, con secciones dedicadas al hogar, la belleza, la salud, la familia y la economía doméstica, donde tenían cabida artículos informativos, noticias de actualidad, páginas literarias, incluso algunas entrevistas relacionadas con el movimiento de emancipación de las mujeres; y por otro, un periodismo político, doctrinario, militante, vinculado a las asociaciones femeninas republicanas y a otras entidades progresistas, dirigido y redactado por mujeres, aunque admitiera colaboraciones masculinas, que confirió reconocimiento y autoridad a sus promotoras, brindándoles la posibilidad de articular una tradición política en el marco de la cultura mediática que empezaba a consolidarse en España con la llegada del modernismo y sus numerosas manifestaciones editoriales, artísticas, literarias y urbanas. Esta prensa, cuyo estudio se ha desestimado hasta tiempos recientes, surgió en España en la coyuntura marcada por la guerra colonial en Cuba y Filipinas, los debates sobre la cuestión femenina, la cuestión obrera y la cuestión nacional, la dialéctica entre clericalismo/anticlericalismo y las controversias entre las familias políticas republicanas, y se convertiría en un instrumento mediador con capacidad para incidir en la transformación de las identidades, un vehículo transmisor de bienes culturales y un espacio de vindicación femenina que dotaría de contenidos ideológicos al público femenino que leía sus páginas.

La Conciencia Libre (1896-1907), *El Gladiador* (1906-1909), *El Gladiador del Librepensamiento* (1913-1919) y *Redención* (1915-1922), objeto de análisis en estas páginas, revelan la importancia de las tramas culturales republicanas, secularizadoras y feministas. Sus directoras, redactoras y colaboradoras fueron agentes de cambio social y utilizaron la prensa en tanto que elemento didáctico, socializador y movilizador, sin renunciar a otros recursos: libros y folletos publicados en fascículos, ensayos, reseñas, narrativas, poemas, traducciones y otros textos gracias a los cuales la circulación de las ideas fue más rápida e intensa (Berger y Luckmann, 1993: 46-52). Estos periódicos incorporaron a sus páginas debates políticos y culturales acordes con las claves identitarias de sus fundadoras: un *nosotras* que no pretendía borrar del escenario el *vosotros* referido a “todos los seres de ideas adelantadas”. Por ello sus páginas incluían una *Sección Masculina* siguiendo las pautas del discurso de la complementariedad entre los sexos y el compromiso de lograr la igualdad de mujeres y hombres sin confrontaciones ni conflictos, ideas que reflejaban la cosmovisión ideológica plural, híbrida, transcultural y cosmopolita de librepensadores, masones y espiritistas en el marco de los modernismos (Lacalzada, 2007; Lasarte, 2001). El hecho de que las redactoras de *El Gladiador del Librepensamiento* y *Redención* introdujeran, a partir de

1914-1915, artículos, editoriales y crónicas sobre los derechos civiles y sociales de las mujeres, sus movimientos de emancipación y el voto femenino confirma el giro del laicismo al sufragismo experimentado en el feminismo español durante la coyuntura de la Gran Guerra, la adopción de interesantes propuestas sobre la libertad de las mujeres y la creación de un tejido asociativo para lograr estos fines (Fagoaga, 1996: 171-198; Luengo, 2007b: 110-113; Sanfeliu, 2008: 59-78).

2 Mujeres de *La Conciencia Libre*. Algo más que escritoras y periodistas: activistas

Las mujeres de *La Conciencia Libre* –directora, redactoras, colaboradoras y lectoras– representaban los ideales de paz, progreso, cultura, emancipación, libertad, humanismo y universalismo propios de la cultura política republicana, y también un proyecto editorial inclinado a incidir favorablemente en la opinión pública sobre estas cuestiones. Así lo proclamaron en las páginas del semanario (1896-1906), realizando un ejercicio cotidiano de afirmación de sus identidades subjetivas y colectivas¹. La idea de fundar *La Conciencia Libre* había surgido en Barcelona, en 1896, ligada a otro proyecto, la Asociación de Mujeres Librepensadoras, impulsado por Belén Sárraga Hernández, una joven republicana que a sus 23 años ya había destacado como oradora, propagandista, maestra laica y escritora en la “prensa de combate”, asumiendo un liderazgo que la sociedad del momento consideraba impropio de su sexo (Ramos, 2006b). Tanto el periódico como la entidad femenina, cuyos estatutos fueron denunciados, tuvieron una vida efímera. Su promotora fue detenida porque sus ideas eran contrarias a la moral católica².

El acoso policial llevó a Belén Sárraga a la ciudad de Valencia, donde se asentó hasta el año 1900. Allí materializó los proyectos suspendidos en Barcelona. Editó en 1896 *La Conciencia Libre*, con el respaldo del librepensamiento y la masonería, y creó la Asociación General Femenina en 1897. El periódico, dirigido por la joven escritora y editado con símbolos masónicos, incorporaba el lema “Libertad, Justicia, Fraternidad”, tenía periodicidad semanal y contaba con un nutrido grupo de redactoras, la mayoría maestras laicas, propagandistas republicanas y escritoras que abrazaron la causa feminista y la defensa de la paz: las hermanas Amalia y Ana Carvia Bernal, Ángeles López

¹ *La Conciencia Libre*. Segunda Época. Año II, nº 34, Málaga, 21 de julio de 1906.

² *La Tramontana*, nº 709, 17 de abril de 1896.

de Ayala, Soledad Areales y María Trulls³. La directora, iniciada en la logia valenciana “Severidad” en 1896, pronunció en su discurso de ingreso en la masonería unas palabras premonitorias: “Yo no he hecho nada, pero haré” (Ramos, 2006b: 697). Hizo mucho. Puso en marcha con sus compañeras el proyecto feminista laico, que contó con numerosas asociaciones de mujeres en todo el país, llevadas por la aspiración de crear “hermosas corrientes de solidaridad y apoyo mutuo”, abrieron escuelas y bibliotecas, publicaron periódicos, libros y folletos, y extendieron los rituales secularizadores en la sociedad civil y lucharon contra la Monarquía.

La Conciencia Libre fue la tribuna de su ideario y de sus prácticas de vida (Sanfeliu, 2005: 102 y ss). En sus páginas hicieron campaña contra la guerra de Cuba y difundieron su participación en la Asamblea Internacional de Mujeres por el Desarme, organizada con motivo de la Conferencia de Paz de La Haya de 1899, entre otras actividades. La forma de proceder de las redactoras generó el rechazo de los sectores conservadores e integristas: “Las triunviras [en clara alusión a Ángeles López de Ayala y las hermanas Carvia Bernal] son de perlas... De Belén no hablemos. Armaré tales belenes y tiberios que no se la podrá oír”⁴. Los comentarios jocosos y las descalificaciones verbales se hicieron habituales: “petroleras”, “vesubianas”, “agitadoras” e “incendiarias”, entre otros insultos⁵. La redactora María Marín, incorporada a *La Conciencia Libre* en 1905, acumularía en su persona numerosos improperios: “herejota”, “excomulgada”, “rara”, “arrebatada”, “iconoclasta”⁶. El hecho de que estas mujeres rompieran las expectativas de género se agravaba por sus discursos y formas de vida, por aportar un *ethos* femenino, emancipador, filantrópico, mediador, secularizador y pacifista en el espacio público, que había sido diseñado como un espacio masculino, político, pero no moral (Béjar, 2001).

Pronto los juegos malintencionados de palabras dieron paso a persecuciones, detenciones y procesos. El semanario fue multado, secuestrado y clausurado en reiteradas ocasiones. Es revelador que entre abril y agosto de 1897 tuviera que hacer frente a dieciséis juicios, dos cierres en 1898, el secuestro de los tres primeros números editados en Málaga en 1900, en este caso “porque su directora era una mujer”⁷, y un nuevo cierre a finales de 1902, que llevó a Sárraga a publicar algunos ejemplares en Villa del Río (Córdoba), con el apoyo incondicional de las redactoras Amalia Carvia y Soledad Areales, la segunda expedientada y separada después de la enseñanza por sus ideas

³ *El Pueblo*, 14 de julio de 1896.

⁴ *La Lectura Dominical*, 21 junio de 1896.

⁵ *La Lectura Dominical*, 4 marzo de 1900.

⁶ *La Conciencia Libre*, Málaga, Segunda época, nº 7, 18 de enero de 1906 y nº 29, 16 de junio de 1906.

⁷ *Las Dominicales*, 19 de abril de 1900.

racionalistas⁸, y el respaldo de la sociedad “Los Amigos del Progreso”⁹. El pacto de reconocimiento mutuo sellado el 9 de abril de 1901 entre Belén Sárraga y su “hermana en creencias” Soledad Areales, a imagen y semejanza del firmado por otras redactoras como Amalia Domingo Soler y Rosario de Acuña, o el suscrito entre Ángeles López de Ayala y Amalia Domingo Soler (Ramos, 2006a: 64-71), buscaba no sólo extender “la comunidad de ideas y los vínculos de la más íntima y fraternal amistad” entre ellas, sino consolidar sus lazos con el republicanismo radical y los grupos sociales avanzados en el campo socialista revolucionario y extender estas ideas en la prensa. *La Conciencia Libre* fue un elemento clave, a juicio de las redactoras: “Hemos contribuido a ensanchar las miras de muchos republicanos, enseñándoles a aceptar la República como un medio, no como un fin”¹⁰. Sin duda los pactos comprometieron a las juramentadas a jugar un activo papel cívico, social, secularizador y emancipador en la prensa, los centros culturales, los casinos políticos, incluso en la vida cotidiana, contribuyendo a consolidar un poder femenino emergente y numerosas voces de autoridad en las asociaciones y redes de mujeres.

En el Consejo de Redacción de *La Conciencia Libre* no sólo figuraban en 1901 las “infatigables luchadoras” que hacían posible su salida a la luz sino una nómina de políticos, intelectuales y otros representantes del magma ideológico y cultural de fin de siglo¹¹: los gestores de la corriente socialista-reformista no marxista (Ernesto Bark y Francisco Maceín), escritores vinculados a los ambientes modernistas y bohemios (Joaquín Dicenta, Felipe Trigo, Isidoro Lapuya), el promotor del socialismo revisionista (Rafael Delorme) y los republicanos Nicolás Salmerón García, Alejandro Lerroux, Nicolás Estévanez, Odón de Buen y Vicente Blasco Ibáñez. Todos agrupados en torno a la revista *Germinal*, dirigida por Dicenta, *La República Social*, conducida por Maceín, y *La Conciencia Libre*, de Sárraga. Establecer un “Pacto Revolucionario” con los anarquistas de la *Revista Blanca* era también objetivo de estos grupos. Las redactoras de *La Conciencia Libre* se encargaron de difundirlo: “Estamos conformes con ese pensamiento porque desde que entramos en la lucha, hace cerca de nueve años, no hemos seguido con la pluma, con la palabra y sobre todo con nuestros actos una política que no sea esa”¹².

La trayectoria de *La Conciencia Libre* abarca dos épocas: la primera, desde 1896 a 1903, transcurrió entre Valencia y Málaga, donde se estableció a partir de 1900. Conscientes sus promotoras de la necesidad de abrirse camino en el mercado de bienes culturales y de incrementar el número de lectoras/es, el periódico incorporó en sus páginas noticias

⁸ *La Conciencia Libre*, Segunda Época, nº 12, Málaga, 17 de febrero de 1906 y nº 17, 24 de marzo de 1906.

⁹ *Las Dominicales*, 24 mayo de 1900.

¹⁰ *La Conciencia Libre*, Málaga, 7 septiembre de 1901.

¹¹ *La Conciencia Libre*, Málaga, 12 de octubre de 1901.

¹² *La Conciencia Libre*, Málaga, 14 de septiembre de 1901.

culturales, comentarios de libros y la publicación de un folletín. En esta ciudad pasó a ser tribuna de opinión de la Federación Obrera Malagueña, entidad que adquirió tintes radicales en el contexto de crisis generalizada y “revolución cultural” de finales de siglo. Sus integrantes - republicanos, librepensadores, anarquistas y feministas- trasladaron a la sociedad civil sus prácticas políticas (Ramos, 2006a). El semanario fue portavoz de la Sociedad Progresiva Femenina de Málaga y de la Liga Anticlerical. 1902 fue un año de luces y sombras para *La Conciencia Libre*. Se convirtió en órgano oficial de la Federación Internacional de Librepensamiento, pero tuvo que lidiar una fuerte batalla con la poderosa oligarquía malagueña, representada por Amalia Heredia Livermore (1830-1902), marquesa de Casa Loring, incluso con otras fuerzas progresistas por la fuerte competencia ideológica que representaba para ellas¹³. La salida a la luz del diario *El Popular* (1903), portavoz de Unión Republicana, y la beligerancia de *La Unión Social*, periódico impulsado en 1900 por Rafael Salinas, fundador del PSOE malagueño, fueron dos considerables escollos¹⁴. Con estos frentes abiertos, *La Conciencia Libre* recibió la orden gubernativa de echar el cierre en 1903.

Resurgió en 1905. Con una portada modernista en la que sobresalía una figura femenina de larga cabellera portando un globo terráqueo en la mano, metáfora de la proyección internacional de su ideario y del propio periódico. Los lemas “¡Guerra a la hipocresía y la ignorancia!” y “¡Paso a la Ciencia y la Verdad!” eran una declaración de intenciones de las editoras:

Estamos en pie. Somos lo que fuimos y más de las que fuimos. Contadnos, los viejos amigos... contadnos e investigad nuestros pensamientos reflejados en estas columnas, ni una sola de nosotras abandonó su puesto; ni uno solo de los principios sustentados dejó de vivir en nuestros corazones¹⁵.

Belén Sárraga estaba arropada por Amalia Pérez Congiú, Amalia Carvia, Ángeles López de Ayala, Consuelo Álvarez Pool (Violeta), Lady Prado, María del Mar Cañamaque, María Marín, Soledad Areales y la veterana Amalia Domingo Soler, “maestra” de todas ellas. Entre los colaboradores extranjeros sobresalían las feministas Ida Altman (Alemania) y Nelly Rousell (Francia), y el diputado belga León Furnemont. Esta vez, la defensa de los valores republicanos, el fortalecimiento de la sociedad civil, el pacifismo y el feminismo compartieron espacios con la Crónica Internacional (Japón, Francia, Rusia, Iberoamérica), la propaganda sobre la Confederación Latinoamericana de Mariano José Madueño, director del periódico *Mundo Latino*, y las páginas culturales (literatura y avances científicos). El Congreso Universal de Librepensadores celebrado en Buenos Aires (1906) tuvo un gran seguimiento. Belén Sárraga, que formaba parte de la

¹³ *La Conciencia Libre*, Málaga, 14 de junio de 1902.

¹⁴ *El Motín*, 29 marzo de 1902.

¹⁵ *La Conciencia Libre*, Segunda Época, nº 1, Málaga, 2 de diciembre de 1905.

delegación española, alcanzó allí fama internacional y fue invitada a varias giras propagandísticas por Argentina y Uruguay. Regresó a España a principios de enero de 1907¹⁶. Mientras tanto, *La Conciencia Libre* se había trasladado a Barcelona, la ciudad donde surgió once años antes. Instaladas en la calle Santa Madrona del barrio de Gracia, las redactoras hicieron saber su voluntad de continuar su larga vida de propaganda y de incidir en la opinión pública¹⁷. Pero la experiencia fue efímera. Las luchas contra el “regionalismo” de Solidaridad Catalana, las persecuciones políticas y la oferta de dirigir el diario *El Liberal* en Montevideo llevaron a Sárraga aquel mismo año a Uruguay.

3 Las redactoras de *El Gladiador* se lanzan a la arena política

El Gladiador vio la luz el 26 de mayo de 1906, en el barrio barcelonés de Gracia, en unos momentos de intenso desarrollo de la prensa republicana y obrera (*La Revista Blanca*, 1898; *Tierra y Libertad*, 1903; la transformación de *El Socialista* en diario en 1913), pese a que la lectura seguía siendo un hecho relativamente limitado en España (Botrel, 1991: 48). Su irrupción coincidió con la salida a la luz de Solidaridad Catalana, conglomerado ideológico regionalista, plural y bien articulado que acabó con Unión Republicana. Su directora fue Ángeles López de Ayala (1858-1926), asistida por un equipo de redactoras procedentes de la Sociedad Progresiva Femenina de Barcelona, mujeres de probada trayectoria republicana y feminista, con una experiencia editorial previa, respaldadas por un puñado de hombres ubicados en lo que se ha denominado el “feminismo masculino” de la Barcelona modernista, republicana, anarquista y bohemia del periodo finisecular (Ramos, 2005), que aspiraban a forjar un modelo de mujer secularizada que entonara con voz firme la Marsellesa, pero sin alterar los papeles de género. Evidentemente, la sociabilidad republicana dirigida a la familia no iba más allá del interés por las escuelas laicas y la necesidad de apartar a las mujeres de los confesionarios (Sanfeliu, 2005).

La redacción y administración de *El Gladiador* se ubicaron en el piso principal de la calle Colón, 12, sede de la logia mixta “Constancia” a la que pertenecían la directora, algunas redactoras de la publicación y varios socios protectores. Estas estancias lindaban con la escuela laica femenina “El Progreso”, donde impartía clases Ángeles López de Ayala, que vivía en la misma finca (Arkinstall, 2014). En estos espacios, tan diferentes de los despachos de los directores de las grandes empresas periodísticas, confluían proyectos

¹⁶ *La Conciencia Libre*, Segunda Época, nº 41, Málaga, 20 de octubre de 1906, nº 49, 3 de noviembre de 1906, nº 51, 17 de noviembre de 1906 y nº 56, 22 de diciembre de 1906.

¹⁷ *La Conciencia Libre*, Segunda Época, nº 57, 2 de marzo de 1907.

políticos, culturales y cívicos. La directora y las redactoras, convencidas de que su tarea exigía dedicación y tiempo, se dejaban allí la vida en largas jornadas de trabajo, arropadas por la vecindad, que se jactaba de contar con un grupo de intelectuales racionalistas al que pertenecían escritoras, propagandistas, oradoras y maestras, y una “aristocracia artesanal” que incluía a modistas, bordadoras y sastras. Las calles pavimentadas, los círculos republicanos y ateneos populares, las logias masónicas, las escuelas laicas, los centros espiritistas, naturistas y feministas conferían al barrio de Gracia, fuente de tradiciones revolucionarias, un clima propio que favorecía los mítines, los debates, las tertulias, la lectura individual y colectiva, las actividades culturales y la distribución de la prensa (Romero Maura, 1975: 131-140). Recordemos que la *ciudad letrada* y el espacio urbano constituían a comienzos del novecientos una red simbólica y material en la que surgían prácticas sociales, agencias culturales y nuevas concepciones de la vida cotidiana (Zavala, 2001: 254).

La experiencia periodística de Ángeles López de Ayala venía de atrás. En 1891 había creado con las integrantes de la Sociedad Autónoma de Mujeres una tribuna de expresión republicana, laica y feminista: *El Progreso*. Una iniciativa efímera que sirvió para fundamentar la trayectoria del feminismo laicista y otorgar un importante crédito a las mujeres racionalistas. El periódico volvió a ver la luz en 1896 con la “sana intención” de luchar por la República, secularizar las costumbres y potenciar la acción social de las mujeres, erigiéndose en portavoz del republicanismo radical barcelonés. Una vez más la publicación sufrió registros, multas, suspensiones y procesos judiciales antes de cerrar sus puertas. Pero resurgió con fuerza el 1 de enero de 1900:

Hoy *El Progreso* se modifica en el sentido de ser órgano de la Sociedad Progresiva Femenina de Barcelona, de todas las Sociedades femeninas de la Península y de las mujeres obreras, a las que defenderá de las injusticias, abusos y atropellos de que sean objeto por parte de los patronos o los empleados de las fábricas donde trabajen (...) También habrá una sección especial, en la que se editarán aquellos trabajos que el sexo masculino nos envíe, *siempre que estén dentro de nuestro hermoso credo de libertad y de justicia*¹⁸.

El Progreso, como *La Conciencia Libre* y *El Gladiador*, pertenecía a la cuerda anticlerical de *El Diluvio*, *El Motín*, *La Tramontana*, *La Campana de Gracia* y *L'Esquella de la Torratxa*. Aunque estos periódicos eran la expresión de una pujante cultura popular, su trayectoria estuvo plagada de dificultades políticas y económicas. *El Motín* y *La Tramontana* afrontaron numerosas denuncias y el encarcelamiento de sus directores, José Nakens y José Lluñas Pujals. Otro tanto le sucedió a *La Conciencia Libre*, cuya directora, Belén Sárraga, fue detenida varias veces en Valencia y Málaga. *El Gladiador* sufrió parecidas dificultades, pero se convertiría en un punto de referencia de las

¹⁸ *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 17 de diciembre de 1899. El subrayado es de Ángeles López de Ayala.

personas afines al campo del feminismo laicista y el republicanismo librepensador, gracias a la tenacidad de sus editoras, llegando a ser un puntal de lucha, resistencia y conexión con los grupos afines.

A la espera de que vea la luz la biografía elaborada por María Victoria Clemente Palacios sobre Ángeles López Ayala, en origen su Tesis Doctoral (2015), los perfiles de vida trazados sobre ella coinciden en señalar los rasgos de una mujer moderna, valerosa, fuerte e independiente, que supo resistir las adversidades y planteó numerosas luchas en diversos frentes (Ramos y Moyano, 2019). De ideales jacobinos, fue durante tres décadas cabeza rectora del feminismo laicista en España. Sus primeros contactos con las ideas progresistas se gestaron en Madrid, donde ingresó en la masonería. En 1889, tras asentarse en Barcelona, se afilió a la logia “Constancia” y creó, con la anarquista Teresa Claramunt y la espiritista Amalia Domingo Soler, la Sociedad Autónoma de Mujeres (1889-1892), una escuela de ciudadanas refundada después con el nombre de Sociedad Progresiva Femenina (1898-1926). Colaboró con Ferrer Guardia en el proyecto de la Escuela Moderna y redactó algunos libros (*Primitivo, Abismos, Sol, Trinidad, Luz, Paz*) utilizados en los centros escolares de dicha institución. Articulista y polemista, escribió piezas teatrales, cuentos, relatos históricos, poesías sociales y novelas didácticas. Dos veces se casó –en ambas ocasiones con masones– y dos veces enviudó. Acudió a varios congresos nacionales e internacionales de librepensadores, entre ellos el celebrado en Roma el año 1904, en compañía de Domingo Lozano, Odón de Buen, Emilio Ferrero y Belén Sárraga, y participó en numerosos mítines y actos propagandísticos, formando parte, en representación de la Sociedad Progresiva Femenina, de la Comisión Nacional creada para revisar el proceso de Montjuic. Mujer Infatigable, solía reaparecer dispuesta a dar la batalla tras sus estancias en la cárcel, como reconocían sus compañeros de filas: “Mientras otros dormían ella velaba...”¹⁹. Adquirió autoridad, reconocimiento y legitimidad como directora de prensa, uniendo en su persona las facetas de maestra, periodista y presidenta de asociaciones femeninas (Bussy Genevois, 2005: 197 y ss.). Su capacidad de liderazgo se puso de relieve en la movilización anticlerical femenina celebrada en Barcelona en 1910, en la que participaron unas veinte mil mujeres de diferentes credos políticos (Ramos, 2005: 53-55). López de Ayala señaló los caminos que llevarían a la conquista del sufragio femenino. Sus luchas, dirigidas a combatir “los vicios sociales, políticos, religiosos”, y a modificar las costumbres de su tiempo²⁰, la hicieron muy popular en los sectores afines a sus proyectos, cosechando, en cambio, sentimientos de ira y rechazo en las filas conservadoras y clericales.

No estuvo sola en la tarea de forjar un periodismo que rompiera los esquemas de subordinación femenina desde la perspectiva republicana, anticlerical y sufragista. Como apunta Helena Béjar, la prensa reúne a quienes “necesitan encontrar un medio

¹⁹ *Las Dominicales del Librepensamiento*, 30 de julio de 1899.

²⁰ *El Gladiador*, nº 2, 8 de junio de 1906.

de hablarse... sin verse y de marchar de acuerdo sin estar reunidos” (2000: 132). En la tarea de vincular a mujeres y hombres de ciudades, barrios y países, López de Ayala estuvo acompañada por las redactoras de “Los Gladiadores”: la obrera Francisca Benaigues, natural de Valls (Tarragona) y vecina de Gracia, secretaria de la Sociedad Progresiva Femenina, una de las primeras mujeres que hizo público un testamento de rechazo de la fe católica, contraria a “la libertad de pensamiento, la conciencia laica universal, el civismo y los derechos naturales de la humanidad”²¹; Dolores Zea, maestra laica y masona adscrita a la logia “Constancia”, firme defensora de la paz, el feminismo y la fraternidad entre los pueblos; la espiritista María Vila; la lerrouxista Adelaida Molero, nacida en una familia republicana de clase media, afiliada a la Sociedad Progresiva Femenina (Ullman, 1972: 160); Francesca Diumenjó y Francisca Valdivia, tesorera y vocal respectivamente de la Progresiva; la anciana espiritista Amalia Domingo Soler, fundadora del periódico *La Luz del Porvenir* y el Centro La Buena Nueva, “mujer de palabra serena y tranquila, llena de afanes celestiales”, uno de los puntales del feminismo laicista hasta su fallecimiento en 1909; la escritora Rosario de Acuña, otra pionera, promotora del primer pacto de solidaridad suscrito entre las mujeres librepensadoras (1887), feminista, pacifista y ecologista *avant la lettre* (Ramos, 2006a: 63; Hernández Sandoica, 2015) y la federal María Marín, redactora de *La Conciencia Libre*, colaboradora habitual en la prensa republicana, mujer de “espíritu independiente”, maestra en el Nuevo Colegio Laico para niñas que funcionaba en Barcelona en 1917 y agitadora en los disturbios del pan que convulsionaron la capital catalana en 1918²². Unidas crearon varios cinturones de lectura de *El Gladiador* en Barcelona, utilizando sus redes sociales, y fomentaron su distribución en España, Portugal e Iberoamérica mediante sus contactos internacionales. Igual que sus compañeras de *La Conciencia Libre*, publicaron en el periódico folletines y novelas seriadas, como “El Abismo” y “Primitivo”, escritas por Ángeles López de Ayala (Arkinstall, 2014).

Esta hermandad femenina aspiraba a emancipar a las mujeres en el marco del proceso de secularización emprendido a finales del XIX. Pero sus integrantes tuvieron que afrontar un clima general de incomprensiones, un auténtico “calvario”, por parte de quienes pensaban que una librepensadora no podía ser “ni buena madre, ni buena hija, ni buena prostituta...”²³. Las *gladiadoras* empeñadas en la tarea de arrancar a las mujeres del “poder del cura y alejarlas del convento”²⁴ sabían de lo que hablaban. Desarrollaron su activismo en un ambiente de fuerte movilización religiosa en el que

²¹ *El Gladiador*, nº 21, 26 de septiembre de 1907.

²² Colaboradora de *La Unión de Jerez*, *Heraldo de Cádiz*, *La Conciencia Libre*, *El Pueblo*, *El Federal* y *El Gladiador del Librepensamiento*, entre otros periódicos.

²³ *El Gladiador del Librepensamiento*, nº 99, 17 de febrero de 1917.

²⁴ *El Gladiador*, nº 15, 16 de junio de 1906.

proliferaban las manifestaciones de culto, las conferencias, asambleas y la organización de Ligas Católicas (Gutiérrez Lloret, 2008: 251 y ss.).

Feminidad y política habían dejado de ser términos excluyentes. En esa transformación tuvieron mucho que ver los discursos, los lenguajes críticos y la prensa que estamos analizando:

Venimos a reñir sangriento combate con las terribles fieras de todos los absurdos y de todas las preocupaciones con el mismo vigor y arrojo con que los gladiadores romanos pelean... Así nosotras, desnudas de toda protección y valimiento, nos precipitamos al circo de esta moderna Roma para exterminar a las fieras de la reacción o sucumbir entre sus garras formidables. Hasta la muerte lucharemos por la augusta trilogía: Libertad, Igualdad y Fraternidad, base fundamental de la redención humana²⁵.

La forja de una identidad colectiva secularizada se puso a prueba en la contienda librada contra los republicanos que en 1907 se “desviaron del camino” y entraron a formar parte de Solidaridad Catalana, agrupación política que representaba para Ángeles López de Ayala un doble peligro: dividir a las fuerzas republicanas y divorciar a Cataluña del resto de España:

Sí: las librepensadoras, las republicanas sin apellidos, están obligadas a combatir sin descanso este orden de cosas tan inadmisibles por lo perjudicial, animar voluntades haciendo comprender a los desunidos que sus diferencias hacen el juego a la reacción (...) Valor cívico, fortaleza y bravura, correligionarios, para cortar el mal por su raíz. ¡Arranquemos la cizaña, y renazca la unión, para que por su medio implantemos la república!²⁶.

Las editoras de *El Gladiador* saludaron a la entidad catalanista con reservas: “¡Bienvenida sea... si no resta entusiasmo a los ideales redentores!²⁷. Transcurridos unos meses, Ángeles López de Ayala contestaba a la pregunta: “¿Que es *El Gladiador*? ¿Lerrouxista o Solidario?": “Ni lo uno ni lo otro, porque afiliarse a una de estas dos facciones implica un personalismo contrario a la IDEA. Somos republicanas de la República.... Sin banderías”²⁸. No obstante, Francisca Benaigues y Fernanda Valdivia declararon la guerra al separatismo, argumentando que “lo menor debe entrañar la absorción de lo mayor; y mayor que el bien de una región cualquiera es el bien de la

²⁵ *El Gladiador*, nº 1, 26 de mayo de 1906.

²⁶ *La Conciencia Libre*. Segunda Época. Año II, nº 65, Barcelona, 4 de mayo de 1907, p. 710.

²⁷ *La Conciencia Libre*, Segunda Época. Año II, nº 65, Málaga, nº 1, 26 de mayo de 1906.

²⁸ *El Gladiador*, nº 4, 28 de agosto de 1906.

Patria, y mayor que el bien de la Patria es el bien universal”²⁹. Este confería, según la tradición ilustrada, derechos plenos a la humanidad.

La fractura estaba servida. Los republicanos “solidarios”, respaldados por *La Publicidad*, *El Diluvio*, *La Campana de Gracia*, *El Amigo del Pueblo* y otros medios, veían las cosas de otro modo. Estaban convencidos de que la plataforma que habían creado serviría de contención a la monarquía y el militarismo, y crearía las bases para reformar la administración local y provincial. Pero ambos bandos, pese a sus diferencias, constituían un mundo virilizado en el que las gladiadoras, carentes de derechos, como todas las españolas, apoyaron finalmente a Lerroux. Acostumbradas a correr riesgos, afirmaron: “¡Las grandes luchas son para las grandes almas!”³⁰. Defensoras de la República Revolucionaria y Social y del concepto de Patria Universal, adoptaron el gorro frigio y cantaron “La Marsellesa” frente a quienes entonaban “Els Segadors”. Pronto descubrieron que el feminismo no iba a ser medido con el mismo rasero que el anticlericalismo en las filas de Lerroux, quien se jactaba de haber conquistado a los obreros de Cataluña y a sus mujeres e hijos, aunque carecía de un proyecto político para las mujeres (Ullman, 1972: 161). Aun así, *El Gladiador* reivindicó reiteradamente los derechos sociales femeninos antes de que su voz fuera acallada en medio de la rebelión obrera y anticlerical surgida en la Barcelona de 1909.

4 El Gladiador del Librepensamiento y Redención vindican el sufragio femenino

El Gladiador resurgió en 1913 con un cambio en su cabecera, un formato de mayores dimensiones y una figura alegórica impresa en portada: la de un gladiador triunfante frente a la adversidad. De nuevo Ángeles López de Ayala, tras el rotundo éxito de la manifestación anticlerical femenina celebrada en 1910 (Ramos, 2005), asumió la dirección del periódico estableciendo la redacción en su domicilio: la calle Ferrer de Blanes, en el barrio de Gracia. *El Gladiador del Librepensamiento* tenía periodicidad quincenal, contaba con las redes de distribución establecidas en su primera época y podía adquirirse en los quioscos al precio de cinco céntimos, la mitad de lo que costaba *El Gladiador*, debido a la inclusión de una nutrida sección de anuncios en su última página, una importante novedad, y al incremento del número de personas “benefactoras” que enviaban periódicamente cantidades fijas para mantenerlo³¹. Por

²⁹ *El Gladiador*, nº 1, 26 de mayo de 1906; nº 13, 27 de abril de 1907, y nº 16, 29 de junio de 1907.

³⁰ *El Gladiador*, 12 de octubre de 1907.

³¹ *El Gladiador del Librepensamiento* nº 33, 16 de mayo de 1914; nº 93, noviembre de 1916; nº 107, julio de 1917 y nº 137, febrero de 1919.

otra parte, las páginas se diversificaron con secciones sobre Movimiento por la Paz, Feminismo, Ciencia -a cargo de María Marín-, Deportes y Noticias, innovaciones que reflejaban los cambios producidos en la vida cotidiana y los modelos de género, así como algunas propuestas editoriales propias de la cultura mediática³².

El proyecto laicista defendido por *El Progreso*, *La Conciencia Libre* y *El Gladiador*, la prensa hermana, iba a ser reconducido hacia el sufragismo. Los vínculos con diferentes culturas políticas, la experiencia del asociacionismo, el aprendizaje del liderazgo y la irrupción de “voces de autoridad” reforzaron el acceso de las mujeres a la educación y el trabajo asalariado, el ejercicio de sus competencias intelectuales y profesionales, llevándolas a tomar conciencia de su individualidad y a materializar el ejercicio de la libertad. Para las “gladiadoras” la soledad era infinitamente mejor que “una compañía llena de inconvenientes³³. Lo comentaba Antonia Miralles:

Yo quiero un mañana de mujeres que sepan que no hay nada imposible para su inteligencia femenina por estar convencidas de que no son inferiores en ningún aspecto a los hombres. Que dediquen su actividad a un determinado saber o a una determinada ocupación. Quiero mujeres que no sean estorbos en los apuros económicos, que sepan ganarse la vida, luchar contra la misma, teniendo un temperamento fuerte y un corazón noble³⁴.

La clave de la emancipación femenina residía en la independencia material, que se consideraba la base del feminismo político y el sufragio. La conquista de espacios culturales, el ejercicio de nuevos oficios (cajeras, mecanógrafas, reporteras, telefonistas, telegrafistas, bibliotecarias, secretarias), el estudio de carreras universitarias, el desempeño de las cátedras y la aceptación por los varones de estos cambios identitarios, equivalían a reconstruir los papeles de género³⁵. El feminismo pasó a ser un proyecto político y un movimiento social con capacidad para transformar las ideas, las mentalidades, los sentimientos y el imaginario colectivo³⁶. La transición se hizo de forma gradual: los artículos de Amalia Carvia y María Marín en *El Pueblo* (1909-1910), la participación de Belén Sárraga en el Primer Congreso Internacional Feminista de Buenos Aires (1910), la petición del sufragio femenino que hizo Ángeles López de Ayala en el Congreso Nacional de la Libertad (1912), y la fundación de *Redención* por Ana Carvia Bernal (1915) constituyeron hitos significativos. Poco antes de que *El Gladiador del Libre pensamiento* desapareciera en noviembre de 1919, López de Ayala y las redactoras, esgrimiendo las consignas “¡Igualdad ante la ley!” y “¡Donde hay deberes, deben existir

³² *El Gladiador del Libre pensamiento*, nº 46, 5 de diciembre de 1914.

³³ *El Gladiador del Libre pensamiento*, nº 99, febrero de 1917.

³⁴ *El Gladiador del Libre pensamiento*, nº 92, noviembre de 1916.

³⁵ *El Gladiador del Libre pensamiento*, nº 93, noviembre de 1916 y nº 94, diciembre de 1916.

³⁶ *El Gladiador del Libre pensamiento*, nº 109, noviembre de 1917.

derechos!", avanzaron su rechazo del sufragio censitario por considerar que éste se convertiría en patrimonio de un pequeño, aunque selecto, grupo de mujeres intelectuales:

No, amigas mías, no es ese el modo de hundir el fuerte recinto de las injusticias sociales; la mujer tiene derecho a ser educada intelectual, moral y físicamente en las mismas condiciones en que se educa a los hombres, como tiene derecho a que políticamente se la eduque. Y esta última cuestión se adquiere con la práctica que de los actos que de la cuestión política se infieren.³⁷

La revista Redención vio la luz en Valencia el 1 de septiembre de 1915 con el subtítulo "Revista mensual feminista"³⁸. Impulsada por Ana C[arvia] Bernal, que firmaba así sus escritos para resaltar su filiación materna, logró publicar, a pesar de las dificultades económicas, 79 números, hasta junio de 1922 (Almisas Albéndiz, 2019: 196). El título, claro símbolo de sus intenciones, iba dirigido a las mujeres que pensaban y sentían la necesidad de trabajar por la emancipación femenina en todos los campos. Su directora no era una desconocida, aunque había mantenido un bajo perfil mediático desde que puso en pie, con Belén Sárraga y otras compañeras, la Asociación General Femenina, de la que fue secretaria, y otros proyectos en la ciudad de Valencia. Compaginó toda su vida la docencia en las escuelas laicas, la lucha pacifista, las campañas para erradicar la prostitución y el alcoholismo y la reivindicación de los derechos de las mujeres, en consonancia con la agenda del feminismo internacional. Ana C. Bernal gestó la revista *Redención* rodeada de un grupo de redactoras que contaban con una reconocida experiencia al frente de publicaciones hermanas -*La Conciencia Libre*, *El Gladiador* y *El Gladiador del Libre pensamiento*- decididas a lanzar la revista con "el aliento de nuestras almas" y el de quienes "simpatizan con el ideal redentor y feminista": Ángeles Guiñón, Josefa Carneiro, Consuelo Álvarez Pool (Violeta) y a partir de diciembre de 1915 Amalia Carvia, hermana de la directora (Luengo, 2003: 103-113). Efectivamente, donativos, suscripciones y adhesiones, como las de las "gladiadoras" María Marín y Ángeles López de Ayala, no tardaron en llegar mientras la publicación se difundía en Valencia, Barcelona, Madrid, Huelva y otras ciudades gracias a las redes construidas por el feminismo laicista en años anteriores³⁹.

La portada era muy sencilla. Tras el número y la fecha en minúsculas, resaltaba el título de la revista en grandes dimensiones, subrayando así el interés del mensaje, y el subtítulo. Dos grandes recuadros paralelos con citas de Fenelón y Rousseau sobre la importancia de la educación femenina seguidos, debajo, por el lugar de edición completaban el conjunto. El segundo número incorporó algunas novedades: el título

³⁷ *El Gladiador del Libre pensamiento*, nº 147, 18 de octubre de 1919.

³⁸ *Redención* (Valencia), nº 1, septiembre de 1915.

³⁹ *Redención*, nº 2, octubre de 1915.

enmarcado en un rectángulo, dos pilastras recorridas por pequeñas hojas y los dos recuadros con las citas que ya conocemos, a los que se había añadido una tercera cita de Concepción Arenal, figura elegida por las feministas valencianas que protagonizaron la transición del laicismo al sufragismo. Pronto la revista se distribuyó en Portugal, Italia, México Cuba y otros países latinoamericanos, promoviendo intercambios de publicaciones y sobre todo vínculos, que se consolidaron en seguida, con algunas feministas como la mexicana Hermila Galindo y la uruguaya Luisa Paulini. *Redención* incluyó artículos sobre “el séptimo arte” con la intención de hacer reflexionar a sus lectoras sobre las historias, los personajes y los arquetipos mostrados en las películas y la capacidad del cine para incidir en la transformación de las identidades. Y pese a sus escasos recursos económicos, reprodujo algunas fotografías en su portada a partir de 1920, sobresaliendo entre ellas la dedicada a la Cruzada de Mujeres Españolas de Carmen de Burgos en el momento de manifestarse en las calles madrileñas para reivindicar el sufragio, publicada en julio de 1921.

Entre los temas tratados en la revista cabe destacar la respuesta pacifista al conflicto bélico internacional, la reforma del Código Civil, en especial el derecho de familia⁴⁰, el antialcoholismo, siguiendo las directrices del Consejo Nacional de Mujeres Francesas⁴¹, la dignificación de la vida en las cárceles, la denuncia de la prostitución, que se cebaba con las mujeres más jóvenes y pobres, y la defensa de la educación femenina⁴². Al hacer balance del primer año de vida, las redactoras encontraron cierta tibieza en las lectoras: “Como si la cosa no interesara grandemente. [Igual que] el sonámbulo que se resiste a sacudir el extraño sueño que le enerva y destruye su personalidad consciente”⁴³. A pesar de esta percepción negativa, pronto llegaron tiempos mejores⁴⁴. *Redención* logró abanderar la fundación en enero de 1917 de la Sociedad Concepción Arenal, surgida para laborar por la cultura y el civismo de la mujer y conseguir que las feministas españolas “fueran dignas hermanas de las nobles feministas europeas”⁴⁵. Antes de que finalizara el año, Ana C. Bernal difundió en la revista la fundación de la Liga de Mujeres Españolas, entidad respaldada por Ángeles López de Ayala, la Sociedad Progresiva Femenina y *El Gladiador del Libre Pensamiento* en Barcelona⁴⁶. En abril de 1918 se dio a conocer el proyecto y se envió a la prensa el manifiesto “A las mujeres españolas”,

⁴⁰ *Redención*, nº 6, febrero de 1916.

⁴¹ *Redención*, nº 9, mayo de 1916.

⁴² *Redención*, nº 12, septiembre de 1916.

⁴³ *Redención*, nº 13, octubre 1916.

⁴⁴ *Redención*, nº 17, enero de 1917.

⁴⁵ *Redención*, nº 25, septiembre de 1917.

⁴⁶ *Redención*, nº 30, febrero 1918.

publicado en *Redención*⁴⁷. La Liga, organizada en Valencia, contaba en su Junta Directiva con Ana C. Bernal, presidenta; su hermana Amalia Carvia, secretaria, y Ángeles Guiñón, vocal, entre otras mujeres ligadas a la revista.

En 1919, a instancias del ministro conservador Burgos Mazo, el Consejo de Ministros aprobó un proyecto de ley sobre el sufragio femenino, restringido por la edad y por la imposibilidad de que las mujeres fueran elegibles. La Liga exigió el voto sin limitaciones. Pero el gobierno cayó y las expectativas quedaron en el aire. Una nueva entidad, el Consejo Supremo Feminista de España, presidido por María Espinosa de los Monteros y al que pertenecieron Ángeles López de Ayala y Ana C. Bernal, adoptó esa reivindicación. *Redención*⁴⁸ cubrió la información y publicó las fotos de la Junta Directiva. Aunque el ritmo de la historia iba en otra dirección. Pasados unos años, Clara Campoamor y otras feministas retomaron la reivindicación del sufragio en 1931, en unos momentos en los que el periodismo femenino comenzaba a ser una actividad profesional (Díaz Nosty, 2020).

5 Conclusiones

En este artículo se han explorado algunas de las implicaciones políticas, sociales y culturales que la historia del periodismo aporta al conocimiento de la sociedad española en el cruce de los siglos XIX-XX, a partir del papel desempeñado por las mujeres republicanas en la prensa, de la repercusión de sus iniciativas, de su incidencia en la opinión pública y de sus aportaciones al mercado de bienes culturales: inclusión de novelas seriadas, anuncios publicitarios, fotografías, informaciones sobre teatro, cine, deportes, música, libros y temas científicos, y creación de modestas colecciones editoriales ligadas a las cabeceras de sus periódicos.

Desde el enfoque de la historia cultural nos hemos aproximado a unas fuentes hemerográficas que, pese a estar alejadas de las grandes empresas periodísticas de la época, fundamentalmente los diarios de mayor tirada -El País, Heraldo de Madrid, La Vanguardia-, contribuyeron a construir un espacio democrático, moderno, social y literario, a la par que a difundir discursos, propuestas, lenguajes y narrativas procedentes de sectores feministas, progresistas, republicanos, bohemios, trasgresores, obreristas o pequeñoburgueses. De acuerdo con Rubén Darío (2005), que consideraba el periodismo como un campo de batalla, la prensa republicana femenina debió superar vicisitudes políticas (censura, retirada forzosa de ejemplares en los

⁴⁷ *Redención*, nº 33, mayo de 1918. La Liga tenía como presidenta a Ana C. Bernal, a Amalia Carvia en la función de secretaria y Ángeles Guiñón como vocal.

⁴⁸ *Redención* (Valencia), nº 50, diciembre de 1919.

puestos de ventas) y económicas (multas, cierre temporal o indefinido de las cabeceras), con la finalidad de convertirse en una herramienta civilizadora, socializadora, comprometida con un ideario democrático e igualitario que interpelaba al Estado de la Restauración.

Los periódicos estudiados cuestionan el tradicional discurso sexuado que atribuye a los hombres la parte crítica e informativa de la prensa -editorial, noticias políticas en primera página, informaciones de actualidad, comentarios sobre los avatares socioeconómicos-, es decir la “parte alta del periódico”, desertando de la “planta baja” conformada por las crónicas sobre el hogar, la moda y la familia, que se relacionan con un tiempo circular, reproductivo y doméstico. La publicación en 1897 de *La Fronde*, primer periódico francés dirigido, redactado, compuesto y distribuido por mujeres, constituye un ejemplo paralelo al representado por *La Conciencia Libre*, *El Gladiador*, *El Gladiador del Librepensamiento* y *Redención*. El análisis de estas publicaciones revela interesantes perspectivas para investigar la historia de la prensa a partir de un enfoque de género, muestra el rol de las mujeres en la construcción de la opinión pública, asociado al “giro cultural” introducido por el modernismo, y la irrupción de nuevos ritmos temporales, urbanos, regidos por prácticas de vida y hábitos a los que no serán ajenos la lectura individual y colectiva, sometida a discusiones y debates en las tertulias de los cafés y las sesiones de controversia organizadas en los casinos populares y ateneos obreros de las ciudades.

Si hay elementos económicos de la prensa moderna difícilmente constatables en “nuestras” publicaciones, como los beneficios de las grandes empresas periodísticas, hay otros rasgos que los ligan con la cultura mediática en el cruce de los siglos, por ejemplo, las formas de sociabilidad entre intelectuales, el interés por incrementar el número de lectores/as y la necesidad de llegar cada vez más lejos, hacer ruido y crear opinión. Directoras, redactoras y colaboradoras -escritoras y activistas culturales a un tiempo-, pese a no estar reconocidas como profesionales del periodismo, mostraron en sus editoriales, artículos y noticias su pertenencia al llamado “pelotón intelectual de entre siglos”, favoreciendo en la coyuntura de la Primera Guerra Mundial el proceso de creación de nuevas profesiones femeninas, incompleto, conflictivo y con serios altibajos en unos años en los que surgieron las primeras cronistas y corresponsales avant la letre (Sofía Tartilán, Carmen de Burgos, entre otras). Fueron “trabajadoras de prensa” capacitadas para seleccionar la información, escribir en cualquier sección del periódico que requiriera su presencia, crear opinión, traducir textos y participar en el diseño, la edición y los canales de distribución. Este proceso de disponibilidad total las llevó en el marco de la cultura mediática de entresiglos a adoptar estrategias de esparcimiento y de captación del público lector, incluyendo folletines dramáticos y novelas didáctico-sociales por entregas, como *El Abismo* y *Primitivo*, escritas por Ángeles López de Ayala y publicadas en *El Gladiador*, siguiendo el ejemplo de escritores como Zola y Sue. La construcción de dicha cultura en los últimos años del “largo siglo XIX”- como ha sido

denominado por Tuñón de Lara y Hobsbawm, entre otros historiadores- no sólo implicaría el cambio de hábitos del público al que iba va dirigida y la apertura de nuevos mercados culturales, sino la irrupción de redactores (as), corresponsales y colaboradores (as), a veces extranjeros, que debían ajustar el proceso de escritura a los ritmos periódicos -diarios o semanales- de las publicaciones y a los tiempos modernos que surcaban la vida cotidiana.

Las Gladiadoras crearon canales de distribución y circulación para fomentar las suscripciones, alimentar las ventas callejeras y la presencia de sus publicaciones en los quioscos, construyendo “cinturones de lectura” próximos, de carácter local, nacionales e internacionales. Desaparecida La Conciencia Libre en 1907, el cambio de formato, la segmentación de los contenidos, las novedades gráficas y el incremento de la publicidad se apreciarán sobre todo en EL Gladiador del Librepensamiento. La coyuntura de la Primera Guerra Mundial puede considerarse el marco idóneo, dado el acelerado proceso de feminización del mercado laboral impuesto por las circunstancias bélicas, para construir la figura de la mujer periodista con unos criterios profesionales que en España no serán plenamente visibles hasta la Segunda República.

La Conciencia Libre, “Los Gladiadores”, y en mayor medida Redención, el primer periódico sufragista español, no pueden considerarse un ejemplo de prensa de partido, pese a que sus redactoras estuvieran adscritas a las culturas políticas progresistas, sino que representan un espacio inclinado a la difusión y el debate de ideas democráticas, igualitarias, feministas, emancipadoras, secularizadas y secularizadoras; espacio dedicado, consecuentemente, a formar la opinión del público con estos planteamientos. En la prensa analizada hemos visto reflejadas identidades, ideas, relaciones sociales, prácticas políticas, voces de autoridad y circunstancias plurales. Sus editoras construyeron perfiles subjetivos y colectivos, moldearon conciencias y generaron movilizaciones políticas, difundiendo discursos y prácticas de vida con objetivos didácticos, movilizados, socializadores y reivindicativos, desde el entendimiento, la cooperación y la pluralidad. Dieron cauce al feminismo laico primero y a la causa sufragista después, posibilitando así el avance de las españolas hacia la “cosa pública” en los años veinte y treinta del pasado siglo.

Referencias bibliográficas

AGUADO, A. y RAMOS, M.D. (2002): *La modernización de España (1917-1939), Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis.

AGUINAGA, E. (2001): “Hacia una teoría del periodismo”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 7, 2001, pp. 241-255.

- ALMISAS ALBÉNDIZ, M. (2019): *¡Paso a la mujer! Biografía de Amalia Carvia*. El Puerto de Santa María (Cádiz), Suroeste.
- ARENDT, H. (1988): *Sobre la Revolución*, Madrid, 1988.
- ARKINSTALL, Ch. (2014): *Spanish Female Writers and the Freethinking Press. 1879-1926*. Toronto, University of Toronto Press.
- BÉJAR, H. (2001): *El corazón de la República. Avatares de la virtud pública*, Barcelona, Paidós.
- BERGER, P. y LUCKMANN, T. (1993): *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- BOTREL, J.F. (1993): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- BOTREL, J.F. y DESVOIS, J.M. (1991): “Las condiciones de la construcción cultural”, en Salaün, S. y Serrano, C. (eds.), *1900 en España*, Madrid, Espasa-Universidad.
- BURKE, P. (1991): *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza.
- BUSSY GENEVOIS, D. (2005): “La función de directora en los periódicos femeninos o la «sublime misión»”, en Desvois, J.M. (coord.), *Prensa, impresos, lecturas en el mundo hispánico. Homenaje a Jean-François Botrel*, Burdeos, Université Michel de Montaigne, pp. 193-208.
- CHARTIER, R. (1994): *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.
- CLEMENTE PALACIOS, M.V. (2015): *Ángeles López de Ayala (1858-1926): un icono del librepensamiento en la España de entresiglos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- DARIO, R. (1905): *Los raros*, Barcelona, Maucci.
- DÍAZ NOSTY, B. (2020): *Voces de mujeres periodistas españolas del siglo XX nacidas antes del final de la Guerra Civil*. Sevilla, Renacimiento.
- FAGOAGA, C. (1996): “De la libertad a la igualdad: laicistas y sufragistas”, en Segura, C. y Nielfa, G. (eds.), *Entre la marginación y el desarrollo. Mujeres y hombres en la Historia. Homenaje a M^{ra} Carmen García-Nieto*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 171-198.
- GARCÍA GALINDO, J.A. (2001): “Élites y prensa en Andalucía durante la Restauración”, en AUBERT, P. y DESVOIS, J.M. (eds.): *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine des Lumières à la seconde guerre mondiale*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 89-110.

- GIRALDO RAMÍREZ, M.E. (2004): “De la cultura de masas a la cultura mediática. Un análisis de los *media* desde la comunicación”, *Anagramas. Rumbos y sentidos de la Comunicación*, vol. 3, nº 5, 2004, pp. 91-114.
- GUEREÑA, J.L. (1982): “Las estadísticas oficiales de la prensa (1867-1927)”, en Barrère, B. y otros: *Metodología de la historia de la prensa española*. Madrid, Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ LLORET, R.A. (2008): “¡A las urnas, en defensa de la fe! La movilización política católica en la España de comienzos de siglo XX”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* (Universidad de Alicante), nº 7, 2008, p.p. 239-262.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, E. (2016): “El poder ambidiestro del lenguaje: Género, injuria y sexualidad en «La Jarca de la Universidad» de Rosario de Acuña, 1911”, en Hernández Sandoica, E. (ed.), *Espacio público y espacio privado. Miradas desde el sexo y el género*. Madrid, Abada Editores, pp. 95-169.
- HUERTAS, E. (1996): “El Grupo Germinal y el librepensamiento español”, en Álvarez, P. (ed.), *Librepensamiento y secularización en la España contemporánea*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, pp. 265-296.
- LAERA, A. (2008): “Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910), en Altamirano, C. y Myers, J. (coords.), *Historia de los intelectuales en América Latina. Tomo I: La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Madrid, Katz Editores, pp. 495-522.
- LASARTE, J. (2000): “Pueblo y mujer. Figuraciones dispares del intelectual moderno”, en Escaja, T. (comp.), *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 38-54.
- LACALZADA, M.J. (2007): *El cimiento mixto en masonería. El Derecho Humano en España (1893-1963)*, Madrid, Fundación Marie Deraismes.
- LUENGO, J. (2007a): “Mujeres bohemias. Ocio, modernidad y resignificación identitaria” (Dossier), *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, nº 14 (2), 2007, pp. 213-30.
- (2007b): “Redención, una revista feminista en pro de la igualdad entre los sexos”, en Taillefer de Haya, L. (coord.), *Avanzando hacia la igualdad en las Humanidades*, Málaga, Diputación de Málaga, pp. 103-113.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J.A. (2005): “La lectura en la España contemporánea: lectores, discursos y prácticas de lectura”, *Ayer*, nº 58, 2005, pp. 18-27.
- MORALES LEZCANO, V. (1979): “«Revista España», semanario de la vida nacional (1915-1924)”. *Hispania*, 1979, nº 39 (141), 1979, pp. 201-220.

- ORTEGA MUÑOZ, V.J. (2019): *¡Extra, extra! Poder, información y control de la sociedad española en las noticias de sucesos, 1881-1923*, Zaragoza, Pórtico.
- RAMOS-GASCÓN, A. (1974): “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la Gente Nueva”, en VV.AA., *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, pp. 124-142.
- RAMOS, M.D. (2006a): “La República de las librepensadoras (1890-1914): laicismo, anticlericalismo y emancipismo”, en Ramos, M.D. (ed.), *República y republicanismo en España*, Madrid, Marcial Pons, pp. 45-74.
- (2006b): “Belén de Sárraga. Una «obrera» del laicismo, el feminismo y el panamericanismo en el mundo ibérico”, *Baetica*, nº 28, 2006, pp. 689-708.
- (2005): “Hermanas en creencias, hermanas de lucha. Mujeres racionalistas, cultura republicana y sociedad civil en la Restauración”, en Ramos, M.D. (coord.), “Laicismo, identidades, culturas políticas: Mujeres fragmentadas” (Dossier), *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 11:2, pp. 27-56.
- RAMOS PALOMO, M.D. y MOYANO RAMOS, I. (2019): “Una republicana sin república: Ángeles López de Ayala (1856-1926). Liderazgo político, laicismo y compromiso feminista”, en Ramos Palomo, M.D. y Ortega Muñoz, V.J. (coord.), *Biografías, identidades y representaciones femeninas. Una cita con la historia*, Zaragoza, Pórtico, pp. 185-210.
- ROMERO MAURA, J. (1975): *La Rosa de Fuego. Republicanos y anarquistas. La política de los obreros republicanos entre el Desastre Colonial y la Semana Trágica*, Barcelona, Grijalbo.
- SAMANIEGO, M.D. (1973): “El problema del analfabetismo en España (1900-1930)”, *Hispania*, nº 124, 1973, pp. 375-400.
- SANFELIU, L. (2011): “Amalia y Ana Carvia Bernal, maestras laicas y educadoras cívicas, en Celada Parandones, P. (coord.), *Arte y oficio de enseñar. Dos siglos de perspectiva histórica. Vol. II*, Burgos-Valladolid, Sociedad Española de Historia de la Educación y Universidad de Valladolid, pp. 807-816.
- (2008): “Del laicismo al sufragismo: marcos conceptuales y estrategias de actuación del feminismo republicano entre los siglos XIX y XX”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2008, pp. 59-78.
- (2005): *Republicanas. Identidades de género en el blasquismo (1895-1910)*, València, Universitat de València.
- SEOANE, M.C. (1977): *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*. Valencia, Castalia.

ULLMAN, J.C. (1972): *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*, Barcelona, Ariel.

ZAVALA, I.M. (2001): *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*. Barcelona, Montesinos, 2001.

- (2000): "Modernidades sexualizadas: el corredor de las voces femeninas", en Escaja, T. (comp.), *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 109-122.

CINE ESPAÑOL EN LA ARGENTINA: LA EXPORTACIÓN DEL NACIONALISMO RURALISTA

*Spanish film in Argentina: the export of ruralist
nationalism*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.03>

Recibido: 4-9-2020

Aceptado: 5-11-2020

Publicado: 30-12-2020

Emeterio Diez Puertas

Universidad Camilo José Cela, España

edeiz@ucjc.edu

ORCID  0000-0002-2206-0480

Como citar este artículo: DIEZ PUERTAS, Emeterio (2020): "Cine español en la Argentina: la exportación del nacionalismo ruralista", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 42-65.

Resumen: *El primer franquismo estableció una política cinematográfica basada en la autarquía, es decir, en un control estricto del comercio exterior tanto por razones económicas como ideológicas. Había que controlar la balanza de pagos y el ideario de los gobiernos extranjeros. Es así como, tras la Segunda Guerra Mundial, la Argentina se convierte en el principal socio del régimen. Sobre todo, porque la importación de cereales es vital para paliar el hambre. Es más, para solidificar esas relaciones, se estimula un intercambio cultural en el que el cine juega un relevante papel. En concreto, el objeto de estas páginas es estudiar el impacto comercial, artístico, moral y crítico del drama rural español exportado por España a la Argentina en el periodo de 1944 a 1947 y demostrar que este cine sirvió de difusión del ideario nacional ruralista entre los argentinos y, sobre todo, entre la colonia de emigrantes españoles, muchos de ellos procedentes del campo.*

Palabras clave: *cine, franquismo, peronismo, drama rural, cronotopo.*

Abstract: *The first Francoism created a film policy based on autarky, that is, on strict control of foreign trade for both economic and ideological reasons. It was necessary to control the balance of payments and the ideology of foreign governments. This is how, after the Second World War, Argentina became the main partner of the regime. Above all because the importation of cereals is vital to alleviate hunger. Moreover, to solidify these relationships, a cultural exchange is encouraged in which the cinema plays an important role. Specifically, the purpose of these pages is to study the commercial, artistic, moral, and critical impact of the Spanish rural drama exported by Spain to Argentina in the period from 1944 to 1947. It is intended to show that this cinema served to disseminate the national ruralist ideology among Argentines and, above all, among the colony of Spanish emigrants, many of them from the countryside.*

Keywords: *Cinema, Francoism, Peronism, Rural Drama, Chronotope*

Introducción y metodología

En 1972, David Manning White y Richard Averson titularon su libro sobre las relaciones entre el cine y la política estadounidense con la expresión *El arma del celuloide*. El título, sin duda, remite a la frase que Mussolini dice en 1922: «El cine es el arma más fuerte del Estado». Esta frase es, a su vez, una nueva formulación de la máxima de Lenin: «De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante». Pues bien, si en España el franquismo da tanta importancia al cine es porque también entiende que las películas son sujeto agente: transforman las costumbres, forman a los jóvenes, marcan la existencia de determinado tipo de familia o bien señalan, si un poder político sabe manejarlo, la marcha de los pueblos. Hasta uno de los intelectuales del régimen, Gumersindo Montes Agudo, utiliza una expresión parecida cuando en *Primer Plano* dice que el cine es un «arma de penetración política» (10 de junio de 1945).

En efecto, como en los regímenes totalitarios, el franquismo entiende que, por encima de la importancia del cine como industria y arte, está su alcance como instrumento

político. Importan los premios artísticos, los puestos de trabajo o los beneficios de taquilla, pero más aún sus posibilidades como medio de comunicación de masas que forma y dirige al pueblo. Y como el cine nacional es incapaz de abastecer su propio mercado y hay un deseo de «proyectarse» en el exterior, no son los aranceles, la balanza comercial o los cupos la razón última para importar o exportar una película. Además de atenerse a la política económica autárquica del momento histórico que aquí vamos a estudiar, es preciso que el cine intercambiado tenga determinados rasgos ideológicos. El aparato del estado (Althusser, 1989) tiene que controlar el contenido del cine español que se exporta y del cine extranjero que se exhibe en todo el territorio. En un texto con un título tan significativo como «En la etapa decisiva», Antonio Fraguas Saavedra vuelve a vincular las palabras «cine» y «armas»:

Nos hallamos ante la etapa decisiva y están a la vista los males que en un momento dado pueden convertir al cine español en satélite de cualquier firmamento extraño [se refiere al cine norteamericano] [...] todo lo que niega o destroza la realidad de nuestro cine, convirtiéndolo en un monstruo sin cabeza, habrá de ser vencido en esta etapa decisiva del cine nacional.

Así lo piden todos los que han puesto en el cine al servicio de España sus recursos económicos, sus esfuerzos mejores y sus ilusiones más sanas. Y así lo quieren quienes tienen encomendada la misión de no retroceder jamás en la lucha *por dar a la Patria armas con que divulgar por la redondez de la tierra la inmensa y cristina verdad del pueblo más grande del mundo* (cursiva nuestra, *Primer Plano*, 7-1-1945).

En concreto, desde al menos 1945, el régimen de Franco pone en marcha una campaña de propaganda bajo el lema «La verdad de España» cuyo objeto es hacer frente a la política de aislamiento internacional y a los intentos de derribar el régimen. Se trata de superar la crisis de legitimidad internacional divulgando, en el interior y en el exterior, lo sucedido en España en los últimos 15 años. Es decir, en la lucha por ganarse a la opinión pública nacional e internacional, franquistas y antifranquistas se adjudican la posesión de la «verdad» y crean toda una controversia sobre la naturaleza política del franquismo. *La verdad de España*, por ejemplo, es una publicación republicana editada en Santiago de Chile entre 1942 y 1948 bajo la dirección del novelista Diego Muñoz. Igualmente es un tema frecuente de la prensa de la época. Según *Nuevo Correo*, periódico profranquista editado en Buenos Aires, la verdad de España es esta:

Las grandes naciones democráticas y especialmente sus cancillerías, conocen bien el proceso turbulento y demagógico que desembocó en la guerra civil: saben que fue Rusia la que de acuerdo con sus parciales en España introdujo la revuelta y el caos para contar con una sucursal soviética en el occidente europeo, y que todos esos intentos fueron desbaratados y vencidos por el espíritu patriótico y abnegado del Movimiento Nacional. [...] El gobierno del general Franco salvó a España en la

guerra, como la está salvando en la paz. Reina allí completa tranquilidad y veintiséis millones de españoles trabajan activa y diligentemente para colocar a su patria en la altura que por tantos y tan prelados títulos se merece (*Nuevo Correo*, 27-10-1945, pág. 1).

«La verdad de España» es, asimismo, el título del discurso que el ministro de Asuntos Exteriores y de Culto de la Argentina, Ruiz Guiñazú, pronuncia el 12 de octubre de 1942 con motivo del Día de la Raza (o al menos, ese es el título que la prensa franquista pone a su discurso). El ministro señala que España exploró con heroísmo el continente, llevó la civilización y difundió el credo católico. Reclama reforzar los lazos a fin de forjar un hispanoamericanismo activo, más allá de las palabras huecas, como son la firma en ese año de los acuerdos económicos y culturales entre la Argentina y España.

En tercer lugar, *La verdad de España* es una publicación del Instituto de Estadística con distintas ediciones, la primera de 1950, que mediante una serie de datos cuantitativos trata de demostrar el progreso de España, es decir, trata de desmentir con números las informaciones que en el mundo retratan a España como un país atrasado por culpa de la dictadura.

En el caso del cine, la campaña en favor de «la verdad de España» significa que el cine ha de mostrar al mundo que los españoles son una «raza» de personas católicas, valerosas, sacrificadas, fuertes, emprendedoras y alegres. Todas ellas son cualidades que hacen de los españoles hombres y mujeres que conviene tener como amigos y evitar como enemigos. Antonio Fraguas Saavedra, en este sentido, propone un cine español que muestre a España como una nación cristiana y guerrera, dispuesta a sacrificarse y luchar. Dice en un artículo titulado «¿Cómo puede ganarse el cine una nacionalidad?», publicado en *Primer Plano* el 1 de octubre de 1944, día del Caudillo:

Nos está fijada concretamente la tarea de crear el cine español y dotarlo de elementos suficientes para que pueda caminar con fuerzas propias. A todos, sin excepción, alcanza el objetivo de esta consigna [...] No logro explicarme las vacilaciones ante la meta de darle al cine español nacionalidad española. [...] La españolada es precisamente lo contrario de la personalidad española. [...] La personalidad española en el cine es cotizante siempre que se muestre tal como es. Pasiones, violencias, odios, amoríos, contrastes, colores, todo lo fuerte y crudo, cabe en el cine que quiera mostrar al mundo la España cristiana y guerrera dispuesta siempre a los grandes sacrificios y a las más violentas reacciones.

La mención reiterada que estamos haciendo de la revista *Primer Plano* tiene su justificación. Es una publicación oficial. A través de ella el Estado cumple una misión «inspiradora», esto es, le dice a la iniciativa privada qué cine debe rodar. Porque el franquismo, salvo su sector más fascista, nunca contempló nacionalizar o estatizar esta industria. En efecto, el contenido que hace que una película sea «española», en realidad

franquista, se deduce de las consignas que lanza esta revista, en especial, en el artículo de opinión que abre cada número hasta los años cincuenta. Son las «primeras de *Primer Plano*», un conjunto de textos escritos por los máximos responsables del cine del régimen: David Jato Miranda, delegado nacional de Propaganda, Patricio González Canales, secretario nacional de Propaganda, el mencionado Antonio Fraguas Saavedra, jefe nacional de Cine, o periodistas e intelectuales que escriben a su dictado. Por supuesto, los productores también deducen lo que el régimen desea de sus experiencias con la administración, desde la suerte del guion en la censura previa a la inspección del filme por la censura y la clasificación económica, pasando, además, por la concesión de créditos y premios sindicales o licencias de importación.

En concreto, el Estado debe asegurarse de que tanto el cine propio como el cine extranjero importado ayuden a la configuración de una conciencia nacional o «espíritu nacional». Bien es cierto que, la respuesta a la pregunta sobre qué cine rodar y qué cine exportar e importar es distinta dependiendo de la coyuntura. En estos momentos, se inicia la fase nacionalcatólica que, como su nombre indica, propone un cine basado en dos ideas o «verdades» fundamentales: el nacionalismo y el catolicismo. Ambas son la base de ese espíritu nacional, es decir, todo el cine es patriótico y apostólico y, al mismo tiempo, hay géneros específicos donde esos dos principios se despliegan, como el cine histórico o el cine religioso, los cuales, vistos desde fuera, resultan patrioteros y catequistas. En realidad, habría que hablar de «nacionalcatolicismo franquista», pues una política española y católica puede rastrearse antes y después del franquismo y antes y después de este momento concreto del franquismo. Es decir, con nacionalcatolicismo nos referimos a que, desde 1945, la Iglesia no solo controla la moralidad pública, sino que, además, los seglares se sitúan a la cabeza del aparato de propaganda del Estado. Sumado a que ya controlan las escuelas, los «propagandistas» tienen todo el poder para adoctrinar a los españoles.

Según el nacionalcatolicismo, los actos de los pueblos creyentes deben estar presididos por la fe. Hay que vencer el materialismo y seguir los principios de la ley divina, pues no son iguales las naciones que tienen moral de las que se dejan arrastrar por los vicios de la moderna vida urbana. Es más, el destino colectivo está subordinado a la benevolencia de Dios, pues este no solo juzga a los individuos sino también a las naciones y los pueblos. En concreto, según Patricio González Canales, secretario nacional de Propaganda, el espíritu nacional se alcanza rodando un cine al servicio de la unidad de la Patria y exhibiendo películas que fomenten, sin mojigatería, sin ahorrar la crítica, el perfeccionamiento individual y social mediante la defensa de los principios y valores cristianos.

Este nacionalcatolicismo se concreta luego en decisiones que afectan a todas las esferas de la vida. En este sentido, el cine franquista muestra que, bajo el régimen, los conflictos de clase se resuelven con el corporativismo; la pobreza, con el socorro social; el orden

público, con la policía; la rivalidad de partidos, con la democracia orgánica; las demandas de las nacionalidades, con el regionalismo; las trifulcas familiares, con el patriarcado; la sucesión del Estado, con la monarquía; las relaciones internacionales, con la hispanidad y el anticomunismo; la defensa nacional, con el ejército y el pueblo en armas.

Por ejemplo, hay una consigna para que el cine español presente con dignidad, y no solo con el recurso de la gracia burda, las costumbres regionales y la belleza de las tierras de España. El cine folclórico y, como veremos, el drama rural cumplen esta misión. Otra consigna pide que el cine exalte los hechos y las hazañas de los que con una actitud netamente hispana combatieron y dieron su vida por la grandeza de su Patria. Esta consigna explica el fenómeno del cine histórico. Hay consignas que, en cambio, restan posibilidades de desarrollo de un género. El policíaco español, por ejemplo, nunca debía presentar bandidos generosos en lucha contra la ley ni criminales que se salen con la suya. Tenía que contarse, más bien, desde policías que actúan con autoridad y disciplina. Lo mismo sucede con el drama social. El cronotopo del idilio laboral solo podía manifestarse en historias que exaltan el trabajo y la obligación de todos de cumplir con su esfuerzo a la elevación de España. Nada de protagonistas al borde de la miseria, de exaltación de vagos, de presentación de cochambre y mal vivir de las gentes. Eso eran temas del frentepopulismo.

Pues bien, el objeto de estas páginas es retratar esta política con el estudio de un caso: la exportación del drama rural a la Argentina, el país extranjero más importante para España en aquel momento (Delgado Gómez-Escalonilla, 1988; Figalo, 1992; Rein, 1995; González de Oleaga, 2001). Ello nos permitirá estudiar la mediación política que en la realidad (Berger & Luckmann, 1986) y en las relaciones internacionales ejerce el cine transnacional (Higbee & Hwee Lim, 2010) y el interés del franquismo por dar visibilidad a unos temas, como el nacionalismo ruralista, que debía actuar sobre la compleja identidad de los emigrantes (García Sebastiani, 2020) y que nada tenía que ver con los temas que «los enemigos de España» proponen: falta de libertades, represión, hambruna, estraperlo... (Martí Gómez, 1995). En primer lugar, estableceremos la lista de títulos importados. Luego analizaremos el contenido ideológico del drama rural. Finalmente, estudiaremos la recepción de estas películas a través de la prensa argentina especializada (*El Heraldo del Cinematografista* e *Imparcial Film*). El marco temporal viene determinado por las peculiaridades del periodo comprendido entre 1944 y 1947. En 1943 tiene lugar un golpe de Estado en la Argentina mientras España vuelve a la neutralidad y en 1948 se firma el protocolo Franco-Perón y, como consecuencia de este, un acuerdo de intercambio de películas que transforma las relaciones cinematográficas. En fin, este trabajo forma parte de una línea de investigación que estudia las relaciones de España con la Argentina en el ámbito del cine y, más en concreto, es continuación de una tesis doctoral que se presentó en la Universidad Carlos III (Diez Puertas, 2016).

1 La exportación de películas a la Argentina

La Argentina cuenta a finales de los años cuarenta con 16 millones de habitantes y unas 2.200 salas de cine. El 40% de ellas se concentran en la provincia de Buenos Aires y el otro 37% está en tres provincias: Santa Fe, Córdoba y Mendoza. Es decir, se ubican en la franja central del país. Hay muy pocas salas al sur y al norte.

Tabla 1. Salas cinematográficas en la Argentina

Zona	Salas	Zona	Salas
Buenos Aires capital	209	P. de Santa Fe	412
Gran Buenos Aires	201	P. de Santiago del Estero	20
Provincia de Buenos Aires	459	P. de Tucumán	47
P. de Catamarca	7	Gobernación de Chubut	13
P. de Córdoba	288	G. de El Chaco	53
P. de Corrientes	33	G. de Formosa	13
P. de Entre Ríos	86	G. de La Pampa	59
P. de Jujuy	15	G. de Misiones	18
P. de Mendoza	113	G. de Neuquén	23
P. de La Rioja	5	G. de Río Negro	25
P. de Salta	26	G. de Santa Cruz	11
P. San Juan	28	G. de Tierra del Fuego	3
P. de San Luis	17	Total	2184

Fuente: Cuevas, 1950

Desde el punto de vista del exportador español, este mercado tiene cinco características a tener en cuenta. Dos son positivas: es un mercado aparentemente muy próspero porque casi todo el cine que llega a la Argentina termina viéndose en Uruguay y Paraguay, pues forman el área cinematográfica del Río de la Plata, y, además, hay un número muy elevado de emigrantes españoles. Sin embargo, hay tres inconvenientes: la competencia es muy grande por el volumen tan alto de títulos que se estrenan al año, el precio de las entradas es bajo y los costes de distribución son importantes o bien las empresas españolas exportadoras sufren la «orfebrería contable» de sus socios argentinos. Todo ello hace que muchos productores españoles se sorprendan cuando ven lo poco que ganan tras el estreno de sus películas, incluso con un filme de cierto éxito. Hasta se ofenden cuando ven por escrito las ofertas económicas que les hacen las compañías argentinas para comercializar su cine. Porque lo cierto es que, en este momento, el cine español se estrena en un número muy limitado de locales de la capital, como la Comedia, el Monumental y, sobre todo, el cine Gloria, el local que más frecuenta la emigración española. Aquí se estrena el 50% de las películas franquistas presentadas entre 1944 y 1947. Contar con este local es una suerte porque, terminada la guerra

mundial, abundan las novedades y algunas de ellas tienen tanto éxito que se acumulan las películas sin sala donde estrenar.

Pero, una vez más, por encima de los intereses económicos están los políticos. Para el régimen de Franco la Argentina es un país prioritario. España necesita de sus cereales para paliar el hambre y, en consecuencia, es necesario que en el interior de la Argentina haya un clima favorable al régimen. Necesita comunicar la «verdad de España» para que estén de su lado los argentinos y la colonia española de emigrantes, sobre todo, porque el exilio republicano en el país trabaja en su contra (Ortuño Martínez, 2018). Incluido un número relevante de cineastas que han buscado refugio en el país, como Alejandro Casona o Rafael Alberti. Hay que recordar que en la Argentina hay una emigración muy fuerte de españoles, sobre todo, entre 1890 y 1914 y entre 1920 y 1929. Llegan alrededor de 130.000 emigrantes por año. Luego ese movimiento desciende a unos 43.000 entre 1930 y 1939. Finalmente, las buenas relaciones entre Franco y Perón y la buena imagen que el peronismo consigue en España (la Argentina se pone de moda y es sinónimo de prosperidad), animan a muchas personas a emigrar, pues, además, el peronismo adopta una postura de apertura a la emigración española. De este modo, entre 1945 y hasta 1960, emigran cada año una media de 62.000 españoles, sobre todo gallegos y, en un volumen inferior, canarios, catalanes y madrileños. La mayoría emigra por motivos económicos, pero también los hay que lo hacen para evitar la represión o para huir del asfixiante control moral, social y político (Farías, 2012). De hecho, el régimen teme que esta emigración dé fuerza a los exilados republicanos. Incluso para dejar España se pueden dar varias de estas motivaciones a la vez (Schwarzstein, 2001). En cualquier caso, entre los llegados antes de la guerra, el exilio republicano y la emigración de postguerra, hacia 1947 hay en la Argentina 750.000 españoles según los Anuarios Estadísticos de Argentina. Otras fuentes hablan de alrededor de 1 millón de españoles (Ortuño Martínez, 2010: 296). Todos ellos vienen a configurar una población más que suficiente para que el cine español tenga un público «natural» y pueda alcanzar una buena cuota del mercado cinematográfico argentino. Este público, por otra parte, explica los frecuentes cambios de títulos de las películas españolas en su estreno en la Argentina a fin de emplear palabras que dejen claro su origen. *Odio* se titulará *De Galicia a Buenos Aires*; *Hogueras en la noche*, *En un pueblo de Aragón*; *Martingala*, *La copla andaluza*; *El camino del amor*, *España de mis amores*; *Orosia*, *Un corazón español*; *Escuadrilla*, *Sangre de España*, etc. Por otra parte, muchos españoles en la Argentina han prosperado como actores, guionistas, músicos, directores, productores, distribuidores o exhibidores de películas y juegan un papel relevante en las relaciones cinematográficas entre España y la Argentina.

Es más, ambos países llevan más de diez años intentando regularizar el comercio cinematográfico mediante un acuerdo de intercambio de películas que, finalmente, se firma en 1948. En cualquier caso, desde 1939, el régimen da al cine argentino un trato preferente, es decir, la Argentina está entre los países escogidos por el franquismo para

que su cine se pueda proyectar en las salas españolas. La autarquía impone un férreo control del comercio exterior y la censura un férreo control de los contenidos importados. Al mismo tiempo, el régimen solo permite que se exporten las películas que considera de «calidad», aunque la falta de película virgen por el boicot de Estados Unidos y la derrota de Alemania limita mucho la capacidad exportadora del cine franquista en estos momentos y el régimen tiene que ser menos exigente.

En concreto, entre 1944 y 1947, España estrena 40 películas en Buenos Aires. Es una media de 10 títulos por año. Ahora bien, parte del material es muy viejo, rodado en los años 30. Esta presencia de títulos antiguos, además de darse dos reestrenos, indica que en la capital argentina hay demanda de cine español, pero que esta se cubre con lo que se puede. Y decimos esto porque son filmes que se estrenan en el cine Gloria, la sala especializada en material español para emigrantes.

Las películas exportadas proceden básicamente de cuatro marcas y están ligadas a tres distribuidoras. La primera, Radium Films, es una empresa que actúa durante dos años comercializando viejas películas españolas de la etapa republicana. Con un catálogo así, poco podía durar. La segunda, Ballesteros, también es una empresa ligada a este periodo. Pero tiene su importancia porque es una empresa española vendiendo en la Argentina cine español, el de su marca y parte del de Suevia y Cifesa. Crear una sucursal siempre es más costoso e implica abrirse camino en un mercado desconocido, aunque los rendimientos son mayores si cosecha éxitos. Lo habitual es establecer una alianza con una empresa local. Esto es lo que sucede con la tercera distribuidora, Grandes Films, que será la marca en la Argentina de las películas de Emisora Films.

Para ponderar la repercusión del cine español exportado, hemos usado como fuente principal el *Heraldo del Cinematografista*, una revista especialmente pensada para los exhibidores. Con el propósito de ayudarles en la selección de títulos, el *Heraldo* clasificaba las películas según tres valores en una escala de 5 puntos por cada valor. Los tres valores eran el comercial, el artístico y el argumento. Según la puntuación total, la película obtenía la categoría de extraordinaria, especial, corriente y de complemento. Pues bien, las películas españolas de mayor impacto en Buenos Aires, según el *Heraldo*, son *Goyescas*, *El escándalo*, las dos extraordinarias, *Inés de Castro*, de categoría especial, y el drama rural *Aquel viejo molino*, con 8,5 puntos sobre 15. Son las únicas que aprueban de un total de 40 estrenos. La película más comercial es *El escándalo*. La más artística *Goyescas* y después, todas ellas con al menos 3 puntos sobre 5, *El escándalo*, *Inés de Castro*, *Eugenia de Montijo* y, de nuevo, *Aquel viejo molino*. Las que tienen mejor argumento son *El escándalo*, *El destino se disculpa*, *España de mis amores/El camino del amor*, también un drama rural, y *Aquel viejo molino*. En cambio, todo el cine de los años treinta, en varios casos estrenado con 10 años de diferencia respecto a su fecha de producción, está entre lo peor valorado. Es positivo que solo unos pocos títulos se

estrenen fuera de temporada (diciembre-febrero), como *El novio de Carmencita/Lluvia de millones*, *Setenta horas en el cielo* y *Sangre de España/Escuadrilla*.

Tabla 2. Impacto de las películas de ficción españolas estrenadas en Buenos Aires (1944-1947)

Título	Año	Estreno	Controlador	Impacto sobre 15	Categoría
<i>Goyescas</i>	1942	23-6-1944	Inconveniente para niños	10,5	Extraordinaria
<i>El escándalo</i>	1943	18-8-1944	Sin restricciones	9,5	Extraordinaria
<i>Inés de Castro</i>	1944	4-4-1946	Sin restricciones	8,5	Especial
<i>Aquel viejo molino</i>	1946	22-5-1947	Sin restricciones	8,5	Corriente
<i>España de mis amores / El camino del amor</i>	1943	30-5-1946	Sin restricciones	8	Corriente
<i>Te quiero para mí</i>	1944	29-6-1945	Sin restricciones	7	Corriente
<i>El destino se disculpa</i>	1945	1-11-1945	Sin restricciones	7	Corriente
<i>Los amores de Espronceda / Espronceda</i>	1945	15-3-1946	Sin restricciones	7	Corriente
<i>Eugenia de Montijo</i>	1944	9-8-1946	Sin restricciones	7	Corriente
<i>El nacimiento de Salomé</i>	1940	6-6-1944	Sin restricciones	6	Corriente
<i>En un pueblo de Aragón / Hogueras en la noche</i>	1936	22-6-1944	Inconveniente para niños	6	Corriente
<i>Un marido a precio fijo</i>	1942	13-9-1945	Sin restricciones	6	Corriente
<i>Dora, la espía</i>	1943	28-8-1946	Sin restricciones	6	Corriente
<i>Un corazón español / Orosia</i>	1943	24-10-1946	Sin restricciones	6	Corriente
<i>La patria chica</i>	1943	25-9-1947	Sin restricciones	6	Corriente
<i>Garbancito de La Mancha</i>	1945	20-11-1947	Sin restricciones	6	Corriente
<i>Forja de almas</i>	1943	2-3-1944	Sin restricciones	5,5	Corriente
<i>Campeones</i>	1943	28-8-1945	Sin restricciones	5,5	Corriente
<i>Doce lunas de miel</i>	1943	13-9-1945	Sin restricciones	5,5	Corriente
<i>Castañuelas</i>	1945	10-10-1945	Sin restricciones	5,5	Corriente

<i>La rueda de la vida</i>	1942	30-8-1945	Sin restricciones	5	Complemento
<i>El novio de Carmencita / Lluvia de millones</i>	1940	20-2-1945	Sin restricciones	5	Complemento
<i>Macarena</i>	1944	27-9-1946	Sin restricciones	5	Corriente
<i>Turbante blanco</i>	1945	8-11-1946	Sin restricciones	5	Corriente
<i>La copla andaluza / Martingala</i>	1940	26-7-1945	Sin restricciones	4,5	Corriente
<i>Molinos de viento</i>	1937	29-3-1945	Sin restricciones	4,5	Complemento
<i>Canelita en rama</i>	1943	14-3-1946	Sin restricciones	4,5	Complemento
<i>Rosario, la cortijera</i>	1935	Abril 1944	Sin restricciones	4	Complemento
<i>La boda de Quinita Flores</i>	1943	10-10-1945	Sin restricciones	4	Complemento
<i>Sesenta horas en el cielo</i>	1935	28-2-1946	Sin restricciones	4	Complemento
<i>De Galicia a Buenos Aires/ Odio</i>	1933	9-11-1944	Inconveniente para niños	3,5	Corriente
<i>Las cinco advertencias de Satanás</i>	1937	17-5-1945	Inconveniente para niños	3	Complemento
<i>Una sombra en la ventana</i>	1944	6-9-1946	No apta menores de 14; inconveniente menores de 18		Complemento
<i>Empezó en boda</i>	1944	23-8-1946	Sin restricciones		Complemento
<i>Idilio en Mallorca</i>	1942	24-10-1946	Sin restricciones		Complemento
<i>La aldea maldita</i>	1942	21-11-1946	Sin restricciones		Complemento
<i>Sangre de España / Escuadrilla</i>	1941	2-1-1947	Sin restricciones		Complemento
<i>Hombres sin honor</i>	1944	23-5-1947	Inconveniente menores 14 años		Complemento
<i>Tormento en el alma / El obstáculo</i>	1945	28-8-1947	Sin restricciones		Complemento
<i>Celos, amor y toros / El centauro</i>	1946	20-11-1947	Sin restricciones		Complemento

Fuente: *El Heraldo del Cinematografista*

Lo que caracteriza a estos éxitos es que, para contar la verdad de España, el cine franquista recurre a tres fuentes, a menudo combinadas entre sí: la historia, la literatura y lo popular o folklórico. En realidad, en esto, el cine español es poco original, pues otros

países de ideología nacionalista han usado o usan una estrategia similar. Años después Vicente Casanova explicará así la línea de producción emprendida en este momento:

La cinematografía hispana [española] consciente de la grave responsabilidad que sobre ella pesa, en su contribución para mostrar el espíritu de su pueblo, y los valores de su literatura y arte, como fiel reflejo de su personalidad en el mundo, huye de los temas ajenos a la idiosincrasia española, y se encauza hacia su historia, o hacia el manantial inagotable de su acervo popular, o al ingenio de sus escritores más famosos, por estar más de acuerdo con la raigambre de nuestro temperamento y nuestro sentido de la vida, que es como dar a la pantalla hispana, el sello de su propia y original personalidad (*SET*, abril mayo, 1950: 19)

Locura de amor, *Don Quijote de La Mancha* y *La Lola se va a los puertos* son los filmes que ejemplifican esa línea editorial por parte de Cifesa. Los tres títulos llegarán más tarde a la Argentina. En estos momentos, esas fuentes están representadas por tres de los éxitos mencionados: *Inés de Castro*, *El escándalo* y *Goyescas*.

Por otro lado, un número muy significativo de los éxitos (o de los estrenos) son películas de Interés Nacional, esto es, pertenecen al cine que, desde 1944, el régimen alienta específicamente para contar la verdad de España. En concreto, de las 43 películas declaradas de Interés Nacional entre 1944 y 1951, el 63% se estrenan en Buenos Aires antes de 1955 y sabemos que algunas otras, como *Bambú*, *Alba de América* o *El santuario no se rinde*, se intentaron exportar sin éxito.

La paradoja es que, del conjunto de filmes españoles estrenados entre 1944 y 1947 en Buenos Aires, el actor que más películas protagoniza, cinco títulos, es el italiano Adriano Rimoldi. Rimoldi había sido uno de los galanes del cine fascista y había participado en las coproducciones promovidas por la entente entre Franco y Mussolini. En 1943, sin embargo, se produce el desembarco de los aliados y la proclamación de la República de Saló, por lo que se traslada a Barcelona para trabajar en Emisora Films. Es esta empresa la que lleva cuatro de sus películas a la Argentina. Pero el *Heraldo* lo tacha de frío galán y actor discreto o solo correcto, aunque progresa mucho, dice la revista, en *Aquel viejo molino*.

En cuanto a la valoración moral y por edades, dato que procede de la comisión de censura de la capital, la mayoría de las películas pasan sin restricciones. Solo un título es inconveniente para menores de 18 años, *Una sombra en la ventana*, y otro no apto para menores de 14, *Hombres sin honor*. Ambas tienen en común que son producciones de Emisora Films y thrillers sobre el mundo del crimen, una línea de producción de la casa barcelonesa que no se considera acta para todos los públicos.

Analizadas por géneros, en líneas generales, el tipo de filmes exportados se corresponde con los itinerarios genéricos del cine español en aquel momento. En concreto, las películas españolas más demandadas en la Argentina siguen siendo las adscritas a la

comedia, sobre todo, la comedia sentimental, el cine musical-folklórico y el drama. La novedad del periodo es la exportación del drama biográfico o histórico, más algún caso de cine policíaco y de animación. También es relevante que el drama se desarrolle como drama rural.

2 El cronotopo del idilio rural

En cuanto al drama rural, si la comedia franquista es el género urbano por excelencia, el drama es el terreno del campo, si bien la crítica argentina alaba este tipo de filmes por su carácter etnográfico (costumbres, bailes, canciones, labores, paisajes...) más que por sus tramas, demasiado melodramáticas en ocasiones. También podríamos decir que, si la comedia expresa los deseos de la burguesía y la clase media urbana conservadora, el drama rural hace protagonista al campesino, un grupo social que estuvo del lado de Franco y fue compensado, por ejemplo, con el control de los precios agrícolas. Es decir, el régimen, en estos momentos sin apenas voces disidentes, refleja en la pantalla el mundo y los deseos de las clases y los grupos sociales que son parte y sostienen ese régimen. Dice Blanco Rodríguez:

Los valores del franquismo, al menos los de sus primeros tiempos, son fundamentalmente rurales. [...] La tierra, la tierra de Castilla, se convierte en depositaria de valores eternos y como tal en valor político. Abundan los elogios del régimen al mundo campesino frente al marcado cariz revolucionario de «los trabajadores mejor pagados de las ciudades», en palabras de Franco. [...] De hecho los objetivos de la política agraria del nuevo régimen en sus primeros años van en esa dirección de ampliar y consolidar el grupo social de los pequeños y medianos campesinos que desde la óptica franquista eran conservadores «por naturaleza, por tradición». Ellos darían estabilidad al nuevo estado (1998: 368).

El drama rural podemos relacionarlo con lo que Bajtín (1989) llama el cronotopo rural o laboral agrícola. Esta forma de ficción muestra la vinculación secular de generaciones a un determinado espacio. Sus protagonistas son campesinos, pastores, maestros... que viven en las fronteras espaciales marcadas por la tierra (los ríos, el campo, las montañas...), en fronteras temporales marcadas por el sol y las costumbres y en las fronteras ideológicas de un código moral muy estricto y de un desmedido orgullo. «Más vale ser amo pobre que criado rico», se dice en *La aldea maldita* en alusión al proletario que prospera trabajando en la fábrica. También aparecen personas que han ido a curarse con el contacto con la naturaleza y con el trato con gente simple o que regresan después de años de ausencia, tras vivir en la ciudad o en el extranjero.

Bajtín sostiene que este cronotopo se manifiesta, especialmente, en la novela regional, en la que se dan, al mismo tiempo, el idilio amoroso y el familiar. En efecto, la novela regionalista es un relato situado en un entorno rural o provinciano sobre unos seres pegados a una tierra que es lo mejor y lo peor: la tierra es la que permite la subsistencia y la que te quita la vida, la que dicta las sabias costumbres y marca las duras labores, la que brinda belleza e infunde temor. El relato está lleno de lugares pintorescos, de tipos locales, de escenas costumbristas que nos dan cuenta de las leyes, bailes, comidas, vestimentas... singulares del lugar. Sus conflictos principales son con el medio (la sequía, la tormenta, el granizo, las plagas..), con otros personajes (las disputas amorosas, los resabios congénitos entre familias, las rivalidades políticas...) e internos derivados del estricto código de honor campesino.

José María de Pereda, cultivador de la novela regional, define este género así:

aquella cuyo asunto se desenvuelve en una comarca o lugar que tiene vida, caracteres y color propios y distintos, los cuales les entran en la obra como parte principalísima de ella [...] no cabe dentro de ella la novela urbana [...] La novela a que yo me refiero aquí, tiene más puntos de contacto con la naturaleza que con la sociedad; con lo perdurable, que con lo efímero y pasajero (De Pereda, 1897: 10).

El escritor asegura que este tipo de relato nace de un sentimiento que llama regionalismo, pasión acerca de la cual se tienen equivocados conceptos, como que conduce al desmembramiento de la patria grande, cuando es amor al terruño natal, a sus leyes y costumbres, a su aire, a su luz, sus fiestas, su música... El regionalismo es «saludable, elevado y patriótico» (De Pereda, 1897: 11) y está amenazado por los modernizadores, que consideran que el progreso es uniformizar, y también por el extranjerismo, la moda de copiar lo de fuera. Franco en sus discursos, precisamente, achacará la decadencia de la patria a una modernidad que desprecia las tradiciones y a una imitación extranjerizante que acosa las costumbres nacionales.

En el ámbito del teatro, el cronotopo del campo se manifiesta en el drama rural. Como la novela regional, es producto de los cambios que trae la revolución industrial: trabajo fabril, aparición del proletariado, emigración del campo, masificación de las ciudades, etc. En España este género es muy popular desde finales del siglo XIX y hasta la guerra civil. Es más, muchas de estas obras se llevan a la pantalla como *La Dolores* (1892), de José Feliú y Codina, *La malquerida* (1913), de Jacinto Benavente, y *Nobleza Baturra* (1924), de Joaquín Dicenta. Es decir, tanto el cine mudo como el cine sonoro llevan a las pantallas la novela regional y el drama rural. Lo que hace el franquismo es reivindicarlo, reforzarlo y adaptarlo a sus intereses. Como puede observarse por los títulos, en el drama rural, el conflicto principal solo en contadas ocasiones se plantea con la tierra, que sería lo más específico, quizás por la dificultad de ponerlo en escena. Lo habitual es que el drama se desarrolle sobre el idilio amoroso sexual y el familiar, siendo el medio rural el contexto y el causante de que esos idilios se desarrollen de una forma más dramática,

más primitiva. Es más, lo amoroso sexual coloca a la mujer y su honra en el centro de la trama, al punto de que podríamos decir que el drama rural es una manifestación del drama de honor, muy presente en el cine español visto en la Argentina (Diez Puertas, 2017: 226). El honor castellano y las tierras es lo que el padre deja al hijo, se dice en *La aldea maldita*.

González Requena, en este sentido, sostiene que lo que caracteriza esta forma de drama es la existencia de: 1) un código moral muy rígido que contiene un tabú sexual, 2) la transgresión real o aparente de ese tabú, y 3) su publicidad, lo que hace que todo el cuerpo social deba pronunciarse y el odio se instale entre los personajes (González Requena, 1988: 17).

3 Los estrenos

Precisamente, uno de los primeros títulos estrenados en la Argentina tiene por título *Odio*, filme de Richard Harlan rodado antes de la guerra. En la Argentina se estrena en noviembre de 1944 y se titula *De Galicia a Buenos Aires* para subrayar la importancia del espacio dramático, pues, en efecto, trata de unos personajes que terminan emigrando a la Argentina, aunque nunca se ve un plano de este país. En concreto, cuenta la historia de una mujer que fue seducida y tiene un hijo fruto de ese hombre que odia. Mucho tiempo después, el joven tiene que elegir entre irse con su novia a la Argentina o quedarse con su madre, que es víctima de un usurero. El joven se queda y, al ver el amor del hijo, la madre vende la casa y emigra también. La película se basa en una novela de Wenceslao Fernández Flórez «en la que se describe la dura existencia de los habitantes de un típico pueblo de Galicia, víctimas del ambiente y de su propia indolencia y que además han caído en las garras de un usurero», dice la sinopsis del *Heraldo*. Esta temática tan próxima al público español en la Argentina explica que la película se estrene más de diez años después de su realización. *Imparcial Film* dice que la realización es anticuada y el tono excesivamente sombrío y melodramático. El *Heraldo* coincide: tiene interés el tipismo, pero la técnica es pésima, el tema, folletinesco y el diálogo, teatral.

También de época republicana es *Hogueras en la noche*, de Arturo Porchet, titulada en la Argentina *En un pueblo de Aragón*. Se estrena en junio de 1944. La acción se desarrolla en un pueblo minero. Un joven del lugar huye a América para evitar tener que casarse con una joven a la que ha dado palabra de matrimonio. Cuando vuelve años después, la encuentra casada con su hermano, pero intenta conquistarla. Finalmente, el seductor muere en un accidente de tren. Por encima de esta trama folletinesca, *Imparcial Film* considera que su atractivo está en los cuadros folclóricos, bailes y canciones regionales.

El camino del amor, dirigida por José María Castellvi, se estrena en la Argentina en mayo de 1946 y se titula *España de mis amores* en un intento de subrayar la parte que la película tiene de estampas costumbristas castellanas: bailes, música, trabajos agrícolas, feria en el pueblo, etc. La trama se centra en el idilio familiar. Es la historia de Pedro Calvo (Jacinto Quincoces), un rico campesino. Su mujer muere y él queda a cargo de su hijo Andrés y de su hija Teresita, todavía unos niños. Pedro decide tomar una criada, Tomasa, para que lleve la casa y cuide de los hijos, pero está criada le roba, maltrata a los niños y ambiciona casarse con él para quedarse con su patrimonio. Un día en el mercado una mujer, Dolores (Alicia Romay), le ayuda comprar ropa para los niños y entre ambos se establece una relación de amistad que se convierte en el rumor del pueblo. Dolores es honrada, hacendosa y guapa. El médico y el maestro aconsejan a Pedro que se case con Dolores, pues los niños necesitan «la mano de una madre». Pero el hijo rechaza a Dolores. La «odia». Celebrado el matrimonio, Andrés intenta hacer creer a su padre que Dolores es mala, pero su trampa falla y se escapa de casa. Todos salen a buscarlo. Dolores lo encuentra en la orilla del río, justo cuando tropieza y cae al agua. Dolores se arroja al río y lo salva. En casa, el médico consigue recuperar al niño y éste pide perdón a Dolores, a la que llama «madre». Entonces el médico dice: «Solo Dios conoce el camino del amor». Aunque el *Heraldo* la clasifica como corriente, la puntúa con un 8 sobre 15 y resalta muchas cualidades: el argumento humano y simpático, la buena música del maestro Jacinto Guerrero y los ambientes naturales. En efecto, la película, que está salpicada de temas musicales cantados por los protagonistas, refleja muy bien el ambiente de un pueblo rural: las tareas del campo, el vestuario de las gentes y costumbres etnográficas como la ceremonia de boda.

El centauro, presentada en noviembre de 1947, se titula en la Argentina *Celos, amor y toros* porque trata de la rivalidad entre dos ganaderos de reses bravas mientras dos jóvenes de ambas familias se enamoran. En otras palabras, una versión de *Romeo y Julieta* que el *Heraldo* solo considera de interés para los públicos españoles por la abundancia de exteriores, las escenas de corridas de toros y las canciones.

3.1. La mujer rural como ideal patriótico: *Orosia* (1944)

Entre los cultivadores más importantes del drama rural está Florián Rey (García Carrión, 2007), uno de los directores españoles con mayor presencia en las pantallas de la Argentina. El 1942 había estrenado en España *La aldea maldita*, nueva versión de su película de 1929, y al año siguiente había rodado *Orosia*. Florián Rey considera que el cine folclórico y el drama rural son formas de género netamente «españolas». En 1944 dice en *Primer Plano*:

si queremos mantener nuestras películas en el mercado extranjero no hay otra receta posible que volver a un tipo de películas de ambiente español, sin miedo a utilizar el costumbrismo y el folclore. Ya se vio el éxito de *Carmen la de Triana*... ahora se sufre el fracaso de esta nueva tendencia de hacer películas frívolas de corte norteamericano [se refiere a la copia de las comedias sentimentales de Hollywood]. Nosotros no somos norteamericanos, ni contamos con todos esos recursos que posee la cinematografía yanqui. Convencido de esto y de que un español no puede hacer españoladas aunque se lo proponga, estoy decidido por la película de asunto genuinamente español (10 de septiembre de 1944).

Las dos películas mencionadas llegan a la Argentina a finales de 1946. La primera en estrenarse es *Orosia*. Lo hace con el título *Un corazón español*. La acción se sitúa en 1909 en un pueblo del Alto Aragón. Un viejo pastor cuida el ganado de su señora Orosia. Se cruza con él un hombre pendenciero, Venancio (José Sepúlveda), que ha pasado la frontera con Francia para regresar al pueblo. En casa de Orosia (Blanca de Silos), se prepara su ajuar. Al mismo tiempo, los padres de su novio llegan para pedir su mano. Del acuerdo matrimonial se ocupa su padrino, pues Orosia es huérfana pero rica: tierras, ganado y muchas piezas de oro. También los padres de su novio, Eloy, son ricos. Pero Venancio conspira contra esa boda. Aprovechando que las negociaciones económicas para el matrimonio quedan en suspenso, hace correr el rumor de que Orosia y Eloy han roto y alienta a Joselón (José Nieto), un antiguo pretendiente, para que la corteje. Este acude al balcón de Orosia con una ronda a cantarla coplas. Pero se produce una pelea con Eloy y este cae muerto. Venancio huye a Francia por las montañas y Joselón es llevado a juicio, siendo declarado inocente por falta de pruebas. Orosia, obsesionada con saber quién es el asesino, manda a los criados que salgan en busca de Venancio, pero le encuentran muerto en las montañas. Tiempo después, Orosia perdona a Joselón y comienza una relación con él que todos en el pueblo ven como un escándalo. Ella manda cambiar la inicial de Eloy por la de José en su ajuar y se casa con él. Pero todo es una trampa. La noche de bodas Orosia logra sacar a Joselón que él mató a Eloy. Entonces Orosia, llena de «odio», llama a gritos a los criados y le apresan. Tiempo después, Orosia muere y se une con Eloy compartiendo la misma tumba. Al *Heraldo del Cinematografista* le gusta la trama, la fotografía, la interpretación de la protagonista y los hermosos exteriores fotografiados por Heinrich Gärtner. Se refiere, en especial, a la misa de los pastores que se celebra en la montaña, la cual tiene casi un carácter de documental.



Cartel de la película *Orosia* con imagen de la protagonista, de una rondalla aragonesa y paisajes del Pirineo. Fuente: Filmoteca Española.

Orosia, por otra parte, tiene su importancia porque ejemplifica muy bien el protagonismo que en el drama rural tiene la mujer. La apelación al mundo rural por parte de la novela y el teatro no obedece solo a una corriente estética. Hay detrás un pensamiento político: un discurso nacional ruralista que exalta las virtudes campesinas y el medio rural. Antes de la guerra este pensamiento se encontraba en el catolicismo social, el ultranacionalismo y el fascismo. El franquismo lo asume y lo defiende. Pues bien, el nacional ruralista convierte a la mujer en símbolo de los valores del agrarismo y el tradicionalismo y, al mismo tiempo, le confía la defensa de esos valores frente al avance de la izquierda marxista y anarquista, el laicismo, el ateísmo, el materialismo individualista o el internacionalismo antipatriótico. Es decir, las mujeres rurales con su austeridad, fortaleza, sencillez, fe cristiana, su honra y su arraigo a la tierra se convierten en un nuevo ideal patriótico.

3.2. El pecado del orgullo: *La aldea maldita* (1942)

En cuanto a *La aldea maldita*, su premisa es la propia del cronotopo del trabajo agrícola: cuando la ciudad abandona a los campesinos a las inclemencias de la naturaleza, la nación se desangra en forma de pueblos arruinados, éxodo y miseria. En concreto, la acción se sitúa en una aldea de Salamanca en 1900. Es casi el mismo tiempo diegético de *Orosia* y un cambio relevante respecto a la versión muda, que se situaba en 1929, es decir, en la fecha de rodaje del filme. No está claro si esta distancia temporal es para

hacer el filme más etnográfico o para evitar que cualquier situación problemática se vea como una crítica del campesinado o del régimen. La trama es la siguiente. Un rico labrador castellano, Juan (Julio Rey), se ve obligado a ir a trabajar fuera tras varios años de malas cosechas. Pero su mujer, Acacias (Florencia Bécquer), en lugar de esperarle, se va a Salamanca, donde comienza una carrera de mujer de la noche.

Méndez-Leite en España dice que la realización es buena y tiene belleza plástica y una ambición artística loable, pero cae a veces en el efectismo teatral y la interpretación es mejorable (1965, Tomo I: 432). En la Argentina se estrena el noviembre de 1946. El *Heraldo* escribe que es una película de complemento. El argumento no tiene interés y es confuso, aunque sus estampas costumbristas están muy bien, con una excelente fotografía y hermosos exteriores (27 de noviembre de 1946: 206). En efecto, el filme está lleno de eso que hemos llamado elementos etnográficos propios del trabajo agrícola: el campo destrozado por la piedra, los bueyes arando la tierra, la recogida de la cosecha, la trilla y hasta el «día del patrón», la fiesta en la que los amos de la casa sirven a los criados, aparente símbolo de igualdad de clases. *Imparcial Film*, que a menudo está cerca de la paráfrasis publicitaria, escribe que es una buena película, un poema cinematográfico sobre el amor a la tierra y la honra de la mujer por encima de la misma muerte (25 de noviembre de 1946: 11).

Por otro lado, *La aldea maldita* vuelve a insistir en el ideal de mujer rural, solo que a través de su cara negativa. Acacias representa un modelo de mujer totalmente opuesto a Orosia y a lo que esta simboliza: el ideal nacional ruralista. Es decir, una vez más la censura admite una conducta reprochable porque hay una situación dramática de expiación: el pecador se arrepiente y con ello confirma la solidez del ideario franquista e insiste en su modelo de mujer. Acacias, en efecto, abandona a su esposo y a su hijo y pierde la honra (culpa). Cuando Juan, su marido, la encuentra tiempo después, la lleva a casa para hacer creer al abuelo que la honra familiar está limpia, pero le impide tocar a su hijo. Una vez que el abuelo muere, el marido la echa de casa y ella lleva una vida de miseria (castigo y expiación). Pero, finalmente, un día regresa a la aldea, pide perdón a Dios en la Iglesia y el marido la perdona también. Este ordena que se prepare una fiesta y hasta le lava los pies para decirle que está a su servicio (beatificación). Como la fiesta del patrón que abre la película, este cierre es un símbolo de humildad y pone fin al orgullo desmedido que tanto envenena la vida de los campesinos. «Por qué vamos a tener más orgullo que en la casa de Dios», dice Juan cuando todos le aconsejan que hay que echar a Acacias de la aldea. En realidad, *Ecclesia* considera que el filme va demasiado lejos:

Al perdón cristiano del marido ofendido nada se puede ni se debe oponer. Pero que al socaire de ese gesto generoso, de esa acogida cariñosa a la pecadora que vuelve, de las puertas de la iglesia abiertas y brindando perdón, no quede suficientemente afeada y estigmatizada la conducta inmoral de aquella mujer y su

prostitución prolongada, y que todo termine entre repiques de campanas como si nada hubiese ocurrido nos parece sinceramente reprobable y totalmente inoportuno para nuestro público (28 de diciembre de 1942).



«Por qué vamos a tener más orgullo que en la casa de Dios», dice Juan cuando todos le aconsejan que hay que echar a Acacias de la aldea. Fuente: Filmoteca Española.

3.3. La importancia de lo perdurable: *Aquel viejo molino* (1946)

Finalmente, *Aquel viejo molino* es otra película que refleja muy bien el idilio rural, es decir, el amor por la tierra. De hecho, el argumentista y director de la película, Ignacio F. Iquino, afirma que pretendía rodar un filme de hondo sentido español que, sin recurrir a los tópicos, interesase al público autóctono y al extranjero. En España es declarada de Interés Nacional, aunque la censura pide que se adelante el fundido final para que el beso que cierra la película solo quede insinuado. De nuevo aparece el tema de la emigración. Lucas García (Adriano Rimoldi), el hijo de un molinero, emigra a la Argentina y, tras múltiples peripecias, vuelve rico muchos años después. Pero el molino de sus padres está abandonado. Su hija se casa con un muchacho en España y estos lo reconstruyen. Es decir, el molino simboliza la patria añorada. En su estreno en Madrid el público la aplaude por su línea sentimental y sus apuntes patrióticos.



Fotograma de *Aquel viejo molino*: un rico emigrante regresa desde la Argentina para reconstruir el hogar familiar. Fuente: Filmoteca Española.

En Buenos Aires se estrena muy pronto, en mayo de 1947, y es el filme de este tipo de mayor éxito y calidad. El *Heraldo* dice que la película tiene interés y simpatía, buena realización y fotografía y un diálogo natural con expresiones graciosas. El crítico sitúa la acción en Andalucía. El rodaje se hace en Andalucía y La Mancha. *Imparcial Film* resalta la capacidad de la película para retratar la nostalgia por la tierra y los sentimientos humanos relacionados con los fuertes lazos que las personas establecen con los de su sangre y con la patria. Este canto a la emigración y a su apego por España explica que tuviese en la Argentina un gran éxito entre la colonia española, que no puede evitar las lágrimas en muchos momentos. Es más, en España la película se dio por perdida hasta que apareció una copia en, precisamente, Buenos Aires (Comas, 2002: 76).

4 Conclusiones

En definitiva, el drama rural permite expresar al franquismo su idea del regionalismo o nacionalismo regionalizado, arma ideológica contra el federalismo, el nacionalismo

periférico y el separatismo. En las regiones, dice el régimen, reside lo más auténtico y lo más popular de una nación que, precisamente, se construye con la exaltación de lo local, lo provincial y lo regional. En sus discursos, Franco insiste una y otra vez en que para mantener la unidad de las tierras de España es preciso exaltar la rica multiplicidad de sus regiones, pues esa multiplicidad es la fuente de fortaleza de la unidad de la patria. Las películas mencionadas proyectan paisajes y costumbres de Aragón, Castilla, Extremadura o Andalucía.



Eva Perón viaja a España en 1947. En uno de los actos preparados para ella, recibe ofrendas de las regiones. Están representadas por mujeres ataviadas con su traje regional mientras la primera dama argentina y las consortes visten pieles. Fuente: Archivo General de la Administración.

Al mismo tiempo, el drama rural plasma numerosos cantos y danzas regionales. Es un cine que también participa de la política falangista de «Coros y Danzas», es decir, de la recuperación de canciones y bailes populares. De hecho, en algún caso, un drama rural tiene tantos bailes y danzas como una película de las estrellas folclóricas: Imperio Argentina, Estrellita Castro, Juanita Reina... Incluso las tramas en ambos casos se centran en historias amorosas. La diferencia está en que el cine de las folclóricas cuenta cómo llegan al matrimonio la folclórica (el pueblo) y el señorito (el burgués). El drama rural expresa, a menudo, el conflicto entre el campesinado y el burgués, el hombre liberal de la ciudad. Además, lo andaluz parece requerir el tono cómico mientras el resto de las regiones del país se expresan dentro de lo dramático. Igualmente, las estrellas del drama rural rara vez cantan, por lo que se las identifica menos con las formas musicales.

En cualquier caso, ambos géneros expresan el nacionalismo regionalizado del régimen. Demuestran que la aproximación al folklore y al tipismo popular son las formas que el cine franquista emplea para contar la verdadera España, pues la cultura local, provincial y regional, que es básicamente campesina, rural, representan la tradición popular y, por su pluralidad, constituye la riqueza etnográfica sobre la que hay que refundar y soldar el país. No se puede entender el franquismo sin su representación de la nación mediante canciones, bailes, peinados, vestidos y, en fin, costumbres regionales tradicionales. Naturalmente, a 10.000 kilómetros de España, este cine tiene un indudable valor sentimental para buena parte de la colonia de españoles emigrados.

Referencias bibliográficas

ALTHUSSER, L. (1989). «Ideología y aparatos ideológicos del estado», en *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, pp. 102-151

BAJTIN, M., (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BERGER, P. L. & Luckmann, T. (1986). *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

BLANCO RODRÍGUEZ, J. A. (1998). «Sociedad y régimen en Castilla y León bajo el primer Franquismo», *Historia Contemporánea*, 17, pp. 359-385.

CCEBA (2011). *Imágenes compartidas. Cine argentino - Cine español*, Buenos Aires, CCEBA Apuntes.

COMAS, Á. (2002). *IFI, Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas y su artífice, Ignacio F. Iquino*, Barcelona, UAB.

CUEVAS, A. (1950). *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano (1950-1951)*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo.

DE PEREDA, J. M. (1897). *Discurso leído ante la Real Academia Española*, Madrid, RAE.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L. (1988). *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC.

DIEZ PUERTAS, E. (2016). *Cine transnacional y geopolítica hispanoamericana: el caso de España en sus relaciones con la Argentina (1931-1943)*, Madrid, Universidad Carlos III.

- (2017). *El sueño de un cine hispano. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*, Madrid, Síntesis.

- FARÍAS, R. (2012). Apuntes sobre la presencia gallega en la Argentina. *Todo es Historia*, 6-27.
- FIGALO, B. J. (1992). *El protocolo Perón Franco: las relaciones hispano argentinas 1942-1952*, Buenos Aires, Corregidor.
- GARCÍA CARRIÓN, M. (2007). *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Zaragoza, IFC.
- GARCÍA SEBASTIANI, M. A. (2020). «Nacionalismos e identidad nacional entre los españoles en Argentina (1860-1975)», en Marcela Alejandra García Sebastiani, Xosé M. Núñez Seixas (coord.). *Hacer patria lejos de casa: nacionalismo español, migración y exilio en Europa y América (1870-2010)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, M. (2001). *El doble juego de la hispanidad: España y la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, UNED.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», en *El campo en el cine español*, Madrid, Filmoteca Española, pp. 13-27.
- HIGBEE, W. & HWEE LIM, S., (2010). «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies». *Transnational Cinemas*, 1 (1), pp. 7-21.
- MANNING WHITE, D. & AVERSON, R. (1974). *El arma del celuloide*, Buenos Aires, Marymar.
- MARTÍ GÓMEZ, J. (1995). *La España del estraperlo (1936-1952)*, Barcelona, Planeta.
- MÉNDEZ-LEITE, F. (1965). *Historia del cine español*, Madrid, Rialp.
- ORTUÑO MARTÍNEZ, B. (2010). *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (2018). *Hacia el hondo bajo fondo... Inmigrantes y exiliados en Buenos Aires tras la guerra civil española*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- REIN, R. (1995). *La salvación de una dictadura: alianza Franco-Perón 1946-1955*, Madrid, CSIC.
- SCHWARZSTEIN, D. (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica.

NUEVAS FIGURAS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA: LAS MUJERES EN EL NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO, 1960-1990

*New protagonists of the Cuban Revolution: women in the
Noticiero ICAIC Latinoamericano, 1960-1990*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.04>

Recibido: 29-9-2020

Aceptado: 26-10-2020

Publicado: 30-12-2020

Laure Pérez

Sorbonne Université, Francia

laureperez@orange.fr

ORCID  0000-0001-5001-461X

Como citar este artículo: PÉREZ, Laure (2020): "Nuevas figuras de la Revolución Cubana: las mujeres en el Noticiero ICAIC Latinoamericano, 1960-1990", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 66-86.

Resumen: Este artículo estudia la representación de las mujeres en el Noticiero ICAIC Latinoamericano, el noticiario cinematográfico de la Revolución cubana, dirigido por Santiago Álvarez. Se exhibió semanalmente entre 1960 y 1990, cubriendo aspectos de la actualidad internacional y nacional. Llegó a constituir una importante herramienta audiovisual para la difusión de las ideas revolucionarias en Cuba. Por tanto, este artículo estudia el Noticiero ICAIC refiriéndose al concepto de “mediación política”: cumplía una función mediadora, entre los dirigentes cubanos y el pueblo, en el proceso de formación de una nueva sociedad. En el caso concreto de las mujeres, su representación se articula en torno a tres figuras, que también son tres posibles vías de participación en la sociedad revolucionaria para ellas: la trabajadora, la deportista y la miliciana. Con estas nuevas figuras de mujeres, el Noticiero ICAIC refleja y da legitimidad a los cambios sociales y económicos que se observan en la Cuba revolucionaria, especialmente la participación femenina en el trabajo productivo. También rompe con las representaciones tradicionales de la feminidad, asociadas a la esfera doméstica. Este artículo estudia estas tres figuras analizando ejemplos de ediciones del Noticiero ICAIC en las que aparecen, tanto reportajes breves como ediciones enteramente dedicadas a la situación de las mujeres.

Palabras clave: Noticiero ICAIC Latinoamericano, Mujeres, Revolución cubana, Santiago Álvarez, Mediación política.

Abstract: This article studies women’s representation in the Noticiero ICAIC Latinoamericano, the Cuban Revolution’s newsreel, directed by Santiago Álvarez. It was shown every week between 1960 and 1990, covering aspects of international and national news. It became an important audiovisual tool to spread revolutionary ideas in Cuba. Thus, this article studies the Noticiero ICAIC referring to the concept of “political mediation”: it fulfilled a mediatory function, between Cuban leaders and the people, in the process of building a new society. In the concrete case of women, their representation centers around three protagonists, who also are three possible ways for them to participate in the revolutionary society: the worker, the sportswoman and the militiawoman. With these new feminine representations, the Noticiero ICAIC reflects and gives legitimacy to social and economic changes that can be observed in revolutionary Cuba, especially women’s participation in productive labor. It also contrasts with traditional representations of femininity, associated with the domestic sphere. This article studies these three feminine representations analyzing examples taken from the Noticiero ICAIC’s weekly editions, that can be short reports or editions entirely dedicated to women’s situations.

Keywords: Noticiero ICAIC Latinoamericano, Women, Cuban Revolution, Santiago Álvarez, Political mediation.

Introducción y metodología

El Noticiero ICAIC Latinoamericano es un noticiario cinematográfico creado en 1960 por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el organismo estatal encargado de la producción y difusión de películas en la Cuba revolucionaria. Se exhibía

en las pantallas cubanas cada semana, hasta su desaparición en 1990, por falta de financiación, al abrirse para el país el “periodo especial”. Lo dirigía el reconocido documentalista Santiago Álvarez, pero en él colaboraron más de doscientas personas, contando con directores como Manuel Pérez, uno de los fundadores del ICAIC, o Fernando Pérez, reconocido director de cine de ficción.

En total el Noticiero ICAIC Latinoamericano realizó 1493 ediciones, cada una de unos diez minutos de duración – salvo algunas ediciones especiales que pueden alcanzar los veinte minutos –. Fue inscrito en el 2009 en el registro de la UNESCO “Memoria del Mundo”, pero su acceso seguía siendo muy restringido, lo cual explica la casi ausencia de trabajos de investigación acerca de su importancia en la cinematografía cubana¹. En el 2012 se firmó un acuerdo para su digitalización y difusión por el INA (Instituto Nacional del Audiovisual francés). Gracias a este acuerdo, a día de hoy el Noticiero ICAIC Latinoamericano está digitalizado casi por completo, catalogado y se puede consultar en París en la sede del INA, lo cual ha propiciado la creación de un proyecto de investigación colectivo².

El Noticiero ICAIC tenía una doble dimensión: informativa y propagandística. Ofrecía a los espectadores reportajes de actualidad internacional – con especial interés en las tensiones con Estados Unidos, la colaboración con los países del bloque del Este, la actualidad latinoamericana, y la guerra de Vietnam – y nacional, documentando los avances de la Revolución en todos los aspectos de la vida cotidiana, incluyendo la condición de las mujeres. En suma, era una herramienta audiovisual para difundir las ideas de la Revolución en Cuba y en Latinoamérica, ya que también contaba con una difusión por el subcontinente. Cada edición solía constar de varios reportajes, pero también se realizaban noticieros “monotemáticos”. Santiago Álvarez volvió a trabajar algunos de ellos para transformarlos en películas documentales, que se exhibieron como tales en festivales y cines³. Por tanto, si bien el Noticiero ICAIC pertenece al género del periodismo filmado y de las actualidades cinematográficas, también se acercaba en determinadas ocasiones al cine documental y tenía vínculos con la producción documental cubana de la época.

El Noticiero ICAIC surge en un momento de extrema polarización en Cuba, entre partidarios y opositores del nuevo régimen, en un contexto de agudización de las

¹ El único libro que se ha publicado hasta ahora sobre el Noticiero ICAIC es el de ÁLVAREZ DÍAZ, M. (2012), que no propone un análisis de su producción, sino entrevistas a sus principales actores.

² “Recherche collective sur le Noticiero ICAIC”: <https://noticiero.hypotheses.org>. Este proyecto, coordinado por Nancy Berthier (Sorbonne Université) y Camila Arêas (Universidad de La Réunion), dará lugar a un libro colectivo sobre el Noticiero ICAIC Latinoamericano, en francés y en español, publicado por las editoriales del INA y del ICAIC. Un capítulo más extenso será dedicado al tema de la representación de las mujeres en el Noticiero ICAIC.

³ Es el caso de la película *Now* (1965) de Santiago Álvarez, que encuentra su génesis en el Noticiero n°272 del 23/08/1965.

tensiones con Estados Unidos, con el intento de invasión de Playa Girón y la proclamación del carácter socialista de la Revolución en abril de 1961. También son unos años de efervescencia cultural y de “intensísimo sentido de la tolerancia artística” (García Borrero, 2007: 16). Los primeros años del Noticiero reflejan esta atmósfera, pero de una manera todavía bastante clásica, con una voz en off muy presente y didáctica. Manuel Pérez lo subraya: “Santiago hizo esos noticieros respetando, de alguna manera, el modelo clásico de los noticieros de la época. Santiago, los camarógrafos y el equipo de ese noticiero lo que hacen esencialmente es respetar el molde histórico de los noticieros que se podían hacer en cualquier parte del mundo” (Alvares Beskow, 2019: 308). La audacia formal del Noticiero, esa “rara simbiosis de lo informativo con lo artístico” (Cruz Pareta, 2018: 13) se va fraguando poco a poco, mientras Santiago Álvarez aprende su oficio de cineasta⁴.

A partir de mediados de los años 1960 disminuye la importancia de la voz en off y aumenta la de la música y el montaje (Cruz Pareta, 2018: 34), hasta el punto de que la voz en off desaparece en algunas ediciones, sin que eso afecte la comprensión del mensaje, como en *Now!* (Noticiero n°272, 23/08/1965). En la década de los 1970, en un contexto de institucionalización y de “sovietización” de la Revolución, llamado posteriormente el “quinquenio gris” de la cultura cubana (Fornet, 2015: 207), el ICAIC consigue mantener cierta autonomía respecto a las nuevas exigencias del Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971 (García Borrero, 2009: 92), pero obviamente la libertad creativa se ejerce “siempre dentro de la Revolución” (Cruz Pareta, 2018: 19-20). La cantidad de informaciones en cada Noticiero se reduce, hasta alcanzar en los años 1980 el predominio de las ediciones “monotemáticas” (Cruz Pareta, 2018: 31). La producción del Noticiero ICAIC en los años 1980 también es marcada por los “noticieros críticos”, es decir, ediciones en las que se evidencian aspectos disfuncionales de la vida cotidiana en Cuba – insuficiencia en los servicios públicos como el transporte, falta de vivienda, planificación absurda⁵... – en un tono humorístico (García y Vega, 2005: 103) y “siempre desde una óptica socialista”⁶: es una crítica “constructiva” a la sociedad revolucionaria, en el contexto del “Proceso de Rectificación de errores” iniciado en 1984.

El Noticiero se exhibía cada semana en quinientas salas de cine en Cuba, antes de la película de largometraje en cartelera. Era muy popular, aunque, al exhibirse siempre con un largometraje, es difícil medir esa popularidad: hay quien afirma que ese éxito era tal que a veces los Cubanos iban al cine más por el Noticiero que por el largometraje⁷, pero

⁴ No tenía ninguna formación en cine, se formó de manera autodidacta (Cruz Pareta, 2018: 23).

⁵ Véase por ejemplo el n°1460, 13/10/1989, “Los albergados”, que trata de las personas que viven en albergues por falta de viviendas.

⁶ Entrevista a Francisco Puñal Suárez, realizador del Noticiero ICAIC en los años 1980, en Álvarez Díaz (2012: 129).

⁷ Entrevista a Daniel Díez Castrillo, sonidista del Noticiero ICAIC, en La Habana, Cinemateca del ICAIC, 21/05/2019. Este dato también es mencionado por Cruz Pareta (2018: 19).

es algo difícil de comprobar. En todo caso era una fuente de información alternativa a la televisión. Este éxito del Noticiero, su larga duración y su difusión en numerosas salas lo convierten en un elemento imprescindible de la producción audiovisual de la Cuba revolucionaria: contribuyó a construir un imaginario colectivo revolucionario en Cuba (Cruz Pareta, 2018: 16-17). Por tanto, podemos referirnos al concepto de “mediación política” para considerar que el Noticiero ICAIC poseía un papel mediador entre los dirigentes cubanos y el pueblo en la formación de una nueva sociedad: cumplía una función de “educación política popular” (Fraga, 1971: 25). En esta perspectiva, sería necesario estudiar la recepción del Noticiero ICAIC, ya que, por ejemplo, el hecho de que aparezcan en sus ediciones mujeres milicianas, armadas y vestidas con pantalones, no certifica que a todo el público de la época le haya parecido normal que las mujeres también puedan “defender la patria”. ¿Cómo reaccionaban los cubanos y las cubanas ante estas imágenes? ¿Cuál era su grado de aceptación de las nuevas ideas y representaciones transmitidas por el Noticiero ICAIC? Lamentablemente este tipo de estudio parece muy difícil de llevar a cabo hoy en día, treinta años después de la proyección de la última edición del Noticiero ICAIC. Entrevistar a cubanos y cubanas de hoy sobre su percepción de este noticiero en aquellos años supondría una serie de dificultades materiales. Los grandes cambios sociales y económicos del “periodo especial” y de los años 2000 seguramente influirían en sus respuestas. Dadas estas dificultades, este artículo se centra en la representación de las mujeres en el Noticiero ICAIC, y no en la recepción de estas imágenes por el público cubano de la época.

El interés de un acercamiento a la Revolución cubana y a sus producciones culturales con una perspectiva de estudios de género radica en la compleja relación de dicho proceso político con el tema de la igualdad, los derechos de las mujeres y el feminismo. Trabajos recientes han insistido en la hasta entonces subestimada participación de las mujeres en la resistencia contra la dictadura de Batista (Chase, 2010 y 2015). En cuanto a las medidas tomadas por los revolucionarios después de 1959, su balance en relación a la condición femenina se suele presentar como positivo (Bengelsdorf, 1985: 42). Es cierto que en Cuba las mujeres han conseguido derechos en el ámbito de la educación, el trabajo y la salud (acceso a anticonceptivos, derecho al aborto...), que en la época constituían un progreso a nivel internacional, y siguen siéndolo en el contexto latinoamericano actual. Sin embargo, en el contexto de los años 1960-1970, con el acercamiento de Cuba a la Unión Soviética, el feminismo como ideología y como lucha política autónoma se rechazaba por ser considerado una desviación burguesa, incompatible con la lucha de clases y el corpus ideológico marxista-leninista (Smith y Padula, 1996: 4). Los revolucionarios cubanos presentaban la emancipación de las mujeres como “una revolución dentro de otra revolución”, como lo declara Fidel Castro en una edición del Noticiero⁸: significaba que quedaba subordinada a otro proceso de

⁸ Noticiero n°338, 12/12/1966, Discurso de clausura de la quinta Plenaria de la Federación de Mujeres Cubanas.

transformación más amplia, en el que se trataba de incluir a las mujeres (Kaufman Purcell, 1973: 259). Con este fin se creó en 1960 la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), presidida por Vilma Espín (Domínguez, 1978: 267). Se insistía mucho en la necesaria incorporación de las mujeres al trabajo y a la militancia dentro de las organizaciones de masas. Una consecuencia negativa de este planteamiento fue que otros aspectos de la lucha por la igualdad, como la lucha contra la violencia de género, quedaron muy marginados⁹.

En este contexto, las ediciones del Noticiero que analizaremos no ofrecen una representación de la condición de las mujeres en Cuba en sí, sino más bien ejemplos de cómo ellas pueden integrarse al proceso revolucionario¹⁰, con tres figuras femeninas que son también ejemplos para ellas: la trabajadora, la deportista y la miliciana. Son presentadas como nuevas protagonistas de la Revolución y de la sociedad que se está construyendo, a la par con los hombres. Marcan una ruptura con las identidades femeninas del pasado prerrevolucionario: en 1953, las mujeres solo representaban el 13 % de la población activa cubana, y el 25 % de las que trabajaban lo hacían como empleadas domésticas (Smith y Padula, 1996: 20). Estas nuevas figuras asocian los cuerpos femeninos con la fuerza física y el espacio público, en vez del espacio doméstico. Transmiten una visión progresista de la condición femenina, ya que a través de estas nuevas actividades, las mujeres se igualan a los hombres. De este modo, el Noticiero ICAIC contribuye a crear una nueva visión de la feminidad en Cuba, adecuada a los valores revolucionarios. Por tanto podemos decir que el Noticiero ICAIC propone a las cubanas nuevas vías de participación en la Revolución, a la vez que refleja cambios sociológicos de los que los espectadores y las espectadoras ya eran testigos en su vida cotidiana: mujeres trabajando en el campo o en la industria, milicianas desfilando por las calles. Podemos hablar de una “mediatización” de estos temas por parte del Noticiero ICAIC. Al reflejar estos cambios sociológicos, les da una forma de legitimidad. Sin embargo, este noticiero selecciona los aspectos de la realidad que le interesa: narra las transformaciones de la sociedad cubana desde un punto de vista claramente pro-Revolucionario. Observamos en sus ediciones una construcción mediática de la realidad de la Cuba revolucionaria. Se enfatizan los aspectos positivos de la integración de las

⁹ Smith y Padula (1996: 65) escriben que en la Cuba revolucionaria “la violencia doméstica y la violación eran presentadas como problemas que afectaban los países capitalistas” y que “los medios de comunicación cubanos solo reconocieron la existencia de la violencia doméstica en 1992” (traducción personal, citas originales: “domestic violence and rape were portrayed as problems that plagued capitalists countries”, “the Cuban media did not recognize the existence of domestic violence until 1992”). La existencia de feminicidios fue reconocida en 2019 (González, 2019).

¹⁰ Entrevista a Manuel Pérez, director de cine y colaborador del Noticiero, en La Habana, sede del ICAIC, 28/05/2019.

mujeres a la Revolución, no los obstáculos con los que ellas se pueden encontrar todavía en su camino hacia la emancipación¹¹.

Este artículo estudia estas tres figuras femeninas en el Noticiero ICAIC, analizando ejemplos de ediciones en las que aparecen, como el n°350 del 06/03/1967, una edición “monotemática” que el Noticiero ICAIC dedica enteramente a la situación de las mujeres. Este Noticiero es de especial importancia para nuestro trabajo ya que reúne las tres figuras que estudiamos. También analizaremos otras ediciones “monotemáticas” – el corpus completo del Noticiero ICAIC consta de once ediciones de este tipo sobre las mujeres, siete realizadas con motivo del 8 de marzo¹² – y reportajes breves, procedentes de Noticieros que tratan a la vez de la situación de las mujeres y de otras temáticas. En total 140 reportajes o ediciones del Noticiero ICAIC han sido seleccionados para este trabajo, porque incluyen al menos una de las tres figuras señaladas. El espacio de este artículo no permite estudiarlos todos detalladamente. Es importante señalar que este triple modelo femenino – trabajadora, deportista, miliciana – caracteriza los reportajes sobre las mujeres a lo largo de toda la producción del Noticiero ICAIC. Los cambios en el contexto histórico no lo modifican.

1 La trabajadora ejemplar

En toda la producción del Noticiero ICAIC a lo largo de sus treinta años de existencia, 44 reportajes tratan de manera central el tema de la incorporación de las mujeres al trabajo, 18 lo evocan brevemente. De las tres nuevas figuras femeninas, la de la trabajadora es la que recibe mayor atención. No es sorprendente: el tema del trabajo en general es fundamental en esa época para todos los países del bloque socialista. En el caso de Cuba, la meta de los dirigentes es sacar al país del subdesarrollo. Para este fin, el Estado cubano necesita mano de obra, especialmente cuando se establece el objetivo de producir 10 millones de toneladas de caña de azúcar en la zafra de 1970. Si las mujeres ingresan a las fábricas o pasan a trabajar en la recogida de fruta y verdura, los hombres pueden volcar todos sus esfuerzos en la zafra de caña (Smith y Padula, 1996: 100). Por tanto, a pesar de las proclamas de igualdad¹³, esta incorporación de las mujeres a la producción recrea una división sexual del trabajo: hay actividades

¹¹ Algunas películas producidas por el ICAIC sí tratan de esos obstáculos: podemos mencionar *Mi aporte*, de Sara Gómez (1972), sobre las dificultades que supone para las mujeres tener un empleo y encargarse al mismo tiempo del trabajo doméstico; y *Ella vendía coquitos*, de Gerardo Chijona (1986), que se centra en la discriminación contra las mujeres, a las que algunas empresas no quieren dar trabajo.

¹² Esta fecha suele dar lugar a diversos actos políticos en la Cuba revolucionaria, lo que explica su tratamiento en el Noticiero ICAIC.

¹³ Un reportaje del Noticiero n°99 (30/04/1962) se titula, por ejemplo, “Ellas trabajan como ellos”.

masculinas y otras femeninas (Bengelsdorf, 1985: 42)¹⁴. Existen leyes que establecen dos listas: una de oficios reservados para las mujeres, otra de oficios en los que se les prohíbe trabajar para proteger sus funciones reproductivas¹⁵. Incluso la incipiente socialización del trabajo doméstico (creación de comedores obreros, círculos infantiles y lavanderías) termina reforzando esa división sexual del trabajo, ya que siguen siendo mujeres las que trabajan en esos oficios (Bengelsdorf, 1985: 43).

Lo que se denomina “trabajo” en el Noticiero ICAIC es “trabajo productivo”. Este término designa la producción de bienes y servicios que tienen un valor de cambio. Se mencionan poco las actividades que pertenecen al ámbito del “trabajo reproductivo”, es decir, la producción y reproducción de la fuerza de trabajo (reproducción biológica, cuidado de los niños, tareas necesarias para la supervivencia y el bienestar físico y emocional de los trabajadores). Es un trabajo hecho por las mujeres, en general dentro del espacio del hogar y de forma gratuita. Los conceptos de “trabajo productivo” y “trabajo reproductivo” son anacrónicos respecto a la producción audiovisual analizada en este artículo, ya que su génesis se encuentra en las elaboraciones teóricas del feminismo marxista estadounidense de los años 1980¹⁶. Sin embargo, su uso nos parece especialmente pertinente para desvelar los sesgos presentes en las ediciones del Noticiero ICAIC que tratan de la relación de las mujeres con el trabajo en la Cuba revolucionaria.

En estos reportajes, el trabajo reproductivo no es considerado como un verdadero trabajo, útil para la sociedad. Cuando es mencionado, es presentado como una carga de la que hay que “liberar” a las mujeres, mientras que el trabajo productivo es visto como una vía de emancipación para ellas. Es lo que sugiere Fidel Castro cuando dice que, gracias a su incorporación al trabajo, se va superando “el prejuicio de considerar que la mujer solo era apta para fregar, lavar, planchar, cocinar, limpiar la casa y tener hijos” (Noticiero n°338, 12/12/1966). Encontramos la misma idea en el Noticiero n°336 (28/11/1966), cuando la voz en off afirma que la incorporación de las mujeres al trabajo en el campo “supera los prejuicios del pasado” y que “los círculos infantiles constituyen también otra contribución para liberar a la mujer, facilitándole su incorporación al trabajo y al estudio”. Sin embargo, la creación de los círculos infantiles no es suficiente, y las mujeres se enfrentan a una doble o incluso triple jornada: trabajo fuera de casa, trabajo doméstico, y actividades políticas en organizaciones revolucionarias (Fleites Lear, 2003: 282). La investigadora Marisela Fleites Lear (2003: 284) deja claro que “el

¹⁴ Lo dice claramente Fidel Castro en un discurso sobre la incorporación de las mujeres al trabajo, hablando de la recogida de tomates: “porque son trabajos que pueden hacer las mujeres, pero cuando hablamos de la incorporación de la mujer en los trabajos agrícolas, no estamos pensando que las mujeres vayan a hacer los rudos trabajos que en el campo hacen los hombres”, en el Noticiero n°324 (05/09/1966).

¹⁵ Se trata de la “Resolución 47” y de la “Resolución 48”, que prohíbe a las cubanas trabajar en 498 oficios, ambas de 1965 (Smith y Padula, 1996: 123).

¹⁶ Para una presentación amplia de la “teoría de la reproducción social”, véase Vogel (1983).

apoyo del Estado socialista a las mujeres y las familias tiene una importancia innegable. Sin embargo, el Estado, que ha tenido tanto éxito en animar a las mujeres a salir de sus casas, no ha sido capaz de crear plenamente las condiciones que les permitan descansar cuando regresan”¹⁷. El Noticiero ICAIC no habla de estas dificultades: ofrece una visión idealizada de las condiciones de trabajo de las mujeres, seleccionando solo los éxitos. En este sentido, podemos hablar de una construcción mediática de la realidad cubana de la época por el Noticiero ICAIC.

Este énfasis en el trabajo productivo no es casual. Tiene que ver con determinados elementos de la ideología marxista-leninista que adoptaron los dirigentes cubanos. Una de las ideas claves de esta ideología es que el trabajo productivo, especialmente en la industria mecanizada, sería el trabajo idóneo para formar a una clase obrera apta para construir el comunismo, ya que se trata de un trabajo racionalizado y uniformizado (Guerra, 2012: 240)¹⁸. También es un trabajo que propicia la colaboración entre obreros, lo cual desarrollaría entre ellos una conciencia de clase. El trabajo reproductivo es todo lo opuesto: es solitario y no se puede mecanizar completamente (Federici, 2019: 83-84). Estas ideas justifican en Cuba una desconfianza hacia las amas de casa, siempre sospechadas de ser contrarrevolucionarias – de hecho, en los años 1970, se les prohíbe afiliarse al Partido comunista cubano (Smith y Padula, 1996: 51)¹⁹ – y una forma de desprecio hacia el trabajo reproductivo, a la par que se sobrevalora el trabajo productivo. Smith y Padula escriben a este respecto:

La “producción” pública es valorada como socialmente útil y personalmente transformadora, cuando las tareas domésticas son denigradas – si es que son reconocidas – como actividades inútiles y embrutecedoras, como una forma de derroche. Por tanto la casa, origen tradicional del poder público de las mujeres, de su respeto y legitimidad en la sociedad cubana, era desestimada de repente. La reproducción y el cuidado de los niños eran meras “cargas” que dificultaban la participación de las mujeres en el reino redentor y masculino de la producción pública (1996: 95)²⁰.

¹⁷ Traducción personal, cita original: “The socialist state support of women and families is of undeniable importance. However, the State, so successful in encouraging women to get out of the house, has been unable to fully create the conditions that allow them to rest when they come back home”.

¹⁸ Para un análisis de los límites de esta perspectiva, véase Federici (2019: 83-86).

¹⁹ El informe final del Congreso de la FMC de 1974 da fe de esta desconfianza hacia las amas de casa: “el informe final del congreso señaló que las amas de casa y las campesinas tenían que ser educadas en el marxismo-leninismo, que había que exhortarlas a luchar contra el individualismo y el machismo, e instarlas a promover una actitud de ‘disciplina consciente y amor al trabajo’” (traducción personal, cita original: “The final report of the congress noted that housewives and peasant women were to be educated in Marxism-Leninism, exhorted to combat individualism and male chauvinism, and urged to foster an attitude of ‘conscious discipline and a love of work’” (Smith y Padula, 1996: 52).

²⁰ Traducción personal, cita original: “Public ‘production’ is valued as socially useful and personally transforming, while domestic tasks are denigrated – when even acknowledged – as useless, wasteful, and

En esta perspectiva, su incorporación al trabajo productivo es vista como una condición necesaria para que desarrollen una conciencia revolucionaria. La valorización que se percibe en el Noticiero ICAIC de este tipo de trabajo tiene por tanto una dimensión cultural e incluso identitaria para la Revolución cubana. No se trata solo de animar a las mujeres a que se incorporen a la producción porque representan una fuente de mano de obra – si bien esto es un dato importante –, también se trata de difundir nuevos valores, de disciplina y amor al trabajo, convenientes para la sociedad que se pretende construir. Se construye una oposición entre el trabajo en la producción, fuera de casa, que sería una vía de emancipación para las mujeres, y el trabajo reproductivo en el hogar, del que se tienen que “liberar”. Sin embargo, si bien es cierto que las tareas domésticas pueden ser aburridas, la mayoría de los reportajes del Noticiero que tratan del trabajo productivo aluden a tareas duras y monótonas, en la agricultura y en la industria, cuyo carácter posiblemente enajenante no es mencionado.

Los 44 reportajes que tratan de las mujeres y el trabajo en Cuba ilustran esta valorización del trabajo productivo y presentan a las mujeres como trabajadoras ejemplares. En el Noticiero n°476 del 15/12/1969, dos reportajes tratan de labores agrícolas exclusivamente realizadas por mujeres – recogida de tomates, rábanos y lechugas, en Mayabeque. La fecha de estos reportajes no es casual: como lo recuerdan los títulos de crédito finales de este Noticiero, 1969 es el “Año del esfuerzo decisivo”, en preparación de la zafra de 1970. Los tomates son recogidos por “setenta trabajadoras agrícolas”, las lechugas y los rábanos por “jóvenes estudiantes del plan ‘la escuela al campo’”, según la voz en off²¹. El comentarista insiste en la capacidad de trabajo y la contribución al esfuerzo nacional de las primeras: la cosecha es “abundante” y cada una de estas mujeres “acopia treinta cajas diarias”. Estos dos reportajes contribuyen a presentar el trabajo productivo como algo positivo para esas mujeres gracias a un montaje dinámico, que alterna primeros planos de sus caras, de las verduras que recogen y planos de conjunto del campo. El segundo reportaje, en tan solo dos minutos y veintiséis segundos de duración, totaliza ocho primeros planos de los rostros de las jóvenes, que casi siempre están sonriendo. Se ríen, se empujan unas a otras: el trabajo parece ser un juego. La banda de sonido refuerza esa sensación de dinamismo y alegría que se desprende de los dos reportajes. Se usan tres temas musicales de pop rock: dos de ellos que no hemos podido identificar, y una versión instrumental de “(I can’t get no)

numbing. Thus the home, the traditional source of women’s public power, respect, and legitimacy in Cuban society, was dismissed in one bold stroke. Reproduction and child rearing were merely “burdens” that hindered women’s participation in the redeeming male province of public production.”

²¹ Es probable que no hayan cobrado ningún sueldo, ya que el trabajo voluntario femenino era muy frecuente en la agricultura cubana en la época (Smith y Padula, 1996: 103). En 1973, el trabajo voluntario femenino alcanzó un total de 95,6 millones de horas (Domínguez, 1978: 267).

Satisfaction” de The Rolling Stones – lo cual denota la independencia del Noticiero, ya que en la Cuba de la época, estaba prohibido escuchar rock anglosajón²².

Esta valorización del trabajo productivo femenino también aparece en el Noticiero n°350, en un reportaje de dos minutos y cuarenta segundos de duración sobre muchachas haciendo trabajo voluntario en el campo. La voz en off es poco presente en este reportaje. Se limita a dar algunos datos de contexto: son alumnas de varios institutos tecnológicos de la provincia de La Habana, trabajan en un programa de producción de cítricos en Guane (provincia de Pinar del Río). En este sentido, esta edición es representativa de la evolución estética del Noticiero: a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, disminuye la importancia de la voz en off. El mensaje didáctico y político que esta voz dejaba muy claro ahora ya se puede transmitir de manera más sutil, mediante la música y un uso más ágil del montaje. Los recursos ya evidenciados en el estudio del Noticiero n°476 también aparecen en este reportaje: contribuyen a presentar el trabajo productivo como una actividad emancipadora que hace felices a estas jóvenes. Después de cinco breves primeros planos de sus manos trabajando, un plano de conjunto y un plano general muestran el entorno paisajístico en el que se encuentran. La vivacidad del montaje es reforzada por una música alegre. Una tormenta interrumpe sus actividades pero no la continuidad de la banda de sonido: las jóvenes salen corriendo, riendo bajo la lluvia. La cámara filma en primer plano sus rostros felices: de nuevo, el trabajo es presentado como una actividad positiva y entretenida. Unos primeros planos de sus pies y sus manos en el barro y dos planos de conjunto permiten insistir en su entrega al trabajo: una vez la tormenta termina, vuelven a ello enseguida. Son trabajadoras ejemplares: eficaces, productivas y además, risueñas, jóvenes y hermosas.

En el reportaje siguiente, se ve el resultado de estos esfuerzos consentidos por las mujeres y por los trabajadores en general: “nuestra determinación de producir en la agricultura da sus primeros frutos”, dice la voz en off comentando las imágenes de un mercado lleno de frutas y verduras. Los recursos estilísticos evidenciados en el análisis de este reportaje – primeros planos, vivacidad del montaje, preeminencia de la música sobre la voz en off – se usan mucho en las ediciones del Noticiero ICAIC sobre mujeres y trabajo, siempre para sugerir que el trabajo productivo es una actividad positiva para ellas: aparecen también, por ejemplo, en el “monotemático” n°599 (15/03/1973), dedicado al “Día de la Mujer”.

En el Noticiero n°350 también son interesantes dos intervenciones de dos mujeres, que tratan, cada una a su manera, de animar a las mujeres a participar en la producción. Gelacia Gómez, mujer blanca, técnica en un laboratorio, habla de la importancia de la incorporación de las mujeres “al estudio y a todas las actividades de la producción”. Es

²² Entrevista a Manuel Pérez, director de cine y colaborador del Noticiero, en La Habana, sede del ICAIC, 28/05/2019.

filmada de manera convencional, con un primer plano de su rostro, que se transforma en un plano medio después de un trávelin hacia atrás, lo cual permite mostrarla en lo que debe de ser su entorno laboral habitual. La voluntad de los realizadores del Noticiero ICAIC de reflejar el amplio abanico de oficios nuevos que podían ocupar las cubanas gracias a la Revolución se ve en que también insertan, más tarde en esta edición, otra breve intervención (veinte segundos), esta vez de una obrera, negra, y cuyo origen social humilde es revelado por su acento²³. Su presencia en este reportaje también puede ser una manera para los realizadores del Noticiero de conseguir una identificación por parte de las cubanas negras y que trabajan en oficios manuales. Sin embargo, ella sigue siendo anónima cuando su compañera blanca y más educada aparece con su nombre y apellido. La obrera insiste en las capacidades de trabajo de las mujeres: “se decía que la mujer no era capaz de hacer ningún trabajo de soldadura y eso, y nosotras hemos demostrado con nuestro esfuerzo que éramos capaces de hacer esto y mucho más, como las compañeras vietnamitas”.

En efecto, el Noticiero n°350 dedica también un reportaje a esas “compañeras vietnamitas”. No es casual: esta edición se inscribe en el contexto de la ayuda de Cuba a los comunistas vietnamitas en guerra, 1967, siendo declarado el “Año del Vietnam Heroico”, como lo mencionan los títulos de crédito finales. Después de una intervención de Melba Hernández –quien dirigía el Comité cubano de solidaridad con Vietnam– presentándolas como modelos para las cubanas e incluso “para todas las mujeres del mundo”, por su compromiso militar y su papel en la producción, esta edición del Noticiero ICAIC se cierra con imágenes de mujeres vietnamitas trabajando y participando en combates. Llevan a cabo varias actividades: algunas trabajan en una fábrica de armamento, otra teje. Un grupo de mujeres recogen frutas, con los fusiles en la espalda. La cámara se detiene en la sonrisa de una de ellas: igual que sus compañeras cubanas, estas mujeres son presentadas como trabajadoras ejemplares que cumplen alegremente con su deber.

Podemos pensar que, en todos estos reportajes, la insistencia de los realizadores en las sonrisas de estas mujeres no se debe solo a una voluntad de presentar el trabajo agrícola como una tarea positiva y gratificante para ellas. También es una manera de celebrar su belleza, su juventud, siempre atractivas para un espectador masculino, y de contrarrestar un posible miedo, presente en la sociedad de la época, a que al trabajar las mujeres pierdan su feminidad. Es una constante en las representaciones de mujeres trabajando en los medios de comunicación cubanos del periodo: siempre insisten en que, a pesar del trabajo, las mujeres siguen siendo hermosas y femeninas (Smith y Padula, 1996: 107). Es lo que vemos también en un reportaje sobre la incorporación de mujeres a la policía cubana (Noticiero n°414, 05/07/1968). Después de varios primeros planos sobre sus manos manipulando armas, planos de conjunto mostrándolas

²³ Pronuncia la « r » igual que una « l ».

practicando judo o marchando al paso, vestidas de uniforme, el comentario de la voz en off deja claro que no por ello dejan de ser femeninas: “Una nueva profesión para la mujer cubana: reguladora del tránsito, en la que una vez más nuestras jóvenes demuestran su responsabilidad y dedicación al trabajo, sin perder, desde luego, como algunos pudieran pensar, su feminidad”.

Para el público cubano de la época, estas imágenes normalizan la idea de que las mujeres no solo pueden trabajar en la producción, sino que también pueden hacerlo de manera eficaz. El Noticiero ICAIC contribuye por tanto a crear una nueva imagen de las mujeres cubanas como trabajadoras ejemplares en la producción, presentando el trabajo como una vía de emancipación para ellas, pero siempre se trata de una emancipación muy controlada.

2 La deportista potente

El deporte constituye otro ámbito presentado en el Noticiero ICAIC como una vía de emancipación para las mujeres. 19 reportajes son dedicados a la práctica de deportes femeninos, individuales o colectivos. Otros 18 reportajes aluden brevemente a este fenómeno. Se insiste en la práctica por mujeres de deportes que, antes de la Revolución, estaban reservados para los hombres. Encontramos una gran variedad de deportes en estos reportajes: el Noticiero ICAIC muestra mujeres practicando esgrima (Noticiero n°108, 02/07/1962), baloncesto (Noticiero n°273, 30/08/1965), ciclismo (Noticiero n°326, 19/09/1966), o judo (Noticiero n°1168, 17/03/1984). El objetivo de los realizadores es mostrar que, gracias a la Revolución, el acceso al deporte se vuelve más democrático. El comentarista de uno de estos reportajes presenta el acceso al deporte como parte de una emancipación global de las mujeres: dice que “hoy la mujer lo mismo conquista el cosmos que se dedica a la práctica del judo” (Noticiero n°159, 24/06/1963).

El Noticiero ICAIC también dedica varios reportajes a atletas cubanas que ganan medallas en competencias internacionales, como Mireya Rodríguez²⁴ o Hilda Ramírez. Es interesante ver que esas atletas profesionales aparecen con su nombre y apellido, cuando, en el Noticiero ICAIC, las mujeres suelen ser vistas más bien como un sujeto colectivo. En el Noticiero n°350, Hilda Ramírez se muestra consciente de la importancia del deporte para la Revolución cubana:

Me siento muy orgullosa de estar practicando el deporte en estos momentos, ahora la mujer cubana está muy integrada en el deporte y la mayoría de nosotras

²⁴ Medalla de oro en florete en los Juegos de América Central de 1962, es además una de las tres cubanas que trabajan como barberas (Noticiero n°116, 27/08/1962 y n°119, 17/09/1962).

somos campeonas centroamericanas. Para nosotros es un orgullo y una satisfacción poder representar a nuestro gobierno revolucionario que es nuestra máxima alegría y también debemos destacar que después del triunfo de la Revolución, un cien por ciento de mujeres cubanas practicamos el deporte, porque es nuestra mayor fortaleza para llevar al frente nuestra Revolución.

Es decir, que el deporte también tiene una dimensión geopolítica –para estas cuestiones, la sociedad cubana recibe la herencia soviética²⁵–. Las competencias internacionales son un instrumento para difundir los valores de la Revolución cubana y dar una buena imagen del país. Por eso el gobierno revolucionario quiere fomentar a la vez la práctica amateur y la profesional, como lo subraya la edición n°32 (09/01/1961), en la que la voz en off explica:

Hoy la Revolución ofrece a los deportistas la oportunidad de desarrollar a plenitud sus facultades. En el pasado Cuba no podía participar en las competencias internacionales ya que solo minorías privilegiadas podían practicar el deporte en exclusivas sociedades. Los círculos sociales obreros brindan a los hombres y mujeres del pueblo humilde todas las instalaciones, equipos y técnicos necesarios para el desarrollo masivo del deporte como actividad recreativa y competitiva.

Estas ediciones muestran los cuerpos femeninos en espacios exteriores y enfatizan su fuerza física, lo cual rompe con las representaciones tradicionales de la feminidad. En el n°32 por ejemplo, se ven mujeres lanzando peso, disco y jabalina. El uso del contrapicado subraya su fuerza. En el n°218 (10/08/1964), el ralenti y la panorámica hacia la derecha subrayan la performance de la atleta cubana Miguelina Cobian en Moscú, en los cien metros femeninos. En el n°350, Hilda Ramírez es filmada de una manera que permite insistir en su fuerza física. Mientras es entrevistada, la cámara pasa de un plano medio corto a un plano americano que permite mostrar sus piernas musculosas. A continuación, cuando empieza a entrenar, un zoom hacia atrás subraya la distancia que recorre la bala que acaba de lanzar. Además, es importante señalar que es una atleta negra: por segunda vez en esta edición n°350, el Noticiero ICAIC refleja la diversidad racial de la población cubana. Era sorprendente para el público de la época ver a mujeres practicando estos deportes: con estas imágenes también el Noticiero ICAIC crea nuevas representaciones en el imaginario colectivo cubano y contribuye a vencer prejuicios sobre lo que las mujeres pueden hacer. Además, esta atención al deporte femenino es algo muy moderno, ya que todavía hoy recibe menos cobertura por parte de los medios de comunicación. Una gran diferencia respecto a los reportajes sobre el trabajo, es que aquí no aparecen comentarios para sugerir que ellas preservan su “feminidad”. Las transformaciones de sus cuerpos, que pueden aparecer como

²⁵ Sobre la importancia del deporte en la sociedad soviética, véase por ejemplo Dufraisse (2016).

consecuencias de la actividad física, no parecen ser vistas como una posible transgresión de las normas de género.

También se ve en el Noticiero ICAIC el potencial reeducador y de transmisión de los valores revolucionarios que tiene el deporte, para determinados grupos de mujeres, siempre sospechadas de ser contrarrevolucionarias por su dedicación al trabajo doméstico. En el Noticiero n°112 (30/07/1962), la voz en off comenta del siguiente modo unas imágenes de mujeres haciendo ejercicios de gimnástica: “De las escuelas de superación para empleadas domésticas, de la escuela de instructores revolucionarios y amas de casa, surge la tabla gimnástica ‘La mujer cubana sana, orgullo de la Cuba socialista’”.

3 La miliciana dispuesta a “defender la patria”

La tercera gran figura femenina que aparece en el Noticiero ICAIC es la de la mujer combatiente, a la que son dedicados 19 reportajes, más 22 que aluden brevemente a esta figura. En realidad, diez de estos reportajes no muestran a cubanas sino a mujeres vietnamitas, luchando contra Estados Unidos durante la guerra de Vietnam²⁶. En un contexto de tensiones entre Cuba y EE.UU. y de acercamiento entre Cuba y los comunistas vietnamitas, estas mujeres son presentadas como modelos para las cubanas. El Noticiero ICAIC sugiere que las cubanas tienen que estar dispuestas a hacer lo que ya están haciendo las mujeres vietnamitas, es decir, tomar las armas para defender su patria. Sin embargo, se trata sobre todo de que las mujeres se incorporen a una fuerza compuesta de civiles, las Milicias de Tropas Territoriales, no necesariamente de que ingresen en el ejército profesional, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (Smith y Padula, 1996: 49). Las FAR son mixtas, pero solo los hombres hacen el servicio militar (Smith y Padula, 1996: 49). En 1990, las MTT cuentan con medio millón de mujeres, las FAR, diez mil, y muy pocas llegan a puestos de mando (Smith y Padula, 1996: 49).

Las combatientes vietnamitas aparecen por ejemplo al final del Noticiero n°350²⁷. Después de haber mostrado su ejemplaridad en el trabajo, este reportaje enfatiza su compromiso con la lucha armada contra EE.UU. En la breve intervención que introduce

²⁶ Podemos señalar los Noticieros n°272, 23/08/1965, “La mujer en Vietnam”; n°298, 07/03/1966, “Homenaje a la mujer vietnamita en guerra”; n°337, 05/12/1966, “Lucha de liberación de Vietnam del Sur” y el reportaje “La mujer vietnamita en la guerra” en el n°399, 04/03/1968.

²⁷ En esta edición, no se ven milicianas cubanas, pero sí se alude a la posibilidad de que tomen las armas cuando en su intervención Gelacia Gómez habla de la importancia de la participación de las mujeres en la “lucha de liberación latinoamericana”.

estas imágenes, Melba Hernández insiste en que la participación en los combates también constituye una vía de emancipación para estas mujeres, una manera de mostrar que no son inferiores a los hombres, sino iguales. Según ella, la mujer vietnamita “defiende y lucha por la soberanía del Vietnam con el mismo coraje, la misma dignidad y el mismo método, el mismo sentimiento de amor, con que lo hace el hombre”.

Este reportaje se construye con una forma de crescendo: después de las imágenes de mujeres trabajando en la producción que ya comentamos; aparecen planos de mujeres recogiendo frutas, pero llevando armas; a continuación vemos a una mujer ayudando a dos hombres a cargar una ametralladora; y luego aparecen varios planos en los que son las mujeres las que usan las armas, alternados con planos de hombres en estos combates. Uno de estos planos muestra a dos mujeres de perfil, en plano medio, tumbadas en el suelo para disparar con una ametralladora; el otro, a una mujer en plano medio corto, apuntando con un fusil. Sujeta el arma de manera un poco torpe, pero tiene una mirada muy determinada. Su blusa y el fular que lleva en el pelo le dan una apariencia muy femenina, como para mostrar que no es contradictorio ser mujer y estar armada. Más adelante, se ve a otra mujer, muy joven, saltando en una trinchera para protegerse mientras dispara con su fusil. En el último plano de esta edición, hombres y mujeres, todos armados, marchan en fila frente a la cámara, como para mostrar que tanto ellos como ellas pueden formar parte de esta lucha y ser iguales. Estas imágenes están impregnadas por cierto romanticismo revolucionario: se trata de presentar a las vietnamitas como verdaderas heroínas. Esto es reforzado por la banda de sonido, en la que se emplea una música tradicional vietnamita. Empieza con las voces de un coro femenino y sigue con una parte instrumental a la que cuerdas y percusiones dan acentos muy marciales. Contribuye a crear un final en apoteosis para este Noticiero, en el que la música se mezcla con ruidos de explosiones y de los combates.

Si las mujeres vietnamitas son presentadas como un sujeto heroico colectivo, también hay una mujer celebrada por su heroísmo individual en el Noticiero ICAIC. Se trata de Tamara Bunke, conocida como “Tania la guerrillera”, ciudadana alemana de la R.D.A. y compañera de Che Guevara en Bolivia. El Noticiero n°399 del 04/03/1968 le dedica un fotorreportaje de casi cinco minutos, con motivo del primer aniversario de su muerte en Bolivia, siendo además 1968 declarado “Año del Guerrillero Heroico” en Cuba. Forma parte de una edición “monotemática” sobre las mujeres, realizada a la víspera del 8 de marzo, y aparece justo después del reportaje “La mujer vietnamita en la guerra”: tanto “Tania” como las mujeres vietnamitas constituyen, para las cubanas, ejemplos de mujeres combatientes. Como ya lo señalamos, el Noticiero ICAIC no suele retratar mujeres de manera individual. Esta modalidad se reserva para figuras muy destacadas de la sociedad cubana²⁸, por lo tanto este reportaje merece una atención especial. Se

²⁸ Como la dirigente Vilma Espín y la bailarina Alicia Alonso, citadas respectivamente en cincuenta y seis y diecinueve reportajes del Noticiero ICAIC. También podemos mencionar a Celia Sánchez Manduley, a la que es dedicado un Noticiero “monotemático” especial (n°953, 19/01/1980), de una duración de casi

abre con una serie de imágenes de la extrema pobreza en Bolivia, comentadas por una voz en off femenina – la habitual es masculina – que insiste en la responsabilidad de EE.UU. en la situación del país andino. Luego desaparece esa voz en off y la historia de Tamara Bunke – su nacimiento en Argentina, su formación, el origen de su compromiso por la Revolución cubana, su llegada a Bolivia y las circunstancias de su muerte – es contada gracias a rótulos insertados entre los planos. Las miradas firmes y decididas de “Tania” y de mujeres bolivianas anónimas, subrayadas por el uso del primerísimo plano, dan un tono solemne a este reportaje. La música andina usada en la banda de sonido también contribuye a ese efecto, por su carácter repetitivo. “Tania” es asociada a una figura heroica masculina que aparece de manera furtiva en una fotografía hacia el final del reportaje: Che Guevara, pero ella, como mujer combatiente, es el sujeto del reportaje.

En cuanto a las milicianas cubanas, aparecen por ejemplo en el Noticiero n°127 (12/11/1962), es decir, justo después de la crisis de los misiles de octubre de 1962. El comentarista de este reportaje asimila las técnicas de camuflaje de estas milicianas a una forma de maquillaje, como para recordar que, aunque son combatientes, son ante todo mujeres y, por tanto, tienen que preocuparse por su apariencia física. Este comentario contrasta con el resto del reportaje, que tiene un tono muy belicoso. Empieza con un plano de conjunto en contrapicado de milicianas desfilando, en uniforme y armadas –se muestran sus fusiles en primer plano–. La banda de sonido, con el uso de una música militar ritmada por un tambor, contribuye a reforzar este carácter marcial. A continuación se las ve simulando combates: se arrastran en el suelo, se esconden en trincheras y disparan contra enemigos imaginarios, como cualquier soldado recibiendo una formación militar. El comentario a propósito del maquillaje parece por lo tanto tener la función de matizar el aspecto transgresor respecto a las normas de género de su nuevo rol como milicianas. En otro reportaje sobre las primeras mujeres paracaidistas (Noticiero n°194, 24/02/1964), el comentarista se ríe de una mujer que retoca su maquillaje antes de saltar, “para que no la llamen fea”, según él. Esta sexualización constante recuerda lo que ya observamos en el Noticiero n°414 (05/07/1968), en el que el comentarista aclara que las mujeres no pierden su “feminidad” al incorporarse a la policía. Cuando las mujeres acceden a actividades tradicionalmente asociadas con la masculinidad, el Noticiero ICAIC matiza esta transgresión, posiblemente para hacerla más aceptable para el público de la época.

La edición n°1218 (02/03/1985), otro noticiero “monotemático” enteramente dedicado a la situación de las mujeres en Cuba, sintetiza estos distintos aspectos de la representación de las milicianas: sugiere el advenimiento de un nuevo tipo de feminidad, que no renuncia a la belleza física, pero defiende valores revolucionarios y

veinte minutos, con motivo de su fallecimiento. Fue reeditado y se exhibió como documental bajo el título *Celia, imagen del pueblo*.

de igualdad. Esta edición incluye una cita del Noticiero n°686 (05/12/1974), “Discurso de Fidel Castro en el teatro Lázaro Peña”, para la clausura del II Congreso de la FMC en 1974, en el cual Fidel retoma una frase de José Martí sobre las mujeres: “las campañas de los pueblos solo son débiles cuando no se alista a ellas el corazón de la mujer”. A continuación, las imágenes de mujeres vietnamitas armadas del Noticiero n°686 son reemplazadas en el Noticiero n°1218 por fotografías de combatientes cubanas de la guerrilla contra Batista. Podemos reconocer a Vilma Espín, presidente de la FMC y esposa de Raúl Castro, y a Celia Sánchez Manduley. Con esta sustitución, el Noticiero ICAIC equipara la lucha contra Batista a la lucha de los comunistas vietnamitas contra EE.UU. y subraya el papel de las mujeres en ambas.

Esta edición n°1218 se termina con imágenes de una concentración de milicianos y milicianas en la Plaza de la Revolución, en La Habana. En un inmenso cartel se puede leer: “Esta Revolución la defenderemos con los hombres y mujeres del pueblo”. Con primeros planos de rostros de jóvenes y bellas milicianas, el Noticiero presenta a la miliciana como la mujer ideal, como un ejemplo para las cubanas. Es joven y bella: su apariencia no se aleja tanto de los cánones de belleza femeninos tradicionales cubanos. Hay cierta sensualidad en el primer plano del perfil de una de ellas, con los cabellos rozándole la mejilla, o en el leve trévelin final que permite acercarse a los ojos de otra. Pero son presentadas también como mujeres fuertes y valientes, iguales a los hombres: por eso se muestra en primer plano el fusil de una de ellas. Esta idea es confirmada por una cita de Martí, retomada por Fidel en su discurso del Noticiero n°686 y que vuelve a aparecer en esta edición: “la mujer vivirá a la par del hombre, como compañera, y no a sus pies, como un juguete hermoso”. Este juego de auto-cita del Noticiero ICAIC entre el n°686 y el n°1218, con las constantes referencias a Martí, permite establecer conexiones entre los héroes de las guerras de independencia de Cuba, los revolucionarios de 1959 y las luchas anti-imperialistas del Tercer mundo, insistiendo en la participación de las mujeres en estos combates.

Por tanto, en el Noticiero ICAIC, la miliciana es una figura ambivalente: llevar las armas para “defender la patria” es una forma de transgresión respecto al rol social habitual de las mujeres, pero la miliciana también es una figura sexualizada.

4 Conclusión

Con estos reportajes, el público cubano descubre nuevas representaciones de lo que las mujeres pueden hacer en la sociedad revolucionaria: trabajar en la producción, hacer deporte, ser miliciana. El Noticiero ICAIC contribuye por tanto a la formación de un nuevo imaginario colectivo, conforme a las decisiones de los revolucionarios, a los presupuestos de la ideología marxista-leninista que requieren la formación de una

“clase obrera” apta para construir el comunismo, y a las necesidades económicas de aumentar la participación femenina en la producción. El Noticiero desarrolla una forma de “mediación política” entre los dirigentes y la población cubana, en el proceso de formación de una nueva sociedad y de evolución hacia la igualdad entre hombres y mujeres. Rompe con representaciones anteriores que asociaban la feminidad a la esfera doméstica, para mostrar al público cubano de la época imágenes de mujeres practicando deporte, en espacios exteriores, o trabajando en oficios nuevos. Supone una transgresión de las normas de género.

Sin embargo, el Noticiero también crea nuevas representaciones de la belleza femenina, reuniendo aspectos tradicionales y elementos más modernos, acordes con los valores revolucionarios. Es lo que se puede ver en la figura de la miliciana, a la vez combatiente fuerte y valiente, y mujer sexualizada. Estas representaciones no dejan de ser una construcción mediática de la realidad, que deja de lado todo lo que podría crear una contradicción. El trabajo en la producción, por ejemplo, es presentado únicamente como algo que emancipa a las mujeres e incluso las llena de alegría, porque les permite salir de sus casas y no verse limitadas al trabajo doméstico. Los aspectos más duros y posiblemente enajenantes de sus actividades en la industria o la agricultura no se mencionan en estos reportajes. El Noticiero ICAIC tampoco habla de las discriminaciones a las que las mujeres pueden enfrentarse en el mundo laboral. En suma, propone una visión idealizada de la integración de las mujeres al proceso revolucionario cubano.

Referencias bibliográficas

- ALVARES BESKOW, C. (2019): “‘El Cine se convirtió en teatro de lucha de clases.’ Entrevista con Manuel Pérez Paredes”, en *Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário*, septiembre de 2019, pp. 306-317. Disponible en Internet (30/10/2020): <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/666/pdf>
- ÁLVAREZ DÍAZ, M. (2012): *El Noticiero ICAIC y sus voces*, La Habana, Ediciones La Memoria del Centro Pablo de la Torriente Brau
- BENGELSDORF, C. (1985): “On the problem of Studying Women in Cuba”, en *Race and Class. A Journal for Black and Third World Liberation*, Vol. XXVII, otoño de 1985, n°2, pp. 35-50
- CHASE, M. (2010): “Women’s Organizations and the Politics of Gender in Cuba’s Urban Insurrection (1952-1958)” en *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 29, No. 4, 2010, pp. 440-458

— (2015): *Revolution within the revolution: women and gender politics in Cuba. 1952-1962*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press

CRUZ PARETA, L., (2018): “Arte y compromiso en la gran pantalla: el Noticiero ICAIC Latinoamericano”, en Muñoz Alfonso, A., Cruz Pareta, L., y Pelayo Legrá, Y., *Santiago Álvarez, un cineasta en Revolución*, La Habana, Ediciones ICAIC, pp. 13-44

DOMÍNGUEZ, J. I. (1978): “The Cuban Women’s Federation”, en *Cuba: Order and Revolution*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 267-271

— (1978): “Women and the Revolution” en *Cuba: Order and Revolution*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 494-504

DUFRAISSE, S. (2016): “Les ‘héros du sport’. La fabrique de l’élite sportive soviétique (1934- 1980)” en *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, 2016/2 (N° 44), pp. 143-151, Disponible en Internet (24-08-2020): <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin-2016-2-page-143.htm>

FEDERICI, S. (2019): *Le capitalisme patriarcal*, París, La Fabrique éditions

FLEITES LEAR, M. (2003): “Women, Family and the Cuban Revolution”, en Horowitz, I. L. y Suchlicki, J. (editores), *Cuban Communism. 1959-2003*, New Brunswick, Transaction Publishers, pp. 276-302

FORNET, A. (2015): “El quinquenio gris: revisitando el término”, en Hernández Martínez, J. (coordinador), *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 207-225

FRAGA J. (1971), “El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico” en *Cine Cubano*, año 11, n°71-72, agosto-diciembre de 1971, pp. 24-31

GARCÍA, A., y VEGA, S. (2005), “El periodismo cinematográfico: aventuras, peripecias y trascendencia”, en Naito López, M. (editor), *Coordenadas del cine cubano (2)*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, pp. 95-104

GARCÍA BORRERO, J. A. (2007), *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*, Madrid, Ocho y medio, Libros de cine, Festival de cine Iberoamericano de Huelva

— (2009), “Cine cubano post-68: los presagios del gris”, en *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, pp. 68-114

GONZÁLEZ, I. (2019): “Feminicidio en Cuba: primeras cifras oficiales”, en *Periodistas en español.com*, 04/06/2019. Disponible en Internet (25-08-2020): <https://periodistas-es.com/feminicidio-en-cuba-primeras-cifras-oficiales-129344>

- GUERRA, L. (2012), "Juventud Rebelde. Nonconformity, Gender, and the Struggle to Control Revolutionary Youth", en *Visions of Power in Cuba. Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, pp. 227-255
- KAUFMAN PURCELL, S. (1973), "Modernizing Women for a Modern Society: The Cuban Case", en Pescatello, A. (editora), *Female and Male in Latin America. Essays*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, pp. 257-271
- MUZALF, A., y CABRERA, C. (2018): "Noticiero ICAIC latinoamericano Historia y Estética de la Revolución Cubana", en *Cubadebate*, 06/06/2018. Disponible en Internet (30/10/2020): <http://www.cubadebate.cu/especiales/2018/06/06/noticiero-icaic-latinoamericano-historia-y-estetica-de-la-revolucion-cubana/#.X6b03i17RR0>
- PACHECO, P. (2018), *Bitácora del cine cubano, Tomo III (Noticiero)*, Madrid, AECID, Ediciones La Palma, Cinemateca de Cuba
- PEREIRA, M. (1983), "Adivinando la noticia. Entrevista con Santiago Álvarez" en *Cine Cubano* n°104, 1983, pp. 8-15
- SMITH, L. M., y PADULA, A. (1996): *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*, New York, Oxford University Press
- VOGEL, L. (1983): *Marxism and the Oppression of Women. Toward a Unitary Theory*, New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press

REPRESENTACIONES DE LO ALTERNATIVO EN EL MADRID DEL TRÁNSITO A LA DEMOCRACIA: EL CASO DE LA (CONTRA)CULTURA MEDIÁTICA DE LAS RADIOS LIBRES (1976-1989)

*Representations of the alternative in Madrid during the
transition to democracy: the case of free radios' mediatic
(counter)culture (1976-1989)*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.05>

Recibido: 18-9-2020

Aceptado: 8-10-2020

Publicado: 30-12-2020

José Emilio Pérez Martínez
Sorbonne Université, Francia
joseemiliopm@gmail.com

ORCID  0000-0003-1880-5424

Como citar este artículo: PÉREZ MARTÍNEZ, José Emilio (2020): "Representaciones de lo alternativo en el Madrid de tránsito a la democracia. El caso de la (contra)cultura mediática de las radios libres (1976-1989)", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 87-105.

Resumen: *En la década de 1980, proliferaron en el éter español multitud de pequeñas emisoras radiofónicas que plantearon una nueva forma de hacer y entender la comunicación, y que constituyeron un nuevo movimiento social: el de las radios libres. Un movimiento que nació y creció dentro de una subcultura alternativa, cercana a la izquierda radical, para la que jugó el papel de instancia de producción y reproducción ideológica. En estas páginas veremos cómo la contracultura mediática que rodeó a estas emisoras, generó un estilo subcultural basado en la transformación y resignificación del lenguaje que ayudó a construir una identidad y una representación de lo alternativo en el Madrid de la Transición.*

Palabras clave: *radios libres, comunicación alternativa, subcultura, Transición española*

Abstract:

In the 1980s, a multitude of small radio stations proliferated in the Spanish ether, posing a new way of doing and understanding communication, and constituting a new social movement: that of free radios. A movement that was born and grew within an alternative subculture, close to the radical left, for which it played the role of an instance of ideological production and reproduction. In these pages we will see how the media counterculture that surrounded these stations generated a subcultural style based on the transformation and resignification of language that helped to build an identity and a representation of the alternative in Madrid during the Transition to democracy.

Keywords: *free radios, alternative communication, subculture, Spanish Transition*

Introducción y metodología

A finales de la década de 1970, en pleno proceso de tránsito a la democracia, surgieron en el éter español las primeras radios libres. Estas emisoras de frecuencia modulada y baja potencia intentaron, con su praxis cotidiana, dar voz a todos aquellos colectivos que no disponían de ella en los medios de comunicación generalistas. A este primer objetivo, se sumó pronto la búsqueda de un nuevo horizonte de cambio social, que mostraba su descontento con la articulación de las nuevas libertades democráticas en España.

A pesar de su longevidad —siguen existiendo proyectos de este tipo hoy en día— y de su impacto en la década de 1980, el movimiento de las radios libres es uno de los grandes desconocidos para la historiografía y los estudios de comunicación españoles. La poca atención académica que recibe la radio, en favor de medios más visuales y en los que el acceso a documentación es más sencillo (Rodero, 2009; Lacey, 2009 y 2018), se acentúa hasta, prácticamente, el vacío, al tratar de, en palabras de Emili Prado, estas “otras radios” (Prado 1999). Fue Prado, precisamente, uno de los pioneros en el estudio de este tipo de emisoras, tanto desde una perspectiva internacional —Italia, más concretamente (1983)—, como estatal (1981). A estos textos podemos sumar otros acercamientos tempranos como los de Miguel Aguilera (1985) o Francesc Deó y otros

(1985). Todos ellos conformaron la primera generación de estudios sobre las radios libres en España. En la década de 1990 podemos encontrar estudios que versaron, total o parcialmente, sobre este tipo de emisoras, como los de María Teresa Santos Díez sobre la radio vasca (1994), o los de Martín (1998), relacionando las radios libres con otros movimientos sociales. A partir de los 2000, debemos resaltar la labor realizada por toda una serie de investigadores e investigadoras que, en gran medida, han terminado integrándose en la Red de Investigación en Comunicación Comunitaria, Alternativa y Participativa (RICCAP), un importante polo de reflexión sobre el Tercer Sector de la comunicación. Si bien es cierto que la gran mayoría de su producción se realiza desde los estudios de comunicación y se centra, principalmente, en las radios comunitarias — fenómeno ligeramente distinto a las emisoras libres y algo posterior en el tiempo—, sus contribuciones son de indudable valor, pues versan sobre un amplio rango temático que va desde la situación legal de estos medios (García García, 2013) a la participación de los jóvenes en ellos (Lema, Rodríguez Gómez y Barranquero, 2016), pasando por su papel como elementos de integración social (García García, 2017) o de dinamizadores de la movilización ciudadana (Barranquero y Meda, 2015).

Desde el punto de vista de la recuperación del pasado de estas radios, es destacable la publicación reciente de trabajos que tratan el fenómeno en Cataluña (Camps Durban, 2019) —atendiendo a la totalidad del espacio catalán de comunicación—, el País Vasco (Pascual, 2019) —relacionando estos proyectos con otras formas contraculturales como los fanzines o las okupaciones— y en la Comunidad Autónoma de Madrid durante la década de 1980 (Pérez Martínez, 2018).

Partiendo de todos estos trabajos previos, el objetivo del presente artículo es analizar, por un lado, cómo este tipo de emisoras madrileñas —que nacieron en el seno de lo que hemos venido a considerar una subcultura alternativa, compuesta por distintos sectores de la izquierda radical— se convirtieron en instancias de producción ideológica (Althusser, 2014). Por otro lado, examinaremos su papel en la transmisión de mapas de significados y representaciones que, a través de mecanismos como el *bricolage* (Clarke, 2014) y de la puesta en circulación de discursos —tanto a través de las ondas como de otros medios—, fueron asumidos por los jóvenes que integraban dicha subcultura, llegando a crear un espacio contrahegemónico (Williams, 2009: 155).

Estudiaremos, mediante el análisis de casos concretos, cómo estas radios ayudaron a crear, a través de esta contracultura mediática, una identidad propia para los miembros de esta subcultura, y su representación de la sociedad española de aquellos años, marcando una clara diferencia entre el “ellos” y el “nosotros”, a la par que daban cobertura y apoyo a las distintas movilizaciones sociales que se estaban dando en las calles madrileñas.

Este texto se enmarca en un esfuerzo investigador más amplio, que se viene desarrollando durante más de una década. A lo largo de estos años, y como parte

constituyente y clave de esta recuperación sistemática del pasado de las radios libres, se ha intentado suplir la marcada ausencia de documentación en archivos al uso con la construcción de un corpus documental que sirviese de punto de partida para cualquier investigación relacionada con el tema. Debemos apuntar, sobre este conjunto, que está constituido por una colección particular que reúne: materiales hemerográficos – publicaciones con contenidos sobre radios libres, tanto generalistas como alternativas– ; más de un centenar de horas de grabaciones en audio –procedentes de internet, digitalización de casetes, colecciones privadas, etc.–; más de una treintena de entrevistas semiestructuradas de final abierto a miembros de distintas emisoras; y materiales de diversa naturaleza producidos por las distintas instancias del movimiento –emisoras, coordinadoras, etc.–, que van desde guiones originales de programas a pegatinas, pasando por pasquines, posters o bonos de ayuda.

Las reflexiones contenidas en estas páginas se han realizado después de analizar detalladamente cada uno de los elementos integrantes de este amplio y único corpus documental, ponerlos en relación y someterlos a preguntas de investigación. En definitiva, y de acuerdo con Enrique Moradiellos, se ha seguido el método de trabajo del historiador: aquel que, lejos de ser “una mera descripción de los hechos del pasado”, consiste “en la construcción de un pasado histórico en forma de relato narrativo” que parte de “las fuentes documentales primarias legadas” y que se lleva a cabo mediante un método inferencial e interpretativo”, en el que “es imposible eliminar al propio sujeto gnoseológico” y que “no puede ser arbitrario sino que debe estar apoyado y contrastado por las pruebas que existan al respecto” (1994: 9). Una metodología que arroja, como podremos comprobar en estas páginas, excelentes resultados.

Así pues, aunque la reconstrucción narrativa que aquí presentamos se ha apoyado en el trabajo con la colección antes mencionada, en estas páginas, y para adaptarnos a la extensión y requisitos formales de los artículos científicos, hemos querido ejemplificarla con estudios de caso concretos, lo que nos ha llevado a seleccionar una pequeña muestra de documentos. Por lo tanto, ilustrarán nuestras ideas las siguientes fuentes: una entrevista personal a un miembro fundador de La Cadena del Water, una cuña de la misma emisora, un poema de Radio Cigüeña y un artículo de prensa publicado por uno de los fundadores de Onda Sur.

1 ¿Qué son las radios libres? Notas sobre su definición y su desarrollo

Cuando hablamos de radios libres hacemos referencia a un fenómeno heterogéneo que, a nivel europeo, surgió en la segunda mitad de la década de 1970 y tuvo su apogeo en

el decenio siguiente. Con dos claros epicentros, Francia (Lefevbre, 2008) e Italia (Perrotta, 2013), el fenómeno se fue expandiendo progresivamente, con la aparición de emisoras de este tipo en Portugal (Guerra, 2019), Grecia (Thedosiadou, 2010), Holanda (Van der Hoeven, 2014) y, por supuesto, España. Aunque con matices por las distintas realidades nacionales, es posible fijar el origen de este tipo de proyectos en una situación de “anomia comunicacional” (Pérez Martínez, 2017) que se produce en las, más o menos asentadas, democracias occidentales. En estos países, las culturas dominantes propugnan como objetivos socialmente deseables el derecho a la información y la libertad de expresión. A pesar de ello, restringen los canales normalizados para satisfacerlos. La gestión de la comunicación mediante medios públicos u oligopolios privados, hace que se niegue, normalmente, el derecho de acceso de la ciudadanía a los *media*. Ante esta tensión entre la importancia de dichos objetivos y la imposibilidad de la mayoría social para satisfacerlos, algunos sectores decidieron poner en marcha sus propias emisoras radiofónicas, defendían, así, una nueva forma de entender la comunicación que escapaba al modelo clásico: vertical y excluyente. El abaratamiento de los equipos necesarios para poner en marcha una emisora y el aumento del número de estudiantes de telecomunicaciones y otras áreas afines, fueron otros dos factores que facilitaron la proliferación de estos proyectos.

A pesar de que, como hemos señalado, estamos tratando con un fenómeno diverso, es posible establecer una serie de rasgos comunes que nos permitan definir qué es una radio libre. En primer lugar, suelen pertenecer a asociaciones o colectivos sociales, por lo que, son emisoras cuya propiedad es privada, pero ciudadana. Dado su carácter asociativo, son proyectos que nacen como espacios abiertos y horizontales, en los que cualquier persona podía participar y donde los procesos de toma de decisiones se hacían, principalmente, en asambleas. En su afán por construir un nuevo modelo comunicativo, en el que se superasen las barreras clásicas entre emisor y receptor, estas radios defendieron su autonomía de poderes políticos y económicos. Se caracterizan, por tanto, por no tener ánimo de lucro, lo que las llevó, por ejemplo, a rechazar la emisión de publicidad. Asimismo, emitían al margen de la ley, de forma “alegal”, como ellas mismas reconocían.

En este artículo, nos vamos a centrar en la primera fase de su recorrido histórico: desde la aparición de las primeras emisoras hasta el concurso de licencias de 1989, derivado del Plan Técnico Nacional, producto de la Ley de Ordenación de las Telecomunicaciones (LOT) de 1987, primer punto de inflexión para el movimiento. Esta ley fue la primera amenaza grave para su supervivencia a nivel estatal, porque quedar sin licencia tras el concurso suponía enfrentarse a las duras sanciones que recogía la LOT.

En el año 1976 apareció en el éter madrileño Radio La Voz del Pobre, antecedente de lo que fue, más tarde, la primera oleada de emisoras dentro del movimiento de las radios libres. En 1979, comenzó a emitir en Barcelona Ona Lliure, proyecto que se considera,

tradicionalmente, punto de partida de la radiodifusión libre en España. Durante los primeros compases de los años ochenta, este tipo de emisoras se concentraron alrededor de Cataluña, el País Vasco, Aragón y la Comunidad Valenciana. Para el caso de Madrid, el afianzamiento de la radiodifusión alternativa llegó en los años 1982 y 1983, con la aparición de experiencias como Radio Acción en el Barrio del Pilar, Onda Sur en Villaverde, Radio Luna en el centro, Radio Fhortaleza en Hortaleza y Onda Verde Vallekana en Vallecas.

En mayo de 1983 se celebró en Madrid el VI Encuentro de la Coordinadora Estatal de Radios Libres, primero que tuvo lugar en la ciudad, fuera de la franja norte del país. Como resultado de este VI Encuentro se publicó el *Manifiesto de Villaverde*, documento clave para el desarrollo de estas emisoras. Tras este hito, su implantación en los barrios de Madrid y en muchas de las localidades de alrededor fue creciendo de forma exponencial. Getafe (Radio Rara), Parla (Radio Tú), Leganés (Radio Piel Roja), Rivas Vaciamadrid (Radio Cigüeña), Morata de Tajuña (Radio Morata), Canillejas (Radio Carcoma), Aluche (Onda Latina), Orcasitas (Radio ELO) o Las Águilas (Radio Las Águilas) fueron algunos de los municipios y barrios en los que aparecieron radios libres.

Por su proximidad geográfica con los poderes políticos y económicos del Estado, las emisoras madrileñas terminaron por constituir un importante nodo de actividad dentro del movimiento. Este protagonismo se intensificó con la labor de Onda Verde y su coordinador, Esteban Ibarra, en la incorporación de las radios españolas a organismos internacionales, como la Federación Europea de Radios Libres (FERL) o la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC).

También resulta necesario destacar el apoyo que dieron estas radios a las distintas luchas que se dieron en las calles madrileñas durante estos años —anti-OTAN, ecologista, vecinal, etcétera—. Esta implicación dio lugar a situaciones tan polémicas como el arresto de uno de los locutores de Radio La Voz de la Experiencia de la Cadena del Water —o simplemente la Cadena del Water— por supuestamente alentar la violencia en las manifestaciones estudiantiles del año 1987. En parte motivado por esta oposición frontal a sus políticas y en parte por la presión de agentes privados que querían participar, o que venían participando de forma ilegal, en el negocio de la radiodifusión, el gobierno del PSOE aprobó en diciembre de 1987 la ya mentada LOT, que establecía una serie de importantes sanciones que perseguían y castigaban la actividad de las radios libres, como el uso de aparatos autoconstruidos y no homologados.

En consecuencia, desde la aprobación de la LOT, el movimiento al completo, incluyendo las emisoras madrileñas, centró su actividad en evitar los cierres, esquivar las sanciones y en preparar el concurso de licencias que había de celebrarse. Una eventual legalización abría una ventana de posibilidades para este tipo de radios, por lo que se dedicaron muchos esfuerzos a establecer contactos con la Dirección General de

Telecomunicaciones, a debatir cuáles eran las mejores condiciones para presentarse a dicho concurso y, finalmente, a presentar los proyectos técnicos para intentar conseguir la concesión administrativa.

Como colofón a una serie de debates y enfrentamientos que venían produciéndose dentro de las radios madrileñas desde 1984, varias fueron las vías para presentarse al concurso de frecuencias. Hubo emisoras, como Onda Verde y la Cadena del Water, que concurren en solitario, y hubo otras que lo hicieron conjuntamente, dando lugar a dos plataformas unitarias: la Federación de Radios Libres de la Comunidad de Madrid (FERALICOMA) y la Agrupación de Asociaciones Culturales de Comunicación de la Comunidad de Madrid (AACC-CAM).

Las autoridades impusieron, como requisito para poder optar a una licencia, que cesasen las emisiones de aquellas radios que se encontrasen en situación irregular. En consecuencia, el 12 de marzo de 1989 las voces de nuestras protagonistas desaparecieron del dial. En octubre se procedió a repartir las licencias y, a nivel estatal, dos fueron a parar para el movimiento por la libertad de emisión: una en Valencia, a Radio Klara —aún hoy en activo—, y otra en Madrid, más en concreto en Chinchón —pequeña localidad relativamente cercana a la capital—, para FERALICOMA. Ante estos resultados muchas emisoras libres cerraron sus puertas para siempre, como la Cadena del Water; otras tantas, tras un tiempo prudencial, retomaron su actividad y volvieron a dar voz a los “sin voz”. La explotación de esta frecuencia por FERALICOMA se tornó especialmente compleja y problemática, lo que hizo que se terminara vendiendo al polémico empresario Ruíz Mateos, pero esto es, sin duda alguna, otra historia.

Habiéndonos acercado brevemente a qué es una radio libre y a cuál fue la evolución del movimiento durante los años que aquí nos ocupan, ha llegado el momento de ver en qué consistía aquella subcultura alternativa en la que surgieron estas emisoras, como paso necesario para entender la cultura mediática que produjeron y el papel que jugó en el Madrid de aquel momento.

2 La subcultura alternativa y las radios libres

Tal y como señalamos en la introducción de este artículo, las radios libres nacieron en el seno de un grupo social concreto y determinado, que hemos venido a denominar subcultura alternativa. Dentro de ella, estas emisoras desempeñaron un doble papel. Por un lado, ejercieron de instancias de producción y reproducción ideológica, poniendo en circulación los mapas de significados, la cosmovisión y las representaciones de dicho

subconjunto social. Por otro, su puesta en marcha y escucha, fueron prácticas culturales que definieron a la propia subcultura. Intentaremos, a continuación, explicar esta realidad y qué implicaciones tiene para la comprensión del fenómeno que aquí estudiamos.

En primer lugar, debemos clarificar que cuando hacemos referencia al término subcultura, lo hacemos partiendo de los planteamientos originales del *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham (Hall y Jefferson, 2014 y Hebdige, 2004), donde se define como un subconjunto social, pequeño y diferenciado, dentro de una red cultural de clase más amplia —su cultura parental— que intenta solucionar las tensiones que tiene tanto con esta como con la cultura dominante de forma simbólica, normalmente “definiendo su espacio y su yo, mediante la creación de un estilo o sistema simbólico propio” (Martín Cabello, 2006 : 106).

Atendiendo a la clase de la cultura parental, el CCCS diferenció entre subculturas de la clase obrera y de la clase media. Mientras que las primeras se estructuraban colectivamente, distinguían entre el tiempo libre y el de las “instituciones paternas” (escuela, por ejemplo), valoraban el entorno existente (barrio) y solían ser etiquetadas por la cultura dominante como “vandálicas”; las segundas eran más individualistas, generaban contraculturas (Hall, 1970), buscaban instituciones alternativas a las paternas, creaban “enclaves” en los intersticios de la cultura dominante y tenían una forma más política (Martín Cabello, 2006: 113).

Nos encontramos, al hablar de la subcultura alternativa, ante un fenómeno híbrido en cuanto a composición de clase, que reunía características de ambos tipos de subculturas y que era heredera, de alguna forma, de la lucha antifranquista y de la contracultura americana, así como de la crítica sesentayochista. Un espacio en el que confluyeron distintas culturas políticas y activismos, así como individualidades. Era posible por lo tanto encontrar dentro de este espacio a militantes de partidos de la izquierda radical —como el Movimiento Comunista (MC) o la Liga Comunista Revolucionaria (LCR)—, libertarios —tanto de CNT, como de CGT—, activistas de los movimientos sociales —ecologistas, feministas, pacifistas, movimiento vecinal, etc.—, antiguos militantes de partidos políticos que terminaron en el tejido ciudadano o, según avancen los años ochenta, los “autónomos”, así como individualidades con inquietudes culturales en un sentido amplio (música, teatro, literatura, etc.), pero fuera del circuito comercial.

Un magma heterogéneo que, sin embargo, compartía, con matices, una visión crítica y alternativa de la sociedad tanto en lo político, como en lo económico, así como en lo cultural. Además de este sentir altermundista, los miembros de este subconjunto social compartieron espacios de sociabilidad y prácticas culturales, como pudieron ser los locales del tejido asociativo de sus barrios, los bares, las manifestaciones, los conciertos, las primeras okupaciones y, cómo no, las propias radios libres.

Esta opción por lo alternativo tuvo su reflejo en este tipo de radios. Ponerlas en marcha fue una opción política que ahondó en su componente contracultural y escucharlas constituyó una práctica que definía a este subconjunto social, pues en sus emisiones se desplegaron contenidos que reforzaron esa cosmovisión alternativa del mundo: programas dedicados a las movilizaciones sociales, a la realidad de sus barrios, a minorías sociales, a escenas musicales no mayoritarias, etc.

De hecho, estas emisoras jugaron el rol de instancias de producción y reproducción ideológica dentro y fuera de los límites de esta subcultura, ayudando a que sus discursos altermundistas terminasen constituyéndose en contrahegemonía y obligando, en muchos casos, a la cultura dominante del momento —recordemos que el país se encuentra asentando su democracia durante la década de 1980— a terminar incorporando parte de estos a su repertorio ideológico de cara a no perder su posición. Las radios libres, gracias a su horizontalidad y su altermundismo, permitieron que multitud de movimientos sociales se acercasen a sus locales e inundasen sus parrillas, convirtiéndolas en altavoz de sus posiciones. Al ser común, dentro de los ambientes “alternativos” escuchar estas emisoras, dichos discursos circularon en el interior de la subcultura, permitiendo el debate y la reflexión sobre los mismos, bien en los espacios de sociabilidad, bien en antena a través del teléfono.

Este proceso de producción, proyección y reproducción ideológica permitió expandir la cosmovisión altermundista de la subcultura alternativa por distintas capas de la sociedad española, hasta forzar a las clases dominantes a aceptar parcialmente cuestiones como el ecologismo o el feminismo, de cara a mantener su prevalencia en esa negociación constante que es el mantenimiento de la hegemonía social. En la aceptación de reivindicaciones de los movimientos sociales durante estos años influyó, sin duda, el impacto que llegaron a tener estas emisoras durante la década de los ochenta. Un ejemplo claro de esto fue la campaña del referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN: las emisoras libres, al igual que todo el espectro de lo alternativo, se volcaron por el “no”, de forma que se convirtieron en uno de los principales elementos de difusión de su argumentario.

3 Representaciones de lo(s) alternativo(s)

Dentro de los discursos puestos en las ondas por las radios libres, queremos centrarnos, tal y como indicamos en la introducción de este texto, en aquellos que representaban la idea de qué era y quiénes constituían dicha subcultura alternativa. Es decir, nos centraremos en analizar los mecanismos por los que generaron rasgos identitarios diferenciadores e intentaremos comprender sus significados a través del estudio de ejemplos concretos.

Siguiendo a la Escuela de Birmingham, uno de los elementos diferenciadores fundamentales de las subculturas es el estilo. Para John Clarke, pionero en este tema, en el momento de la creación estilística es “donde la actitud, las actividades y las prácticas *crystalizan* en formas expresivas muy concretas y coherentes” (2014: 273). Este proceso de generación estilística lo explicó Clarke haciendo “un uso parcial y un tanto ecléctico” del concepto de *bricolage* de Levi-Strauss, esto es

...el reordenamiento y recontextualización de objetos para comunicar nuevos significados, en el contexto de un sistema total de significaciones que incluye significados previos y sedimentados de esos objetos utilizados. Juntos, objeto y significado constituyen un signo, y, en cualquier cultura, esos signos son ensamblados, de modo recurrente en formas características de discurso. Sin embargo, cuando el *bricoleur* recoloca al objeto signifiante en una posición diferente dentro de ese discurso, usando el mismo repertorio general de signos, o cuando el objeto es ubicado en un ensamblaje diferente, se constituye un nuevo discurso, se emite un nuevo mensaje. (2014: 273-274).

La teoría subcultural clásica centra su análisis en el discurso de la moda, explicando ejemplos de *bricolage* como el del uso del imperdible dentro de la escena punk: un desplazamiento de un objeto del mundo de la costura que pasa a convertirse en complemento estético, resignificándose y convirtiéndose en un símbolo de ostracismo y negación social. De este modo, los objetos más triviales cobran una “dimensión simbólica y acaban convirtiéndose en una especie de estigmas, en las pruebas del exilio autoinfligido” y juegan un doble papel ya que por un lado, “las tensiones entre grupos dominantes y grupos subordinados pueden verse reflejadas en las superficies de las subculturas”, y, por otro, para aquellos que erigen estos objetos en iconos, se convierten en “signos de una identidad prohibida, fuente de valor” (Hebdige, 2004: 15).

Aquí, sin embargo y teniendo en cuenta que estamos trabajando con un medio de comunicación, nos centraremos en cómo a través del *bricolage* aplicado al lenguaje, las emisoras libres crearon y pusieron en circulación una serie de representaciones de lo alternativo y de aquellas personas que lo componían. Una realidad sobre la que ya Stuart Hall llamó la atención al señalar que “la mayoría de las subculturas tienden a dramatizar la brecha entre su propio ‘mundo’ y el mundo de los ‘otros’ a través del lenguaje” (1970: 15) y que María Teresa Santos Díez identificó en sus trabajos sobre la radio en Bilbao, al reconocer que las emisoras libres siempre emplearon “su propio lenguaje y su jerga distintiva” (1999: 42).

Analizando la documentación que ha llegado hasta nuestros días, hemos podido observar que se emplearon dos formas de crear estilo subcultural jugando con el lenguaje. La primera constituyó un claro ejemplo de *bricolage*, en el que algunas palabras —significantes— se insertaron en una nueva matriz cultural, resignificándose;

y la segunda se basó en pequeños juegos con el lenguaje, como deconstrucción e invención de palabras.

De la primera modalidad encontramos ejemplos en documentación escrita producida por las propias emisoras. Es interesante apuntar que, en estos casos, el ejercicio de *bricolage* se cruzaría, a la hora de generar representaciones e identidad, con aquello que Stuart Hall, en sus trabajos sobre los estereotipos raciales y el racismo, denominó *trans-coding*: “coger un significado preexistente y reapropiárselo para dotarlo de nuevos significados”, normalmente en positivo (2009: 270).

Comenzaremos analizando un ejemplo perteneciente a Onda Sur, una de las primeras radios de este tipo en Madrid, que fue puesta en marcha por el Colectivo Ecologista de Villaverde en el distrito del mismo nombre. En 1983, en el periódico *Cisneros* aparecía un artículo que recogía que la emisora era

la más escuchada por los alpinistas frustrados, los antinucleares, los barbudos, los indios metropolitanos, los garbanzos negros, los soldados que están en las garitas aburridos de oírnos, los antiguos alumnos de colegios de curas y monjas... (Alguacil, 1983: 15).

El autor, miembro de la radio, enumera quiénes constituían la audiencia de este proyecto de comunicación alternativa. Más allá del tono socarrón del listado, que incluye a antiguos alumnos de instituciones religiosas y a soldados —grupos que *a priori* no pertenecerían a la esfera de lo alternativo—, es interesante ver que recoge, como colectivos interesados en sus emisiones, a “los alpinistas frustrados”, tal vez una velada alusión a los ecologistas; a “los antinucleares”, movimiento social en auge en aquellos años (Camacho Palencia, 2018); a “los barbudos”, posible doble referencia a una estética desaliñada heredada del movimiento hippie o a los revolucionarios cubanos; y a los “indios metropolitanos”, identidad “tribal” alternativa surgida dentro de la autonomía italiana en el contexto de las movilizaciones de 1977 (Morey, 1977: 65-66). Esta pluralidad de realidades la englobó el autor del texto bajo la categoría de “los garbanzos negros”, realizando así el doble ejercicio de *bricolage* lingüístico y *trans-coding*. Un signifiante, “garbanzos negros”, que remite a la expresión que, de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española (DLE)*¹, define a una “persona que se distingue entre las de su clase o grupo por sus malas condiciones morales o de carácter” y que aquí, desplazada de su matriz cultural original, pasará a definir a todas aquellas personas que englobaba la subcultura alternativa.

Al igual que el punk con el imperdible, lo “alternativo” utiliza aquí el lenguaje como elemento de exilio autoimpuesto. La subcultura reconocía que para la cultura dominante todo lo que la rodeaba era motivo de exclusión y que sus planteamientos

¹ Tanto esta, como las sucesivas definiciones de palabras que aparecen a lo largo del artículo están obtenidas de la versión on-line de dicho diccionario: <https://dle.rae.es/>.

altermundistas, su crítica social y su propensión a la movilización constituyeron las “malas condiciones morales” que hicieron que se la distinguiese de su grupo de pertenencia, esto es, la sociedad española. Esta resignificación producida a través del desplazamiento que implica el *bricolage* subcultural va acompañada de un ejercicio de *trans-coding*, de ruptura con un estereotipo social a través de su puesta en valor y su reconsideración en positivo. La imagen negativa que proyecta la cultura dominante de este espacio, cercano a la izquierda radical, es reapropiada y resignificada. Los juegos con el lenguaje, ese estilo de habla propio, crearon una representación de este subconjunto social que valoró positivamente el “estigma” que pesa sobre él, ayudando a la construcción de su identidad e incidiendo en la dramatización de la brecha entre el “ellos” y el “nosotros”.

Estos ejercicios fueron comunes a prácticamente todas las emisoras, y es posible encontrar rastros de este *bricolage* en parte de la documentación que ha llegado hasta nuestros días. Radio Cigüeña, emisora de Rivas Vaciamadrid —localidad cercana a Madrid—, puso en circulación, en un momento indeterminado de la década de 1980, un poema para intentar captar la atención de posibles socios para el proyecto. En un momento dado, los versos dicen así:

...que esto es la jaula de grillos
...que aquí la gente es más rara
que una mosca con flequillo
... Hay poetas, objetores, tíos piraos, feministas,
post-after, new-güeis, cinéfilos
del Atleti, pringaos, perros con moquillo...
y se gasta uno una pasta,
...y se añoran los tresillos...

ESTO ES UNA RADIO LIBRE Y AUNQUE CIGÜEÑA DE EMBLEMA

TIENE MUCHOS MÁS PARIENTES EN LAS MOSCAS COJONERAS (Radio Cigüeña, sin fecha).

Este esfuerzo lírico consiste, principalmente, en resignificar expresiones y realidades culturales con significados y cargas negativas, convirtiéndolas en señas de identidad de la emisora y sus miembros, reforzando esa idea de alteridad. Radio Cigüeña se reafirma en su carácter de los “otros” frente a la cultura dominante. Para el *DLE* una jaula de grillos es un “lugar en que hay gran desorden y confusión y nadie se entiende”, y dentro del caos que supuestamente era la emisora, podían encontrarse personalidades “más raras que una mosca con flequillo”, sobre todo “tíos piraos”: poetas y cinéfilos; “post-

after” —juego de palabras con la subcultura musical del *post-punk* de aquellos años—; “new-güeis” —de nuevo un juego con el fenómeno musical de la *new wave* anglosajona—; “pringaos” —“persona que se deja engañar fácilmente” según el *DLE*—; perros con moquillo —enfermedad altamente contagiosa que entre otros síntomas presenta feas erupciones cutáneas—; forofos del Atlético de Madrid —equipo de alguna manera asociado a una imagen de resistencia por eterno “segundón”, recordamos aquella campaña publicitaria que rezaba aquello de “papá, ¿por qué somos del Atleti?”—; y, finalmente, objetores de conciencia y feministas. La aparición de dos movimientos sociales dentro de esta enumeración de calamidades incide en esa reivindicación de estos colectivos cuya actividad, una vez convertida España en una democracia con sus normativos cauces participativos basados en la representación, generaba contradicciones a las clases dominantes.

La idea de “mosca cojonera”, persona molesta de acuerdo con la Real Academia, se sitúa en una nueva matriz de significado en la que es puesta en positivo. De esta forma la otredad a la que relegaba la sociedad española del momento a este espacio alternativo pasa a constituir una seña de identidad.

Dentro de la segunda modalidad, la modificación de palabras para la creación de otras nuevas, el caso más significativo tal vez sea el de La Cadena del Water. Esta emisora libre constituyó un auténtico fenómeno social en el Madrid del momento y creó una amplia comunidad de oyentes a su alrededor. Una comunidad fan que aún hoy puede rastrearse en redes sociales como Facebook.

El ejemplo más paradigmático de modificación de palabras puesto en circulación por La Cadena del Water fue el de denominar a las personas al cargo de sus emisiones “loputores”, una clara mezcla entre el sustantivo locutor/locutora, “aquel que tiene por oficio hablar por radio o televisión” y el adjetivo puto/puta, que se utiliza “como calificación denigratoria”, que iría en la línea del lenguaje utilizado por la emisora, caracterizado por su tono popular y la profusión de improperios y palabras malsonantes. Una forma de hablar que la diferenciaba claramente de las radios generalistas e incidía en la idea del estigma diferenciador expuesto más arriba.

No obstante, habría que recuperar momentáneamente la noción recogida en el primer epígrafe de que el movimiento de las radios libres era una realidad heterogénea que, pese a inscribirse dentro de ese espacio alternativo, presentó en ocasiones grandes diferencias entre unas emisoras y otras. La Cadena del Water, dentro del movimiento madrileño, fue un proyecto que intentó diferenciarse del resto de sus compañeras, ya que presentó un perfil más epicúreo que político, si atendemos a la clasificación de este fenómeno dada por Aguilera para el caso italiano (1985: 66), y recientemente adaptada para el contexto español (Pérez Martínez, 2012). Es decir, se trataba de un colectivo que, pese a su praxis y contenidos altermundistas y contrahegemónicos, comenzó a emitir para satisfacer las necesidades comunicativas de sus fundadores.

Y en este diferenciarse del espectro de las emisoras libres, desde y alrededor de La Cadena del Water se realizaron también interesantes ejercicios de *bricolage* lingüístico. Su comunidad de oyentes fue tan fiel que pronto comenzó a denominarse como “dementes”, en un claro desplazamiento del significado original de la palabra y jugando con la similitud fonética con “oyente”. Esta “demencia” terminó por constituir una identidad cultural, como atestiguan las “quedadas” que desde la emisora organizaron con ellos.

El último ejemplo de *bricolage* que queremos traer a colación es la siguiente cuña de la mencionada radio libre:

“Locutor 1: La estación de Radio la Voz de la Experiencia emite en los ciento seis coma ocho para todos los dementes que la quieran escuchar.

(Música).

Locutor 1: Radio la Voz de la Experiencia, la radio forense porque estamos...

Locutores: ¡En el foro!

Locutor 1: Radio la Voz de la Experiencia, la radio feminista porque estamos...

Locutores: ¡En efe eme!

Locutor 1: Además de la radio feminista, la radio ímproba, porque siempre estamos...

Locutores: ¡En pruebas!

[...]

Locutora 2: A veces se emite también los sábados...

Locutor 3: y a veces no...

Locutora 2: a veces se emite los domingos...

Locutor 3: y a veces tampoco...

Locutora 2: a veces emitimos a las cuatro de la mañana...

Locutor 3: o a las cinco de la mañana...

Locutora 2: porque es la radio...

Locutores: ¡Alternativa!

(Música)

Locutor 1: Y así, sin más prepucios...

Locutores: ¡¡Comenzamos!!” (La Cadena del Water, sin fecha).

Podemos ver un juego con el lenguaje, un desplazamiento de significados, dirigido a marcar distancia, tal vez burlarse, de otras emisoras que estuvieran más comprometidas con la “alternatividad” en la que se insertaron estos proyectos. Un tono provocador que se hace manifiesto en la declaración de ser una radio feminista porque emitían en FM, cuando hemos visto que este movimiento estuvo comprometido con la lucha feminista y que alcanza su cota más alta cuando se declara radio “alternativa” porque sus horarios de emisión varían de un día a otro, transformando totalmente el significado de aquello que daba entidad a la subcultura en la que nacieron las radios libres. Hay que reseñar que este desplazamiento del significado de lo “alternativo” fue constante en la historia de esta emisora ya que, como recuerda uno de sus miembros fundadores, se declaraban una radio alternativa porque ponían música “primero en un plato y luego en otro” (Sobórnez, 2008).

4 Conclusiones

El objetivo de estas páginas era, como señalábamos en la introducción, atender a las formas en las que las radios libres crearon, gracias a la cultura mediática desarrollada a su alrededor, una identidad, o una serie de rasgos identitarios, para los miembros de la subcultura alternativa dentro de la que aparecieron estas emisoras, y ver cómo representaron y entendieron su papel en la sociedad española del momento.

Podemos concluir, tras el trabajo desplegado con los ejemplos expuestos, que, efectivamente, estas emisoras ayudaron a construir una identidad para aquellas personas que conformaron el mencionado espacio alternativo. A través de la creación de estilo subcultural, aplicado al lenguaje, estas radios contribuyeron a generar una representación de la sociedad española en la que marcaron la diferencia entre la subcultura y aquellos que no formaban parte de la misma, el “nosotros” y el “ellos”, poniendo en valor en muchas ocasiones aquello por lo que quedaban excluidos por la cultura dominante.

Profundizamos, así, en el conocimiento que tenemos sobre este tipo de emisoras y, al ver qué papel jugaron en la sociedad madrileña de la década de 1980, podemos poner en cuestión alguno de los grandes relatos que se han construido sobre la capital, la Movida, la modernidad y el desapego de la juventud de la ciudad con la política y el activismo, el famoso “desencanto”.

La existencia de un subconjunto social compuesto por jóvenes que compartían una cosmovisión altermundista y que esta fuese puesta en común a través de medios de comunicación creados por ellos mismos, que también sirvieron para generar, afianzar y distribuir sus señas de identidad, pone en entredicho el relato de la modernización

hedonista de la ciudad durante los años de implantación y afianzamiento de la democracia en España. Más aún si, como hemos visto, la representación de esta esfera alternativa se construyó en clara oposición a la cultura dominante, la del consenso y la Transición modélica, resignificando en positivo la visión hegemónica que sobre ella se tenía.

El sostén y la cobertura dadas a los movimientos sociales, sumadas a otras realidades como la tendencia a poner música ajena a los circuitos de distribución comerciales o el apoyo a expresiones artísticas marginales y escenas *underground*, fueron expresiones también de esa (contra)cultura mediática de confrontación, contrahegemónica. Dar voz a “las sin voz” implicaba, a todo los niveles, ofrecer un tipo de contenidos y una forma de comunicar que no tenía cabida en los medios generalistas.

Esta vía de trabajo abre, para el futuro, el camino para, por un lado, comprobar si las hipótesis que hemos confirmado para las radios libres madrileñas se cumplirían en sus homólogas del resto del Estado y, por otro, para analizar cómo evolucionó esta (contra)cultura mediática en las décadas subsiguientes. Debemos, a partir de aquí, preguntarnos cómo afectaron a las dinámicas expuestas a lo largo de este artículo los cambios que se vivieron a nivel global en la década de 1990 con la implantación de las políticas neoliberales, el asentamiento de la democracia en España, el descenso en la intensidad de las movilizaciones sociales y las propias dinámicas del movimiento de las radios libres, que abandonará progresivamente los planteamientos contrahegemónicos para caminar hacia un modelo de intervención e inclusión sociocomunitaria (García García, 2017).

Referencias bibliográficas y fuentes documentales

AGUILERA, M. (1985), *Radios libres y radios piratas*, Madrid, Forja.

ALGUACIL, J. (25 de mayo de 1983), “Radios libres en Madrid”, *Cisneros*, p. 15.

ALTHUSSER, L. (2014), “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (notas para una investigación”, en Althusser, L., *La filosofía como arma de la revolución*, Barcelona, Anthropos, pp. 95-142.

BARRANQUERO, A. y MEDA, M. (2015), “Los medios comunitarios y alternativos en el ciclo de protestas ciudadanas desde el 15M”, *Athenea Digital*, 15(1), pp. 139-170.

- CAMACHO PALENCIA, A. (11 de mayo de 2018), “El movimiento antinuclear en España 1977-1990”, en *Ecologistas en Acción*. Disponible en internet (20-8-2020): <https://www.ecologistasenaccion.org/16239/el-movimiento-antinuclear-en-espana-1977-1990/>.
- CAMPS DURBAN, E. (2019), *Fem-nos escoltar! Història de les ràdios ciutadanes de l’espai català de comunicació (1977-2017)*, Maçanet de la Selva, Gregal.
- CLARKE, J. (2014), “Estilo”, en Hall, S. y Jefferson, T. (eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños, pp. 271-292.
- DEO, F.; DOLÇ, M. y SANCHÍS, V. (1985), *Radios Lliures: una pràctica alternativa*, Barcelona, Terranova.
- GARCÍA GARCÍA, J. (2013), “Transformaciones en el Tercer Sector: el caso de las radios comunitarias en España”, *adComunica. Revista de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, nº 5, pp. 111-131.
- (2017), “Transformaciones y aprendizajes de las radios comunitarias en España: hacia un modelo de radio inclusiva”, *Disertaciones. Anuario electrónico de estudios en comunicación social*, 10(1), pp. 30-41.
- GUERRA, P. (2019), “Rádio Caos: resistència e experimentação cultural nos anos 1980”, *Análise Social*, nº 231, pp. 284-309.
- HALL, S. (1970), *Los hippies: una contra-cultura*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- (2009), “The spectacle of the other”, en Hall, S. (ed.), *Representation. Cultural representations and signifying practices*, Londres, Sage Publications, pp. 223-290.
- HALL, S. y JEFFERSON, T. (eds.) (2014), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- HEBDIGE, D. (2004), *Subcultura: el significado del estilo*, Barcelona, Paidós.
- LA CADENA DEL WATER (sin fecha), “Cuñas Radio La Voz de la Experiencia. Cadena del Water. Inicio de emisiones”, en Youtube. Disponible en internet (30/07/2016): <https://www.youtube.com/watch?v=pBooUuH1Mnl>.
- LACEY, K. (2009), “Ten years of Radio Studies: the very idea”, *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 6(1), pp. 21-32.
- (2018), “Up in the air? The matter of Radio Studies”, *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 16(2), pp. 109-126.
- LEFEBVRE, T. (2008), *La bataille des radios libres 1977-1981*, París, Nouveau Monde Editions.

- LEMA, I.; RODRÍGUEZ GÓMEZ, E. y BARRANQUERO, A. (2016), “Jóvenes y tercer sector de medios en España: formación en comunicación y cambio social”, *Comunicar*, nº 48, pp. 91-99.
- MARTÍN CABELLO, A. (2006), *La Escuela de Birmingham. El Centre for Contemporary Cultural Studies y el origen de los estudios culturales*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la URJC.
- MARTÍNEZ, M. (1998), “Islas de autogestión en un mar de contradicciones. Cuatro movimientos sociales en el Estado español (1978-1998)”, *Hartza*. Disponible en Internet (2-8-2020): http://miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/1998_movimientos_sociales_Gijon.pdf
- MORADIELLOS, E. (1994), *El oficio de historiador*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- MOREY, M. (1977), “Los indios metropolitanos ensayan la revolución”, *El Viejo Topo*, nº 8, pp. 65-66.
- PASCUAL, J. (2019), *Movimiento de resistencia. Años 80 en Euskal Herria. Radios libres, fanzines y okupaciones*, Tafalla, Txalaparta
- PÉREZ MARTÍNEZ, J. E. (2012), “Libertad en las ondas: la radio libre madrileña (1976-1989)”, en Navajas Zubeldia, C. e Iturriaga Barco, D. (eds.), *Coétanea. Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 333-342.
- (2017), “¿Por qué las radios libres invadieron nuestro dial? Reflexiones sobre el concepto de anomia comunicacional como origen de proyectos de comunicación alternativa (1976-1989)”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 23 (1), pp. 519-534.
- (2018), “La radio libre en Madrid (1976-1989): los orígenes del movimiento por la libertad de emisión”, *Commons: revista de comunicación y ciudadanía digital*, 7 (1), pp. 112-143.
- PERROTTA, M. (2013), “Storia della radio in Italia in quattro atti”, en Bonini, T. (ed.), *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, Roma, Carocci Editore, pp. 29-72.
- PRADO, E. (1981), “El movimiento por la libertad de emisión en España”, en Bassets, L. (ed.), *De las ondas rojas a las radios libres*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 237-255.
- (1983), *Las radios libres. Teoría y práctica de un movimiento alternativo*, Barcelona, Mitre.
- (1999), “Las otras radios”, en Balsebre, A. (coord.), *En el aire. 75 años de radio en España*, Barcelona, Promotora General de Revistas, pp. 224-231.

RADIO CIGÜEÑA (sin fecha), “... y de postre?” en Radio Cigüeña. Disponible en internet (04/01/2015): <http://www.radiociguena.org/imag/rcfiestaspermanente.jpg>

RODERO, E. (2009), “Y siempre, por último, con ustedes: la radio. Revisión de la producción bibliográfica y hemerográfica radiofónica en España”, *Admira*, nº1, pp. 98-126.

SANTOS DÍEZ, M^a T. (1994), *Radios comerciales — ondas libres*, Bilbao, Onda Cero.

SANTOS DÍEZ, M^a T. (1999), *La radio vasca (1978-1998)*, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco.

SOBÓRNEZ, A. (2008), *Entrevista personal. Miembro fundador de La Cadena del Water*, Madrid.

THEODOSIADOU, S. (2010), “Pirate radio in the 1980s: a case study of Thessaloniki’s pirate radio”, *The Radio Journal — International Studies in Broadcast and Audio Media*, 8/1, pp. 37-49.

VAN DER HOEVEN, A. (2014) “The popular music heritage of the Dutch pirates: illegal radio and cultural identity”, *Media, Culture & Society*, 34/8, pp. 927–943.

WILLIAMS, R. (2009), *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, La Cuarentena.

MEDIACIONES DE LA VIOLENCIA FRANQUISTA EN EL CINE ESPAÑOL DEL SIGLO XXI

*Mediations of francoist violence in the XXI century Spanish
movies*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.06>

Recibido: 30-9-2020

Aceptado: 11-11-2020

Publicado: 30-12-2020

Aurora Ducellier

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Francia

anonimato@casadevelazquez.org

ORCID  0000-0001-9105-137X

Resumen: Desde *La lengua de las mariposas* (1999) hasta *Mientras dure la guerra* (2019), un creciente número de ficciones y documentales cinematográficos representaron la represión franquista en un contexto de recuperación de la memoria histórica. Así, al menos unas cuarenta películas de este principio de siglo aluden a los maquis, los presos y las víctimas en su conjunto para denunciar mediáticamente la violencia de la dictadura. El cine se hace mediador de la memoria en la escena pública y pretende modificar, mediante una construcción plural, la recepción de este periodo represivo en la memoria

Como citar este artículo: DUCELLIER, Aurora (2020): "Mediaciones de la violencia franquista en el cine español del siglo XXI", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 106-129.

colectiva. Proponemos explorar la evolución del mensaje acerca de la violencia franquista en el cine de estas dos últimas décadas, a través de una tipología de sus víctimas, de las representaciones de la represión y de los relatos ideológicos que en ellas se enfrentan: mediante las técnicas cinematográficas y los personajes, así como a través del uso y la alteración de los símbolos de esta violencia, que la posicionan en una zona de recepción movediza.

Palabras clave: Cine español, violencia, franquismo, mediaciones.

Abstract: *From Butterfly's Tongue (1999) to While at War (2019), a growing number of cinematographic fictions and documentaries depicted Franco's repression in a context of recovery of historical memory. Thus, at least forty movies from this beginning of the century allude to the maquis, prisoners and victims as a whole to denounce the violence of the dictatorship in the media. The cinema mediates memory in the public scene and tries to modify, through a plural construction, the reception of this repressive period in the collective memory. We propose to explore the evolution of the message about Franco's violence in the cinema of these last two decades, with a typology of the victims, the representations of repression and the ideological narratives that are faced in them: through cinematographic techniques and characters, as well as the use and alteration of the symbols of this violence, which place it in a moving reception area.*

Keywords: Spanish movies, violence, Francoism, mediations.

Introducción

Cuando se estrenó en España la última película de Amenábar, *Mientras dure la guerra*, un *biopic* sobre las vivencias de Unamuno en la Salamanca de 1936, se desató una polémica ideológica, que se extendía desde derecha -la Fundación Millán Astray ha puesto una denuncia (Núñez, 2019)- hasta la izquierda (Piña, 2019). Sin embargo, estas críticas no impidieron que esta película obtuviera cinco Goyas. Desde *La lengua de las mariposas* en 1999 hasta el estreno de *Mientras dure la guerra* en 2019 -unidas por un mismo compositor de banda sonora, Amenábar, y un mismo mensaje, la represión de la intelectualidad al tomar el poder el fascismo español- al menos cuarenta películas han hecho de la represión franquista materia de ficción o documental, sobre todo a raíz de la Ley de Memoria Histórica, aprobada en 2007 y en proceso de ampliación. En efecto, esta inflación se hace más visible a partir de la segunda década: mientras que la filmografía en anexo recoge sólo doce películas desde 1999 hasta 2009, se estrenan más de veinte durante los diez años siguientes, destacando los periodos de 2010 a 2011 y, más recientemente, de 2018 a 2019, en que se estrenaron unas siete en dos años.

Estas obras mediáticas son intermedios culturales para el público: proporcionan, además de un *setting* dentro del *boom* cultural y literario de la memoria, un *framing*, que influye en la percepción de la guerra y de la posguerra que tienen los espectadores.

A veces se evoca de manera breve o sutil, como se hace en la exitosa película *La isla mínima*, que alude a las secuelas de la violencia franquista en la Transición a través del pasado del policía que colaboró con la dictadura. De esta manera, el cine actúa como mediador de la memoria en la escena pública y contribuye a modificar la recepción de este periodo represivo en el inconsciente colectivo, incluso cuando procede mediante pinceladas.

Sin pretender ser exhaustivo y centrándose en las obras de ficción, este estudio analizará el relato y la denuncia de la violencia de la dictadura española en el cine del siglo XXI y se vertebrará en torno a cómo evoluciona el mensaje, desde su producción en las películas hasta su recepción por los espectadores. Se documentará, además del marco socio-cultural, la recepción de esta propuesta mediática con el número de entradas vendidas durante el año de estreno, y con los premios otorgados por la crítica. Recurriremos principalmente al método de análisis fílmico, pero también a la sociología de la comunicación, a la historia cultural y, por supuesto, a la historia del franquismo. Veremos que las mutaciones, renovadas a partir de 2010 y 2011, se pueden agrupar en tres grandes categorías: la diversificación de las víctimas y su feminización, la transformación de los verdugos y de los símbolos de esta violencia, y un reflejo cada vez más polarizado de los debates ideológicos en torno a la memoria histórica.

1 Más allá de martirios y heroismos: una victimización más compleja y feminista

Los relatos que se cuentan en las películas de ficción que nos interesan buscan una adhesión del espectador mediante la identificación propia de la mimesis. Con este fin, se observa una representación cada vez más diversa de las víctimas en el siglo XXI, un periodo de recuperación de la memoria en España con búsquedas familiares, por parte de los nietos en los años noventa, y de *boom* de la memoria en la narrativa (Javier Cercas, Alfons Cervera o Jordi Soler, por ejemplo). El cine se hace eco de esta mediatización de las voces hasta ahora silenciadas y surgen perfiles más variados de víctimas, en comparación con los de las décadas anteriores, como los artistas de *¡Ay, Carmela!* en 1990. No sólo aparecen víctimas habituales, como los maestros y niños de *La lengua de las mariposas* (1999), sino también dos tópicos aparentemente opuestos y cuya dimensión épica se cuestiona: los “mártires” (torturados, detenidos o asesinados) y los “héroes” (como los maquis y los topes). Asimismo, en un contexto de promoción de la igualdad de género, con las Leyes de 2004 y 2007, las mujeres cobran mayor protagonismo.

1.1 Víctimas represaliadas: ¿los “mártires” del franquismo?

La cara más visible y patética del conjunto de víctimas que aparecen retratadas en las películas del siglo XXI para poner en tela de juicio la violencia franquista es, sin duda, la de los represaliados, cuyo sufrimiento puede ser escenificado a modo de martirio, para cumplir con las expectativas del espectador en busca de “sentimientos” y hasta de “formas agresivas” (Bordwell, 2003: 62-65). Su representación cinematográfica pretende ahondar en el conocimiento del pasado reciente de España, consolidando una tradición fílmica ya abundante desde la Transición (Gustrán Loscos, 2015: 465-468), y hacerse eco del debate memorialista impulsado por las asociaciones de víctimas en los años 2000, tras el pacto del silencio transicional a nivel sociopolítico. Proponemos aquí un recorrido tripartito, analizando algunos fotogramas significativos para esbozar una gradación de los castigos padecidos: primero, la tortura -incluida la violación- como agresión y humillación corporal, luego la detención como privación de libertad y, para terminar, el asesinato como forma pseudojudicial o extrajudicial de eliminar a los enemigos del régimen.

1.1.1 Torturados/as y violadas

Primero, cabe interesarse por las escenas de torturas y violaciones que pretenden ser mediaciones de la violencia franquista contada por los historiadores (Gómez Roda, 2005). Aunque son numerosos los ejemplos cinematográficos, desde *El crimen de Cuenca* (1979) hasta las torturas franquistas para acabar con ETA en *El Lobo* (2004) o la serie *La línea invisible* (2020), nos centraremos aquí en tres fotogramas que juegan con los efectos de luz y sombra para impactar al espectador (Bordwell, 2003: 152) y enfatizar su compasión hacia la víctima. El primero a nivel cronológico, de *El Laberinto del Fauno* de 2006, es un primer plano¹ de la cara del torturado tartamudo, en el que destacan sus labios manchados de sangre que fallan en pronunciar la cifra tres, que supuestamente lo libraría de su torturador. La poca luz que entra por el subsuelo de la casa sirve para poner de realce la sangre, el sudor y la expresión de terror de la víctima.

Cinco años más tarde, en *La Voz dormida*, dos escenas sucesivas de torturas enmarcan la imagen de una Pepita desnuda y humillada en una celda y unen a los amantes en el dolor. La anteposición de las torturas femeninas a las masculinas permite renovar el cliché de las torturas en el cine sobre la violencia franquista y, además, dar más protagonismo a las mujeres que padecieron daños colaterales por amar a un antifranquista represaliado. En la segunda sesión de tortura, se realiza el sufrimiento mediante la composición, ya que la curva de los brazos del verdugo aplicando electrodos

¹ Para los conceptos de narrativa y estilística audiovisual, véanse el análisis neoformalista *El arte cinematográfico* (Bordwell, 2003) y el *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (Fernández Díez, 1999).

desemboca en el grito del torturado Paulino. De nuevo, la poca luz sirve para dibujar los contornos del cuerpo doliente.

En la primera sesión de tortura, se vislumbra cierto compromiso feminista, ya desde la postura de dominación del policía, que se encuentra de pie ante su futura víctima. El dolor se expresa esta vez mediante el hilo de sangre en la boca de Pepita y el segundo grito fuera de campo, mientras el policía bebe en una taza. Destaca aquí el simbolismo sexual y maternal de los pechos maltratados, al igual que, en *Las 13 Rosas*, a Julia le pinchan y queman el seno. También se refuerza el *pathos* mediante la gradación del castigo padecido por Pepita: le dan una bofetada primero, luego le tiran del pelo, le arrancan la camisa, para finalmente aplicarle electrodos en el pecho.

En *La trinchera infinita*, mucho más reciente, vuelve a aparecer una mujer torturada, pero con una evolución substancial. En efecto, en el caso de Rosa, notamos una elipsis de las torturas que ocurren entre su detención y su vuelta a casa: al director le interesa más el resultado y, por tanto, la cámara se centra en una cara tumefacta y una cabeza con el pelo arrancado, enmarcadas por el agujero de su marido topo y alumbradas por la luz de su linterna. A juzgar por el comportamiento sexual extraño de Rosa tras esta vuelta, el espectador puede imaginar incluso que ha sido violada, pero en ningún momento se aclara el tipo de violencias padecidas durante la elipsis. Es como si esta mediación cinematográfica quisiera transmitir el silencio y el miedo que se cernía sobre las víctimas y, en particular, sobre las mujeres humilladas. Hemos visto, a través de algunas escenas de torturados y torturadas, cómo ha evolucionado este tópico del cine español reciente para reflejar de manera más sutil la violencia franquista. El análisis del siguiente grado de victimización, el de la detención, en el mismo periodo cinematográfico, también aporta indicaciones sociológicas sobre la demanda, siempre renovada, en materia de cine de la memoria.

1.1.2 Detenidos/as y encarcelados/as

José Luis Sánchez Noriega ha señalado el hambre, el hacinamiento, los castigos y los rituales impuestos pero, como contrapunto, la solidaridad, en particular en lo que a las prisiones de mujeres respecta (Sánchez Noriega, 2016: 320-321) como elementos comunes del cine penitenciario español, subgénero del cine histórico. Esta insistencia en la solidaridad puede interpretarse, aunque no sólo, como una estrategia para atraer al espectador hacia un subgénero en apariencia repelente, dentro de una cultura mediática que promueve mayoritariamente el entretenimiento: “la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión” (Adorno, 1998: 181). De esta manera se puede explicar la elección del director de *Las 13 Rosas* (2007) a la hora de retratar el traslado de las protagonistas en camión hacia el juicio-farsa que les espera: en una visión romántica relativamente poco verosímil, las chicas se levantan para romper la falta de libertad de movimiento y sus manos apoyadas en el borde simbolizan estas limitaciones.

Sin embargo, la película insiste reiteradamente en la solidaridad de estas trece víctimas frente a las condenas a muerte y en su alegría a toda prueba.

Si bien el personaje de Tensi, en *La Voz dormida* (2011), también encarna la solidaridad y la lucha junto a sus compañeras y a su hermana, los símbolos de su encierro se alejan ya del idealismo y de un compañerismo alegre. La famosa escena del locutorio, en que se agarra a los barrotes y no puede comunicarse con facilidad, simboliza la pérdida de la libertad de expresión. Su manifiesta preocupación está enfatizada por el encuadre, ya que se sitúa a la derecha, y su rostro serio contrasta con las sonrientes caras de las “Trece Rosas”, asomadas al camión. De nuevo aquí, al final de los años 2000, evoluciona la imagen del encarcelamiento franquista que proporciona el cine: se hace más dramática, menos tópica, a medida que el espectador ya se ha acostumbrado a este subgénero: no queda más remedio que renovar los espacios estereotipados de la cárcel como son el patio y sus agradables conversaciones y creaciones (*El Lápiz del carpintero*, *Las 13 Rosas*) o las celdas que simbolizan el hacinamiento.

Quizás por eso, en 2019, la película *Sordo* sitúa la detención de Vicente en una iglesia: salimos del cliché de las galerías, para recuperar la memoria de las prisiones habilitadas, incluso en lugares religiosos. También salimos del plano corto que emociona al espectador, con un plano general, donde el personaje desaparece en el decorado sombrío, aunque está debajo de la luz “divina”. No obstante, queda por saber si esta mediación de la memoria histórica, que se aleja del sentimentalismo e insiste en la individualidad y la soledad, tendrá un impacto mediático, puesto que, de las tres películas citadas, la más taquillera fue *Las 13 Rosas*, con 786.438 entradas y un Goya más que *La voz dormida*, mientras que *Sordo* apenas contó con más de 15.000 espectadores el año de su estreno.

1.1.3 Ejecutados/as y asesinados/as

Para concluir este recorrido, podemos destacar de qué manera se representa la muerte de estas víctimas. En general, se suele insistir en la sangre derramada y en los tiros de gracia de los fusilamientos, como elementos sobresalientes de un martirio casi épico. Una de las primeras películas de esta etapa, *Silencio roto*, se inicia con un primerísimo plano sobre las manos sangrientas de una víctima transportada a lomos de un caballo: son como la metonimia del ejecutado, ya no se trata de un cuerpo humano sino casi “desmembrado”.

Más explícita aún es la escena del pelotón de fusilamiento al final de *Las 13 Rosas*, clímax de la epopeya dedicada a estas trece “mártires” del franquismo, que contrasta con el tratamiento de otro fusilamiento de cierre bajo la lluvia, al final de *El Lobo*. El efecto de perspectiva pone en valor a las víctimas, que quedan así por encima de los militares, y su ropa de color viva contrasta con la muerte que tarda en llegar. Asimismo, el episodio de la “Desbandá” a Almería (Bethune, 2004), que se relata en el documental de

animación *30 años de oscuridad* (2011), infunde en el espectador dramatismo y *pathos* a través de un plano que remite a la *Mater Dolorosa*, pero con papeles invertidos: la víctima es una mujer y el corazón dolorido del hombre que llora queda en el centro exacto del fotograma, gracias al punto de fuga. Por supuesto, no podemos pasar por alto los efectos especiales empleados para conmover al espectador de la más reciente *Gernika*, aunque el exceso de sensacionalismo pudo ser contraproducente si nos fijamos en sus 66.203 entradas.

En las películas que nos ocupan son numerosas las ejecuciones o, incluso, las muertes colaterales de la violencia franquista, como la del topo que se suicida por la ventana de su casa para huir de una detención segura, al final de *Los girasoles ciegos*. El pelotón de fusilamiento del que escapa Sánchez Mazas es una obsesión en *Soldados de Salamina*. Y el asesinato de Lorca, casi hecho metonimia de la violencia franquista, se convierte en un trauma psicológico, y genera el ejercicio de reescritura memorial de *La luz prodigiosa*. Sin embargo, el subgénero del cine de la memoria histórica terminó generando cierta saturación en el público -al igual que la novela de la memoria, como lo escribe irónicamente Isaac Rosa en *Otra maldita novela sobre la guerra civil*- y tuvo que reinventarse para seguir atrayendo.

1.2 Víctimas resistentes, pero no héroes: ¿mediadores de otra memoria?

La otra categoría de víctimas del franquismo que va cobrando importancia a lo largo de las dos últimas décadas de cine español es la de los “resistentes”, en oposición a las víctimas represaliadas. La evolución de la imagen de estas víctimas que resistieron a la violencia conlleva cierta redefinición de la victimización y matiza su dimensión épica.

1.2.1 Los maquis

Si bien es cierto que los maquis aparecían, en el cine del franquismo, bajo la forma de unos delincuentes -a imagen y semejanza del estatus jurídico que tenían por la *Ley de Bandidaje y Terrorismo* (1947)-, la Transición les rindió un merecido homenaje, devolviéndoles la dimensión épica que les había sido negada (Martínez Álvarez, 2012: 240-243). La mitificación llegó a tal extremo que, a partir de 2010, presenciamos el proceso inverso, después de una década de casi ausencia. Si nos fijamos en el cartel de *Silencio Roto*, estrenada en 2001 y que tuvo hasta más éxito que *Soldados de Salamina* a nivel de entradas, vemos hasta qué punto se idealiza la figura del maquis interpretado aquí por Juan Diego Botto: un joven fuerte y guapo está sujetando el fusil en la mano izquierda y está siendo besado por una mujer, lo que pone en un primer plano el amor y relega la lucha política al segundo. Sin embargo, en esta película, ya notamos una

mayor importancia de las mujeres y una dimensión más humana de los hombres atrapados en la sierra.

El proceso de desmitificación progresiva se amplifica en la década siguiente, a partir del estreno de *Caracremada*, un antibiopic sobre Ramón Capdevila, que murió asesinado por dos guardias civiles en 1963: salimos del estereotipo habitual del maquis, ya que el personaje no se corresponde con el típico joven guapo y heroico. Y esto tiene un precio: la película apenas alcanzó más de 2.000 entradas, frente a las más de 400.000 de *Silencio roto*. El maquis desmitificado no es tan vendedor ni atrayente para el público, como parece confirmarlo la recepción de la reciente ficción *Sordo*, que sin embargo recibió el premio especial Ferroz. El personaje de Anselmo, en *Sordo*, tampoco se corresponde con el estereotipo del maquis joven y atractivo.

El principal interés de esta película es que renueva el subgénero mediante la parodia del *spaghetti western* y los símbolos del antihéroe que, como lo indica el título, queda sordo tras un asalto al principio del filme. En efecto, se aprecian reiterados guiños al western: Anselmo empieza por robar a un señorito su caballo, su sombrero y su chaqueta de cuero, lo que le asemeja a un *cowboy* antifranquista; el capitán le dice al sargento que están “cazando indios”, es decir maquis. Además, el ambiente del oeste queda reflejado por la música que acompaña los planos generales y escenas paródicas como la entrada sangrienta de la mercenaria en el bar, que renueva el tópico mediante la feminización del macho. Anselmo encarna la posibilidad perdida de vencer al franquismo que reivindicaban los maquis -en una escena mata a unos franquistas y éstos le suplican- pero termina muriendo en la nieve, solo, cuando la invasión fracasa: evocando de manera alegórica la valiente pero imposible invasión del Valle de Arán. Así, vemos que a lo largo de los años, los maquis se volvieron más humanos y más realistas, menos heroicos aunque más auténticos. Otra figura de víctimas, mucho tiempo olvidada, que va siendo rehabilitada y dignificada como resistente antifranquista es la de los topos.

1.2.2 Los topos

En este sentido, es muy interesante observar la evolución de la representación del topo en la escena mediática a lo largo de la última década, a partir de tres películas. Hasta estrenarse en 2008 *Los girasoles ciegos*, adaptada de los relatos homónimos de Alberto Méndez, el topo era un actor del franquismo desconocido por el cine español. Sin embargo, en esta temprana evocación, la protagonista y principal víctima es su mujer - y Salvador, que intenta violarla- ya que Ricardo aparece, incluso en el cartel de la película, en pijama, atrapado en la intimidad de la casa, y su único acto de resistencia es tirarse por la ventana cuando es delatado por Salvador y lo van a descubrir. Es un personaje secundario todavía, pero la película no dejó de ser muy bien recibida por el público y la crítica.

El tema del topo también apareció en 2010 en la película *Pan negro*, aunque sólo de pasada: Farriol se esconde en la buhardilla de la granja y es descubierto por el alcalde falangista. Al año siguiente, el topo se convirtió realmente en protagonista cuando se relató la historia de Manuel Cortés, alcalde de Mijas, en la película documental de animación, *30 años de oscuridad* que, desgraciadamente, no recibió una merecida atención. Se insiste en la larga espera de los treinta años (el espectador presencia cómo el franquismo le roba simbólicamente la vida) y en las condiciones de vida para quien vive emparedado en su propia casa.

Pero hubo que esperar hasta 2019, con *La trinchera infinita*, para que se rehabilitara con éxito la figura del mismo topo y de los topos en general, como víctimas dignas que resistieron a las represalias franquistas. Al igual que en *Los Girasoles ciegos*, la esposa desempeña un papel clave, lo que, una vez más, muestra el mayor protagonismo de las mujeres en este cine: de hecho, la actriz Belén Cuesta se llevó un Goya y Rosa se sitúa delante de su marido en el cartel de la película. Pero, esta vez, el marido, Higinio, no es una mera víctima pasiva sino que hasta mata al fascista que intenta violar a su mujer -un guiño interdiscursivo a *Los girasoles ciegos*, en la que el marido asistió impotente a esa violación- teniendo el valor de salir de su escondite y de enterrar el cadáver en el agujero.

De esta manera, los topos, que siempre fueron considerados menos valientes y heroicos que los maquis -eran casi su contrapunto- quedan rehabilitados en su dignidad, como lo simboliza el paseo final en que sale de su casa y es aceptado. Más allá de epopeyas y maniqueísmos, los maquis y los topos se convierten, por mediación de un cine más maduro, en figuras dignas de ser recordadas en toda su complejidad humana: “puede que no sea un héroe, pero no deja de ser una víctima” dice a Higinio su víctima (el que violó a su mujer) en un sueño. Puede que no sean del todo héroes ni resistentes los represaliados, los maquis y los topos, pero no dejan de ser víctimas a las que rendir homenaje, no sólo en conmemoraciones sino también a través de la pantalla. Y es lo que hacen los directores de estas películas, recurriendo a la cultura mediática con fines memorialistas.

1.2.3 Nuevos elementos que relativizan el relato épico

Podríamos terminar este viaje cinematográfico por la rehabilitación de las víctimas del franquismo concretando algunas estrategias que contribuyen a alejarlas del arriegado papel de mártires y héroes, propia de la épica, exaltación colectiva de hazañas (Labarthe, 2006: 273-275). El primer elemento que contrarresta la dimensión épica del cine de memoria sería la multiplicación de los *biopics* para contar la historia de la represión franquista desde los individuos que la vivieron. Así, *La Fuerza de un silencio* se centra en el músico Pau Casals; *Buñuel en el Laberinto...* en el fusilado Ramón Acín; *Mientras dure la guerra* en la evolución de las posturas de Unamuno frente al golpe de Estado fascista y la película de animación *Josep*, en el paso del dibujante Bartolí por los campos del sur

de Francia. Esta representación cinematográfica de un nuevo individualismo es propia del cine hipermoderno según lo analiza Lipovetsky a través del término de “cineyó” (Lipovetsky, 2009: 205).

Por otra parte, se cuenta cada vez más la represión desde el dibujo, quizás en un intento de suavizar la crueldad de la violencia o de matizar la ilusión mimética del cine realista. Por eso, pasamos de numerosas adaptaciones de novelas en los años 2000 (como *La lengua de las mariposas* o *El lápiz del carpintero*) a la adaptación frecuente de cómics en los últimos años (como *Sordo* o *El Fotógrafo de Mathausen*) y presenciamos el auge de las películas de animación desde *30 años de oscuridad*. Finalmente, podemos señalar la mayor internacionalización de los personajes (la mercenaria rusa de *Sordo*, los nazis de *El Fotógrafo de Mathausen*) y de las tramas (la investigación en Francia en *Soldados de Salamina*, las tramas paralelas entre España y Guinea Ecuatorial en *Palmeras en la Nieve*). Esa desterritorialización y transnacionalización como forma de “imagen-multiplejidad” (Lipovetsky, 2009: 101), facilita la decentración patriótica y corre en paralelo con la internacionalización del proceso de recuperación de la memoria histórica española en la última década: con la querrela argentina o, desde 2019, la instauración del 5 de mayo como día de los españoles deportados.

2 Estética de la violencia: evolución de unos símbolos mediáticos

No sólo han evolucionado los modos de victimización para relatar la violencia franquista en el cine español reciente, sino que también va cambiando la manera de retratar la violencia y sus actores. Así, veremos cómo las películas de la última década renuevan la imagen de los verdugos, incluyendo a más mujeres, cómo no se limita a la violencia física y cómo, en caso de representarla, lo hace de manera más sutil para huir de la redundante escena del pelotón de fusilamiento.

2.1 Renovación de los verdugos y las represoras

2.1.1 No sólo matan los falangistas

Lo primero que llama la atención acerca de los verdugos, es que se van alejando de la imagen estereotipada que pudo tener en la Transición, si bien *El Verdugo* de Berlanga (1963) trató el tema con humor y complejidad. Igor Barrenetxea Marañón señala en particular que se dio “un papel excesivamente protagonista” a Falange como categoría mayoritaria de represor en películas de los años 2000 como *Soldados de Salamina*, *El*

lápiz del carpintero o *La buena nueva*: esto conformó un “imaginario sesgado” ya que, aunque participó de manera activa y sustancial en la represión, la historiografía apunta que ésta fue coordinada por los militares (Barrenetxea Marañón, 2012: 11-12).

En efecto, los falangistas no fueron los únicos en reprimir y matar a los republicanos, y esto se va reflejando en el cine más reciente. Por ejemplo, en *Pan negro*, el guardia civil aparece en el momento de la detención junto al alcalde. Asimismo, en las películas sobre el topo Manuel Cortés, los civiles también están implicados en las delaciones y las violencias: la represión llega a ser asumida por vecinos y conocidos, como lo recalcan la perspectiva de la pistola apuntada en un primer plano de *30 años de oscuridad* o la persecución obsesiva por parte de Gonzalo, que termina por entrar en la casa de Higinio décadas después, al final de *La trinchera infinita*.

2.1.2 Y las mujeres también son represoras

En los años setenta, las feministas denunciaron la infrarrepresentación y estereotipación de las mujeres en el cine de Hollywood, y deconstruyeron estos tópicos desde una mirada más femenina o militante (Trenzado Romero, 2000: 68). Aunque en materia de cine de la memoria contamos con pocas mujeres directoras, sí podemos hablar de cine feminista por parte de algunos directores que subvierten mecanismos machistas del cine clásico para dar más protagonismo a las mujeres, incluso en papeles poco usuales. En este sentido hay que interpretar la mayor presencia de mujeres entre los verdugos como un logro reciente. Las mujeres no sólo fueron víctimas pasivas de la violencia franquista sino también represoras activas, y el cine como mediación política lo refleja cada vez más.

El primer personaje que, quizás, mejor lo demuestre -si pasamos por alto la *Topete* de *Las 13 Rosas* por ser polémica, como veremos- es la Sor Serafines de *La voz dormida*. Este personaje representa la reeducación religiosa y la implementación de las teorías redencionistas del Patronato franquista (Gómez Bravo, 2008) en Ventas. En una escena de mucha tensión emocional, mientras las presas forman en el patio, pierde los papeles cuando una reclusa se niega a besar el pie del “muñeco” Jesús en Navidad, y termina apaleándola e insultando a todas: “todas ustedes son basura”. Más complejo aún es el personaje ficticio de la Mercenaria en *Sordo*. Tuerta como Millán Astray, pelirroja, es una especie de Calamity Jane rusa que se caracteriza por su crueldad extrema, mucho más que el capitán Bosch. Tortura a Vicente con precisión, después de matar a todos los soldados del bar (en una parodia de western), y termina por humiliar y violar a Rosa con un pretexto falsamente feminista: “odio las mujeres como tú, que son sólo la sombra de su marido”.

La escena de violación constituye el clímax de la película y, a pesar de rozar el maniqueísmo, renueva el estereotipo del torturador caricaturesco, mediante la violación de una mujer por una mujer armada. El símbolo fálico de esta pistola -que hace

eco a la porra de Sor Serafines- permite jugar con los códigos de género y la homosexualidad, y se ve reforzado por la dilatación de esta escena muy violenta, observada por Anselmo, *alter ego* del espectador voyerista, a través de sus prismáticos. El sadismo refinado de la represora se vislumbra cuando le devuelve el escupitajo que recibió de su marido Vicente y limpia la sangre de la pistola en la cara de la víctima. Los juegos de la cámara, usando un picado para subrayar la dominación para con la víctima, y un *raccord* seguido de un plano invertido, para recrear el trastorno emocional, acompañan el silencio y luego la música de tonalidad triste. La mercenaria aparece de forma poco verosímil, ya que es una excombatiente de Stalingrado que viene a ayudar a los franquistas: parece un personaje de cómic o de una película de Tarantino y, si bien internacionaliza la trama, lo hace de forma inexplicable; tan inexplicable como su violencia irracional. Pero más allá de las nuevas figuras de represores más o menos logradas, también evoluciona la estética de la violencia a nivel de los símbolos de una represión plural.

2.2 La violencia, más allá de la represión física

La violencia es el uso intencional de la fuerza física, pero también puede consistir en amenazas a través del lenguaje, en la acción o la inacción. En este sentido se entiende que la Ley de Memoria Histórica, ya en 2007, promovía retirar los vestigios visuales de la dictadura como pueden ser las placas dedicadas a los actores del golpe de Estado²: la violencia simbólica de estos vestigios o la violencia verbal de los discursos que justifican el franquismo, son agresiones para los supervivientes o sus familiares. Exploraremos aquí brevemente dos tipos de violencia más sutiles que la violencia física pero igual de importantes a la hora de retratar el impacto del franquismo a los espectadores.

2.2.1 La violencia verbal: ¿enfrentamiento de las dos Españas?

La primera película de memoria que abre este periodo, *La lengua de las mariposas*, se cierra en la escena final en el prototipo de la violencia verbal más encarnizada. Más que la pedrada final del niño que se deja arrastrar por la brutalidad que le rodea, nos interesa sobre todo la retahíla surrealista de insultos que la precede, donde aparecen palabras enseñadas por el maestro (“Ateo, rojo, ornitorrinco, espiritrompa”): simboliza el lenguaje desvirtuado por el franquismo, la sustitución de la cultura republicana por la ignorancia. Este enfrentamiento de las dos Españas, sin diálogo posible, es lo que que procura denunciar Amenábar en *Mientras dure la guerra*: observamos una evolución funesta desde la discusión cordial y argumentada entre Miguel y Salvador, hasta el enfrentamiento del Día de la Raza, cuya violencia verbal se enfatiza (“Al paredón” le gritan) frente a la diatriba de Unamuno. Según el diario *ABC*, una licencia

² El proyecto de Ley de Memoria Democrática prevé además resignificar el Valle de los Caídos, ilegalizar las asociaciones franquistas, amparar las exhumaciones y anular las sentencias franquistas.

cinematográfica explicaría la exageración de este episodio histórico (Cervera, 2019), del que conservamos pocas fuentes directas.

2.2.2 Violencias simbólicas de la represión franquista

Más compleja y variada es la violencia simbólica del franquismo que, por supuesto, queda reflejada en los episodios en que se obliga a la población a hacer el saludo fascista: por ejemplo, lo hacen dos niños y unos campesinos al paso de los militares y requetés, en el minuto trece de *Las 13 Rosas*. También podemos citar otros tipos de violencia como la cultural -simbolizada por la censura de libros o por el enfrentamiento con Unamuno en *Mientras dure la guerra*- y la institucional, simbolizada por el cambio de bandera republicana, al principio de la película *Mientras dure la guerra*, por la monárquica, aunque ajada al final.

Sin embargo, aparece un nuevo tipo de violencia simbólica más atípico, que coincide con el tardofranquismo y que queda retratada en *Palmeras en la nieve*: la violencia -incluso la violación- colonial en Guinea ecuatorial durante los años sesenta. No sólo se insiste en los latigazos recibidos, sino también en un racismo cada vez más cuestionado (“Ya nos habéis explotado lo suficiente, tarde o temprano tendréis que marcharos”) y que configura, desde el presente de la búsqueda de memoria familiar, el resentimiento inicial entre Clarence y su futuro amante. Se puede leer el desenlace como el alcance de una memoria sin deseo de venganza, que logra reparar las heridas del pasado y abrir paso a una nueva convivencia: lo mismo que piden las asociaciones de víctimas del franquismo desde los años 2000. La película cumplió entonces con su papel de mediador de la memoria, y recibió una buena acogida por parte de los espectadores (731.486 entradas) y de la crítica (dos Goyas).

2.3 Mostrar la muerte de otra forma

Al cabo de este panorama estético de la violencia, comprendemos que la mediación de la represión franquista por el cine no sólo depende de la representación de la violencia física. Pero tampoco puede prescindir de ella, a pesar de correr el riesgo de ser *otra maldita película* sobre la Guerra civil. Una de las estrategias, en algunas de las películas más recientes, consiste por tanto en huir de los tópicos, en particular el del pelotón de fusilamiento. Puede ser que el espectador se haya cansado de cierto tipo de cine sobre el franquismo, como lo muestra la evolución de las entradas por películas a partir de 2008: las películas centradas exclusivamente sobre la represión casi no superan las 300.000 entradas, por muy reconocidas que sean por la crítica (como *La voz dormida*, con tres Goyas). En la filmografía en anexo, las que realmente tienen éxito a lo largo de los años 2010 son películas que evocan muy de pasada las huellas del franquismo, como *La isla mínima* o *Palmeras en la nieve*.

Hubo que esperar hasta 2019, con un nuevo *boom* del cine de memoria, y el estreno de *Mientras dure la guerra* para superar el millón de espectadores en menos de un mes (Efe, 2019), y acercarse a los dos millones en el año. Y, sin embargo, esta película casi prescinde de la violencia física, como lo recuerda Amenábar en los extras del DVD: sólo la sugiere de forma muy sutil, lo que quizás coincida con una demanda implícita del público. Lo hace mediante un aumento progresivo de la tensión, paralelamente a la toma de consciencia de Unamuno: los disparos en Salamanca, los muertos en la cuneta, el asesinato lejano de Lorca, la detención más cercana de Salvador como clímax que desemboca en su reacción: “tenéis fuerza bruta de sobra”, lo que sirve para vencer pero no basta para convencer. Así, la única escena que realmente muestra los estragos físicos de la represión franquista es el trávelin y contrapicado sobre dos cuerpos tirados en una cuneta. Apenas sugiere la dimensión mortífera del recorrido de los legionarios de Millán Astray: están tumbados, parecen dos amantes dormidos entre trigales y solo adivinamos que están muertos por unas pocas manchas de sangre y el brazo alargado del hombre.

También encontramos otra forma de evocar la muerte, de manera más original, al principio de *La trinchera infinita*. Esta película se abre con la fuga del protagonista para escaparse de los falangistas que intentan detenerlo. Termina escondiéndose en un pozo junto a otros compañeros, y su charla los delata. El director opta entonces por representar la muerte de manera indirecta, aunque muy violenta, mediante la posición de la cámara, la banda de sonido y el tratamiento de la imagen. Primero, insiste en la indefensión de las víctimas -cuya risa se ve truncada por la aparición de los falangistas asomados al pozo- gracias a la angulación en picado. Luego, la banda de sonido permite sumergir al espectador con precisión en la matanza, ya que se pueden contabilizar once tiros en total. Casi no se muestra el momento de la muerte de los compañeros, ya que, durante los tiros, la cámara está enfocada con un plano medio corto en el miedo del protagonista, refugiado en un recoveco del pozo. De esta manera, es aún más impactante el contraste posterior con el plano de conjunto, en picado, de los cuerpos yacentes en un baño de sangre. Gracias a la cámara subacuática, el espectador observa los cuerpos flotando y el derrame casi lírico de sangre que va contaminando el agua, mientras Higinio intenta hacerse un torniquete. Sin duda, esta manera innovadora de simbolizar y sugerir la violencia franquista puede atraer a otro público hacia el cine de la memoria. Si no fuera por el éxito paralelo de *Mientras dure la guerra*, tal vez habría alcanzado *La trinchera infinita* el nivel de entradas de *La voz dormida*.

3 Relatos enfrentados: mediación de los debates ideológicos en torno a la memoria histórica

La representación de la violencia y sus actores han ido evolucionando en el cine desde 1999. Como explicábamos, esta evolución mediática responde a una demanda social, política y cultural en un contexto de recuperación de la memoria histórica y mayor igualdad de género. Pero la mediación de la industria cinematográfica puede ir más allá de las representaciones y hacerse eco de los debates ideológicos de la sociedad.

3.1 ¿Salir del sentimentalismo y del sensacionalismo?

El primer enfrentamiento entre posturas ideológicas que se vislumbra en el cine de este periodo remite al equilibrio entre el sentimentalismo para deleitar al espectador y el deber de fidelidad a la memoria histórica. Para entender este conflicto podemos analizar la ruptura manifiesta que se establece entre el estreno de *Las 13 Rosas* en 2007 y el de *La voz dormida* en 2011. En primer lugar, *Las 13 Rosas* cuenta con muchos tópicos románticos, reforzados por el uso de la música en la banda sonora, que tienden a fomentar en la mente del espectador una visión idealizada de la epopeya republicana, castigada por el franquismo. A modo de ejemplo, la escena final en que las jóvenes, a punto de ser fusiladas, se abrazan delante de sus verdugos en el pelotón suena a “épica de pastel”, una épica que, según la escritora Belén Gopegui, pinta “con tonos épicos lo que carece de una épica real” (Gopegui, 2006).

La dilatación de esta escena de despedida -entre las protagonistas y con el espectador- que parece no terminar nunca, se relaciona además con lo que Lipovetsky conceptualiza como hiperbolización de la “imagen-exceso”, según la cual la lentitud es utilizada como recurso retórico en medio de un bombardeo visual y una intensificación de las sensaciones del espectador (Lipovetsky, 2009: 74). Observamos también ese exceso visual, esa búsqueda de sensacionalismo en la película *Gernika*, del director vasco Koldo Serra pero producida por los Estados Unidos. No recibió la acogida esperada, como lo subraya Javier Ocaña en *El País*:

En principio resulta chocante que, en 2016, y siendo *Gernika* la primera aproximación de la historia del cine a la masacre, el tono sea el del melodrama romántico clásico. [...] La banda sonora de Fernando Velázquez, remarcando siempre cada suceso, apenas se detiene, y la cámara de Serra gira y gira alrededor de los personajes, entrando y saliendo de habitaciones y calles con tanta agilidad como falta de freno. Travellings constantes, infinidad de tomas con grúa,

helicóptero (o dron), aderezos digitales. Como una coreografía que envuelve a los personajes pero que (casi) nunca los mira de frente y, aún más, a su interior. (Ocaña, 2016)

Este crítico la califica incluso de “película de superhéroes” y lamenta que se quede en “la superficie de la tragedia”, “sin lograr penetrar en el drama, en la ignominia ni en las tripas” (Ocaña, 2016). La saturación de imágenes, sensaciones y sentimientos melodramáticos podrían ser contraproducentes y alejar al espectador de la autenticidad de la tragedia.

Por eso, *La voz dormida* opta por una mayor verisimilitud acerca de las condiciones en la cárcel de Ventas, en comparación con *Las 13 Rosas*. No deja de modificar detalles, como la letra de la canción de cuna (“no te asustes por mi pena”) pero, aún así, sigue siendo más verosímil que algunas escenas de *Las 13 Rosas*, como la alegre y larga entonación en medio del patio de la canción de época “Cárcel de Ventas, hotel maravilloso” o el baile de claqué sin represalias, que contrastan, por ejemplo, con el concierto clandestino en los lavabos que queda retratado en el cómic *Cuerda de presas* (García, 2017: 24-25). Las risas durante la misa, el episodio de las ratas, la cacerolada son toques de humor que desentonan con la seriedad de la represión y amenizan la realidad que relatan los historiadores.

El personaje que mejor demuestra esa licencia cinematográfica es, sin duda, la directora de Ventas conocida como la *Topete*, que parece tan humana que casi llora por la muerte de Blanca: en cambio, *La voz dormida* procura mostrar en la pantalla una *Topete* más austera, bastante cercana a la que está descrita por los testigos y los historiadores (Hernández Holgado, 2011: 483-490). Para terminar con esta comparación, podemos añadir que *La voz dormida*, al igual que la novela homónima, asume un discurso menos despolitizado: la declaración de lucha “Resistir es vencer” de la novela (Chacón, 2002: 213) se convierte en “Entereza y resistencia” en la película, pero sin perder su esencia. De hecho, el epílogo con la voz *en off* de la sobrina, que incita a actuar y se proyecta en el futuro, contrasta con la visión conmemorativa del final de *Las 13 Rosas*, en que se lee la carta de capilla de Blanca. Es difícil saber cuál de estas películas ha tenido más éxito, ya que los niveles de recepción son equiparables, pero se dirigen a un público diferente y deben entenderse en su contexto mediático de origen.

3.2 ¿Salir del cainismo y del maniqueísmo?

Aparte del sentimentalismo y del sensacionalismo, otro de los reproches que se ha podido hacer a varias películas de los años dos mil y que las posteriores parecen intentar corregir es el de un maniqueísmo excesivo. Al querer ejemplificar en la pantalla la violencia franquista, ciertas producciones insisten en el mito cainita de las dos Españas, heredado del franquismo para justificar la Guerra civil y su “Cruzada” contra el desorden

del Frente Popular. Por ejemplo, el actor Sergi López suele encarnar a personajes franquistas, viriles y antiheroicos: es el estereotipo del policía malo en *Pan negro* y el sádico coronel Vidal en el *Laberinto del fauno*, que mata a campesinos que cazaban conejos, así como al doctor Ferreiro. “Lástima” le dice al tartamudo que no pudo contar hasta tres y la crueldad extrema que se le asocia queda reforzada por el fundido en negro tras la bofetada. Lo que recalca Igor Barrenetxea en “La violencia franquista en el cine de ficción” acerca de *¡Ay Carmela!* de Saura podría aplicarse a la mayoría de los verdugos franquistas de la primera década de los 2000: transmiten una “atinada visión de las dos Españas, aunque enfatizando [...] el lado más perverso de los nacionales”. Y como lo recuerda acertadamente, ocurrió el mismo fenómeno con el cine sobre el nazismo hasta la polémica del Hitler demasiado “humano” en *El Hundimiento* (2004) y todo esto pudo brotar después de “una atenta valoración de las víctimas” (Barrenetxea, 2011: 4-5). Veremos cómo, después de dos décadas de cine de la memoria en España, está empezando a ver la luz algo parecido respecto a Franco, aunque no guste a todos.

Pero, primero, detengámonos en la evolución de este maniqueísmo, pasando de Sergi López a Asier Etxeandia, que juega con el personaje del “malo” en *Sordo*, pero de manera bastante diferente. En esa reciente película española del oeste, se esfuman las tradicionales fronteras del *western* entre buenos y malos: el franquista Santiago resulta ser más bondadoso que algunos maquis republicanos, y Anselmo lleva el atuendo del malo, un poco por fatalidad, e incluso tiene una relación con la mujer de su amigo Vicente. Cuestionando el mito cainita y el maniqueísmo, volvemos, por tanto, al llamamiento de Amenábar, en *Mientras dure la guerra*, por un diálogo posible. Durante la discusión entre Salvador y Miguel de Unamuno, brotan argumentos casi estereotipados propios de las dos Españas pero, aunque están de espaldas, hay un diálogo posible que en cambio no lo es en el *Paraninfo*. Y cuando Amenábar rehúye de maniqueísmos y pide más diálogo en su película, lo hace pensando en la España actual: “el cine histórico siempre habla del presente” recuerda José Luis Sánchez Noriega (Sánchez Noriega, 2016: 307). Y aquí Amenábar también remite, como telón de fondo, a los enfrentamientos entre memorias reavivadas, en particular desde el traslado de Franco de Cuelgamuros en 2019.

3.3 ¿Salir de la equidistancia y del revisionismo?

Una última crítica que se puede hacer al reciente cine español, como mediador de la memoria de la represión franquista, es la equidistancia que emerge de algunas películas. Este concepto, aplicado primero a la narrativa de la memoria y apoyándose en una cita de Andrea Greppi, es definido por David Becerra Mayor como “la proyección de la imagen de los dos bandos enfrentados, repetida con buenas o malas intenciones a lo largo de los años, [que] alude al odioso postulado de la simetría entre las dos caras de una moneda o entre las dos bordas –las dos bandas– de un barco”, equiparando de esta

manera el gobierno legítimo de la República con la facción de los golpistas (Becerra Mayor, 2015: 203), como si tuvieran la misma responsabilidad.

El principal ejemplo de esta equidistancia en el ámbito del cine sería la adaptación de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas por David Trueba en 2003, que tuvo tanto éxito como el libro. La principal diferencia entre la novela y la película, es que ésta feminiza -de nuevo en un intento de mediación hacia la igualdad de género- al narrador. Por tanto, relata la indagación de una escritora y profesora sobre la memoria de la Guerra civil española que “se mezcla con una sentida reivindicación de los anónimos luchadores contra el fascismo y con retazos de la historia del dirigente falangista Sánchez Mazas, detenido por las tropas republicanas” (Gubern, 2009: 485). Si bien, en algunos aspectos, Trueba procura hacer más evidente el contraste entre fascistas y republicanos, en su conjunto conserva el “quiasmo de la historia” y la equiparación de “bandos” por los que muchos especialistas tacharon la novela de revisionista (Delage, 2009). Este peligroso “quiasmo” inaugural consiste en equiparar la muerte del republicano Antonio Machado, exiliado en Colliure, con el fusilamiento fallido del futuro ministro de Franco y cofundador de Falange, Sánchez Mazas: “me disponía a escribir el consabido artículo rutinario cuando me acordé de Sánchez Mazas y de que su frustrado fusilamiento había ocurrido más o menos al mismo tiempo que la muerte de Machado, solo que del lado español de la frontera”. Pero poner a estos dos escritores a la misma altura a nivel ideológico es una mediación política engañosa para el lector -y el espectador- ya que se hace gracias a unos atajos del tipo “nadie sabe ganar la guerra con dignidad” o “nadie merece morir”, en los que se basa la equidistancia supuestamente despolitizada.

Lo que nos interesa es que, al adaptar la novela al cine, Trueba conservó esa equidistancia -y el “quiasmo de la historia” inicial, a través de la lectura del artículo por su autora- quizás no tanto por falta de distancia, sino porque es la esencia del mensaje de la novela: todos fueron malos, todos tienen la culpa, pero existen algunos hombres buenos en cada bando, como Miralles. El juego de deconstrucción de David Trueba se centra sobre todo en la mofa respecto al “empacho” de memoria histórica (“La guerra civil otra vez no, por favor” le responde Lola Cercas a su jefe) y en la estructura del libro, desgranando los recuerdos de la guerra desde el presente de enunciación. Esto demuestra hasta qué punto el cine puede ser un arma de doble filo, como recuerda Lipovetsky al final de *La Pantalla global*, y más aún cuando difunde, a mayor escala por llegar a más público que el libro, una concepción revisionista del franquismo. Cuando importa más el presente que el pasado, como ocurre con el cine histórico actual según Lipovetsky, la ficción corre el riesgo de distorsionar la realidad histórica con fines de mediación política: “el cine hipermoderno presentiza deliberada y abiertamente el espectáculo del pasado” (Lipovetsky, 2009: 168), hablando de ayer para decir algo de hoy.

Aunque la equidistancia propiamente dicha solo se puede aplicar al cine sobre la Guerra civil, por implicar dos bandos, también puede existir esta tentación de equiparar a franquistas y antifranquistas en el cine sobre la dictadura. Para prolongar esta reflexión podemos plantearnos hasta qué punto rehabilitar a los franquistas disidentes e, incluso, desdibujar al verdugo del pasado, a través de la cultura mediática, puede ser interpretado como negacionismo en el presente. Es lo que ocurre con algunas películas recientes, como *La encrucijada de Ángel Sáenz Britz*, la primera en interesarse completamente, en 2015, por una figura referencial de “buen franquista”. Ese *biopic* cuenta la historia de un justo que fue apodado el “Schindler español”, a partir del testimonio de un salvado sefardí, Jaime Vandor. Incluso la aplaudida *Mientras dure la guerra* recibió críticas, por rozar con la equidistancia, en el festival de cine de San Sebastián. “¿Qué significa ser justo cuando en un lado hay miles de muertos? ¿Es justicia mostrar la faceta humana de Franco más subrayada que la de asesino?” se interroga Begoña Piña antes de entrevistar a Amenábar. Es curiosa, al respecto, la escena en que Franco sintetiza con voz suave su proyecto de eugenesia: “hacen falta años para limpiar esto”. Pero el director insiste en que quiso que “se identificaran las dos Españas” en la discusión entre Salvador y Miguel porque los españoles tienen “una especie de orfandad de identidad” y por eso utiliza la bandera al principio y al final, y concluye: “no estoy a la misma distancia de Unamuno que de Franco” (Piña, 2019). La expresión que utiliza para justificarse es muy importante, puesto que es precisamente lo contrario de la equidistancia que cuestionábamos. En cualquier caso, como explicamos anteriormente con el paralelismo que establece Igor Barrenetxea con el cine sobre el nazismo, esta capacidad de superar el maniqueísmo y de explorar la complejidad humana de los verdugos, sin caer en la equidistancia absoluta, es sin duda una prueba de madurez del cine español, tras dos décadas de atención renovada a las víctimas.

Concluamos esta exploración del cine del siglo XXI, que ha ido mediando por concienciar al público acerca de la violencia de la dictadura franquista. Desde el estreno de *La lengua de las mariposas* hasta el éxito de *Mientras dure la guerra*, han transcurrido veinte años durante los que el cine, como actor fundamental de la cultura mediática, ha pujado por transmitir en la pantalla su memoria plural del franquismo. Lo ha hecho en un contexto de recuperación de la memoria histórica y de lucha por la igualdad de género, por lo que aparecen cada vez más mujeres víctimas así como represoras. A medida que ha ido madurando, este cine se ha hecho más verosímil y más innovador, sea desde el punto de vista de los personajes, de la representación de la violencia o de los relatos que emergen de estas mediaciones. Aunque no siempre se corresponda con el mismo grado de recepción, podemos destacar varios logros, como el mayor protagonismo de las mujeres con la configuración de dualidades (Pepita/Tensi frente a la monja Serafines en *La voz dormida*, Rosa versus la mercenaria en *Sordo*) o de ayudantes que permiten la evolución del protagonista (Rosa en *La Trinchera infinita*, la viuda del alcalde y la hija de Unamuno en *Mientras dure la guerra*); la paulatina desmaniqueización de los verdugos, sin (re)caer en la equidistancia (Enrique en *Miel de*

naranjas, o la iglesia víctima y verdugo en *La Buena nueva*); la ampliación de temas y enfoques, con una internacionalización del franquismo. Sin embargo, todavía quedan temas pendientes, como los niños robados (sólo se evoca en la poca exitosa *Estrellas sin alcanzar* o el documental *El silencio de otros*) y los campos de concentración: aparecen los campos de trabajo del Canal de los presos en Sevilla en *Miel de naranjas*, y el Valle de los Caídos apenas sirvió de decorado en *Los años bárbaros* en 1998 y en *Balada triste de trompeta* en 2010, tratando con humor sus calaveras y sus esculturas de granito bajo la cruz. Si la “cinevisión” (Lipovetsky, 2009: 320-321) tiene el poder de cambiar la percepción del franquismo, entonces las películas del siglo XXI habrán sido valiosas mediaciones para que se lea esta página de la historia y se cierren las heridas.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1998): *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, I. (2019): “Revenge. La violencia franquista en el cine de ficción” en *Historia Actual Online*, nº 49 (1), 2019, pp. 33-44.
- (2012): “Cine, represión y Memoria Histórica”, en Ibarra Aguirregabiria, A. (coordinadora), *No es país para jóvenes*, Vitoria, Instituto Valentín Foronda, pp. 1-20.
- (2011): “Víctimas de la represión franquista en el cine: un esencial activo del imaginario social” en Primer Congreso de Víctimas del Franquismo, 20-22 de abril de 2012, Rivas Vaciamadrid. Disponible en internet (3-12-2011): <http://www.congresovictimasfranquismo.org/wp-content/uploads/2011/12/3.-Igor-Barrenetxea-V%C3%ADctimas-de-la-represi%C3%B3n-franquista-en-el-cine.pdf>
- BECERRA MAYOR, D. (2015): *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- BETHUNE, N. y MAJADA NEILA, J. (2004): *El crimen de la carretera Málaga-Almería (febrero de 1937)*, Benalmádena, Caligrama ediciones.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2003): *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- CERVERA, C. y CABANELAS, L. M. (2019): “Los 18 errores históricos de *Mientras dure la guerra*, la película sobre Franco y Unamuno de Amenábar” en *abc.es*, 29 de octubre de 2019. Disponible en internet (29-10-2019):

https://www.abc.es/historia/abci-17-errores-historicos-mientras-dure-guerra-pelicula-sobre-franco-y-unamuno-amenabar-201909292254_noticia.html

CHACÓN, D. (2002): *La voz dormida*, Barcelona, Alfaguara.

DELAGE, A. (2019): "Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine", en *Fabula / Les colloques*, "Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives". Disponible en internet (15-9-2019): <http://www.fabula.org/colloques/document6328.php>

EFE, "Mientras dure la guerra supera el millón de espectadores en veinte días" en efe.com, 21 de octubre de 2019. Disponible en internet (21-10-2019): <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/mientras-dure-la-guerra-supera-el-millon-de-espectadores-en-veinte-dias/10005-4091840>

FERNÁNDEZ DÍEZ, F. y MARTÍNEZ ABADÍA, J. (1999): *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós.

GARCÍA, J. (2017): *Cuerda de presas*, Bilbao, Atisberri.

GÓMEZ BRAVO, G. (2008): *La redención de penas: la formación del sistema penitenciario franquista, 1936-1950*, Madrid, Catarata.

GÓMEZ RODA, J. A. (2005): "La tortura en España bajo el franquismo: testimonio de torturas durante la dictadura y la transición a la democracia" en *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, nº. 17, 2005, pp. 49-67.

GOPEGUI, B. (2006): "La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota", IV Encuentro en Defensa de la Humanidad, Anzoátegui (Venezuela), juin 2006. Disponible en internet (11-6-2006): <https://rebellion.org/la-responsabilidad-del-escritor-en-los-relatos-de-victoria-y-derrota/>

GUBERN, R. y MONTERDE, J. E. (2009): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

GUSTRÁN LOSCOS, C. (2015), *El franquismo en el cine español (1975-2000): la representación cinematográfica de la dictadura franquista*, Tesis de Doctorado, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

HERNÁNDEZ HOLGADO, F. (2011): *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, Tesis de Doctorado, Madrid, Universidad Complutense.

LABARTHE, J. (2006): *L'épopée*, París, Armand Colin.

LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.

- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J. (2012): “Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 34, 2012, pp. 225-250.
- NÚÑEZ, G. (2019): “La Plataforma Millán-Astray denuncia *mentiras y odio* en la nueva película de Amenábar” en *larazon.es*, 14 de junio de 2019. Disponible en internet (14-6-2019): <https://www.larazon.es/cultura/la-plataforma-millan-astray-denuncia-mentiras-y-odio-en-la-nueva-pelicula-de-amenabar-PO23787585/>
- OCAÑA, J. (2016): “La superficie de la tragedia” en *elpais.com*, 9 de septiembre de 2016. Disponible en internet (9-9-2016): https://elpais.com/cultura/2016/09/07/actualidad/1473260767_410625.html
- PIÑA, B. (2019): “Alejandro Amenábar: No estoy a la misma distancia de Unamuno que de Franco, pero quería ser justo y no cargar las tintas” en *publico.es*, 27 de septiembre de 2019. Disponible en internet (27-9-2019): <https://www.publico.es/culturas/dure-guerra-alejandra-amenabar-no-distancia-unamuno-franco-queria-justo-no-cargar-tintas.html>
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2016): “La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 38, 2016, pp. 303-323.
- TRENZADO ROMERO, M. (2000): “El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política” en *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 92, 2000, pp. 45-70.

Anexo: filmografía

Título	Año	Entradas en el año	Premios
<i>La lengua de las mariposas</i>	1999	1.181.542	2 (Goya y Circ. Escrit. Cine. Mejor guion)
<i>Silencio roto</i>	2001	429.086	1 (Circ. Escrit. Cine mejor actriz secundaria)
<i>La luz prodigiosa</i>	2002	70.717	
<i>El viaje de Carol</i>	2002	356.702	2 (Oso de cristal, premio del Público de Nantes)
<i>El lápiz del carpintero</i>	2003	169.813	2 (festival Mar de Plata)
<i>Soldados de Salamina</i>	2003	424.967	1 Goya (fotografía)
<i>Para que no me olvides</i>	2005	80.418	
<i>El laberinto del fauno</i>	2006	1.346.853	21 (3 Óscars, 7 Goyas, 3 BAFTA, premio S. Jordi, 10 premios Ariel)
<i>Las 13 rosas</i>	2007	786.438	4 Goyas (actor reparto, música, foto., vestuario)
<i>La buena nueva</i>	2008	78.383	
<i>La mujer del anarquista</i>	2008	68.163	
<i>Los girasoles ciegos</i>	2008	710.318	6 (Goya guion adaptado, 2 premios Cartagena)
<i>Estrellas que alcanzar</i>	2010	25.228	
<i>Caracremada</i>	2010	2.238	1 S. Jordi opera prima
<i>Pan negro</i>	2010	138.579	25 (9 Goyas, 13 Gaudí)
<i>Balada triste de trompeta</i>	2010	236.888	5 (2 Goyas, 2 Venecia)
<i>La voz dormida</i>	2011	313.203	6 (3 Goyas, Concha plata)
<i>30 años de oscuridad</i>	2011		
<i>Al final de la escapada</i>	2011	246	
<i>Miel de naranjas</i>	2012	62.372	
<i>Silencio en la nieve</i>	2012	65.483	
<i>Los colonos del caudillo</i>	2013		
<i>La isla mínima</i>	2014	1.030.010	30 (10 Goyas)
<i>Palmeras en la nieve</i>	2015	731.486	4 (2 Goyas)
<i>El destierro</i>	2015	566	

<i>La encrucijada de Á. S. Britz</i>	2015	507	
<i>Gernika</i>	2016	66.203	
<i>La fuerza de un silencio</i>	2017		
<i>El fotógrafo de Mathausen</i>	2018	400.326	4 (premios Gaudí)
<i>Sordo</i>	2018	15.289	1 Premio especial Feroz
<i>El silencio de otros</i>	2018	23.497	4 (Goya documental)
<i>Buñuel en el laberinto de las tortugas</i>	2019	8.630	6 (Goya animación)
<i>Mientras dure la guerra</i>	2019	1.907.356	8 (5 Goyas)
<i>La trinchera infinita</i>	2019	228.733	10 (2 Goyas)
<i>Maquis</i>	2019		
<i>Josep</i>	2020		

LOS MORANCOS Y LOS VIDEOCLIPS. DE OMAÍTA A DESPACITO

*The Morancos and the videoclips. From Omaíta to
Despacito*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.07>

Recibido: 28-09-2020

Aceptado: 11-11-2020

Publicado: 30-12-2020

Jose Rafael Ramos Barranco

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Francia

jrramosbarranco@gmail.com

ORCID  0000-0003-2895-7827

Como citar este artículo: RAMOS BARRANCO, jose Manuel (2020): "Los Morancos y los videoclips. De Omaíta a Despacito", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 130-147.

Resumen: *En este trabajo se analizan las variaciones textuales y visuales de los vídeos humorísticos de Los Morancos, que son un dúo cómico sevillano compuesto por los hermanos César y Jorge Cadaval, en los que se parodian temáticas de la actualidad política española. Para ello, se estudia la evolución artística de estos humoristas para comprobar si es un fenómeno innovador dentro de su planteamiento escénico o es una vertiente que ya desarrollan desde sus inicios. Del mismo modo, nos interrogamos sobre si es una particularidad de estos dos artistas en la escena española o, por el contrario, si entra dentro de una continuidad artística de los humoristas españoles que alcanza su apogeo en las dos décadas del siglo XXI. No obstante, aunque no sean los pioneros de este fenómeno en España, abordamos las causas del éxito que han alcanzado con las variaciones textuales y visuales de canciones de moda que colocan en un mismo plano la realidad cultural y política de España, así como el canal de difusión que se ha desplazado de la televisión a internet, favoreciendo una mayor inmediatez y abarcando un público mucho más vasto.*

Palabras clave: *medios de comunicación, medios de difusión, humor, intencionalidad política, variaciones de canciones, televisión, redes sociales.*

Abstract: *In this work the textual and visual variations of the humorous videos of Los Morancos are analyzed, which are a Sevillian comic duo composed of the brothers César and Jorge Cadaval, in which themes of current Spanish politics are parodied. To do this, the artistic evolution of these comedians is studied to see if it is an innovative phenomenon within their scenic approach or is it an aspect that they have already developed from the beginning. In the same way, we ask ourselves if it is a particularity of these two artists on the Spanish scene or, on the contrary, if it falls within an artistic continuity of Spanish humorists that reached its peak in the two decades of the 21st century. However, although they are not the pioneers of this phenomenon in Spain, we address the causes of the success they have achieved with the textual and visual variations of fashionable songs that place the cultural and political reality of Spain, as well as the broadcasting channel that has moved from television to the internet, promoting greater immediacy and encompassing a much wider audience.*

Keywords: *mass media, broadcast media, humor, political intentionality, song variations, television, social networks.*

Introducción y metodología

La canción y el espectáculo humorístico han compartido escenario desde la segunda mitad del siglo XIX, aunque con anterioridad el humor y la canción a través del teatro también habían compartido protagonismo. Son, sobre todo, las revistas-crónica de fin de año de mediados del siglo XIX y, fundamentalmente, el esplendor de los espectáculos de variedades franceses que, si bien se extienden por toda Europa desde mediados del siglo XIX, adquieren importancia a finales del siglo XIX en España, los que proponen al público distintos números musicales, humorísticos, de baile, de magia... sobre un mismo escenario. A mediados del siglo XX y, sobre todo, con la llegada de la televisión, estos

espectáculos variados van a ser disfrutados por el público bajo el nombre de “Revista” o de “Gala”, en los que a través de una trama cómica van a pasar por el escenario bailarines, cantantes, humoristas, actores... o bien, a través de un presentador van a ir desfilando por el escenario todo tipo de artistas del panorama nacional e internacional. Las galas más recordadas son las de Nochevieja, pero también se realizan en otros momentos del año. Es justamente en una de estas galas, la del año 1984-85 que tenía por título *Viva 85* y que estaba presentada por Concha Velasco, donde el dúo Los Morancos se presenta oficialmente¹ a nivel nacional con un número cómico/musical en el que interpretan flamenco en inglés², acompañados por dos guitarristas. Este dúo que va a ser el objeto de nuestro estudio está compuesto por dos hermanos, César³ y Jorge⁴ Cadaval, que nacieron y se criaron en el barrio de Triana en Sevilla. A lo largo de los 40 años de carrera, han realizado imitaciones, han versionado canciones, se han travestido y han creado personajes originales que les han permitido llegar no solo al público andaluz, sino también al nacional e internacional, sin haber perdido nunca su acento sevillano, ni haber intentado disimularlo sino más bien lo contrario, cuando muchos de sus personajes acentuaban y exageraban determinados estereotipos de los andaluces en el plano sociocultural y económico. Sin embargo, la cuestión política no aparece, al menos explícitamente, hasta el final de la primera década del siglo XXI a través de escenas que reproducen determinados momentos políticos como pueden ser los debates electorales o a través de canciones de las que han modificado la letra para expresar una escena de la actualidad política nacional o internacional.

Otro elemento importante en la evolución de estos artistas son los canales de difusión. Si hasta inicios del siglo XXI, la televisión había sido el amplificador que les permitía atraer a un mayor público a sus giras por teatros y salas de espectáculos de todo el país, a partir de ese momento, internet toma el relevo y multiplica la accesibilidad de posibles públicos. Lo interesante en este trabajo sería ver cómo se construye un humor andaluz estereotipado, una crítica política nacional e internacional al mismo tiempo que entran en juego nuevos medios de difusión que impulsan nuevas formas de consumo audiovisual.

Para intentar profundizar en esta reflexión, vamos a analizar la presencia de los estereotipos andaluces en los personajes más conocidos de este dúo. A continuación, estudiaremos la presencia de la canción en los programas televisivos de Los Morancos.

¹ Ya habían aparecido el 17 de febrero de 1984 en el programa *Un, dos, tres...* pero no figuraban en los créditos.

² *Viva 85*, el número de los Morancos con su presentación junto a Concha Velasco como dos turistas norteamericanos que quieren probar suerte en el mundo del espectáculo en España. Consultado el 11/03/2020 en https://www.youtube.com/watch?v=4m_OoGckRQE

³ Nació en Sevilla el 19 de septiembre de 1964.

⁴ Nació en Sevilla el 8 de octubre de 1960.

Y finalmente, abordaremos los videoclips que han realizado estos artistas en el siglo XXI apoyándose en los videoclips de canciones de moda.

1 Los Morancos en la televisión: Omaíta y Antonia

Una de las misiones fundamentales de la televisión es el entretenimiento e, indiscutiblemente, el humor forma parte de él, prácticamente desde sus comienzos. En este trabajo, no se pretende hacer una historia del humor en la televisión pública, pero es curioso cómo la puesta en escena del humor necesita, en muchos casos, réplicas para crear ese momento divertido y distendido en el espectador. Si la historia del humor en España cuenta con grandes artistas en solitario como pueden ser Arévalo, Eugenio, Chiquito de la Calzada, o Paco Gandía, por citar algunos de distintas épocas diferentes, los tríos y los dúos humorísticos han tenido un papel importante en las dos últimas décadas del siglo XX y en las primeras del siglo XXI. Si Tip y Coll amenizaron con su humor de lo absurdo a los espectadores, desde finales de los setenta, los años ochenta y los noventa son para humoristas como Los hermanos Calatrava, Martes y Trece, Faimino y Cansado, Cruz y Raya y Los Morancos. Con estilos diferentes, estos grupos de humoristas han podido desarrollar su humor en las galas de Televisión Española y muchos de ellos han contado con programas de humor propios en los que poder desarrollar durante treinta o cuarenta minutos distintas escenas cómicas sobre temáticas socioculturales distintas como las relaciones de pareja, las relaciones laborales, las relaciones entre amigos, las imitaciones de otros artistas del espectáculo o de la vida pública nacional o internacional, y las imitaciones/versiones de cantantes de éxito del momento o de épocas pasadas, entre otras posibilidades. El humor de un artista individual se va a centrar más en contar chistes o anécdotas graciosas relativamente breves mientras que los tríos y dúos cómicos van a reproducir o exagerar fragmentos de la vida cotidiana o del imaginario colectivo para crear la situación cómica que divierta y entretenga al telespectador. Además, este tipo de emisiones cuentan con la colaboración de otros humoristas y en algunos casos con la participación de un artista invitado que colabora en las escenas cómicas desarrolladas durante el programa en cuestión.

Es normal que estos humoristas tengan personajes originales que los acompañen durante varios programas distintos y que se transformen en parte fundamental del espectáculo como un alter ego indisoluble del artista en cuestión. En el caso de Cruz y raya, encontramos en sus escenas cómicas televisivas al gitano Juan de Dios, a Tomás, a la vieja del visillo y a Manolo Escobar en situaciones inverosímiles y para Los Morancos, que es el caso que nos interesa aquí, tenemos a Antonia y a Omaíta. Estos dos personajes ya los hemos encontrado a mediados de la década de los noventa en el programa que

televisión española dedica a estos humoristas, *Érase una vez los Morancos*⁵, y en el que recopila sus mejores momentos en los distintos programas en la cadena pública hasta la fecha. Al final de este recopilatorio, aparecen distintos personajes que vamos a ir encontrando en los programas sucesivos de este dúo para TVE y que van a ir cobrando protagonismo hasta formar parte del título del programa como es el caso en las emisiones de 1997 y 1998, *Entre Morancos y Omaíta*, o todavía más significativo en la del año 2003, *El retorno de Omaíta*, en la que el nombre artístico del dúo humorístico desaparece del título. Es decir, los personajes que han creado han adquirido tanta fuerza entre el público que ocupan el protagonismo de los intérpretes reales, por lo que la encarnación de estos dos humoristas ha terminado por ser la identificación pública de los mismos. Antonia es una señora de unos cuarenta años regordeta con dos hijos la Jenny y el Jonathan, pelirroja y vestida siempre con falda por debajo de la rodilla y blusa todas ellas muy coloridas. Está casada con Paco un señor con bigote en paro con pantalones de pinzas oscuros, camisa desaliñada y tirantes. Omaíta, por su parte, es la madre de Antonia. Es una señora mayor regordeta de unos setenta años vestida con un vestido negro por debajo de la rodilla que no se quita nunca porque está de luto ya que es viuda.

En el caso del programa recopilatorio del año 1994 que mencionamos anteriormente, los personajes aparecen en la playa disfrutando de las vacaciones, aunque hay un comentario muy interesante de Omaíta cuando está tomando el sol en el que dice que este año se había cogido un día entero de vacaciones y que era demasiado, así que el año que viene se tomaría medio día nada más. Este comentario gracioso de una anciana que está tomando el sol en la playa mientras vigila a su nieta, esconde la realidad socioeconómica de muchos andaluces que no tienen la posibilidad de poder disfrutar de vacaciones porque su condición económica no se lo permite y, aunque esto pueda extenderse a otras regiones de España, el acento andaluz de los protagonistas y determinados estereotipos que van a aparecer en las escenas cómicas que protagonizan proyectan esta realidad, que puede ser nacional, con un carácter puramente regional. De hecho, los programas en los que estos personajes cobran todo el protagonismo cuentan la vida cotidiana de una familia andaluza que no llega a fin de mes, en la que el marido se pasa el día en el bar bebiendo, los niños en la calle y las dos mujeres, Antonia y Omaíta, en casa ocupándose de las labores domésticas mientras reciben la visita de las vecinas y explican sus preocupaciones diarias sobre distintos puntos de la vida cotidiana. Estamos ante una representación de corte costumbrista. Es un intento por reproducir la realidad cotidiana en un barrio obrero insistiendo en los puntos cómicos que en muchos casos acentúa el estereotipo andaluz. Antonia representa a la “maruja” que se ocupa de los cotilleos del barrio con las vecinas y que utiliza un lenguaje vulgar y

⁵ *Érase una vez los Morancos*, emitido el 20/10/1994, RTVE, Madrid. Consultado el 11/03/2020 en <https://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/erases-vez-morancos/4933319/>

es una señora bastante ordinaria. Una de las frases míticas del personaje es: ¡Jonathan sube parriba! que dice a voz en grito desde la ventana de su piso para que suba su hijo que nunca aparece en las escenas. Su marido Paco acentúa la imagen exterior de gandul del hombre andaluz que pasa el día en el bar bebiendo y que está siempre cansado de no hacer nada. Una de las réplicas cómicas del personaje que muestra el talento del mismo es cuando otro personaje se presenta en el bar diciendo que se llama Bartolo pero le gusta que lo llamen Bartolomé, a lo que Paco responde: “Me llamo Paco y me gusta que me llamen Pacomé”. Lo cómico se produce por la voluntad del personaje por ser convidado a la mesa con el juego de palabras con su nombre, pero al mismo tiempo pone de realce la inacción en las vidas de estos personajes que sobreviven en un barrio obrero en el que nunca ocurre nada. Otro elemento que llama la atención es que Paco no está en un bar cualquiera sino en una peña flamenca en la que hay un escenario en donde se realizan espectáculos de flamenco, lo que sigue vinculando las escenas con el estereotipo andaluz en el que todos los andaluces bailan flamenco y son conocedores del mismo. La mayoría de escenas entre Antonia y Omaíta ocurren en la cocina lo que muestra una visión machista del andaluz que, en gran medida, corresponde con la realidad de las familias andaluzas y españolas de las dos últimas décadas del siglo XX. Otro de los momentos cómicos de estas escenas es cuando Antonia sube y baja el hueso del jamón que está colgado en una esquina de la cocina como si de un ídolo se tratara. La imagen del jamón representa los tiempos mejores de la casa y, al mismo tiempo, la realidad actual de la misma en la que la familia moja el hueso en los pucheros para que este tome gusto a carne. Todo esto se rodea de toda una parafernalia cómica que no deja de esconder la realidad socioeconómica de la clase obrera andaluza.

Estas escenas van evolucionando. La Jenny que no quiere estudiar, aparece en una peluquería. El personaje encarna la figura de la calorra o de la cani, terminología de los barrios populares para definir a las jóvenes escandalosas que visten con chándales fashions y se maquillan enormemente y que van a ocupar toda una serie de profesiones no cualificadas en las periferias de las ciudades. Este fenómeno no se reduce únicamente a Andalucía, pero la representación que ofrecen Los Morancos no deja lugar a dudas. Frente a Antonia y a la Jenny, aparece Omaíta. Esta matriarca que intenta mostrar las buenas maneras, la forma correcta de hablar y la cultura al resto de la familia, pero que deja entrever con sus réplicas un gran analfabetismo y una gran incultura que crean el desfase cómico. Bajo esta imagen cómica, se esconde la realidad de muchos jubilados que contribuyen con su pensión a la economía familiar a la vez que comparten la casa con hijos y nietos para estar acompañados. Se van añadiendo personajes que entran a formar parte de la familia de Omaíta y Antonia, como el estudiante extranjero que vive con ellos y aprende las costumbres locales. Es interesante ver que en una España en pleno progreso y con una economía en pleno crecimiento como es la España de finales de los noventa y principios del siglo XXI, lo cómico no sea la adaptación de las familias populares a un estatus superior de clase media o a la clase media a un estatus superior de clase alta, sino los sinsabores de una familia humilde de un barrio popular andaluz

que se las ingenia como puede para subsistir. Y entramos aquí, en otro estereotipo andaluz de afrontar siempre la realidad con alegría y no mostrar nunca sus penas. Estas escenas serían la expresión de un conformismo que no impide la búsqueda de la felicidad y el buen humor frente a la adversidad. Como anunciamos anteriormente, no hay una denuncia política explícita en estas escenas cómicas como si hemos podido comprobar con los elementos socioculturales y económicos de determinados sectores de la sociedad andaluza y española, pero, en cierto modo, la expresión de esta realidad puesta en paralelo con la imagen progresista y de bonanza de la España de finales de los noventa y principios del siglo XX, muestra ciertas inquietudes políticas en el propio desfase entre la realidad de grandes núcleos de población y la imagen de éxito y bienestar que se está implantando en el imaginario colectivo de los españoles en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI.

Tras haber demostrado esta presencia de los estereotipos andaluces a través de estos personajes que transmiten una determinada visión socioeconómica de un sector de la población española, habría que abordar el papel de la canción y de la música en estos programas musicales y ver si es una particularidad de los Morancos o un elemento común en los espectáculos de humor y ver si aparecen espacios políticos en estos espacios humorísticos.

2 La canción y la política en los programas televisivos de los Morancos

La canción, como ya enunciamos al inicio de este trabajo, es un elemento fundamental en las representaciones humorísticas de los Morancos. Desde sus inicios televisivos en TVE con distintos palos flamencos cantados en inglés, los hermanos Cadaval han mostrado un interés considerable por los cantantes y las canciones. En especial, César Cadaval quien junto a Miguel Ángel Magüesín (Dr. Kelli) compuso una bulería para Camarón de la Isla, *La Luna llena* que aparece en el disco *Soy gitano* (Camarón de la Isla, 1989) y también la canción que popularizaron Los del Río, *Sevilla tiene un color especial* (Los del Río, 1991), además de otras composiciones para otros artistas como el grupo Siempre así. En el año 2010, llegó a las semifinales en los carnavales de Cádiz con la chirigota *Los pre-paraos* de la que también formaban parte otros famosos como José Manuel Soto. Vemos como la canción está presente en la concepción artística de estos dos humoristas, pero no es un elemento diferenciador si lo comparamos con otros humoristas. Una característica de los programas humorísticos de los años ochenta y noventa es la imitación de un cantante versionando alguna de sus canciones más representativas. Desde los programas de Martes y Trece hasta los de Cruz y Raya, la imitación de artistas como Rocío Jurado, Manolo Escobar, Julio Iglesias, Raphael, El

último de la Fila, Simon & Garfunkel, Mickael Jackson, por citar solo unos pocos, es una constante que va variando en función de los humoristas y de las décadas pero que se mantiene durante las dos primeras décadas del siglo XXI.

En un primer momento, en cada uno de los programas cómicos suele aparecer, o en mitad o al final del programa, una imitación musical de un artista o de un grupo en el que aparecen uno o dos miembros del dúo cómico cantando la canción y acentuando los elementos distintivos del artista en cuestión a la hora de interpretar sus canciones. Aquí estaríamos ante una variación gestual de la puesta en escena del cantante en cuestión. Sin embargo, la canción va cobrando protagonismo dentro de los programas humorísticos hasta el punto de aparecer como una sección propia. Cruz y Raya la realiza repasando la actualidad musical con la imitación de Joaquín Luqui para *los 40 principales* en el que aparecen fragmentos de vídeos con los humoristas imitando e interpretando un tema del artista en cuestión, aunque acentuando todos los gestos del artista en su puesta en escena. En otros programas, realizan la totalidad de la canción y cambian al intérprete como Manolo Escobar interpretando una canción rock o modifican la letra jugando con el sentido de la canción. En este caso concreto, estaríamos ante una variación textual, según Louis-Jean Calvet, cuyo objetivo es la comicidad del nuevo texto. Los Morancos también van a realizar esto. En su programa *Moranquísimo* para Canal Sur en 2004-2005, tienen una sección de *Éxitos musicales* que es presentada por los artistas imitando a dos latinoamericanos que venden discos en la calle presentando así el *Top manta*. Esta escena está sacada de la realidad del mercado del disco que, a partir de 2001, con la piratería de los cds, pasan a venderse más discos de manera ilegal que de manera legal. Y los discos son vendidos por inmigrantes en situación irregular que colocan una manta en el suelo donde exponen los discos de los artistas de moda a precios que desafían cualquier competencia. En esta sección imitan al artista en cuestión y modifican levemente la letra para acentuar una situación graciosa como con la canción del Arrebato *Búscate un hombre que te quiera*, de la que los Morancos sacan *Búscate un novio y no esta fiero*⁶ en la que el Arrebato se queja ante su hija del novio que se ha buscado que no hace otra cosa que comer. Seguimos ante variaciones textuales que buscan la risa en el espectador. Y es en este programa donde aparece por primera vez su versión de la canción del grupo moldavo O-Zone, *Dragostea din tei*, que se convirtió en un himno gay en muchos países de América Latina, bajo el título de *Marica tú o Fiesta Pluma Pluma gay*⁷. Esta canción va a permitir la internacionalización del dúo cómico que no había conseguido con sus escenas cómicas y sus personajes más representativos, es decir, que la versión de una canción les permite superar la frontera nacional, pasando de una representación cómica a una reivindicación política en determinados países de América Latina. Este fenómeno es lo que Henry Jenkins define como lo transmediático: un elemento que en su función original es una versión cómica y divertida de una canción

⁶ Consultado el 11/03/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=j02J7VcY5il>

⁷ Emitido el 26/07/2004. Consultado el 11/03/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=ecf4pxeq8CI>

moldava, termina convirtiéndose y cargándose de sentido político gracias a la difusión en las redes sociales para el colectivo gay que lo retoma como una reivindicación de la libertad sexual.

La canción no solo está presente dentro de los programas, sino que también abre y cierra el programa. Como puede ocurrir con los programas concurso de los años noventa que tienen su propia banda sonora, los programas cómicos van a crear sus propias canciones de apertura como es el caso del programa de los Morancos *El retorno de Omaíta*⁸, en el que, además, de la canción, aparecen unos muñecos de los distintos personajes del programa interpretándola. Esta canción ya había sido la banda sonora del programa anterior *Entre Morancos y Omaítas*⁹ que interpretaban los dos artistas delante de un grupo de bailarinas. No es un caso único el de este dúo puesto que Cruz y Raya hacen lo mismo. Se utiliza la canción como un elemento atractivo que impida el cambio de canal por parte del telespectador, además de como un instrumento identificativo para marcar desde el inicio el contenido del programa y sus intérpretes.

La cuestión política aparece abiertamente en los programas de *Moranquísimo* con la creación de la sección *Deváter electoral* en la que Jorge encarna a un representante de un partido ficticio de extrema izquierda, IDI, Izquierda de la Izquierda, y César encarna a un representante de un partido ficticio de extrema derecha, DDD, Derecha de la Derecha. En estos debates electorales se pone de manifiesto sobre todo el diálogo de sordos entre los representantes de los partidos políticos que pasan el tiempo a echarse la culpa en lugar de encontrar soluciones comunes. Se caricaturizan las propuestas de la izquierda y de la derecha llevándolas a los extremos de lo irracional. Mientras que la derecha lo prohíbe todo y está contra todo cambio, la izquierda limita las responsabilidades individuales y culpa a las instituciones por los actos de los ciudadanos. Estos debates han ido evolucionando desde 2004 y en función de la actualidad política. Han abordado temas como la educación infantil, el desempleo, la delincuencia, los indignados... siempre con estos posicionamientos extremos. En algunos de estos debates aparece un moderador que generalmente toma partido a favor de la izquierda y contra los planteamientos machistas, racistas y desproporcionados del candidato de la derecha. La vestimenta de ambos candidatos está claramente estereotipada con la presencia de la boina con la cruz roja de cinco puntas del Che o vestido de perroflauta por parte del candidato de la izquierda que se llama Vladimir mientras que el candidato de la derecha que se llama José Antonio va con traje, tirantes y corbata. Incluso en esta sección aparece la canción en numerosas ocasiones, sobre todo por parte del candidato de la derecha que, además de ser presentado con el himno nacional español, suele irse del debate con ritmo marcial mientras que el candidato de la izquierda ha cantado en varios debates, la canción de Jarcha, *Libertad sin ira*. Es curioso que se utilice esta

⁸ Consultado el 11/03/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=Q33gidUToyI>

⁹ Aparece en Lolita que es la invitada de la semana al programa. Consultado el 11/03/2020 en <https://www.rtve.es/television/archivo/humor/>

canción para un candidato a la izquierda de la izquierda porque esta canción ha sido utilizada tanto para las primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco, 15 de junio de 1977, como para recriminar los atentados de ETA en las manifestaciones, lo que la aleja bastante del radicalismo izquierdista que pretende encarnar el personaje de Jorge. No podemos olvidar que estamos ante una caricaturización política que, en cierta medida, muestra la imagen que pueden tener determinados sectores de la población del comportamiento de sus representantes políticos a la hora de debatir sobre sus propuestas políticas para el futuro del país, pero que en ningún momento se realizan verdaderos debates sobre el fondo de las temáticas abordadas sino que ambos personajes desarrollan sus propuestas extremas sin escuchar las del otro y la mayoría de intercambios son insultos. Curiosamente junto a la sección Éxitos musicales, la sección de *Deváter electoral* es otra de las que más éxito tiene de estos artistas en la primera década del siglo XXI.

A lo largo de este trabajo, hemos podido ver los distintos acercamientos de Los Morancos a la canción. Esos acercamientos han pasado de la imitación de los gestos exagerados del intérprete en cuestión, a la modificación de las letras de las canciones buscando la comicidad con una representación teatralizada de la misma. Podemos ver que hasta prácticamente el inicio de la segunda década del siglo XXI, el acercamiento al artista o a la canción es paródico sin llegar a la ofensa del personaje imitado y sin buscar otra intención que provocar la risa en el espectador. Sin embargo, los videoclips de los Morancos en su canal de youtube van a causar un impacto en el acercamiento cómico a la canción.

3 La canción visual de Los Morancos: los videoclips y las redes sociales

José Mota, excomponente del dúo Cruz y Raya, en 2010 en su programa *La hora de José Mota* en TVE, realiza una imitación de Mariano Rajoy con una canción de Mickael Jackson a la que le cambia la letra y que muestra al político negando todos los casos de corrupción que se le implican a los miembros de su partido. Esto nos muestra que los Morancos no son los únicos que realizan este tipo de canciones, aunque la letra de José Mota en ningún momento va más allá de lo puramente constatado y no toma partido a favor o en contra del imitado. Sin embargo, en los videoclips de los Morancos hay un posicionamiento por parte de los personajes. Ya hemos evocado las variaciones textuales y gestuales en las canciones y los intérpretes de las mismas en las versiones realizadas por los Morancos, pero a las anteriores y, coincidiendo con la encarnación de Mariano Rajoy por parte de José Mota, estaríamos ante variaciones visuales que sitúan el objeto artístico en lo transmediático. Es decir, no asistimos únicamente a una

imitación de un cantante con una letra diferente, sino que estamos ante una suplantación del cantante por un personaje que reivindica o explica una determinada situación política. A esto, habría que añadirle lo transmediático cuando una canción generalmente latina con una temática amorosa o festiva destinada al baile y a la evasión es retomada para, con una intención irónica y cómica, cargarla con un sentido político que expresa un malestar social en distintas capas de la sociedad española, e incluso de otras sociedades internacionales.

Los Morancos abren su Canal Youtube el 5 de noviembre de 2014¹⁰ y desde ese día han recibido 131.562.068 vistas los que los convierte en influencers. Esta repercusión en las redes sociales les ha permitido ir de invitados en varias ocasiones para cantar sus versiones al programa de Pablo Motos, *El Hormiguero*, que es uno de los más seguidos en la hora de máxima audiencia de las noches televisivas españolas (22h-23h). Si antes era la televisión lo que daba visibilidad al artista, ahora son las redes sociales, convirtiendo a la televisión en un elemento secundario que confirma las tendencias de los cibernautas. Del mismo modo, los humoristas utilizan los medios de la industria discográfica para crear estos productos. Un ejemplo es el playback que vemos en los videoclips en los que los artistas encarnan sus personajes, pero la canción que suena ha sido grabada previamente en un estudio discográfico y acoplada a la gestualidad del vídeo.

Las versiones de los Morancos cuyas letras han sido creadas por ellos mismos y por Lolo Seda que van de 2014 a 2019 las podemos dividir en tres bloques casi cronológicos:

- Las canciones interpretadas por los personajes más conocidos de los humoristas: Antonia y Omaíta que se realizan prácticamente entre 2014 y 2018.
- Las canciones interpretadas por los personajes de los que habla la letra modificada de la canción: Iñaki Urdangarín, Pablo Iglesias, Pedro Sánchez, Puigdemont, Monedero, Mariano Rajoy... que se realizan a partir de 2017.
- Las canciones interpretadas por la imitación del cantante en cuestión: Rosalía, que se realizan a partir de 2018.

En el primer grupo encontramos letras que oponen un ellos a un nosotros, siendo el ellos las élites políticas y económicas y el nosotros el resto de la sociedad, pero sobre todo las clases más desfavorecidas. La canción *Bailando* (Iglesias, 2014) cuyo videoclip oficial aparece en youtube el 11 de abril de 2014, es versionado por los Morancos el 8 de noviembre del mismo año con el título *Mangando*¹¹. Antonia y Omaíta abordan la cuestión de las cantidades de dinero robadas por los políticos haciendo referencia a Jordi Pujol, a la Infanta y burlándose de los brotes verdes a los que hacía referencia Mariano Rajoy que para las intérpretes es comer ensalada. En la versión de la canción de Marc Anthony y Gente de Zona, *La Gozadera* (Gente de Zona, 2016), que los Morancos titulan

¹⁰ <https://www.youtube.com/user/losmorancosdetriana/about>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=eGngjaclMwI>

*La pelotera*¹², que aborda la insolidaridad de los políticos europeos ante la crisis y crea un paralelismo entre la canción de Marc Anthony que reúne en la fiesta a todos los latinos bajo sus banderas para instar a esa solidaridad en Europa entre los países miembros de la Unión. En 2016, en septiembre aparece el videoclip de *La Bicicleta*¹³ que versiona la canción del mismo nombre de Carlos Vives y Shakira que había aparecido unos meses antes, para criticar la ausencia de pacto electoral que llevaba a la convocatoria de nuevas elecciones. Se alude a los gastos que suponen los comicios para los ciudadanos y la solución de los políticos son los recortes cuando, según Antonia y Omaíta, son ellos los responsables al no conseguir ponerse de acuerdo por el bien del país. La bicicleta que en la canción de Shakira y Vives es el medio de transporte para recorrer camino juntos, se transforma en la versión de los Morancos en un arma para mostrar el descontento y lanzársela a los políticos. Finalmente, en este primer grupo tenemos la canción *¿Quién tiene la culpa?*¹⁴ que es la versión de *Échame la culpa* (Fonsi, 2019¹⁵) de Luis Fonsi y Demi Lobato que aparece en 2017 y que aborda la cuestión de los ERE en Andalucía con Manuel Chaves y Jose Antonio Griñán. El videoclip comienza con una exposición periodística del juicio de los ERE para encadenarse con el canto del himno de Andalucía. Esto muestra la ironía porque los que estaban al servicio de esta región se han servido de ella para sus intereses propios y, de hecho, le cambian la letra al himno para hablar justamente de esa malversación de fondos públicos. En la letra de la canción se expresa el malestar de la sociedad ante la falta de responsabilidad política a la hora de asumir los cargos y en esta oposición ellos/nosotros, el nosotros es el que tiene que pagar las consecuencias de las acciones de ellos.

En el segundo grupo de canciones, tenemos a los protagonistas de la acción interpretando la escena. Desaparece el ellos/nosotros y escuchamos las voces de los personajes. Si en las canciones anteriores se había respetado la puesta en escena del videoclip oficial de la canción, en estas versiones se alejan de los videoclips oficiales para poder encarnar mejor las acciones que se relatan en las canciones. En la versión de *Despacito* (Fonsi, 2019) de Luis Fonsi y Daddy Yankee que los Morancos titulan *Despacito dependiendo del delito*¹⁶ que suben a su canal de youtube en 2017, y en la que se aborda una crítica a la justicia española considerándola parcial y en la que se considera que la justicia española tiene dos varas de medida en función de si el acusado es rico o pobre. El escenario de la canción de Fonsi es la playa, los bares, coches en la calle y hombres y mujeres bailando de manera sensual, mientras que en la versión de los Morancos nos encontramos en una sala de audiencias con César de Juez y Jorge de Iñaki Urdangarín. Se le leen los cargos al acusado y la justificación que da Urdangarín es la misma que la

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=7IGM1MbWTFg>

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=ApeGqSE1pPM>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=-SDX9-6Ajeo>

¹⁵ Las fechas que aparecen en numerosas canciones son posteriores a las grabaciones de los videoclips porque se tiene en cuenta la publicación de la canción en un álbum y no la aparición de la misma en single o videoclip.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=a1Nufe22QM0>

que hemos encontrado en las canciones precedentes: la falta de responsabilidad propia, se insiste en quién es su mujer y se duda de que pise la cárcel. Este mismo año de 2017, versionan la canción de *Felices los 4* (Maluma, 2018) bajo el título de *Infelices sin trato*¹⁷ en la que Jorge de Puigdemont y César de Mariano Rajoy en una cama de hotel muestran su desacuerdo y la falta de entendimiento. Dos posturas públicas opuestas se muestran en la canción en la intimidad de un cuarto de hotel. Mientras que en la canción original se habla de un trío amoroso sin inconvenientes posibles y se juega con la sensualidad/sexualidad de los actores, en la versión no hay nada de sensualidad y se juega justamente con el no deseo del otro. Vemos como en las canciones se ha atacado sobre todo a los dos grandes partidos PP y PSOE, y no por ser los partidos mayoritarios sino por los problemas judiciales de ambos y los intereses partidistas por encima de los intereses de los electores. Lo que queda reflejado también en la canción *Ya no quiero ná* (Índigo, 2019), que los Morancos transforman en *Yo ya no pinto ná*¹⁸ y que aborda la pérdida de Susana Díaz de las elecciones de diciembre de 2018 al Parlamento de Andalucía en favor del PP que se asocia con Ciudadanos y Vox para poder gobernar. En la versión se explica la caída de los socialistas y al mismo tiempo se expresa la inquietud con la llegada de Vox que aparece en la canción con la figura de Abascal a caballo interpretada por César, mientras que Jorge encarna a Susana Díaz bailando rodeada de cuatro jóvenes bailarinas. Sin embargo, Podemos también va a entrar a formar parte en las parodias de los Morancos sobre todo por dos fenómenos: la adquisición de un chalet valorado en más de seiscientos mil euros por parte de Pablo Iglesias y las recientes elecciones de 2019 para formar gobierno por los pactos. Para el primer fenómeno, tenemos la versión del mismo título *Mayores*¹⁹ de Becky G y Bad Bunny, en la que Jorge interpreta a Pablo Iglesias que llega a una inmobiliaria junto a Irene Montero y César hace de vendedor. Nos alejamos de la sensualidad de la canción original para situarnos en una agencia y en un chalet que visitan Pablo e Irene. En la canción se critica la doble moral de Pablo Iglesias que critica los excesos de los miembros del gobierno para cometer otro, según los Morancos y gran parte de la opinión pública. Para el segundo fenómeno, versionan la canción de los Panchos *María Cristina me quiere gobernar*, transformándola en *Contigo ahora si quiero gobernar*²⁰, en la que se parodia el juego de pactos que han llevado a cabo Podemos y el PSOE que tuvo como consecuencia la convocatoria de nuevas elecciones y que terminó con un resultado similar y obligando a ambos partidos a asumir responsabilidades. En la versión se ironiza como motivo del primer desacuerdo el uso del avión que tanto ha sido criticado a Sánchez. Y se le cambia el nombre al grupo por Los Tan Panchos, dejando a entender la poca vergüenza de ambos dirigentes que son encarnados por Jorge mientras que César encarna la sombra de Abascal que está al acecho para hacerse con el poder y se ironiza sobre una nueva

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=sGyZLsmzIqY>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=5GblrYXcAXk>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=hiz8YcplDA4>

²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=hUxt4QhapJc&ab_channel=LOSMORANCOSOFICIAL

repetición de elecciones que seguiría favoreciendo al representante de la extrema derecha.

El último grupo corresponden a dos versiones de la cantante Rosalía: *Malamente*²¹ y *Con altura*²² que ha sido transformada en *Con basura*²³. La primera hace referencia a las licenciaturas regaladas por la universidad rey Juan Carlos y se respeta el videoclip de la artista con la única modificación del licenciado con capote en lugar del torero sin camiseta. En la segunda se produce un distanciamiento por varios motivos. La canción de Rosalía ensalza cierto lujo, el videoclip se desarrolla en un avión que no es uno de los medios de transporte más limpios mientras que la versión de los Morancos habla de ecología y del problema del plástico.

Si nos fijamos bien tanto en las coreografías como en los ritmos, lo andaluz está muy presente en casi todas las versiones a pesar de que las canciones originales sean mayoritariamente de ritmos latinos, pero las temáticas abordadas se centran en temas nacionales. Incluso tienen dos canciones originales como son *Antonia y Trump*²⁴ del año 2016 en la que Antonia hace frente a Trump en defensa de los latinos por las políticas migratorias que quiere imponer el futuro presidente de Estados Unidos y *Maduro se comió nuestro futuro*²⁵ del año 2018 en la que el dúo cómico ironiza sobre el apetito económico de Maduro a través de su cambio físico al haber cogido peso desde que es presidente mientras el pueblo venezolano está pasando necesidad. Vemos como estas dos canciones hacia la comunidad latina dan acceso a estos dos hermanos a cierta internacionalización y cuentan con más de un millón de “vistos” en casi todos sus videoclips.

Conclusión

Después de haber abordado los programas televisivos del dúo Los Morancos analizando tanto el papel de los estereotipos andaluces en la elaboración de sus personajes como el papel de la canción y de la política en sus propuestas televisivas, así como los videoclips que han creado versionando canciones de éxito del momento al mismo tiempo que abordan reivindicaciones políticas sobre determinados comportamientos de los dirigentes políticos, podemos decir que las escenas televisivas desarrolladas por los mismos y en las que ya se podía respirar cierta reivindicación social en un periodo en el que España disfrutaba y vendía el bienestar, se ha ido acentuando con los años como

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9L3dwNAsbxw>

²² https://www.youtube.com/watch?v=p7bfOZek9t4&ab_channel=RosaliaVEVO

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=KT8D4hWxiO4>

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=QnbJ2qJbuQo&ab_channel=LOSMORANCOSOFICIAL

²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=vu16D1IguEA&ab_channel=LOSMORANCOSOFICIAL

hemos podido comprobar con la aparición de la sección de debates electorales en los que, aunque el candidato de la Derecha de la derecha puede representar al hombre acaudalado, muestra claramente al estereotipo del terrateniente déspota andaluz. Y la expresión máxima de esa crítica sociopolítica queda reflejada en los videoclips donde se especifican abiertamente las reivindicaciones y donde se identifica a los culpables con nombres y apellidos. Es curioso ver la fusión entre la canción de moda y el escándalo de la actualidad política. Y también ha resultado interesante ver las posibilidades de difusión que abren las redes sociales para los productos artísticos que dejan la televisión como un aparato obsoleto y rígido que no permite disfrutar de los programas libremente y que imponen cláusulas temporales y espaciales que hoy en día con internet en los teléfonos cualquier individuo puede disfrutar en cualquier momento y en cualquier lugar. Otro elemento interesante que hemos abordado ha sido lo transmediático y cómo de un objeto artístico con una finalidad precisa se construye o se diluye en otra fuente de sentido que lo aleja del original sin perder ciertos elementos reconocibles en el nuevo objeto reconstituido con una nueva significación y que se distribuye, o no, por los mismos canales de difusión y se dirige, o no, a los mismos públicos.

Para terminar, hemos podido comprobar que la canción en el humor es una constante que en este estudio hemos visto principalmente en los dúos cómicos y, en concreto, con Los Morancos, pero que, por ejemplo, Carlos Latre con sus encarnaciones de artistas ha llevado a otros registros y que se ha ilustrado con el éxito del programa *Tu cara me suena* en el que distintos artistas se ponen en la piel de un cantante y son valorados tanto por su aproximación vocal como por su reproducción idéntica de los gestos y las expresiones del artista imitado y lo cómico en este programa surge en el desfase entre el original y la versión, y no en la acentuación de las singularidades del cantante como ocurre en las imitaciones de los humoristas de los años ochenta y noventa. Es decir que pasamos de una versión reivindicativa e irónica con los hechos de la actualidad política a una versión vaciada de todo toque personal y cuyo objetivo es la mimesis completa con el objeto artístico original creándose la comicidad en la incapacidad de copiar y reproducir un modelo.

Referencias bibliográficas y audiovisuales

Bibliografía

BAUDRILLARD Jean (1970), *La société de consommation*, París, Éditions Denoël.

BAUMAN Zygmund (2001), *La sociedad individualizada*, Madrid, Cátedra.

- BAUMAN Zygmunt (2007), *Le présent liquide: peurs sociales et obsession sécuritaire*, París, Seuil.
- BECKETT Howart S. (1988), *Les règles de l'art*, París, Flammarion.
- CALVET, Louis-Jean (2013), *Chansons. La bande son de notre histoire*, París, l'Archipel.
- GOFFMAN Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, París, les éditions de minuit.
- GOFFMAN Ken (2005), *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Barcelona, Anagrama.
- JENKINS Henry (2014), *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, París, Armand colin.
- JEZO-VANNIER Steven (2013), *Contre-culture(s). Des anonymous à prométhée*, Marseille, Le Mot et le Reste.
- JUVIN Hervé et LIPOVETSKY Gilles (2010), *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*, París, Grasset.
- MERCKLÉ Pierre (2011), *Sociologie des réseaux sociaux*, París, Éditions la Découverte.
- WARNIER Jean-Pierre (1999), *La mondialisation de la culture*, París, La Découverte.
- YPRODUCTIONS (2009), *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*, Madrid, Traficantes de sueños.

Audiovisuales y discografía

- CADAVAL, César y Jorge (Los Morancos) (1994), *Érase una vez los Morancos*, TVE, Madrid. Disponible en línea en <https://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/erase-vez-morancos/4933319/>.
- (1997), *Entre Morancos y Omaítas*, TVE, Madrid. Disponible en línea en <https://www.rtve.es/television/archivo/humor/>.
- (2003), *El retorno de Omaíta*, TVE, Madrid. Disponible en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=Q33gjdUToyl> y <https://www.youtube.com/watch?v=Q33gjdUToyl>.
- (2004), *Moranquísimo*, Canal Sur, Sevilla. Disponible en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=j02J7VcY5il> y <https://www.youtube.com/watch?v=ecf4pxeq8Cl>.

- (2014), Canal Youtube, en línea en <https://www.youtube.com/user/losmorancosdetriana/about>.
- (2015), La pelotera, Sevilla, en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=7lGM1MbWTFg>.
- (2016), La bicicleta, Sevilla, en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=ApeGqSE1pPM>.
- (2016), Antonia y Trump, Sevilla, en línea en https://www.youtube.com/watch?v=QnbJ2qJbuQo&ab_channel=LOSMORANCO_SOFICIAL.
- (2017), ¿Quién tiene la culpa?, Sevilla, en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=-SDX9-6Ajeo>.
- (2017), Despacito dependiendo del delito, Sevilla, en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=a1Nufe22QM0>.
- (2017), Infelices sin trato, Sevilla, en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=sGyZLsmzIqY>.
- (2018), Mayores, Sevilla, en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=hiz8YcplDA4>.
- (2018), Malamente, Sevilla, en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=9L3dwNASbxw>.
- (2018), Maduro se comió nuestro futuro, en línea en: https://www.youtube.com/watch?v=vu16D1lgUeA&ab_channel=LOSMORANCO_SOFICIAL.
- (2019), Yo ya no pinto ná, Sevilla, en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=5GblrYXcAXk>.
- (2019), Contigo ahora si quiero gobernar, Sevilla, en línea en https://www.youtube.com/watch?v=hUxt4QhapJc&ab_channel=LOSMORANCOS_OFICIAL.
- (2019), Con basura, Sevilla, en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=kT8D4hWxlO4>.

CAMARÓN DE LA ISLA (1989), *Soy gitano*, Madrid, Philips.

FONSI, Luís (2019), *Vida*, Miami, Sonic Music Latin.

GENTE DE ZONA (2016), *Visualízate*, Miami, Sonic Music Latin.

IGLESIAS, Enrique (2014), *Sex and love*, Miami, Republic Universal Music Latino.

ÍNDIGO, Lola (2019), *Akelarre*, Miami, Universal Music.

LOS DEL RÍO (1991), *Sevilla tiene un color especial*, Madrid, Zafiro.

MALUMA (2018), *F.A.M.E.* , Miami, Sonic Music Latin.

ROSALÍA (2019), *Con altura*, Miami, Sony Music. Disponible en línea en https://www.youtube.com/watch?v=p7bfOZek9t4&ab_channel=RosaliaVEVO.

https://www.youtube.com/watch?v=4m_OoGckRQE

CON EL MAZO DANDO. REPRESIÓN A LA PRENSA ESPAÑOLA TRAS EL DESASTRE

*Strike with the rod: Repression of the Spanish press after
the Disaster of 1898*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.08>

Recibido: 1-10-2020

Aceptado: 06-12-2020

Publicado: 30-12-2020

Edel Lima Sarmiento
Universidad Iberoamerica, Ciudad de México
edelimasarmiento@gmail.com
ORCID  0000-0002-9146-7970

Como citar este artículo: LIMA SARMIENTO, Edel (2020): "Con el mazo dando. Represión a la prensa española tras el Desastre", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 148-172.

Resumen: *Temeroso de sublevaciones internas y del escrutinio crítico de la prensa tras la derrota definitiva en la guerra con Estados Unidos, el gobierno español suspendió las garantías constitucionales del 14 de julio de 1898 al 8 de febrero de 1899. En ese periodo, existieron dos tipos de política de control de la prensa: la preventiva y la represiva. Este artículo se enfoca en esta última variante, para dar cuenta de sus mecanismos. A partir del análisis hemerográfico, se comprueba que los métodos represivos más usados resultaron la clausura de publicaciones y los consejos de guerra a directores de periódicos y periodistas. Estos mecanismos no siempre se supeditaron a la censura previa, y cuando fueron independientes de ella, actuaron como una especie de censura posterior a la publicación y divulgación de los medios impresos. Asimismo, ante esas medidas punitivas hubo visibilización del fenómeno por estas publicaciones e incluso estrategias de protesta.*

Palabras clave: *represión, prensa española, Guerra del 98, prensa del desastre, 1898.*

Abstract: *After the final defeat in the war against the United States, the Spanish government suspended constitutional rights from July 14th, 1898 to February 8th, 1899, afraid of internal uprising and the critical scrutiny of the press. For this reason, during this period two types of press control policies were implemented: preventive and repressive. This article focuses on the later approach and its operating mechanisms. Based on hemerographic analysis, this paper shows that the most frequent repressive methods were the closing of publications and court martials against publishers and journalists. These mechanisms did not always abide by pre-publication censorship. When independent from it, they acted more as a post-publication censorship mechanism. Likewise, following these punitive measures, publications covered the phenomenon and even protested the measures.*

Keywords: *repression, Spanish press, Spanish-American War, disaster's press, 1898.*

Introducción

La Guerra del 98 no solo trajo cambios para la geopolítica internacional con el traspaso de territorios coloniales y áreas de influencia entre dos potencias de desigual desarrollo como España y Estados Unidos, sino también dejó lecciones para el control de la información en tiempo de guerra. De ahí que la libertad con que los medios ibéricos y estadounidenses informaron en 1898 sobre aprestos militares y batallas decisivas sería la primera víctima durante los conflictos bélicos de preeminencia a lo largo del siglo XX (Vidal Coy, 2010). Esa supuesta libertad en España fue una verdad a medias, que acabó drásticamente entre el 14 de julio de 1898 y el 8 de febrero de 1899, cuando con la suspensión de las garantías constitucionales se aplicó la censura previa a las publicaciones junto con varios mecanismos de control represivo. A estos últimos, como se verá más adelante en el estado del arte, la literatura académica ha prestado menos atención en ese periodo.

Para abonar a esa cuestión, en este artículo se persiguen tres objetivos fundamentales: el primero, caracterizar y sistematizar los tipos de métodos de *control represivo* para crear un repertorio que permita ofrecer una idea más completa de cómo funcionaba la política represiva a la prensa y sus patrones en común en la etapa entre julio de 1898 y febrero de 1899. El segundo, establecer la posible relación de estos con los mecanismos de carácter preventivo como la censura previa, para con una mayor precisión conceptual proponer una tipología de métodos represivos en función de la combinación de estrategias de control de prensa. El tercero, explicar las respuestas y gestiones de los periodistas y las publicaciones ante las distintas medidas represivas adoptadas contra ellos, con vistas a evidenciar el poder de la prensa para elaborar sus propias estrategias y actuar en su defensa aun en contextos de alta tensión política.

A modo de contexto para insertar la investigación, la prensa española de finales del siglo XIX, principalmente la madrileña de circulación nacional, había alcanzado cierto grado de madurez y privilegiaba en sus páginas las necesidades de información y entretenimiento de sus lectores (Saiz, 1998). Junto a los periódicos adscritos a partidos, personalidades políticas, sindicatos e instituciones como el Ejército y la Iglesia, tomaba auge la empresa periodística en diarios como *El Imparcial*, *El Liberal*, *Heraldo de Madrid* y *La Correspondencia de España*, sin olvidar el desarrollo de revistas ilustradas como *Blanco y Negro* y *La Ilustración Española y Americana* (Edo, 1998; Núñez Ladevéze, 1998; Saiz, 1998).

Para estas publicaciones, la libertad de prensa era un derecho asumido desde los años ochenta del siglo XIX, que se garantizaba en el artículo 13 de la Constitución de 1876, desarrollado ampliamente en la Ley de Policía de Imprenta de 1883. Este cuerpo legal había suprimido la jurisdicción especial para los delitos de imprenta y los sometía al Código Penal, para dar el control de la prensa al poder judicial. Sin embargo, según el artículo 17 de la Constitución del 76, dicho artículo 13 estaba entre los que se podían levantar cuando lo exigiera la seguridad del Estado en circunstancias excepcionales (Tierno Galván, 1968). A esta variante legal acudiría el gobierno español para suspender las garantías constitucionales, entre ellas la libertad de expresión, del 14 de julio de 1898 al 8 de febrero de 1899.

1 Estado del arte

Sobre la prensa española y aquella conflagración finisecular mucho se ha investigado, en particular la actitud de las publicaciones ante el conflicto, la construcción de opinión pública y la presencia de corresponsales en los escenarios de combate (Lima Sarmiento, 2016). No obstante, en años recientes ha ganado relevancia el tema de las políticas y estrategias de control sobre los impresos y periodistas ejercidas por las autoridades en

la España del 98, para que socialmente circulara una información a la medida de sus intereses. Esa literatura apunta a que, incluso desde el inicio de la Guerra de Cuba en 1895, hubo medidas gubernativas para limitar la libre expresión de la prensa en la Península, aunque prevalecieron unos mecanismos de control sobre otros, que fueron más o menos rigurosos en dependencia de las circunstancias y los imperativos del partido político gobernante. También en esos estudios se vislumbra que estos mecanismos de coerción son tanto de naturaleza preventiva como represiva, sin que los hayan llamado como tal.

López (2016: 149) demuestra que el Partido Conservador —en el poder desde casi el comienzo del conflicto en Cuba hasta octubre de 1897— utilizó métodos para interferir en la información publicada en España como la intervención del telégrafo, el secuestro de ediciones, el ataque a los vendedores de periódicos, las amenazas a periodistas y “la imposición de más y peores sanciones a estos a través de los tribunales militares”. En cambio, su sucesor, el Partido Liberal, adoptó una política menos restrictiva y permitió una mayor libertad informativa, hasta que con la derrota en la guerra con Estados Unidos en julio de 1898 impuso un rígido sistema militar de censura previa a la prensa española (López, 2016).

Centrada en los procesos judiciales contra periodistas entre 1895 y 1898, que la mayoría se efectuó en consejos de guerra, Izquierdo Gutiérrez (2015) concluye que tanto conservadores como liberales apoyaron en su momento la apertura de expedientes y juicios a periodistas. Particularmente reveladora resulta su siguiente tesis: “Más que estado de guerra, lo sucedido entre mayo y julio de 1898, en lo que respecta a la prensa, fue más parecido a un estado de sitio cediendo el total protagonismo a los militares” (Izquierdo Gutiérrez, 2015: 103). De ello se infiere que, con el aumento de causas judiciales contra directores de periódicos y redactores en ese periodo, el gobierno intentó ejercer una especie de autocensura por consideración a los riesgos entre los impresos españoles.

Dicho argumento parece entrar en contradicción con lo planteado por algunos historiadores de la prensa española como Almuiña (1980) y Gómez Aparicio (1974). Ambos investigadores sugieren que en los meses propiamente de la guerra la prensa española tuvo completa libertad para expresarse, como lo demuestran sus indiscreciones sobre secretos militares favorables al enemigo y el hecho de que desde el punto de vista jurídico no se le sometiera a una legislación especial para establecer restricciones en materia informativa.

Sin embargo, el punto de vista de Izquierdo Gutiérrez (2015) y los de Almuiña (1980) y Gómez Aparicio (1974) lejos de ser antagónicos se complementan. Si bien existió amplia libertad en España entre abril y julio de 1898 para tratar ciertos temas como el día a día del conflicto bélico y sus interioridades, no hubo la claridad suficiente para otros como la pertinencia de una guerra con Estados Unidos, la inferioridad de la flota naval

española y la crítica razonada a las decisiones gubernamentales. Estas cuestiones eran estratégicas para un gobierno consciente de que su única salida política para evitar en lo interno la caída del sistema monárquico y el régimen de la Restauración consistía en adentrarse a una guerra que de antemano se sabía perdida. En general la prensa española se alió a las autoridades y para ello manipuló a la opinión pública nacional, mientras que a aquellos periódicos con un discurso contestatario intentaron silenciarlos con consejos de guerra a sus directores y periodistas.

Con respecto a la negativa del Ejecutivo español para adoptar medidas restrictivas a la información periodística en medio de la situación de guerra iniciada el 4 de mayo de 1898, el propio Gómez Aparicio (1974) explica que estuvo determinado por no ir en contra de sus principios liberales, no estimular las diferencias entre los partidos y dar una apariencia de normalidad institucional. No obstante, en estos meses las autoridades intensificaron el uso de resortes de control mediático heredados de los conservadores, como los consejos militares a periodistas y el llamado Gabinete negro, donde se censuraba la información telegráfica y telefónica que de Madrid enviaban a los periódicos en provincias sus corresponsales.

Solo con la derrota definitiva en la guerra contra Estados Unidos, tras la debacle de la armada española en la batalla naval de Santiago de Cuba, el gobierno español, temeroso de sublevaciones internas y del escrutinio crítico de los impresos, dio un giro a su política de prensa al aplicar la censura previa a las publicaciones desde el 14 de julio de 1898 al 8 de febrero de 1899, mientras estuvieron suspendidas las garantías constitucionales. Precisamente, hemos indagado (Lima Sarmiento, 2018) en lo contradictorio de la adopción de la censura previa por un gobierno liberal, en especial para la figura de su presidente, Práxedes Mateo Sagasta, quien había sido por décadas adalid de la libertad de prensa en España. Pero sobre todo nos hemos centrado en los pormenores de la implementación de la medida por los militares en dicho periodo.

Ahora bien, desde una perspectiva histórica está demostrado que, aunque pretenda serlo, la censura previa no es un mecanismo de control infranqueable y tiene fallos. Por ello es de suponer que, desde el 14 de julio de 1898 hasta el 8 de febrero de 1899, junto a una política preventiva mediante la censura previa, coexistió una política represiva visible en procedimientos punitivos o de violencia por el gobierno hacia la prensa. Ello cobra mayor relevancia para su estudio al reparar que tanto López (2016) como Lima Sarmiento (2018) no se refieren a dispositivos represivos contra la prensa en el periodo en cuestión, mientras Izquierdo Gutiérrez (2015) analiza únicamente dos procesos judiciales a periodistas en dicho lapso y Gómez Aparicio (1974) solo aporta algunos detalles valiosos sobre el tema en su historia del periodismo español.

De las investigaciones anteriores se desprende la necesidad de sistematizar en el periodo de estudio las prácticas represivas contra la prensa desde una mayor definición y precisión conceptual, que permitan distinguir la variante represiva de control de otras

estrategias como la preventiva y establecer conexiones entre ellas durante su implementación. Asimismo, se echa en falta en esos trabajos la importancia de conceder un papel más activo a la prensa en la defensa de sus intereses a partir de estrategias variadas en un ambiente en que se le intentó silenciar con severidad. Esos son propósitos de este artículo.

2 Conceptualización y metodología

En situaciones de tensión y conflicto, cuando se minimizan las garantías individuales, surgen las condiciones para un mayor control gubernamental de la prensa. Desde Siebert *et al* (1956) pasando por McQuail (1983) hasta George (2019), se ha advertido que los gobiernos de tendencia liberal (o semiliberal como es el caso) se ven urgidos a adoptar prácticas autoritarias en la regulación de los medios ante sublevaciones internas, amenazas de guerra o la guerra misma. Por ello la distinción y tipificación de los diversos tipos de mecanismos son fundamentales para entender aquéllos que buscan silenciar de manera previa o reprimir una vez que no lo han conseguido. Si bien los estudios históricos han descrito cada uno, la tipificación de estrategias no ha sido tan común.

En ese sentido, al hablar sobre el modelo de control de prensa en sociedades autoritarias, Chuliá (2001, 2004) ha sido la autora pionera que más explícitamente ha caracterizado y sistematizado las dos variantes de mecanismos de control o estrategias: la preventiva y la represiva. Por preventiva se entiende la revisión y corrección de textos antes de ser publicados y su método más conocido y documentado es la censura previa. Y la represiva —objeto de atención en este artículo— incluye la aplicación de una amplia gama de sanciones pecuniarias o violentas a publicaciones y periodistas. Entre las penas pecuniarias se encuentran las multas, los procesos judiciales, las suspensiones de periódicos y los secuestros de ediciones. Ejemplifican los procedimientos violentos los asaltos armados a sedes de medios y una serie de castigos a los agentes periodísticos que pueden ser psicológicos como amenazas y chantajes, o físicos como secuestros, golpizas, ingestión obligada de laxantes y el asesinato.

Partiendo de esta tipología mínima y desde una perspectiva metodológica cualitativa predominante en los estudios históricos en comunicación, se utiliza el análisis hemerográfico como técnica para recopilar la información de interés sobre los métodos represivos utilizados por el gobierno de Sagasta y sus instituciones en España desde 14 de julio de 1898 hasta el 8 de febrero de 1899. Si bien las publicaciones periódicas como fuente primaria no agotan por completo el objeto de estudio, habla a su favor que, pese a la censura previa en este periodo, estas no dejaron de ser registro exhaustivo de los cierres de impresos y los procesos judiciales contra periodistas —los mecanismos más

hallados en la pesquisa—. Ello demuestra que la realidad no fue negada del todo en sus contenidos y la prensa continuó siendo escenario en el reclamo de sus propios derechos. Con vistas al análisis hemerográfico se elaboró una ficha, cuyos indicadores fueron:

- Tipo de método represivo
- Agente represor/reprimido
- Fundamento legal del caso
- Descripción del hecho y su contexto
- Posible vínculo con la censura previa
- Respuesta o gestión periodística ante el método represivo

En cuanto a la muestra, en 1898 la prensa periódica era el único medio de comunicación existente, y solo en Madrid había más de 20 diarios relevantes (Gómez Aparicio, 1974). Con la imposibilidad de revisar tal variedad de periódicos, el criterio de selección se basó en escoger tres diarios de los principales, pero que fueran de distintas tendencias políticas y, dentro de ellas, los más importantes, para asegurar la diversidad de puntos de vista. Se consideró también su alto potencial en establecer la agenda mediática de entonces, debido a su prestigio y capital político, lo que los ponía en mejor posición de divulgar reportes sobre agresiones a publicaciones y periodistas. Los rotativos escogidos fueron: *El Imparcial*, de tendencia liberal y la empresa periodística de mayor difusión e influencia en 1898; *La Época*, portavoz del Partido Conservador y muy leído por las clases altas; y *El País*, órgano de la tendencia republicana socialista y uno de los más críticos contra el gobierno.

Estos impresos se revisaron día por día, desde el 9 de julio de 1898 hasta el 13 de febrero de 1899, incluidos cinco días antes y después del periodo estudiado, para llegar a un total de 650 ejemplares y un universo aproximado de 64.634 piezas (ver Tabla 1). Sin embargo, puntualmente se consultaron otras publicaciones como el *Heraldo de Madrid* y el humorístico *Gedeón* por su importancia en el esclarecimiento de algunos incidentes. La revisión consistió en la lectura total del diario, salvo los anuncios y la sección literaria, en búsqueda de artículos, editoriales, sueltos y cualquier material que aludiera a acontecimientos sugerentes sobre la estrategia represiva de control a la prensa. Con ello, se encontraron 59 textos con algún tipo de información alusiva al tema (ver Tabla 1). La consulta de estos fondos se realizó en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Tabla 1. Descripción de la muestra

Aspectos del corpus / Publicaciones	<i>El Imparcial</i>	<i>El País / El Nuevo País</i>	<i>La Época</i>	Total
Total de ejemplares analizados	220	216	214	650

Promedio de textos publicados por ejemplar ¹	113	92	93	298
Estimado de textos revisados por publicación en todo el periodo	24.860	19.872	19.902	64.634
Registros encontrados sobre medidas represivas a la prensa	16	30	13	59

3 Clausura de publicaciones

Entre los diversos métodos represivos de control a la prensa, uno de los más evidentes e importantes para castigar las publicaciones españolas en la etapa estudiada fue su clausura o suspensión. Amparadas por el artículo sexto de la Ley de Orden Público de 1870 –en vigor desde el 14 de julio de 1898 al suprimirse las garantías constitucionales–, las autoridades españolas podían suspender por sí mismas y sin amparo judicial aquellas publicaciones que según su criterio prepararan, excitaran o auxiliaran los delitos contra la seguridad del Estado y el orden público. También dicho artículo justificaba la recogida de los ejemplares de la publicación suspendida para presentarlos al juzgado correspondiente e iniciar una causa judicial contra el responsable del supuesto delito; pero estos procedimientos por lo general no se cumplimentaron por el poder en los casos siguientes.

El primer periódico en sufrir el peso de esa medida fue el carlista *El Correo Español*, clausurado el 29 de julio de 1898 por orden dictada por el general José Chinchilla, capitán general de Castilla la Nueva y Extremadura y máximo responsable de la censura previa en Madrid, a causa de haber publicado aquel unos sueltos que le habían sido tachados por los censores. No obstante, dicho cierre quedó sin efecto dos días después, el 31 de julio, porque según explicaba el decreto revocatorio del propio Chinchilla, más que una falta hubo una equivocación, “por considerar que el sello estampado en el ejemplar que se devuelve es la autorización para su publicación y, en realidad, sólo significa que la empresa ha cumplido con la obligación de presentar el ejemplar después

¹ Para calcular el promedio de textos publicados diariamente y revisados por ejemplar, se seleccionaron de manera aleatoria cinco fechas durante el periodo para cada uno de los diarios. Luego, para cada ejemplar (15 en total) se contabilizaron manualmente cada una de las informaciones y textos contenidos en el ejemplar, sin cuantificar la sección literaria y anuncios clasificados y publicitarios.

de haber sido revisado por la censura las pruebas” (“Chinchilla y El Correo Español”, *El País*, 2-8-1898, 1).

No tuvo igual suerte *El País*, al que suspendieron el 14 de agosto de 1898 por publicar con orla de luto, a todo lo largo y ancho de la portada, el articulado del *Protocolo para la paz*, seguido de los nombres de los territorios coloniales en juego, con su extensión superficial y número de habitantes, y un editorial donde se realizaba la pregunta nada inocente de que si después de concertada la paz y reducida España a la condición de potencia de tercer orden, seguiría “un periodo de tranquilidad interior, necesario para rehacer la nación y curar sus heridas que sangran” (“El protocolo”, *El País*, 14-8-1898: 1). Aun cuando el periódico había pasado sin problemas la revisión de la censura previa en la Capitanía General, su modo provocativo de presentar este hecho, si lo comparamos con la discreción con que lo reflejaron sus colegas, al parecer molestó en las altas esferas del Gobierno, donde le tenían animadversión por las incisivas críticas que durante meses este diario republicano había lanzado contra el Ejecutivo, el trono y las Fuerzas Armadas.



Portada de *El País* del 14 de agosto de 1898.

La postura represiva no vino dada en esta situación por el contenido en sí, sino por su presentación crítica. En el lenguaje moderno del análisis de la prensa, este caso ilustra claramente la medida represiva ante el encuadre crítico del diario con un sostenido perfil incómodo para las autoridades. Evidentemente no hubo arreglo posible entre las partes en conflicto, y sus redactores tuvieron que pedir un permiso de impresión para sacar a la calle el 19 de agosto el diario *El Nuevo País*, el que se proclamaba

ideológicamente heredero de su antecesor: “Por lo demás no necesitamos hacer nuevo programa. Nuestro programa es el que defendió siempre el periódico *El País*” (“El Nuevo País á sus lectores”, *El Nuevo País*, 19-8-1898: 1).

La represión también podía involucrar la sanción a la transgresión de la moral social de la época, expresada en un género más emergente como el humor satírico. En su edición del 27 octubre de 1898, el semanario humorístico *Gedeón* publicó en la portada una caricatura donde peleaban ministros y parlamentarios, mientras dos “sirvientas de mancebía”, vestidos de mujer, miran y dicen: “Ay, hija, lo que hemos hecho” (“El gran cisma del partido gobernante”, *Gedeón*, 27-10-1898: 1). La imagen —una alusión directa a la crisis ministerial que vivía el gobierno en esos días, resultado del escándalo destapado por el diario *El Nacional* al denunciar la legalización en Cádiz del juego y la prostitución homosexual masculina, hecho que se abordará más adelante— y un suelto en las páginas interiores se tomaron como una afrenta por muchos oficiales, quienes encontraron en ellos una alusión a la actitud pasiva que algunos atribuyeron al Ejército durante la guerra contra Estados Unidos (“Por una caricatura”, *La Época*, 27-10-1898: 4).



Caricatura publicada en la portada de *Gedeón* el 27 de octubre de 1898.

Como protesta, los ofendidos planeaban dirigirse a la redacción del hebdomadario en la madrileña calle de Fuencarral; pero avisado por el gobernador y otros oficiales, llegó el general Chinchilla al Círculo Militar, sitio donde estaban reunidos, y calmó los ánimos al persuadirlos de que el dibujo y el suelto en cuestión habían pasado por la censura previa y no tenían el sentido con que lo habían interpretado (“*Gedeón*. El número de ayer”, *Heraldo de Madrid*, 27-10-1898: 1). Es posible que la presencia oportuna del Capitán general evitara sucesos similares a los ocurridos en marzo de 1895 y enero de 1898 en

Madrid y en La Habana, respectivamente, cuando capitanes y tenientes atacaron las instalaciones de varios periódicos a los que acusaban de haberlos injuriado.

Preocupado por ese conato de manifestación y los comentarios que se extendieron al respecto, el director de *Gedeón*, Joaquín Moya, envió una carta a su homólogo del *Heraldo de Madrid*, en la cual explicaba: “Esas torpes alusiones, (...), no han existido en nuestro ánimo ni en nuestra voluntad” (“Dice Gedeón”, *Heraldo de Madrid*, 28-10-1898: 2). No obstante, el 28 de octubre llegó a las oficinas de la mencionada revista humorística un oficio firmado por Chinchilla, donde se decretaba su clausura (“Política del día”, *El Nuevo País*, 29-10-1898: 1). A todas luces, la medida estaba encaminada a tranquilizar la furia del sector más extremista dentro del Ejército. Dos semanas después, los redactores de *Gedeón* fundaron *Calínez*, semanario satírico que vino a llenar la ausencia de su progenitor.

En contraste con la capital española, la represión a la prensa en provincias era aún más arbitraria, donde hasta los alcaldes en su condición de autoridad gubernativa podían clausurar publicaciones, según lo establecía el Real Decreto de 19 de febrero de 1896 (Valle, 1981: 76). Casi siempre por rebelarse al insertar artículos o sueltos ya prohibidos por la censura o al no someter sus ejemplares a esta, varios periódicos resultaron suspendidos, entre ellos, *La Correspondencia de Alicante*, el 6 de octubre de 1898; *El Eco de la Verdad* de Ávila en dos ocasiones, el 31 de octubre y 17 de noviembre; y *El Defensor de Jaén*, el 22 de noviembre, como recogieron los diarios.

La revisión de la prensa sugiere que las suspensiones a los impresos parecieron disminuir en toda España tras la firma del Tratado de París, el 10 de diciembre de 1898, pues al bajar la tensión por su conflicto externo con Estados Unidos, las autoridades procedieron de manera más tolerante en lo relacionado con su situación política interna. No obstante, en enero de 1899 ocurrió un caso que parecía extraído de una comedia de cualquier teatro de Madrid, a *El Herald* de Zamora lo suspendieron por mantener la noticia, pese a ser tachada por el censor, de que un joven había ido a la cárcel por apedrear una cabra propiedad del gobernador militar de aquella provincia (“Periódico suspendido”, *El Nuevo País*, 29-1-1899: 1). A todas luces, los casos ligados a elementos castrenses eran especialmente susceptibles de mecanismos represivos.

4 Prisión, multas y procesos judiciales contra periodistas

Otra medida aludida por la prensa con mucha frecuencia en este periodo es la persecución de periodistas. Si muchos periódicos recibieron su castigo casi siempre por

irregularidades relacionadas con la censura previa, los periodistas más rebeldes tampoco se libraron de sufrir prisión, multas, procesos judiciales o la combinación de estos. La labor de los periodistas se regía por la Ley de Policía de Imprenta de 1883, que sometía los delitos de prensa al Código Penal de 1870, donde se tipificaban las faltas por injuria, difamación, publicación clandestina, sedición y rebelión, entre otras. El procedimiento específico para juzgar dichas infracciones se establecía en la Ley de Enjuiciamiento Criminal. No obstante, una vez declarado el estado de guerra el 4 de mayo de 1898, los delitos de imprenta pasaron a la jurisdicción militar, por lo que los juicios a periodistas se desarrollaron en consejos de guerra (Izquierdo, 2015: 99), no necesariamente transparentes ni justos. Aunque se mantenía básicamente el mismo cuerpo legal y procedimientos para investigar y juzgar los casos, la composición de estos consejos la integraba un fiscal militar y un abogado también del Ejército, cuyos nombramientos no estuvieron exentos de polémica (Izquierdo, 2015: 113).

En el periodo entre la declaración del estado de guerra, el 4 de mayo, y la suspensión temporal de garantías constitucionales, el 14 de julio, el análisis de fuentes secundarias sugiere que numerosos periodistas acudieron a los tribunales militares por sus artículos, aunque algunos de estos casos no prosperaron debido a la inmunidad parlamentaria de los acusados. Uno de los procesos iniciados en esta etapa resultó el de Alejandro Lerroux, director del republicano *El Progreso*, quien fue encarcelado el 7 de junio de 1898. Por orden de la autoridad militar se ordenó su detención, con “el pretexto inicial de su condena en rebeldía por los hechos derivados de la manifestación contra Martínez Campos, dos años antes” (Álvarez Junco, 1990: 181). Muy conocidos fueron sus artículos “Dicen que lloran” y “Dicen que ríe”, los que, dirigidos a la Reina regente, después de la conmoción en España por la derrota naval en la batalla de Santiago de Cuba, escribió desde la cárcel y se los sumaron a sus procesos judiciales ante las respectivas denuncias. En los últimos meses de 1898, al menos ocho consejos de guerra le celebraron y hubiera necesitado 108 años más de vida para cumplir sus condenas (Álvarez Junco, 1990: 183).

A esa experiencia, se adicionaron otros procesos judiciales y la prisión o absolución de importantes periodistas. Mientras permanecieron suspendidas las garantías constitucionales entre esos casi siete meses de 1898 y 1899, existe constancia de más de 40 expedientes contra periodistas (Izquierdo, 2015: 15). Nuestro estudio hemerográfico aporta evidencia inusitada de la importancia que la propia prensa concedió a ciertos casos.

A finales de agosto de 1898, el director de *El País*, Manuel Iglesias, entró a la Cárcel modelo para cumplir la condena de dos años, cuatro meses y un día de prisión correccional, además de que le impusieron 250 pesetas de multa, por supuestas injurias a la Reina regente, en la reproducción en su periódico de un fragmento de un artículo de Emilio Castelar que había sido publicado originariamente en la revista francesa *Petite Revue Internationale*, pero que extrajo de *El Nacional* y *El Progreso*, que lo tradujeron y

dieron a conocer íntegro. El vuelco dado a una causa insignificante o inexistente, como parte de las artimañas orquestadas en el consejo de guerra, evidenció la intención de condenar a Iglesias. Lo probaban que el delito se debía a una causa anterior a la suspensión de garantías y ni contra el autor del artículo ni contra los diarios de los que se copió el suelto, se habían adoptado represalias (“La tormenta arrecia”, *El País*, 3-8-1898: 1). O sea, el empleo de los mecanismos represivos podía no tener causa aparente más allá de meras rencillas y ajustes de cuentas personales.

En contraste, el director del *Heraldo de Madrid*, Augusto Suárez de Figueroa, salió absuelto de un consejo de guerra que le celebraron el 7 de octubre de 1898 para examinar la causa incoada por la publicación de un suelto no sometido a censura previa (“Informaciones”, *La Época*, 7-10-1898: 2). Al probarse que la prensa de Madrid había sido autorizada para prescindir de ese requisito en las secciones ajenas a los asuntos políticos, se reconoció que los hechos no podían constituir delito de desobediencia y el tribunal falló a favor de la absolución del procesado (“Consejo de guerra”, *El Imparcial*, 8-10-1898: 2). Este ejemplo demuestra que los periodistas podían hallar formas para sobrepasar la censura previa, pero no necesariamente para evitar ser blanco de mecanismos represivos, dada la impredecibilidad con que se aplicaban.

Hasta en otros confines, al corresponsal de *El Imparcial* en La Habana, Domingo Blanco, lo detuvieron e incomunicaron en la Fortaleza de la Cabaña, por una carta suya publicada en el rotativo madrileño donde decía que el general Antonio Pareja se había rendido al acceder a reiteradas peticiones del gobierno de la Metrópoli y donde realizaba graves acusaciones contra la administración del Ejército en Cuba. A solicitud del ministro de Guerra, Miguel Correa, se instruyó a Blanco militarmente en La Habana, pero el proceso no prosperó porque, como señaló *El Imparcial*, no había materia de delito en una misiva que había sido aprobada por la Capitanía General de Madrid y menos sentido tenía que su autor fuera perseguido estando fuera de España (“La prisión de Domingo Blanco”, *El Imparcial*, 11-9-1898: 2).

Antes de finalizar octubre de 1898 ocurrió un escándalo periodístico-constitucional que produjo una profunda crisis ministerial y la división del Partido Liberal. Si bien este episodio es ampliamente conocido, algunos detalles de la revisión son reveladores. El diputado a Cortes por Málaga y director de *El Nacional*, Adolfo Suárez de Figueroa², publicó un artículo donde responsabilizaba al gobernador civil de Cádiz, Pascual Ribot, de la lenidad en la persecución del juego y la tolerancia y reglamentación de la prostitución masculina homosexual en aquella ciudad, al recibir los llamados “maricas de burdel” o “sirvientes de mancebía” un volante que los distinguía como gaditanos entre los 200.000 soldados de la Guerra de Cuba desembarcados allí (Vázquez García, 2017). Ribot contestó en una carta, que *El Nacional* pensaba hacer pública acompañada

² Adolfo Suárez de Figueroa era hermano del también periodista y director del *Heraldo de Madrid*, Augusto Suárez de Figueroa.

de una réplica de Suárez Figueroa; pero con esta última los censores se ensañaron y, a consecuencia de ello, su autor decidió incluir dichos textos, junto con pruebas de sus acusaciones, en un número especial denominado *Hoja Nacional Extraordinaria*, que libre de censura circuló profusamente en Madrid y en provincias (“Una hoja extraordinaria”, *El Imparcial*, 22-10-1898: 1).

Como los políticos eran quienes en gran parte poblaban las páginas de los diarios con su pluma, la estrategia represiva se hacía extensiva a ellos también. En cuanto conoció de la existencia del volante, el general Chinchilla ordenó recogerlo, suspendió la publicación de *El Nacional* y entregó el caso al juzgado militar, que por injurias al Ejército “dispuso la detención y el procesamiento de Suárez de Figueroa, lo que se llevó inmediatamente a cabo” (Gómez Aparicio, 1974: 64). El presidente del Parlamento, Antonio de Aguilar, marqués de la Vega de Armijo, defendió ante Sagasta que la inmunidad de los diputados era intangible, y el jefe de Estado ordenó levantar la suspensión del diario y poner en libertad al prisionero. A ello se opusieron el capitán general, Chinchilla, y el ministro de Guerra, Correa, por lo que quedaron enfrentados el poder civil y el militar. El poder civil era defensor resuelto de la inmunidad de los representantes de las Cortes, mientras el militar opinaba que si el artículo 47 de la Constitución —que de redacción confusa e impreciso en sus conceptos, estipulaba que los senadores no podían ser procesados ni arrestados sin previa resolución del Senado— no daba al asunto el alcance que se pretendía, la Ley de Enjuiciamiento Criminal, al tratar de los procedimientos especiales, esclarecía ese precepto en términos que no daban margen a la duda (“Por hacer mal las cosas”, *La Época*, 25-10-1898: 1).

Es la revisión detallada de la muestra lo que permite adentrarse más en las tensas relaciones entre los poderes castrenses y políticos, que a su vez sostenían importantes vínculos con la prensa del momento. A causa del enfrentamiento, sobrevino una crisis ministerial, y el ministro de Fomento, Germán Gamazo, emparentado con Ribot, renunció a su cargo y temporalmente fue sustituido por el propio Sagasta. También el desautorizado capitán general, José Chinchilla, presentó la dimisión, aunque tardaron un tiempo en concedérsela. En cambio, el ministro de Guerra amenazó con seguir esos pasos, y con ello consiguió que el Gobierno terminara aceptando la interpretación legal de los militares sobre la inmunidad parlamentaria. La concesión era un modo de aliviar la situación política, en un momento en que se necesitaba estabilidad porque se desarrollaban las conversaciones de paz en París (“Lo inverosímil”, *El Imparcial*, 26-10-1898: 1).

En medio de esa efervescencia, ocurrió en Valencia otro caso muy similar al de *El Nacional*. El diputado Blasco Ibáñez —director de *El Pueblo* y autor de *La Barraca*, novela que por aquellos días se daba a conocer— publicó el 25 de octubre un suplemento firmado por él y titulado *Una hoja para el pueblo*, en el cual insertaba un artículo sobre el problema del suministro del gas en Valencia y el alumbrado público, que el lápiz rojo

lo había llenado de tachaduras el día anterior, y otro trabajo para denunciar cómo ejercía la censura el general Moltó, capitán general de la región. Cuando la estrategia preventiva falla, rápidamente se intensifica el control de daños con la represiva. Por tanto, la autoridad no tardó en disponer que recogieran las hojas y encarcelaran al escritor. De momento, el Gobierno se vio presionado y sin saber qué hacer, porque como indicaba *El Imparcial*, el problema era tremendamente contradictorio: “Nos basta señalar que por un mismo hecho dos diputados están sujetos á distintas leyes. Para el uno hay inmunidad y de ello nos alegramos. Para el otro no la hay” (“Ejemplo contradictorio”, *El Imparcial*, 27-10-1898: 1). Sin embargo, a diferencia de la vez anterior con Suárez de Figueroa, el Parlamento no reclamó la libertad de Ibáñez, por el hecho de que pertenecía a su fracción republicana federal, completamente marginada dentro de ese órgano (Fité, 1899: 236). Así las estrategias represivas podían aplicarse a discreción o no, en dependencia de la correlación de fuerzas políticas del momento.

Con un proceso judicial pendiente, que sería cerrado con su absolución en los próximos meses, Ibáñez era puesto en libertad en la noche del 31 de octubre, justo en ese horario para evitar las manifestaciones de júbilo con que el pueblo valenciano lo hubiera recibido (“Blasco Ibáñez en libertad”, *El Nuevo País*, 1-11-1898: 2). Mientras tanto, la cuestión de inmunidad parlamentaria se analizaba por los jefes de las minorías del Parlamento sin llegar a ningún acuerdo. También el dictamen al respecto del Tribunal Supremo era vago en sus ideas y dejaba que la interpretación de los artículos 46 y 47 de la Constitución fuese sometida a la decisión del Parlamento. Finalmente, el Gobierno resolvió el dilema el 14 de diciembre de 1898 mediante una real orden de la Presidencia y se inclinaba por el criterio que desde un inicio defendieron los militares (Gómez Aparicio, 1974: 64). En consecuencia, la política represiva a la prensa se establecería aún más a favor de los intereses militares.

Entre julio y diciembre de 1898, también algunos periodistas de provincia sufrieron los rigores de la cárcel. Por ejemplo, *La Época* divulgó que la actividad de los periodistas de la oposición en Jaén era hostilizada por las autoridades fusionistas o liberales para complacer a los caciques locales, y en el corto espacio de un mes habían sido llevados sin razón a prisión los directores de *El Liberal*, *El Tonto* y *El Ideal*, con el propósito de silenciar sus denuncias (“Los periodistas de Jaén”, *La Época*, 9-11-1898: 2). Si bien *La Época* no fue sancionada por reflejar estos episodios, claramente es la propia prensa la que en ocasiones enfrenta y denuncia la política represiva contra su gremio.

Como demuestran los hallazgos, las medidas represivas no solo provenían de autoridades civiles y militares, sino también de las judiciales. De todos los casos locales el más escandaloso fue el de juez de Villaviciosa (Asturias), Tomás Barrinaga, y el periódico de esa localidad, *La Opinión de Villaviciosa*, acontecimiento que *El Imparcial* destapó a la luz pública el 23 de noviembre. Como un cacique en su feudo, Barrinaga había convertido en un calvario la existencia de *La Opinión...*, publicación contra la que

desde 1897 había incoado cinco causas judiciales injustificadas, le había sellado su imprenta y hasta encarcelado a su director por nueve meses consecutivos, entre otras presiones. A pesar de que el Fiscal del Tribunal Supremo había encausado a Barrinaga y exigía su prisión, con motivo del expediente abierto por las numerosas quejas de los vecinos de aquel lugar, el juez continuaba en libertad protegido por sus padrinos políticos (“Horror del caciquismo”, *El Imparcial*, 23-10-1898: 1-2). Esta situación y otras de las antes reseñadas por la prensa objeto de análisis muestran que las políticas represivas fueron, en parte, instrumentos para establecer relaciones clienterales y de coerción a favor de intereses político-militares de toda índole.

5 Gestiones por la libertad de los periodistas

Otro de los objetivos del artículo es reflejar las estrategias de resistencia de las publicaciones y periodistas ante las medidas represivas, en especial el papel de los propios diarios estudiados para visibilizarlas y movilizarse en su contra. El análisis hemerográfico demuestra que desde estos impresos, en particular *El País*, no solo se contaban las historias sobre los castigos a la prensa y se daba seguimiento a los casos, sino que sus directivos y organizaciones activamente se oponían a ello.

Por ejemplo, tras la firma del Tratado de París, la Asociación de la Prensa intensificó sus acciones cerca del Gobierno para lograr el indulto de todos los periodistas presos en la Cárcel modelo y en las distintas prisiones del país. Concedor de ese deseo, Sagasta trató el tema el 14 de diciembre en el Consejo de Ministros y encargó a los titulares de Guerra y de Gracia y Justicia que estudiaran los medios de proponer a la Reina regente el ejercicio de “la gracia de indulto”, con vistas a la celebración del santo del Rey u otra fecha especial (“Consejo de Ministros”, *El Imparcial*, 15-12-1898: 3). Parecía acercarse la hora en que saldrían del cautiverio los periodistas que habían desafiado los designios del poder y, en consecuencia, habían padecido con mayor rigor sus castigos. La intervención de los diarios en estos asuntos era también un instrumento en defensa del gremio periodístico. *El Nuevo País* advertía en un suelto que la concesión del indulto podía demorar, y aunque no lo decía, sus palabras hacían pensar en las falsas promesas y dilaciones que muchas veces van de la mano con los políticos:

Falta ahora saber si se concederá y cuándo se concederá ese indulto. Para el mal, el camino es corto; para el bien, es siempre largo. Meses ha que se tramita el

indulto de Bo y Singla y sus compañeros³, y esta es la hora en que no podemos adivinar cuándo saldrán de su encierro. Nos alienta sólo la esperanza de que el gobierno prescinda de los más largos y enojosos trámites (“El indulto de la prensa”, *El Nuevo País*, 19-12-1898: 2).

No se daría por vencida la Asociación de la Prensa en sus gestiones, y tres de sus representantes, precisamente los directores de *El Imparcial*, Eduardo Gasset, y de *La Época*, Alfredo Escobar, acompañados por José Franco Rodríguez, representante de *El Globo*, se reunieron el 3 de enero de 1899 con el titular de Gracia y Justicia, Alejandro Groizard, quien sustituía a Sagasta al frente del Consejo de ministros por encontrarse enfermo, para que activara en el gobierno la concesión del indulto a los periodistas presos. El funcionario les prometió que sería pronto y les explicó que el proceso se había tardado por la tramitación que exigían algunos casos (“El indulto a la prensa”, *El Nuevo País*, 4-1-1899: 1), asunto que seguiría trayendo no pocos contratiempos. Esta vez la promesa se cumpliría, y para solemnizar el santo del futuro rey, el adolescente Alfonso XIII, el 5 de enero de 1899 se publicó el indulto en favor de los periodistas encarcelados por distintas causas vinculadas al oficio. Uno de los diarios publicó el documento íntegro, que rezaba:

Artículo 1.º Concedo indulto total de las penas impuestas á los sentenciados por delitos cometidos por medio de la imprenta, grabado ú otro medio mecánico de publicación, sea cual fuese el Tribunal que les hubiere condenado.

Art. 2.º El ministerio fiscal desistirá inmediatamente de las acciones penales en los procesos incoados con motivo de los delitos comprendidas en el artículo anterior.

Art. 3.º Los tribunales y jueces encargados de la ejecución de las sentencias ó que conozcan de las causas á que se refiere el art. 2.º aplicarán inmediatamente el presente indulto, remitiendo á los ministerios respectivos, con la mayor brevedad posible, relación nominal de las personas á quienes haya sido aplicado.

Art. 4.º Quedan exceptuados de los beneficios de este indulto los reos de delitos cuya pena se remite por el perdón del ofendido.

Art. 5.º Por los ministerios de Gracia y Justicia, Guerra y Marina se dictarán las disposiciones oportunas para el cumplimiento de este decreto y se resolverán sin ulterior recurso las dudas y reclamaciones que ofrezca en su ejecución (“Indulto a la prensa”, *La Época*, 6-1-1899, 2).

Paradójicamente, los periodistas no serían soltados de inmediato, y el reclamo por su libertad era común en las páginas de los periódicos. En su edición del 14 de enero de

³ Ignacio Bo y Singla y otros jóvenes relacionados con el periodismo estaban presos desde 1896 por lanzar proclama subversiva que llamaba a la insubordinación del Ejército en Barcelona.

1899, *El Nuevo País* se quejaba de que los colegas indultados desde el día 5 y a esas horas todavía en prisión, no habían tenido fortuna. “¿Pero es que el Ministerio Sagasta no tiene autoridad para hacer cumplir las leyes? ¿Es que la Gaceta es para ciertos organismos un papel mojado?”, cuestionaba el diario (“Los periodistas presos”, *El Nuevo País*, 14-1-1899: 1). Después de liberados algunos de sus compañeros, la Asociación de la Prensa emprendería nuevas gestiones en favor del director de *El Progreso*, Alejandro Lerroux, y un redactor de ese impreso de apellido Luna, quienes incluso beneficiados por el Indulto General dictado el 22 de enero, no serían excarcelados hasta el 2 de febrero (“Los señores Lerroux y Luna”, *La Época*, 3-2-1899: 2). Para esa fecha, contra todo pronóstico todavía en Barcelona permanecían tras las rejas Bo y Singla, Sempau y otros periodistas catalanes (“Escritores presos”, *El Nuevo País*, 4-2-1899: 1).

A inicios de 1899 tampoco habían acabado los abusos de las autoridades militares con los editores de aquellas publicaciones que se resistían a cumplir la censura previa en su más estricta obediencia. Al interior del país se registraron algunos incidentes. Contra el director de *La Publicidad* de Granada se abrió un proceso por dejar retintada la parte de un suelto que tachó el censor (“Informaciones”, *La Época*, 29-1-1899: 2). Al responsable del periódico de Bilbao, *La Voz de Vizcaya*, se le interpuso una multa de 200 pesetas por no cumplir las indicaciones en torno a la censura (“La libertad de Imprenta”, *La Época*, 29-1-1899: 2).

Para completar el panorama, esta vez muy desfavorable para el prestigio de los hombres de la letra impresa, como consecuencia del escándalo por la corrupción en el Ayuntamiento de Madrid, salía a relucir que algunos periodistas cobraban jornales por esa diputación. Varios periódicos y la Asociación de la Prensa daban pasos para aclarar el problema y que se dieran a conocer los nombres de los implicados, quienes echaban por tierra el prestigio de la clase periodística (“Periodistas jornaleros”, *El Nuevo País*, 8-2-1899: 1). Sin dudas, en aquella España de 1898 y 1899, el periodismo era también un oficio de villanos y héroes, en que si bien había periodistas que se vendían al mejor postor, había otros capaces de visibilizar en sus escritos la represión contra su gremio y a la vez asumir su defensa abiertamente o con sutileza.

6 Discusión y conclusiones

De manera conceptual y a partir de un análisis empírico de corte hemerográfico, este texto ha detallado los dos métodos represivos de control de prensa prevalecientes en España del 14 de julio de 1898 al 8 de febrero de 1899: la clausura de publicaciones y el enjuiciamiento a periodistas. Si bien estos mecanismos no son exclusivos del periodo estudiado, los hallazgos en el análisis de tres diarios: *El País* (incluido *El Nuevo País*), *La Época* y *El Imparcial*, además de dos publicaciones suplementarias, permiten extraer

algunos patrones generales sobre la naturaleza de estas estrategias de tipo represivo que pueden diferir, en su orientación y aplicación, de las de corte preventivo como la censura previa, que ha sido documentada en otras investigaciones.

La primera reflexión es que el tipo de régimen político tiene honda repercusión en los controles del Estado sobre el sistema de medios de cualquier país. Sobre la naturaleza política de la Restauración (1875-1923) en España existe consenso en que se le puede considerar un liberalismo moderado o doctrinario, una fórmula híbrida entre monarquía autoritaria y gobierno representativo. Por ello, pese a los avances y la estabilidad en política logrados por la Restauración en sus dos primeras décadas, su esencia siguió siendo en buena medida autoritaria. Lógicamente, esa naturaleza autoritaria de la Restauración pesaría más sobre la prensa a partir de 1898, con las sucesivas crisis que enfrentaría ese régimen.

No obstante, en la etapa analizada la estrategia represiva continuó teniendo un carácter o una fachada legal en lo concerniente a la prensa nacional, no tan así con la regional, aunque se aplicaría con mayor intensidad y menor grado de discrecionalidad que en periodos anteriores. Como se ha apreciado, estas estrategias eran normalmente usadas cuando peligraba la seguridad nacional o se afectaban los intereses o la imagen de los gobernantes y las fuerzas armadas, mientras en un ámbito local protegían las veleidades de caciques políticos y autoridades judiciales.

En efecto, la legislación desempeñó un papel significativo en la organización de la relación entre la prensa y los distintos actores en el poder. Izquierdo Gutiérrez (2015) califica de legislación seudoliberal a las leyes en materia de libertad de expresión, porque en la situación creada en España en el último lustro del siglo XIX, “ni una constitución, que en principio abogó por la libertad de expresión, ni una ley de imprenta, con pretensiones progresistas, consiguieron evitar ni la censura encubierta, ni la manipulación y desinformación” causadas o inducidas por los poderes político y militar (2015: 290). En consecuencia, tampoco podían garantizar la protección a editores y periodistas ante embates de naturaleza represiva. Al contrario, desde la ley imperante se establecieron muchas de estas medidas. Por ejemplo, el Código Penal de 1870, al decir del político español Sánchez Ruano, disimulaba dispersa en sus páginas una ley especial de imprenta (Pérez Prendes, 1971, citado por Soria, 1982: 26), tipo de legislación ya prohibida expresamente desde la Constitución de 1869, cuya severidad era incuestionable.

Desde el inicio de la Restauración hasta 1898, el atentado mayor contra la libertad de prensa había comenzado en España con el grito de independencia en Cuba en 1895 y alcanzó su etapa más crítica con la suspensión de las garantías constitucionales desde el 14 de julio de 1898 al 8 de febrero de 1899, al establecerse bajo el mando de los militares la censura previa a las publicaciones e intensificarse el empleo de mecanismos represivos contra la prensa. Son también los militares quienes más frecuentemente

instauraron medidas como la clausura de publicaciones y las causas judiciales en consejos de guerra contra periodistas, las que estuvieron asociadas a multas y prisión cuando a los acusados los declararon culpables. Sin embargo, llama la atención que en este periodo de transición los instrumentos represivos de tipo violento —golpizas u otros castigos físicos— no son visibles, lo cual es un indicador de que los principios liberales en favor de la prensa y el respeto a la profesión periodística en principio habían calado en la conciencia de la sociedad española y no eran letra muerta como ocurre en los regímenes claramente definidos como autoritarios. Por ello la necesidad de ampararse en la legalidad era mayor cuando se acudía a esos resortes de carácter represivo.

En realidad, otro hallazgo importante del periodo —bajo el análisis propuesto mediante la tipología de estrategia represiva y sus mecanismos— es que la suspensión de publicaciones no había sido un método muy recurrido hasta ese momento durante la Restauración. Esto se debió a que en circunstancias normales requería un largo proceso legal, mientras que las circunstancias alarmantes —favorables a su práctica al amparo del artículo sexto de la Ley de Orden Público— fueron escasas y breves en dos décadas. Ya al calor de la efervescencia política en España por la Guerra de Cuba, el antecedente más cercano había sido local, en la ciudad de Barcelona, donde las garantías permanecieron interrumpidas por terrorismo desde junio de 1896 hasta diciembre de 1897, lapso en que revistas como *La Renaixensa* padecieron el cierre.

Durante el segundo semestre de 1898 la clausura fue un recurso utilizado por las autoridades españolas especialmente contra los impresos de los partidos políticos de la oposición con un discurso provocador y subversivo, como *El País*, de los republicanos, y el humorístico *Gedeón*, de inspiración conservadora. Si bien *Gedeón* y *El País* reaparecieron rápidamente con otros nombres tras solicitar un permiso de impresión, no retornaron a la palestra con sus cabeceras reales después de varios meses. El primero el 18 de enero de 1899 sin dar explicación de la gestión detrás de su regreso, y el segundo el 10 de febrero de ese año, tras restablecerse las garantías y derogarse la censura previa, con un editorial graciosamente titulado “¡Saquemos la cabeza!”.

El otro método muy empleado para amordazar a la prensa, los consejos de guerra contra editores y periodistas, tuvo un uso *in crescendo* en España desde el inicio de la Guerra en Cuba, cuando los militares maniobraron para poner bajo su jurisdicción los delitos de imprenta relacionados con el conflicto, aunque en realidad eran un asunto de los tribunales civiles mientras no se declarara en el país el estado de guerra. A partir de julio de 1898, e incluso desde algunos meses antes, los militares juzgaron por esta vía sobre todo a articulistas republicanos, que desde *El Progreso* o *El País* no dudaban en criticar abiertamente a la Corona, el Gobierno y el Ejército. No obstante, algunos editorialistas o corresponsales de diarios de inspiración liberal como *El Imparcial* o el *Heraldo de Madrid* se vieron envueltos en estos procesos.

Una estrategia para evadir esos consejos de guerra resultó la de nombrar a diputados como directores de diarios, a quienes se dificultaba encausarlos debido a su inmunidad parlamentaria. Ellos salvaron de la cárcel a varios de sus compañeros en la prensa, al responsabilizarse no solo de sus propios artículos, sino también de los de otros autores, lo que era posible por la ausencia de firmas en los textos publicados en los periódicos. Sin embargo, en casos más significativos como los de Adolfo Suárez de Figueroa y Blasco Ibáñez, los militares se mostraron reacios a su liberación, concedida en su condición de representantes a las Cortes, y presionaron al Ejecutivo para revertir lo que consideraban una burla a la justicia.

Ahora bien, tanto la suspensión de publicaciones como los consejos de guerra a periodistas no solo funcionaron como mecanismos represivos que siguieron como sanción ante el incumplimiento de los procedimientos de la censura previa, sino también como recursos completamente independientes. Si bien es cierto que la censura previa es la manera más segura para que cualquier gobierno pueda controlar el flujo de información en una sociedad, ha resultado claro que el emisor periodístico —al menos por una vez y favorecido por el factor sorpresa— puede negarse a los requerimientos de aquella, publicar con libertad sus ideas y luego atenerse a las consecuencias. De ahí la importancia de examinar la estrategia represiva y caracterizarla como tal, pues cuando la prevención falla, entonces se emplea la sanción y el castigo, como sucedió con los diputados que desobedecieron al aparato censor.

En cambio, en otras ocasiones los artículos o caricaturas pasaron por la censura previa sin pena ni gloria. Sin embargo, luego de publicados causaban disgusto en alguna autoridad política o militar que encontraba en ellos lo “pernicioso”. Entonces en represalia se suspendían publicaciones como *El País* y *Gedeón*, o en el caso del director de *El País* se le condenaba a la cárcel tras un consejo de guerra. Podemos hablar, por tanto, de dos tipos de método represivo con respecto a la censura previa, cuya relación no se había establecido con claridad en la literatura anterior: uno dependiente y resultante de ésta, y otro completamente independiente, pero que actúa como una especie de censura posterior a la publicación y divulgación de los medios impresos. Además, en contraste con la censura previa, extendida a todas las publicaciones, los mecanismos represivos se aplicaron de manera selectiva y la tendencia política e ideología del vigilado se tuvo muy en cuenta por los represores. Más allá de circunstancias precisas, la combinación de estrategias (preventiva y represiva), y no una sola, ha sido lo habitual en el control de la prensa a lo largo de la historia.

Por otra parte, el estudio apuesta por documentar la doble estrategia de la prensa ante los distintos atropellos: tanto la de visibilizar cierto tipo de casos y darles seguimiento dentro de su escaso margen de maniobra, como la de participar en favor de la defensa del gremio. Aun así, estos esfuerzos fueron más bien tibios y orientados a ciertos intereses, por lo que no se observó en el sector periodístico y las publicaciones la

capacidad de reaccionar con energía y organizar protestas unánimes. Más bien en algunas situaciones fueron indiferentes, como cuando se trataba de periódicos o periodistas de tendencia republicana.

Más allá de la descripción de los distintos episodios recogidos en este texto, no solo se ha pretendido dotarlos de importantes detalles y matices desconocidos hasta ahora en la literatura, sino aportarles mayor sistematicidad conceptual sustentada en las estrategias de control de prensa y sus mecanismos. Si bien la estrategia más analizada por la literatura en el periodo de estudio ha sido la preventiva mediante la censura previa, este artículo se enfoca en los dispositivos de carácter represivo. Futuras investigaciones tienen el reto de introducir la cooptación como una tercera estrategia para influir en las publicaciones y periodistas entre 1898 y 1899, de la cual existe certeza en diarios de la época. Igualmente, es necesario plantearse una tipología de métodos represivos más exhaustiva a partir del examen de etapas con otras condiciones y tipos de régimen político. Solo así podremos dilucidar las variaciones históricas de estas estrategias, los mecanismos configurados y las condicionantes y factores asociados a la regulación de los medios en etapas convulsas.

Referencias hemerográficas

S/A (2 de agosto de 1898): “Chinchilla y El Correo Español”, *El País*, p.1.

S/A (3 de agosto de 1898): “La tormenta arrecia”, *El País*, p.1.

S/A (14 de agosto de 1898): “El Protocolo”, *El País*, p.1.

S/A (19 de agosto de 1898): “El Nuevo País á sus lectores”, *El Nuevo País*, p.1.

S/A (11 de septiembre de 1898): “La prisión de Domingo Blanco”, *El Imparcial*, p.2.

S/A (7 de octubre de 1898): “Informaciones”, *La Época*, p.2.

S/A (8 de octubre de 1898): “Consejo de Guerra”, *El Imparcial*, p.2.

S/A (22 de octubre de 1898): “Una hoja extraordinaria”, *El Imparcial*, p.1.

S/A (23 de octubre de 1898): “Horror del caciquismo”, *El Imparcial*, pp.1 y 2.

S/A (25 de octubre de 1898): “Por hacer mal las cosas”, *La Época*, p.1.

S/A (26 de octubre de 1898): “Lo inverosímil”, *El Imparcial*, p.1.

S/A (27 de octubre de 1898): “Ejemplo contradictorio”, *El Imparcial*, p.1.

- S/A (27 de octubre de 1898): "El gran cisma del partido gobernante", *Gedeón*, p.1.
- S/A (27 de octubre de 1898): "Gedeón. El número de ayer", *Heraldo de Madrid*, p.1.
- S/A (27 de octubre de 1898): "Por una caricatura", *La Época*, p.4.
- S/A (28 de octubre de 1898): "Dice Gedeón", *Heraldo de Madrid*, p.2.
- S/A (29 de octubre de 1898): "Política del día", *El Nuevo País*, p.1.
- S/A (1 de noviembre de 1898): "Blasco Ibáñez en libertad", *El Nuevo País*, p.2.
- S/A (15 de diciembre de 1898): "Consejo de Ministros", *El Imparcial*, p.3.
- S/A (19 de diciembre de 1898): "El indulto de la prensa", *El Nuevo País*, p.2.
- S/A (4 de enero de 1899): "El indulto a la prensa", *El Nuevo País*, p.1.
- S/A (6 de enero de 1899): "Indulto a la prensa", *La Época*, p.2.
- S/A (14 de enero de 1899): "Los periodistas presos", *El Nuevo País*, p.1.
- S/A (29 de enero de 1899): "Informaciones", *La Época*, p.2.
- S/A (29 de enero de 1899): "La libertad de Imprenta", *La Época*, p.2.
- S/A (29 de enero de 1899): "Periódico suspendido", *El Nuevo País*, p.1.
- S/A (3 de febrero de 1899): "Los señores Lerroux y Luna", *La Época*, p.2.
- S/A (4 de febrero de 1899): "Escritores presos", *El Nuevo País*, p.1.
- S/A (8 de febrero de 1899): "Periodistas jornaleros", *El Nuevo País*, p.1.

Referencias bibliográficas

- ALMUIÑA, C. (1980): "Aproximación a la evolución cuantitativa de la prensa española entre 1868-1930", en *Investigaciones históricas, época moderna y contemporánea*, nº2, pp. 296-343.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. (1990): *El emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, Madrid, Alianza Editorial.
- CHULIÁ, E. (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.

- (2004): “Medios de comunicación y propaganda en los totalitarismos”, en BARRERA, C. (editor), *Historia del periodismo universal*, Barcelona, Ariel, pp. 251-284.
- EDO, C. (1998): “Los periódicos de Madrid en 1898”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº4, pp. 39-60. Disponible en: <https://cutt.ly/jf9HDhZ>
- FITÉ, V. (1899): *Las desdichas de la patria*, Madrid, Imprenta de Enrique Rojas.
- GEORGE, C. (2019): “Journalism and Authoritarian Resilience”, en WALI-JORGENSEN, K. y HANITZSCH, T. (editores), *The Handbook of Journalism Studies*, Nueva York y Londres, Routledge, pp. 538-553.
- GÓMEZ APARICIO, P. (1974): *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Tomo III, Madrid, Editora Nacional.
- IZQUIERDO GUTIÉRREZ, S. M. (2015): *Información y censura en la guerra de la independencia cubana (1895-1898)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad CEU San Pablo.
- LIMA SARMIENTO, E. (2016): “Un estado del arte en torno a los estudios sobre la prensa española y la Guerra del 98”, en *Bibliotecas. Anales de Investigación*, v. 12, nº2, pp. 244-252.
- (2018): “La censura previa en España tras el Desastre”. *XXIX Encuentro Nacional AMIC*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México.
- LÓPEZ, M. (2016): “Influencia del poder político en la libertad de prensa: la Guerra de Cuba (1895-1898)”, en *RJUAM*, nº33, pp. 143-164. Disponible en: <https://cutt.ly/Qf9H3Ay>
- MCQUAIL, D. (1983): *Mass communication theory: an introduction*, Londres, Sage.
- NÚÑEZ LADEVÉZE, L. (1998): “La prensa española en la crisis del 98” en MELLIZO, C. y NÚÑEZ LADEVÉZE, L. (editores), *España, Estados Unidos y la crisis de 1898. Reflexiones para un centenario*, Madrid, FAES, pp. 245-283.
- SAIZ, M. D. (1998): “La prensa madrileña en torno a 1898”, en *Historia y Comunicación Social*, nº3, pp. 195-200. Disponible en: <https://cutt.ly/Jf9H58I>
- SIEBERT, F., T. PETERSON y W. SCHRAMM (1956): *Four Theories of the Press: The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility and Soviet Communist Concepts of What the Press Should Be and Do*, Urbana, University of Illinois Press.
- SORIA, C. (1982): “La ley española de Policía de Imprenta de 1883”, en *Documentos de las ciencias de la información*, nº6, pp. 11-40.

TIERNO GALVÁN, E. (1968): *Leyes políticas españolas fundamentales (1808-1936)*, Madrid, Tecnos.

VALLE, J. A. del (1981): “La censura gubernativa de prensa en España (1914-1931)”, en *Revista de Estudios Políticos*, nº21, pp. 73-126.

VÁZQUEZ GARCÍA, F. (2017): “Los orígenes de una leyenda Cádiz: como ciudad de 'invertidos' (1898)”, en *Hispania Nova*, nº15, pp. 1-23. Disponible en: <https://cutt.ly/Rf9JdiN>

VIDAL COY, J. L. (2010): *Periodismo y censura en las guerras ultramarinas de EE. UU. en el siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia.

LA LABOR PROFESIONAL DE LOS PERIODISTAS REPUBLICANOS EXILIADOS, ADRIÀ VILALTA EN *EXCÉLSIOR*

*The professional work of exiled republican journalists,
Adrià Vilalta in Excélsior*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.09>

Recibido: 25-10-2020

Aceptado: 24-11-2020

Publicado: 30-12-2020

Gil Toll Deniel

Universidad Autónoma de Barcelona, España

gil.toll@uab.cat

ORCID  0000-0002-9237-9796

Como citar este artículo: TOLL DANIEL, Gil (2020): "La labor profesional de los periodistas republicanos exiliados, Adrià Vilalta en Excélsior", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 173-188.

Resumen: *El estudio sobre el exilio de los periodistas republicanos españoles tiene aún un notable espacio por recorrer. Tenemos información sobre la peripecia personal de muchos de ellos por los trabajos publicados hasta ahora. Sin embargo, su labor profesional en los países de acogida es poco conocida. Adrià Vilalta fue redactor del diario barcelonés El Diluvio y se exilió en México, donde trabajaría para la revista Estampa y el periódico Excélsior especializándose en información económica.*

Palabras clave: *Periodismo, República, Exilio, Adrià Vilalta, Excélsior.*

Abstract: *The study on the exile of Spanish republican journalists still has a considerable space to go. We have information about the personal adventures of many of them from the works published so far. However, their professional work in host countries is largely unknown. Adrià Vilalta was newswriter of the Barcelona newspaper El Diluvio and went into exile in Mexico, where he would work for Estampa magazine and Excelsior newspaper specializing in economic information.*

Keywords: *Journalism, Republic, Exile, Adrià Vilalta, Excélsior.*

Introducción y metodología

El fin de la Guerra Civil española supuso la salida de medio millón de personas al exilio en suelo francés por la frontera de La Jonquera. Entre ellos estaban las máximas autoridades republicanas y personas que habían apoyado el régimen republicano desde todas las esferas de la vida pública. Los periodistas de ideas republicanas representaban un importante contingente humano y una pérdida para la profesión periodística en España, que se vio sujeta a partir de entonces a la depuración política y a las restrictivas legislaciones de la dictadura franquista.

La mayoría de los exiliados permaneció en Francia, donde deberían enfrentar la Segunda Guerra Mundial; una parte volvió a España en los años siguientes con la incertidumbre que pesaba sobre su futuro y una minoría fue acogida por México y otros países latinoamericanos tras una rigurosa selección¹. Para los periodistas, la opción de emigrar a América se presentaba como la idónea por las posibilidades laborales que imaginaban encontrar.

¹ s.a. (3 de abril de 1939). "Acepta México fuerte inmigración de españoles a base de rigurosa selección" *Excélsior*. p. 1



Excélsior 3 de abril de 1939 p. 1

El exilio de los periodistas republicanos españoles es un tema sobre el que se han hecho importantes aportaciones, pero que presenta grandes lagunas todavía por estudiar. Juan Carlos Sánchez Illán dirigió la elaboración de un diccionario biográfico del exilio dedicado íntegramente a los periodistas (Sánchez Illán, 2011). En sus seiscientas páginas se ofrecen centenares de biografías de periodistas a un nivel lógicamente superficial dadas las características de la obra, que dibuja eficazmente un vasto campo de estudio. La segunda referencia fundamental que hay que mencionar es el estudio de Luis Díez, fruto de su tesis doctoral sobre el exilio periodístico español en México (Díez, 2010). El autor acota el vasto campo antes mencionado a cuarenta y cuatro profesionales, sobre los que ejerce un seguimiento desigual, en función de su relevancia y de la información disponible. Con este libro se supe de alguna forma el dificultoso acceso a la obra muy anterior de Luis Suárez en la que también se trazaban semblanzas de los periodistas exiliados en México (Suárez, 1982). Suárez tuvo un largo y exitoso recorrido profesional en México que fue objeto de un artículo en el que se destacaba su abierta militancia política en el socialismo (Meléndez, 2003). Entre los estudios monográficos cabe señalar los dos que hasta ahora ha merecido Fernando Vázquez Ocaña, también diputado socialista en las Cortes republicanas (Expósito, 2016, 2019). Las periodistas españolas exiliadas en México también han tenido su repercusión con estudios sobre Isabel de Oyarzábal (Nieva de la Paz, 2017) Dolores Masip (González de Garay, 2016) y también sobre la catalana Anna Murià (Güell, 2017). Estos trabajos específicamente dedicados a los periodistas complementan otros estudios dedicados a la cultura del exilio, como los emprendidos por el Grupo de estudios del exilio literario (VVAA, 2006 y 2017) o por otros autores que se han fijado en la prensa producida para el consumo de los propios exiliados (González Neira, 2010). Asimismo hay que consignar los estudios dedicados al periodismo mexicano en los que se ha evocado la actuación de profesionales españoles antes (Miquel, 2005; Vieyra, 2015 y después del exilio republicano (Sola, 2014; Sánchez y Pérez, 2015).

Este artículo pretende contribuir al estudio de la labor profesional de los periodistas republicanos exiliados en México fijando la vista sobre Adrià Vilalta Vidal, redactor de *El Diluvio* en Barcelona y de *Excelsior* en México. De Vilalta se ha escrito que fue un gran innovador en la información económica en México (Díez, 2010: 122) pero no se ha desarrollado su biografía ni detallado sus aportaciones más allá de afirmaciones generales. Esa es la hipótesis a comprobar con este artículo y para ello analizaremos el contenido de una muestra de una cincuentena de sus artículos en *Excelsior* y otras publicaciones mexicanas con el fin de trazar un balance de su labor en el exilio. La muestra comprende artículos que representan las casi tres décadas de labor del periodista, así como diferentes géneros y diversa ubicación en el periódico.

1 Perfil biográfico

Adrià Vilalta Vidal nació en Barcelona el 21 de julio de 1906, estudió Derecho especializándose en Derecho Civil y entró a trabajar como redactor del diario *El Diluvio* en 1927, cuando ya era un joven licenciado. *El Diluvio* había sido fundado en 1858 con el nombre de *El Telégrafo* y se convirtió en azote de las autoridades municipales, crítico de la monarquía y de la Iglesia católica. En las primeras décadas del siglo XX el diario proclamaba su ideario republicano al tiempo que ofrecía una amplia oferta informativa en la que se incluían elementos de contestación social que no tenían cabida en la prensa conservadora, burguesa y monárquica de la ciudad, como *Diario de Barcelona* o *La Vanguardia*. Durante la Segunda República, el diario conoció un periodo de gran expansión de las ventas, que llevó a la inversión en nueva maquinaria. Su línea editorial defendió la República y la autonomía catalana. Apostó por la justicia social, pero advirtiendo a los obreros anarquistas sobre los riesgos de las utopías que perseguían con sus alzamientos revolucionarios. El periódico tuvo una especial relación con Esquerra Republicana de Catalunya, pues fue el único medio que defendió la candidatura de Francesc Macià en las elecciones de 1931. También fue el primer periódico que propuso a Lluís Companys como sucesor de Macià en la presidencia de la Generalitat. Algunos editoriales del periódico sobre los beneficios de la República para los trabajadores o sobre la voluntad de autogobierno de Cataluña fueron reproducidos en forma de cartel y pegados en las paredes de diversas ciudades catalanas y españolas. El diario fue crítico con la proclamación del Estado catalán en octubre de 1934 por parte de Lluís Companys y, sin embargo, sufrió la suspensión de publicación y, más tarde, una dura censura previa que se alargó hasta febrero de 1936.

Durante la Guerra Civil el diario mantuvo su independencia formal hasta fines de 1937, cuando llegó a un acuerdo con Unión Republicana para prestarle espacio en sus páginas a cambio del padrinazgo político que reclamaba el Gobierno. Más tarde, en 1938, fue la

UGT del País Vasco la que se hizo con el control del diario hasta el fin de la guerra. La entrada de las tropas franquistas en Barcelona significó el fin del periódico, la cárcel para los pocos periodistas que se quedaron junto al editor, Manuel de Lasarte, que murió en prisión por una enfermedad renal no atendida. La mayor parte de los periodistas salieron de Barcelona hacia la frontera francesa. Algunos, como Ángel Samblancat, evitaron el internamiento en campos de concentración por el rango de autoridad que le confería su condición de miembro del Tribunal de Casación de Cataluña. Samblancat escogió México como destino final de su exilio, tal como lo habían hecho los hermanos Vilalta. El director del periódico durante veinte años, Jaime Claramunt, regresó a su Cuba natal con suma facilidad. Eduardo Sanjuan se trasladó al Reino Unido, mientras que Mariano Serra Crespo lo hizo a Chile (Toll, 2019).

A finales de 1927 se menciona a Adrià Vilalta en el periódico como integrante de un grupo de periodistas deportivos que viajaron a Madrid en avión acompañando al portero del Fútbol Club Barcelona². En su vida tuvo gran importancia la relación con sus hermanos Antoni y Emilià, ambos abogados como él. Antoni era el hermano mayor y llegó a ser teniente de alcalde del Ayuntamiento de Barcelona. Emilià trabajó también como periodista en *El Diluvio*. Los tres se exiliaron en México, donde seguirían desarrollando sus carreras profesionales con notable éxito.



Adrià Vilalta Vidal en una fotografía de su documentación mexicana (Archivo Fundació Irla)

Junto a su hermano Antoni, Adrià formó parte del colectivo político *L'Opinió*, liderado por Joan Lluhí Vallescà, que fue uno de los tres grupos promotores de la formación de Esquerra Republicana de Catalunya. En otoño de 1929, Adrià fue procesado por un artículo publicado en el semanario que editaba dicho grupo con el mismo nombre. En

² s.a. (21 de diciembre de 1927). "Zamora y varios periodistas catalanes, los señores Maluenda, Martínez Tomás y Adrián Vilalta llegan a Madrid en aeroplano". *El Diluvio*. p. 27.

su texto Vilalta denunciaba los malos tratos que recibían los detenidos en las dependencias de la policía³.

Adrià Vilalta tuvo un singular papel en los hechos ocurridos en Barcelona el 14 de abril de 1931. Estuvo con el grupo que arrojó a Lluís Companys en el Ayuntamiento, desde cuyo balcón proclamó la República. Una vez producido el acto político surgió la idea de darlo a conocer al resto del país a través de la radio, para lo que se ofrecieron voluntarios Adrià Vilalta y Alexandre Figa. Ambos se desplazaron a la sede de *Radio Barcelona*, que formaba parte de la poderosa cadena *Unión Radio*. Allí se toparon con la oposición a sus intenciones del director y discutieron largamente. Según el relato de Joan Domènech Gilart, Vilalta y Figa iban provistos de “argumentos contundentes” que habrían desencallado la situación. Finalmente leyeron un texto ante el micrófono y sonó *La Marsellesa*, no sin nuevas resistencias y aspavientos del personal de la emisora⁴.

Adrià Vilalta fue nombrado jefe de negociado de Justicia y Derecho de la Consejería de Justicia tras superar un concurso organizado por el Gobierno de la Generalidad de Cataluña en 1932. Tras los hechos de octubre de 1934 actuó como abogado defensor de uno de los procesados. Durante los años de la II República fue miembro activo del Colegio de Abogados y también de la Asociación de la Prensa Diaria.

En un breve perfil publicado en un número especial de *El Diluvio* se presenta a Adrià Vilalta como “un gran rebelde desde sus balbuceos” y dueño de una pluma temible para sus adversarios políticos⁵. Entre sus textos más destacados figura una entrevista al doctor Marañón en 1930 y numerosos artículos en las páginas de opinión del periódico. Así podía despedazar al ministro socialista Indalecio Prieto llamándole zafio y describiendo de forma desagradable su figura⁶, criticar a sus propios compañeros de partido llamándoles cobardes⁷ o a la España tradicionalista calificándola de cavernícola⁸. La última noticia publicada en la prensa barcelonesa sobre Vilalta data de días antes del inicio de la guerra. Su salida debió producirse bien tempranamente, pues en la documentación de migraciones mexicana figura su entrada como turista en el país acompañado de su mujer y su hijo en 1938⁹. Su hermano Antoni habría abandonado España en septiembre de 1936 y llegó a México en fecha distinta de la de Adrià (Vall,

³ s. a. (24 de octubre de 1930). “La persecució contra nosaltres”. *L’Opinió*. p. 2

⁴ s.a (22 de mayo de 1932). “La veritat sobre la proclamació de la República per ràdio”. *L’Opinió*. p. 2.

⁵ Sanjuan, Eduardo (1 de noviembre de 1933). “Adrián Vilalta Vidal”. *El Diluvio*. p. 25.

⁶ Vilalta, Adrián (3 de septiembre de 1931). “Como vi a Indalecio Prieto”. *El Diluvio*. p. 7.

⁷ Vilalta, Adrián (6 de octubre de 1931). “Cobardes sois los representantes de Cataluña”. *El Diluvio*. p. 5.

⁸ Vilalta, Adrián (7 de septiembre de 1932). “Muera esa España”. *El Diluvio*. p. 5.

⁹ Documentación consultada en la Fundació Josep Irla

2016: 312). Se desconocen los motivos de la temprana salida de los hermanos Vilalta de la España republicana a pesar de su gran compromiso político.

Una vez en México, Adrià Vilalta se incorporó a la redacción de la revista *Estampa*, de la que fue redactor jefe y director. Esa rápida incorporación a la vida activa en un medio conservador resulta sorprendente, pero no se dispone de documentación alguna que ayude a explicarla. En 1942 se realizó en México un Congreso internacional de periodistas y Vilalta acudió como director de *Estampa*¹⁰. Esta era una publicación que se vendía como suplemento del diario *Excélsior* hasta 1946. Entonces Vilalta centró su actividad en la redacción del periódico, donde permaneció hasta su muerte, en 1968. Además de su trabajo periodístico, Vilalta colaboró como investigador de la Cámara Nacional de Comercio y de diversas entidades financieras (Vall, 2016: 309).

2 La acogida de los periodistas republicanos en México

Los Estados Unidos Mexicanos a los que llegaron los exiliados republicanos españoles eran en 1939 una gran República que había conseguido estabilizar su gobierno alrededor del Partido Nacional Revolucionario y bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas, gran aliado del gobierno republicano español.

La prensa que encontraron los periodistas republicanos españoles a su llegada a México difería mucho de la que habían dejado atrás en la España de los años treinta. Los periódicos de la capital mexicana estaban diseñados a la imagen de los grandes rotativos norteamericanos. Así, *Excélsior* se había creado en 1917 siguiendo las pautas de *The New York Times*, con textos muy informativos, fotografías y otros elementos gráficos (Reed y Ruiz, 1998: 361). Un año antes se había fundado *El Universal*, en la década siguiente nacerían *La Prensa*, *El Nacional* y en la de los años treinta *Novedades y Últimas Noticias*, el vespertino lanzado por la editorial de *Excélsior*.

Los grandes diarios de México capital se concentraban en la calle Bucareli y competían entre sí por erigir el edificio más ostentoso. El parecido de los periódicos mexicanos a los de los Estados Unidos terminaba en su apariencia exterior, pues en su organización empresarial se daban debilidades y dependencias que las alejaban del vigor de sus homólogos vecinos. Había periódicos fundados por partidos políticos, como *El Nacional*, que empezó llamándose *El Nacional Revolucionario*, como la organización política que lo creó. Otros periódicos recibieron el aval presidencial, como en el caso de *Novedades*

¹⁰ s.a. (15 de mayo de 1942). "Hoy se inaugura el Congreso de Periodistas". *Excélsior*. p. 1.

y el presidente Miguel Alemán. El jurista Palavacini había fundado *El Universal* desde la cercanía al gobierno de Venustiano Carranza, pero cayó en desgracia durante el mandato de Plutarco Elías Calles, que no toleró el tono liberal del periódico y deportó al editor, al tiempo que imponía la censura previa (Díez, 2010: 74).

Excélsior había sido creado en 1917 por el empresario Rafael Alducin y tras un conflicto laboral se convirtió en una cooperativa. Sobre el papel era una organización en la que los trabajadores decidían sobre su gobierno, pero en la práctica eran el director, Rodrigo del Llano, y el gerente, Gilberto Figueroa, quienes tomaban todas las decisiones importantes. Para ello habrían contado con el apoyo del Gobierno y consiguieron mantener la situación durante tres décadas, hasta su muerte. Según el historiador Arno Burkholder, *Excélsior* se benefició del papel barato que suministraba el Estado, así como otros apoyos económicos y de la información que suministraban sus oficinas de prensa. El diario también vendió espacio publicitario a organizaciones políticas que querían difundir sus ideas y acciones. La línea del periódico en las tres décadas de la dirección de Rodrigo del Llano fue de apoyo al Estado con cierta crítica a su actuación y feroz ataque a los que disentían de la línea oficial. Entre los mecanismos de control de los periodistas, Burkholder señala la *iguála*, una paga recibida por los reporteros en función de los anuncios que contratara la fuente informativa de la que eran responsables en el periódico. Así, un periodista asignado a la Secretaría de Hacienda podía cobrar un 11% de sus ingresos por ese concepto, aunque también dice que la *iguála* podía superar al propio salario. A pesar de ello, el autor señala la voluntad de los profesionales por aumentar su autonomía respecto a estos mecanismos de control personal y a las condiciones clientelares en que se desarrollaba la acción empresarial (Burkholder, 2016).

Adrià Vilalta tuvo en *Excélsior* la compañía de otros periodistas republicanos exiliados. Ramón Ertze Garamendi se había ordenado sacerdote en el País Vasco, donde también luchó como *gudari* durante la Guerra Civil. En México tuvo una trayectoria intelectual importante al dar clase de Filosofía y de Teoría del Estado en la UNAM. En *Excélsior* se encargó de la redacción de los editoriales, por los que obtuvo notable consideración. También procedía del País Vasco el periodista Progreso Vergara, que había trabajado en *El Liberal de Bilbao*, del que fue gerente Indalecio Prieto. En México, Vergara destacó como corresponsal y comentarista político. Alardo Prats procedía de Castellón, donde había trabajado en la prensa local y como corresponsal antes de saltar a Madrid para trabajar en las redacciones de *La Libertad* y *El Sol*. En *Excélsior* trató temas sociales, desde protestas estudiantiles a problemáticas campesinas. Además colaboró con periódicos de Cuba, Argentina, Uruguay y Estados Unidos. Enrique Loubet tuvo poca proyección pública porque ocupó cargos en la Redacción de *Excélsior*, donde dirigió diversas secciones, hasta que le nombraron redactor jefe. Su hijo Luis Loubet también trabajó en el periódico y obtuvo en tres ocasiones el Premio Nacional de Periodismo de México. Otra pluma española que frecuentó las páginas del diario fue la de la ex

diputada socialista Margarita Nelken en su calidad de crítica de arte (Díez, 2010: 100). Víctor Alba, pseudónimo de Pere Pagès, fue otro catalán que laboró en *Excélsior* tras salir de las prisiones franquistas y dejar de España. Alba se ocupó de la información policial y judicial. Tuvo una decisiva participación en la investigación sobre la identidad del asesino de Trotsky al hablar en catalán a Ramón Mercader y no poder reprimir éste una respuesta en su idioma materno. Alba describe en sus memorias la Redacción de *Excélsior* como una amplia oficina moderna con una máquina de escribir para cada periodista, teléfonos y la mesa del redactor jefe. En suma, “un lugar en el que no se podía teorizar” pues por encima de todo primaba la producción. Víctor Alba estuvo diez años en la redacción del diario y luego pasó a los Estados Unidos, donde fue el corresponsal de *Excélsior* en Washington, al tiempo que daba clases en la universidad (Alba 1990: 122).

3 La labor profesional de Adrià Vilalta en México

El primer trabajo periodístico de Adrià Vilalta en México fue en la revista *Estampa*¹¹, una publicación con abundantes fotografías y textos creativos que se vendía con el periódico *Excélsior*. La revista inició su publicación en 1939 y se editaron 350 números hasta 1946, cuando se puso su punto final. El primer artículo de Vilalta en la revista trataba sobre el aumento de matrimonios en México. Ocupaba una sola página y se ilustraba con tres fotografías de grupos de hombres y de mujeres por separado. El texto era ligero y buscaba el entretenimiento del lector con giros creativos. Comentaba las estadísticas oficiales de matrimonios en aumento y concluía que las oportunidades de casarse crecían, lo que supondría una oportunidad para las mujeres¹².

Vilalta compaginó su dedicación a la revista con su trabajo en la Redacción de *Excélsior*, donde permaneció trabajando hasta su fallecimiento, en diciembre de 1968¹³. Entre sus primeros trabajos en el periódico figuran temas de política internacional, como la caída y breve encarcelamiento del dictador italiano Benito Mussolini en 1943. Vilalta firmó un texto en portada para la ocasión en el que se exponía con regocijo el júbilo de “los antifascistas”, el “desprecio” y las “risas” que habría provocado la caída del Duce entre los mexicanos y los españoles exiliados en México, cuyas opiniones se reproducían en el

¹¹ Para la elaboración de este análisis el autor ha contado con la inestimable colaboración de Guillermo Cerón y el personal de la Biblioteca Nacional de México, a los que está muy agradecido.

¹² Vilalta, Adrià (2 de enero de 1940). “El número de matrimonios en la República aumenta cada año”. *Estampa*.

¹³ s.a. (10 de diciembre de 1968). “Falleció el periodista Adrián Vilalta”. *Excélsior*.

artículo¹⁴. En otra ocasión escribiría un artículo sobre la muerte del torero Manuel Rodríguez “*Manolete*”, que sería reproducido cuatro años más tarde en la página “Los jueves de *Excélsior*”. Se trataba de un texto en el que se relataba la acogida de la noticia de la muerte del diestro entre los aficionados de México y los republicanos exiliados en el país¹⁵. El planteamiento de ambos artículos coincidía en la constatación de preocupaciones comunes a mexicanos y exiliados, por lo que cabe inferir el interés de Vilalta en la construcción de una convivencia armoniosa de ambos colectivos.

En la década de los 50 ya aparecen textos de Adrià Vilalta en los que trata temas económicos y lo hace en la portada del periódico con aperturas de página y continuación en páginas interiores. El periodista hacía cálculos propios sobre las cifras oficiales para sacar conclusiones y a menudo ordenaba algunos elementos informativos en forma de breves frases encabezadas por letras consecutivas, como se haría en un informe técnico.

Así informó sobre la puesta en marcha de una fábrica de celulosa en Chihuahua que supuso una importante inversión de capital italiano que contó con el apoyo financiero del Gobierno¹⁶. También dedicó su atención a la política monetaria del país, que tendía a dejar caer el peso ante el dólar norteamericano por los desequilibrios comerciales entre México y Estados Unidos¹⁷.

En una ocasión el periodista informó con un artículo en portada sobre la creación de una secretaría de abastos por parte del Gobierno mexicano¹⁸. Debía ser un departamento ministerial que organizara la distribución de productos básicos, pues el mercado se mostraba ineficaz y se daban situaciones de penuria. Al día siguiente se publicó también en portada un desmentido de la oficina de prensa de la presidencia de la República¹⁹. Un periódico rival, *El Nacional*, sintetizó la nota de la presidencia incluyendo las palabras “infundio” y “fantasía” atribuidas al periódico que “frecuentemente publica noticias sin fundamento”²⁰. Veinte años más tarde, un compañero de redacción de Vilalta en *Excélsior* revelaría que la información sobre la Secretaría de Abastos encolerizó al presidente Adolfo López Mateos, que mandó hacer la nota de desmentido y dejó en un

¹⁴ Vilalta, Adrián (26 de julio de 1943). “La caída de Mussolini fue motivo de júbilo en México”. *Excélsior*. p. 1.

¹⁵ Vilalta, Adrián (6 de septiembre de 1951). “Hace cuatro años murió en Linares Manuel Rodríguez”. *Excélsior*. p. 16.

¹⁶ Vilalta, Adrián (29 de abril de 1952). “Quedó constituida la Celulosa de Chihuahua con \$70.000.000,00”. *Excélsior*. p. 1.

¹⁷ Vilalta, Adrián (18 de abril de 1954). “12,50 pesos por dólar para proteger la economía del país”. *Excélsior*. p. 1.

¹⁸ Vilalta, Adrián (13 de noviembre de 1959). “A fines del presente año será creada la Secretaría de Abastos”. *Excélsior*. p. 1

¹⁹ s.a. (14 de noviembre de 1959). “La presidencia niega lo de la Secretaría de Abastos”. *Excélsior*. p. 1.

²⁰ s.a. (14 de noviembre de 1959). “La Secretaría de Abastos es solo un infundio”. *El Nacional*. p. 1.

cajón su proyecto. Entre otras razones, el enfado creció por la enemistad que sentía hacia el director del periódico, Rodrigo de Llano, por haber apostado por otro un rival suyo cuando se seleccionó el candidato del PRI a las elecciones²¹.

La relación de Vilalta con su director debía ser de gran confianza, pues el periodista catalán redactó un artículo en la revista *Siempre!* sobre los cincuenta años de ejercicio del periodismo de Rodrigo de Llano. En el texto se reivindicaba la profesión de informador y halagaba al director por haber permanecido en ella rechazando oportunidades en el mundo de los negocios y en la política. Evocaba algunas de las vivencias del superior jerárquico a lo largo de su carrera, describía su estilo como “sereno y equilibrado, sin pasión, por turbulento que fuera el instante”. Añadía más tarde que Rodrigo de Llano “hacía el mejor periódico posible” dados los condicionantes de la empresa y el país²². Un compañero de exilio, Carlos Sampelayo, dejó una breve mención a Adrià Vilalta en un libro de recuerdos en el que se le presenta como miembro del equipo directivo de la cooperativa de *Excélsior* (Sampelayo, 1975: 103).

La tendencia al adulamiento del superior jerárquico también tenía una manifestación en algunas expresiones halagüeñas hacia el poder político. Esto se produjo en su faceta de comentarista de la actualidad económica, pues en la década de los 60 empezó a firmar la sección “Bolsa de Noticias”, que incorporaba un comentario compuesto en letra negrita y una serie de informaciones de extensión breve. Así, en un texto sobre el encuentro de la industria siderúrgica de Monterrey se refería a la “confianza absoluta” depositada en el presidente Gustavo Díaz Ordaz por los empresarios del sector²³. La misma actitud empresarial fue destacada con un titular triunfalista cuando la Cámara de Comercio emitió un comunicado en el que se adhería a la política oficial²⁴. El periodista contribuyó activamente a este clima, como cuando recogió las opiniones de cuatro banqueros que elogiaron la política de bonos del Estado²⁵.

²¹ Alcalá Bates, Fernando (27 de febrero de 1979). “Hace veinte años, cuando se quiso crear la Secretaría de Abastos”. *Avance*. p. 4.

²² Vilalta, Adrián (21 de marzo de 1956). “Excélsior su obra maestra, el artífice, Rodrigo de Llano”. *Siempre!*. p. 34.

²³ Vilalta, Adrián (6 de mayo de 1965). “Bolsa de Noticias”. *Excélsior*. p. 38A.

²⁴ Vilalta, Adrián (14 de marzo de 1961). “El sector privado dio ALM un categórico voto de confianza”. *Excélsior*. p. 1

²⁵ Vilalta, Adrián (18 de julio de 1963). “La banca califica de gran acierto la venta de bonos”. *Excélsior*. p. 1.

A finales de la década de los 60 la sección diaria de Adrià Vilalta en *Excelsior* cambió su título a “Pesos y centavos” pero conservó su estructura de comentario y conjunto de informaciones breves sobre temas empresariales y económicos. En uno de sus últimos artículos, el periodista criticaba el comportamiento gregario de los inversores en bolsa y aconsejaba poner el dinero en valores de empresas con amplio mercado a su alcance en lugar de dejarse llevar por la corriente³¹. Destacaba en esta etapa su interés por los trabajos y proyectos del Banco de México en su esfuerzo por conocer mejor la realidad económica del país. Así en una ocasión explicó el estudio que la entidad realizaba sobre el consumo familiar de bienes y servicios³². En otra ocasión destacaba la “satisfactoria experiencia” del Banco de México en la financiación de la actividad agrícola en el país.

En esos mismos años el conocimiento de la información económica de Adrià Vilalta llegaba a otras publicaciones, como *El Porvenir de la frontera*, un periódico de la dinámica ciudad de Monterrey. El diario reprodujo algunos de los artículos del periodista publicados en *Excelsior* pero, además, en otras ocasiones citó sus opiniones como experto en leyes y materias económicas acerca del informe presidencial³³ o en ocasión de una reforma de la Constitución:

La mayoría de las gentes suelen calificar las leyes como buenas o malas sin un previo análisis de sus preceptos. Así ha sucedido, dentro y fuera de México, con la discutida reforma del artículo 123 que establece la participación de los trabajadores en las utilidades de las empresas. Los efectos favorables o adversos que vaya a tener sobre la economía nacional se apreciarán en lo futuro. Hoy es preciso subrayar que el porcentaje se fijará “teniendo en cuenta la necesidad de fomentar el desarrollo industrial del país, el interés razonable que debe percibir el capital y la necesaria reinversión de capitales.”³⁴

No consta que Vilalta colaborara en la prensa que los exiliados editaron para su comunidad, aunque su nombre sí aparece mencionado en *Pont Blau* o *Resurgiment* como figura social o en la hora de su muerte.

Hora que llegó en 1968. De forma prematura falleció Adrià Vilalta y en su necrológica publicada en *Excelsior* se aseguraba que se había convertido en el más veterano de los periodistas que cubrían las fuentes financieras llegando a convertirse en un experto en la materia³⁵. El historiador económico mexicano Eduardo Torrent le reconoce un papel clave en la transparencia informativa de las entidades financieras del país. Según recoge

³¹ Vilalta, Adrián (9 de agosto de 1968). “Pesos y centavos”. *Excelsior*. p. 23A.

³² Vilalta, Adrián (30 de marzo de 1968). “Estudia el Banco de México el consumo familiar de bienes y servicios”. *Excelsior*. p. 17.

³³ s.a. (8 de septiembre de 1963). “Acercas del informe presidencial”. *El Porvenir de la frontera*. p. 1.

³⁴ s.a. (25 de noviembre de 1962). “Las reformas del artículo 123”. *El Porvenir de la frontera*. p. 19.

³⁵ s.a. (10 de diciembre de 1968). “Falleció el periodista Adrián Vilalta”. *Excelsior*. p. 1, 9 y 17.

Luis Díez en su libro (Díez, 2010: 121), la insistencia de Vilalta en requerir información a bancos y compañías de seguros habría abierto un flujo informativo que hasta entonces estuvo cerrado por la falta de especialización económica de los periodistas mexicanos. A partir de entonces el resto de periódicos se sumó a la oferta de información económica en sus páginas, por lo que cabría afirmar que la labor de Adrià Vilalta marcó un hito de la profesión en el país.

El ejemplo de Vilalta al frente de la sección de economía y finanzas de *Excélsior* fue seguido por otros diarios, que establecieron secciones similares y agenciaron los servicios de especialistas en la materia. Su magisterio obtuvo el respeto y el aprecio de los colegas, que no dudaron en inscribir el nombre de este español, fallecido en 1968, en la historia del periodismo mexicano (Díez, 2010: 122).

4 Conclusiones

Adrià Vilalta se integró con suma facilidad en la prensa mexicana al llegar al país tras su salida al exilio. De hecho, fue uno de los primeros periodistas que encontró acomodo y formó parte de un colectivo de cientos o quizá más de mil profesionales que trabajaron en los medios de comunicación de México tras la Guerra Civil española.

La labor de Vilalta en *Excélsior* no fue un trabajo discreto o subalterno, sino que tuvo desde el primer día una dimensión de primera línea. Firmaba sus textos y sus artículos se iniciaban frecuentemente en la portada del periódico, lo que era toda una muestra de la confianza en él depositada por la dirección del diario.

Los temas económicos y financieros centraron la atención del periodista catalán, que se relacionó con las principales instituciones y actores del sector. El estilo de redacción que utilizó fue el del periodismo más informativo, basado en la claridad expositiva y la concisión de los textos. A ello añadió elementos propios, como las enumeraciones de factores al estilo de los informes técnicos. Su enfoque informativo osciló entre cierta adulación de las autoridades y la exposición de un criterio propio.

El tono de elogio a la acción del Gobierno que utilizó el periodista frecuentemente cabe inscribirlo en las viciadas relaciones del poder con la profesión y las empresas editoras descritas en la historiografía mexicana. Vilalta pareció encajar en esa atmósfera, aunque hay que añadir que en la muestra analizada no se han encontrado artículos en los que se criticara a los movimientos de contestación social que estuvieron activos durante sus años de trabajo en el periódico. Destaca en este sentido de complicidad con las élites del poder su pertenencia a la dirección de la cooperativa propietaria del periódico y la

relación de confianza con el director que revela su artículo hagiográfico de Rodrigo de Llano.

Su aportación crítica a la realidad mexicana se manifestó al obtener una sección propia en la que el diario le permitía expresar su opinión en un comentario destacado tipográficamente. Desde esa tribuna llamó la atención sobre los déficits que amenazaban la economía del país al tiempo que sugería vías de solución. Sus conocimientos de las interioridades de la economía le supusieron también aparecer en otros periódicos como voz autorizada y a colaborar con entidades financieras.

Este comportamiento oscilante entre la sumisión a las normas de la sociedad de acogida y la relativa ruptura con ellas pone de manifiesto la necesidad de adaptación al medio y al mismo tiempo la conservación por el periodista del espíritu crítico con que ejerció la profesión en *El Diluvio*.

Por todo ello podemos confirmar que Adrià Vilalta realizó una significativa aportación al periodismo mexicano desarrollando la información económica y el comentario de opinión sobre este ámbito desde la posición de un periodista experto en la materia y respetado como tal por sus compañeros de *Excélsior* y de otros medios de comunicación.

Referencias bibliográficas

- ALBA, V. (1990): *Sísif i el seu temps, Il Costa amunt*. Barcelona: Laertes
- BUKHOLDER, A. (2016): *La red de los espejos, una historia del diario Excélsior*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍEZ, L. (2010): *El exilio periodístico español. México, de 1939 al fin de la esperanza*. Cádiz: Quorum editores.
- EXPÓSITO EXTREMERA, F.M. (2016): "El biógrafo de Lorca, el amigo de Negrín". *Historia y Comunicación Social*, Vol. 21, Nº 2.
- (2019): "Vázquez Ocaña, el olvidado periodista andaluz". *Andalucía en la Historia*, Nº 63.
- GONZÁLEZ DE GARAY, M.T. (2016): "Dolores Masip Echazzereta, logroñesa y mexicana: 10 años de periodismo en México", en Houveraghel, Eugenia (coord.): *Escritoras españolas en el exilio mexicano*. México: Porrúa.
- GONZÁLEZ NEYRA, A. (2010): *Prensa del exilio republicano 1936-1977*. Santiago de Compostela: Andavira.

- GÜELL, M. (2017): "Anna Murià, publicista". *Comunicació*. Vol. 21, Nº2, 2017.
- MIQUEL, A. (2005): *Disolvencias, literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MELÉNDEZ PRECIADO, J. (2003): "Periodismo y militancia". *Revista Mexicana de Comunicación*. Vol. 6, nº 83.
- REED L. y RUIZ M. (1998): *El periodismo en México, 500 años de historia*. México: Edamex.
- SAMPELAYO, C. (1975): *Los que no volvieron*. Barcelona: Libros de la frontera.
- SÁNCHEZ ANDRÉS A. y PÉREZ P. (2015): *Historia de las relaciones entre España y México 1821-2014*. Madrid: Marcial Pons.
- SÁNCHEZ ILLÁN, J.C. (2011): *Diccionario biográfico del exilio español de 1939*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- SOLA, C. (2009): *El reencuentro de las águilas: España y México 1975-1978*. México DF: Porrúa.
- SUÁREZ, L. (1982): *Prensa, libros, periodistas y editores*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TOLL, G. (2017) "Jaime Claramunt, el cubano que dirigió *El Diluvio*, diario republicano de Barcelona", *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, nº 8, pp. 25-42
- (2019): *El Diluvio y la Segunda República, la perspectiva políticosocial de un diario popular, republicano y federalista*. Tesis doctoral: Universitat Pompeu Fabra, 2019.
- VALL, J. (2016): *Esquerra a Mèxic*. Barcelona: Fundació Josep Irla.
- VIEYRA, L. (2019): *Inéditos del siglo XIX. Escritores, traductores, periodistas, editores y empresas editoriales*. México: Gobierno del Estado de México.
- VVAA (2006): *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- VVAA (2017) *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano 1936-1977*. Sevilla: Renacimiento

LAS PRIMITIVAS RECEPCIONES DE LA TELEVISIÓN EN ESPAÑA: LA BRITISH BROADCASTING CORPORATION (BBC) SE SINTONIZÓ ANTES QUE TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) EN ASTURIAS

The original receptions of television in Spain: the British Broadcasting Corporation (BBC) was tuned before spanish television (TVE) in Asturias

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.10>

Recibido: 23-08-2020

Aceptado: 10-11-2020

Publicado: 30-12-2020

Martín-Antón, Javier

Universidad de Oviedo, España

martinajavier@uniovi.es

ORCID  0000-0002-6698-6736

Como citar este artículo: MARTÍN-ANTÓN, Javier (2020): "Las primitivas recepciones de la televisión en España: la British Broadcasting Corporation (BBC) se sintonizó antes que televisión española (TVE) en Asturias", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 189-211.

Resumen: La presente investigación sobre la historia de la televisión y su implantación territorial ha sacado a la luz algunas singularidades y ha puesto de relieve incorrecciones que se han dado como válidas durante más de medio siglo. El procedimiento utilizado se ha basado en la revisión y exhumación de fuentes y en la obtención de testimonios inéditos. Para ello nos hemos centrado en una provincia —Asturias, España— para la que proporcionamos una nueva cronología que incluye sucesos olvidados y/o desconocidos hasta el presente. Nuestra aportación supone, por un lado, una revisión histórica de la implantación de la televisión que aporta una corrección y concreción de los sucesos necesaria para que evitar errores en futuros trabajos docentes y de investigación y, por otro lado, una invitación a la revisión del fenómeno televisivo y su cronología en otras regiones en las que pueden haberse producido semejanzas con los hallazgos que aquí exponemos.

Palabras clave: televisión; historia de la televisión; revisionismo histórico; televisión en España; televisión en Asturias, BBC, TVE.

Abstract. The present investigation on the history of television and its territorial implantation has brought to light some singularities and has highlighted inaccuracies that have been considered valid for more than half a century. The procedure used has been based on the review and exhumation of sources and on obtaining unpublished testimonies. To do this we have focused on a province — Asturias, Spain — for which we provide a new chronology that includes forgotten and/or unknown events up to the present. Our contribution supposes, on the one hand, a historical review of the implementation of television that provides a correction and specification of the events necessary to avoid errors in future teaching and research work and, on the other hand, an invitation to review the television phenomenon and its chronology in other regions in which there may have been similarities with the findings that we present here.

Keywords: television; television history; historical revisionism; television in Spain; television in Asturias, BBC, TVE.

1 Introducción y estado de la cuestión

Cuando se imparten y se divulgan sucesos históricos es esperable que la cronología sea lo más precisa posible. Determinar la implantación de la televisión y sus primeras sintonizaciones en un territorio es una cuestión relevante porque la llegada de la televisión, tal y como destaca Palacio (2001), supone un importante impacto social en el momento que sucede.

En una mirada al pasado, vemos a la televisión como un fenómeno reciente, y ello ha supuesto que en sus orígenes no suscitase una profusa investigación. Una cuestión esta

que se resolvió con el transcurrir de los años, generando un creciente interés que convirtió a la pequeña pantalla en objeto de estudio desde diferentes prismas.

Si atendemos a los estudios realizados en materia televisiva desde una perspectiva histórica, en el ámbito nacional y sin acometer una exhumación bibliográfica exhaustiva, encontramos abundantes trabajos de autores como: Arias (1970), Baget Herms (1993), Díaz (1994), Ruíz del Olmo (1997), Palacio (2001), Melgar (2003), Laffond y Chicharro (2006), Bustamante (2013) entre otros investigadores.

Cuando nos fijamos en trabajos que abordan el fenómeno de la televisión en territorios más reducidos y concretos –televisión regionales o locales– hallamos menos estudios y los que encontramos afrontan los aspectos históricos de un modo más liviano debido a que su atención se suele centrar en cuestiones relacionadas con las audiencias y/o la implantación de las cadenas locales y/o regionales. Sirvan de ejemplo: Navarro Moreno (1999), Santos y Pérez (2010), Sabés (2002) y Ortega (2008) entre otros.

A consecuencia de ello, la llegada de la televisión a los diferentes puntos del país ha quedado relegada a un segundo plano o solamente Televisión Española (en adelante, TVE) ha sido objeto de estudios más profundos obviándose la recepción de otras televisiones que se sintonizaron antes de la llegada de la cadena estatal. Es inabarcable, en este artículo, realizar una revisión historiográfica territorio por territorio así que nos hemos centrado en un caso: la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias (España). Para este espacio geográfico comprobamos la escasez de estudios que comenten la perspectiva histórica de la televisión en la provincia.

Las publicaciones que encontramos y que se centran en esta región no buscan el rigor histórico, debido a que su cometido no es otro que el del entretenimiento del lector, o sus objetivos de investigación distan de centrarse en la historiografía de este medio de comunicación. Aquellas obras dedicadas al entretenimiento lo logran recopilando anécdotas de los primeros redactores de TVE en Asturias y sus vicisitudes profesionales; ejemplo de ello son los trabajos de Tamargo (1991) y Fernández Avello (1976).

Por otra parte, tampoco encontramos una profunda reflexión sobre la llegada de la televisión en una obra que se considera un referente bibliográfico regional y, por tanto, cita forzosa de la mayor parte de los textos académicos y/o divulgativos publicados en la provincia. Se trata de la Gran Enciclopedia Asturiana (en adelante, GEA). En ella se recoge la voz “televisión” para Asturias y dice textualmente:

Si bien desde el año 1961 comenzó a verse la televisión en alguna zona de Asturias, como consecuencia de las reemisoras que se montaron en Gijón, Mieres y Sama, las cuales conectaban con Oviedo en la zona conocida como El Cristo de las Cadenas, el cual enlazaba directamente con Navacerrada, al igual que el de Avilés, la realidad es que el funcionamiento de la televisión de una manera regular no se

produjo hasta el año 1964, en que se inauguró la instalación de Gamoniteiro (Cañada *et al.*, 1993: 273)

La GEA sitúa la llegada de la señal en 1961. Expresamente dice “verse la televisión” sin matizar —aunque por el contexto, se puede deducir— si se refiere a TVE o si se comenzó a verse otra televisión que no fuese TVE. La aportación de la GEA se traslada a posteriores estudios en los que, como el de Suárez (2004), tampoco se hace distinción alguna ni se entra en mayores concreciones.

Por otra parte, también hemos tratado de exhumar fuentes primarias sobre la llegada de la televisión a la provincia; pero estas se reducen a exigua documentación que ha sobrevivido a diferentes expurgos y toda ella corresponde exclusivamente a TVE. Esta ausencia de documentos es inherente al objeto de nuestro estudio: la televisión. Una materia injustamente tratada en el ámbito de la conservación documental al no ser considerada de interés sociocultural desde sus inicios (Gómez Alonso, 2004). Tampoco encontramos material filmado que recogiera las primeras recepciones de la televisión en aquellos primeros instantes en los que no se contaba con una tecnología que lo hubiera hecho posible. Tan solo hallamos alguna fotografía recogida en la prensa regional y realizada a televisores que nos ayudan a constatar alguna recepción de la señal de TVE, pero no son instantáneas que nos muestren la imagen de recepciones anteriores a las de la cadena pública española.

En lo referido a trabajos académicos, es notoria la escasez de compendios en los que la televisión en Asturias sea la protagonista. En los estudios que existen apenas se aborda de un modo tangencial la cronología, pues no precisan hacerlo para los enfoques que adoptan ni los asuntos en los que profundizan y tratan. A continuación, se presenta un breve recorrido por los autores que abordaron el asunto de la televisión en la región asturiana.

Comenzamos mencionando un estudio de tesina de licenciatura (Bango, 2004) que centra su atención exclusivamente en TVE. Cuando, el citado autor se refirió a la llegada de la cadena pública la fijó en el día 23 de noviembre de 1960. Pero Bango no procura ningún dato, al no ser este el objeto de estudio de su investigación, que pueda sugerir recepciones previas a la de TVE.

Coincidió cronológicamente con Bango (2004) el trabajo de Rodríguez *et al* (2011) quienes aseguran que: «A finales de 1960 se comenzaba a ver la televisión en Oviedo» (Rodríguez *et al.* 2011: 544). También observamos que se utilizó el sustantivo “televisión” sin concretar si específicamente se están refiriendo a TVE o la televisión en general. Una vez más, debemos suponer por el contexto de su estudio que se señala a TVE.

De un modo paralelo y simultáneo abordamos, a continuación, a dos autores que publicaron sus trabajos en lengua asturiana. Sánchez Antuña (2011) y Ruitiña (2013). Para ambos, la televisión llegó a Asturias en 1964.

Según recoge Sánchez Antuña en su obra —véase traducción del asturiano al pie de página— «El 29 de xineru de 1964 ye una fecha perimportante na historia reciente d’Asturies y paradoxicamente malpenes se noma nos llibros. Esi día, por primer vez, viose la televisión n’Asturias. D’ello hai mui poco, cuasi nada, escrito» (Sánchez Antuña, 2011: 24).¹

Ruitiña, por su parte, en su estudio —también escrito en asturiano— aseguró: «Y, tovía en 1960, la década na que llega la televisión a Asturias...» (Ruitiña, 2013: 11).² Como vemos, en ambos casos no se señala otra televisión diferente a TVE, de la que se deduce que hablan por el contexto general de su trabajo.

La lista de investigadores la finalizamos con el reciente estudio de Cañedo (2018). En este trabajo la investigadora fijó el 30 de enero año 1964 como el momento en que llegó la señal de la televisión pública española sin realizar otras matizaciones.

2 Objetivo de la investigación

Observamos que, en todos los estudios realizados hasta la actualidad, se han considerado coincidentes la primera recepción de la televisión y la llegada de TVE sin que hasta ahora se estableciese una dicotomía y se señalase una diferencia entre ambos hitos al darse por supuesto, al menos de manera implícita, que no hubo recepciones anteriores a la de TVE. A la vista de ello consideramos que es necesario efectuar una revisión del fenómeno ya que la cronología sobre la televisión en Asturias se nos antoja poco explorada y confusa.

En consecuencia, hemos fijamos los siguientes objetivos para aportar luz al asunto. Por un lado, exhumar e investigar si se llevaron a cabo recepciones de televisión previas a la llegada de TVE y, por otro lado, y en caso de confirmarse estas, realizar una separación clara proponiendo la distinción terminológica para distinguir entre las primeras recepciones de la televisión y las primeras recepciones de TVE.

¹ Traducción del Autor del asturiano al español (en adelante, TA): “El 29 de enero de 1964 es una fecha muy importante en la historia reciente de Asturias y paradójicamente a penas se nombra en los libros. Ese día, por primera vez, se vio la televisión en Asturias. De ello hay muy poco, casi nada, escrito.”

² TA: “Y todavía en 1960, la década en la que llega la televisión a Asturias”.

En otras palabras, el propósito principal de la presente investigación es verificar y exponer la fecha y las pruebas que demuestran cuándo, quién y en dónde se sintonizó, por primera vez, una señal de televisión en la provincia de Oviedo (actualmente, comunidad autónoma del Principado de Asturias y en adelante, Asturias).

3 Metodología

La herramienta de investigación protagonista en nuestro estudio ha sido la recogida y el análisis de testimonios orales. Esta metodología la hemos utilizado con informantes relevantes cuyas aportaciones ayudan a esclarecer las primeras recepciones de la televisión en Asturias. Sin embargo, este método de estudio, a pesar de la notabilidad de lo que pueden aportar, no ha sido utilizado en ningún estudio anterior al nuestro que abordase la llegada de la televisión a la mencionada región.

Debemos destacar que, en la actualidad, no abundan los informantes que fueran testigos de aquellas primeras recepciones de la televisión y a los que denominaremos *caza señales*; unos románticos que buscaban sintonizar la televisión en la segunda mitad de la década de los años 50 del siglo pasado. Ellos eran habitualmente «técnicos cualificados y curiosos que dedicaron tiempo y esfuerzo a lograr recepciones aleatorias de señales de televisión» (Martín-Antón, 2017b: 36).

En el desarrollo de nuestra investigación hemos contado con la experiencia testimonial de dos *caza señales*, —uno en Gijón y otro en Oviedo— que estuvieron ligados de un modo directo a las primeras recepciones en Asturias. Nuestro informante gijonés es Mercurio Martínez García. Su padre, ya fallecido, Mercurio Martínez Rodríguez era perito industrial con amplios conocimientos electrónicos y regentaba un conocido negocio local dedicado a la electrónica y electricidad.

En cuanto a nuestro informante ovetense se trata de Juan Eladio Llaneza Carral. Su padre, también fallecido, era Juan Eladio Llaneza Fernández, doctor Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos y responsable de la empresa Radioeléctrica Castellana S.A., una compañía dedicada a las telecomunicaciones, cuya sede estaba ubicada en la capital asturiana.

Los progenitores de nuestros informantes contaban con una elevada cualificación profesional técnica y mucha curiosidad por la televisión y, nuestros dos informantes fueron testigos directos de los experimentos realizados por sus respectivos padres mientras estos intentaban captar las primeras señales de la televisión en Asturias. Ambos nos han aportado información relevante para constatar y documentar las primeras recepciones de la televisión en la región.

Para realizar las entrevistas a nuestros informantes se ha utilizado un diálogo abierto. Fueron grabadas en video y se conservan los originales y sus transcripciones.

El trabajo con fuentes orales supone atender a una serie de precauciones necesarias para validarlas mediante un permanente contraste de la información, como señala Guixé (2017: 391). Por eso, tras la revisión y transcripción de las entrevistas, se ha confirmado cada dato obtenido con artículos y reportajes que aparecieron en los periódicos regionales y/o locales en las mismas fechas. Para nuestra investigación, esta labor ha resultado indispensable y muy enriquecedora y nos ha llevado a comprender mejor a Hernández Ramos (2017: 470) cuando aseguraba que el uso de los periódicos es una herramienta imprescindible para el historiador ya que: «[...] ofrece al investigador una mirada al pasado de carácter único, inencontrable en cualquier otra fuente». Efectivamente así ha sido. La prensa contribuye a nuestra investigación, por un lado, proporcionando informaciones que tuvieron que ver con la captación de señales. En los diarios aparecieron noticias que recogieron algunas recepciones llevadas a cabo por *caza señales* y entre ellos, precisamente, aparecen los que nos desvelaron nuestros informantes. Por otro lado, tal y como se concluye en Martín-Antón (2017a), los rotativos nos exponen el interés creciente de los asturianos por el asunto televisivo que se hizo patente mediante un significativo aumento de las informaciones, sobre todo en el último trimestre de 1959.

En otro orden de cosas, destacamos que al aproximarnos a este objeto de estudio y obtener los primeros datos, nos planteamos la posibilidad de que tanto la prensa como los informantes, movidos por la pasión, exagerasen al hablar de recepciones de señales procedentes de lugares lejanos. Desde el punto de vista técnico, en aquellos años, las emisiones de televisión sufrieron enormes deficiencias que afectaban al alcance, a la calidad de la emisión y por supuesto a la recepción. Desconocedores de este asunto que corresponde más al conocimiento de las telecomunicaciones decidimos incluir, en nuestro método de trabajo, una tercera comprobación o medio de contraste sobre la información que nos aportaban tanto los informantes como la prensa. Para ello realizamos dos procesos: uno de verificación y otro de constatación. El proceso de verificación se utilizó para comprobar si las televisiones extranjeras que se afirmaba que se recibieron en Asturias estaban emitiendo en las fechas en las que se aseguraba que fueron sintonizadas. Por su parte, el proceso de constatación nos sirvió para comprobar y evidenciar si era factible, con la tecnología de aquel momento, que dichas señales de cadenas extranjeras alcanzasen físicamente la citada región. En esta fase de constatación dispusimos de otros dos informantes que, gracias a su cualificación y razón de ciencia, nos han ayudado a comprender y por lo tanto a conocer argumentos que nos han servido para confirmar cómo se vio afectada la señal de televisión por factores atmosféricos y astronómicos y como estos factores pueden afectar a la propagación de dicha señal logrado recepciones de larga distancia, como veremos que sucedió en Asturias. Estos dos especialistas han sido Javier Alcolea Jiménez, doctor en ciencias

físicas y astrónomo responsable del Observatorio Astronómico de Madrid y Susana Loredó Rodríguez, doctora ingeniera de telecomunicación e investigadora en el área de Teoría de la Señal y Comunicaciones de la universidad de Oviedo.

4 Resultados

4.1 La televisión en Asturias hasta octubre de 1956

La primera vez que aparecen noticias sobre la televisión vinculadas a la región asturiana fue en el año 1952 con motivo de la finalización de la torre central de la Universidad Laboral José Antonio Girón en Gijón. El proyecto arquitectónico, con un diseño inspirado en El Escorial, fue durante años exhibido como uno de los grandes logros del régimen franquista. El edificio estaba destinado a ser orfelinato minero y nunca tuvo vinculación alguna con la televisión.³ Sin embargo se pretendió instalar en este edificio una antena de televisión de grandes dimensiones. Así lo recogió el diario nacional *ABC*: «Sobre la torre irá la antena de televisión, que empezará a construirse en breve y que tendrá 18 metros, lo que hace que la altura total sea de 124 metros» (30 de agosto de 1952: 18).

La información anterior nos resultó inquietante si tenemos en cuenta que, en 1952, no existe aún ninguna cadena de televisión radiando en España. Comprobamos además que antes y después de la fecha del artículo, ni los medios escritos locales ni regionales hicieron ninguna alusión sobre este asunto de la antena por lo que podemos asegurar que nunca se ejecutó dicha obra.

Sin embargo, pocos días después de esta noticia, un comercio gijonés puso a la venta el primer receptor de televisión del que se tiene constancia en Asturias. El aparato se exhibió en el escaparate de la tienda de electricidad propiedad de Mercurio Martínez Rodríguez quien ya mostraba un especial interés por la televisión. El receptor estaba, por supuesto, apagado.



Figura 1. Primer televisor expuesto en un escaparate de la región. Año 1952. Fuente: fotografía cedida por Mercurio Martínez Rodríguez

³ Sirva como curiosidad que en la actualidad parte de las instalaciones de la Universidad Laboral de Gijón son sede de la Televisión Autónoma del Principado.

Se trataba de un modelo Marconi cuyo precio era de dieciocho mil quinientas pesetas (111,19 Euros). Una fotografía fechada en su parte posterior en el año 1952 se convierte en prueba documental (ver Figura 1).

La televisión fue un tema ausente en los medios de prensa asturianos entre 1952 y 1956. No era del interés de la población. A los asturianos, aún muy distantes de gozar de esta tecnología, este asunto les resultaba más propio de la ciencia ficción que de una próxima realidad.

En otro orden de cosas, antes de 1956 no hubo recepciones de señales de televisión en Asturias. El resultado de nuestra investigación indica que no hay ninguna prueba documental de ello, no existen informantes que corroboren lo contrario y, además, la prensa no se hizo eco de ninguna recepción. Comprobamos además que cuando se produjeron de una manera asidua las primeras recepciones de señales de TVE, los rotativos se hicieron eco de ellas bajo destacados y titulares, convirtiendo el asunto televisivo en noticia de interés general. Las propias evidencias de las circunstancias hacen descabellado el pensar en la recepción de señales de televisión, aunque procediesen del extranjero, antes 1956. Hacemos notar que para que algún *caza señales* hubiera obtenido resultados positivos debieron confluír en él estas circunstancias:

- 1) Que creyese que pudiera recibir en su casa una señal de televisión procedente de cualquier parte del mundo —ya que en España no se emitía aún TVE— y esto le despertase el suficiente interés por intentarlo. Además de tener fe en que sucediese dicho suceso era preciso que tuviera conocimientos técnicos y cualificación profesional suficiente como para montar una instalación, o que contase con especialistas técnicos a su servicio, algo muy escaso y costoso en nuestro país en aquel momento.

- 2) Disponer de recursos económicos y tecnológicos suficientes para construir una compleja y costosa instalación dotada de una antena de grandes dimensiones. Al no funcionar aún reemisores de señal fijos no existen puntos exactos hacia los cuales orientar esa supuesta antena. Por lo tanto, la antena debía ser un modelo de recepción orientable y de fabricación propia, ya que no se comercializaban en España nada similar. Y por supuesto, debió disponer de un televisor. Algo que no era fácil de obtener en la década de 1950. Los receptores de televisión eran escasos, puesto que no se fabricaban en España, y su precio era muy elevado.

- 3) En el supuesto de que el *caza señales* tuviera un televisor y una instalación, el receptor debió de estar fabricado sin un estándar técnico —ya que en Europa aún no existe uno homologado para todos los países—. Por ello, a los televisores elaborados fuera de España, que eran los que pudieron llegar a las manos de nuestro presunto *caza señales*, se les aplicaba la Norma Gerber —también conocida como norma Marconi-EMI— que implantaba. Los parámetros de

fabricación recomendados por el *Comité Consultativ Internacional des Radiocommunications* (CCIR) en 1950 (Limann, 1988: 4) y que eran criterios de libre aplicación. Por ello, los televisores eran poco útiles para recibir con buena calidad las señales de un país diferente al de su fabricación y, por tanto, sólo sintonizaban con calidad en el territorio para el que fueron diseñados.

4) Finalmente, aun en el caso de que hubieran confluído de una manera favorable todas las circunstancias expuestas anteriormente en nuestro hipotético *caza señales*, este debió de contar con el factor suerte. Las señales de televisión de cadenas extranjeras que viajaban por la atmósfera no estaban pensadas para verse expresamente en Asturias; por tanto, no hubo emisores ni repetidores orientados hacia esta región y tampoco la potencia en los mismos fue calculada para llegar hasta este territorio. Por eso las ondas procedentes del extranjero —que como veremos más adelante se sintonizaron en la región— debieron contar con el impulso de la climatología y ciertas condiciones astronómicas para alcanzar a la región, una circunstancia que era totalmente dependiente de la fenomenología y no sólo de las posibles instalaciones funcionales que se hubiesen establecido en la región.

4.2 Las primeras recepciones de televisión

La puesta en marcha de la televisión pública en España fue un asunto de alcance nacional que quedó perfectamente recogido a través de la prensa (*ABC*, 30 de octubre de 1956: 41). En Asturias se hizo eco tanto la prensa regional (*La Nueva España*, 30 de octubre de 1956: 16) como la prensa local (*Voluntad*, 30 de octubre de 1956: 11). Esta primera emisión oficial de TVE se llevó a cabo desde los estudios de provisionales en el Paseo de la Habana en Madrid y se realizó con una escasa potencia radiada que apenas llegaba hasta setenta kilómetros del centro urbano madrileño. (Pérez Sanjuan, 2008).

Tras las primeras emisiones, aún sin llegar TVE a Asturias (Martín-Antón, 2017a), el número de noticias en la prensa regional aumentó significativamente evidenciando un cambio de interés de los informadores hacia el asunto televisivo. Esta presencia informativa despertó la curiosidad de algunos técnicos y aficionados a la electrónica —*caza señales*— que los animó a construir sistemas capaces de captar la señal de la recién inaugurada cadena nacional. Sin embargo, recibir TVE era aún imposible.

Posteriormente se puso en funcionamiento el *Centro Emisor de Navacerrada* —conocido también como *Centro Emisor de La Bola del Mundo o de las Dos Castillas*— que fue el centro emisor responsable de aventar la señal hacia el norte, comenzó las emisiones en pruebas en 1959 como recogió el diario *Región* (13 de octubre de 1959: 9) lo que nos pone en evidencia la muy precaria red de repetidores de televisión que trataba de trasladar la señal entre 1957 y 1959 hasta Asturias.



Figura 2. Mercurio y sus empleados, en el año 1957, junto a la antena con la que captaron imágenes del extranjero. Al fondo la playa de Gijón. Fuente: fotografía cedida por Mercurio Martínez García

La mayor parte de la geografía asturiana permaneció con amplios territorios en sombra hasta casi la mitad de la década de 1960 como asegura Martín-Antón (2017b). Este fue uno de los motivos principales por el que esta región fuera uno de los territorios con más salas de televisión y Teleclubs de España. En referencia a este asunto asegura que fue a partir de 1964 cuando se obtuvo una recepción razonable de TVE en la provincia lo que fomentó la presencia de Teleclubs hasta que eso ocurrió. Ello se debió a la complicada orografía, lo que supuso que:

«[...]la implantación de la televisión en Asturias fue muy desigual y no siempre las medidas técnicas que se tomaron aseguraban una buena calidad de recepción. A veces se vio la televisión en un punto y a pocos metros de distancia ya no. En otras ocasiones la imagen se vio de manera intermitente. En todo caso, estas circunstancias no animaban a los asturianos a comprar televisores» (Martín-Antón, 2017: 39)

A pesar de todo, el inicio de las emisiones despertó el interés por captar las emisiones de TVE y animó a los primeros *caza señales* de la región. Y ello supuso, para su sorpresa, que no sintonizaran TVE; pero si, en cambio, señales extranjeras. En este sentido hemos constatado dos recepciones pioneras fechadas antes de la llegada de la televisión pública estatal a Asturias. Una se logró en Gijón y la otra se obtuvo en Oviedo. El origen de estas ondas, en ambos casos, estaba en el extranjero. Nuestros testigos, tanto Juan Llaneza como Mercurio Martínez, nos han proporcionado la información sobre aquellas sintonizaciones e incluso fueron testigos directos de algunas de las mismas.

En el caso gijonés, el *caza señales* fue Mercurio Martínez Rodríguez. A principios de 1957, animado por las noticias que llegaban desde Madrid sobre la puesta en marcha de la televisión en España, decidió instalar una antena receptora en la terraza de la azotea del edificio en el que su establecimiento ocupaba uno de los bajos. Quería comprobar si la señal llegaba a Asturias.

Como técnico, Mercurio era conocedor de que la recepción de la televisión en *Very High Frequency* (en adelante, VHF) no depende exclusivamente del emisor y de la propagación, sino que también estriba en el sistema receptor o antena utilizada. Era sabedor de que una antena más alta y de mayor tamaño recibe más potencia que una antena a menor altura y más pequeña porque la señal encuentra menos obstáculos en su camino y, por tanto, se atenúa menos.

Se hacen aproximaciones tales como que una antena de cinco metros de altura capta veinticinco veces más que una antena convencional de un metro de altura y esto puede significar recibir entre cien y doscientas veces más que lo que puede captar una persona con una instalación convencional doméstica, sin tener en cuenta otros factores, como la altura a la que se instale (Martín-Antón, 2017a). Por este motivo, Mercurio instaló una antena de grandes dimensiones (ver Figura 2).

El edificio de catorce plantas está ubicado en la calle Uría de Gijón, era de los más altos de la zona y no estaba rodeado por otros de alturas superiores. Aún hoy en día, desde la azotea se puede contemplar el mar Cantábrico y toda la periferia de la villa de Jovellanos sin obstáculo alguno. La señal recogida por la antena que instalaron se bajaba mediante un cable desde el tejado hasta un receptor de televisión ubicado en su establecimiento comercial situado a pie de calle.

Los experimentos de Mercurio para captar señales se iniciaron a finales del año 1957 y gracias al montaje técnico realizado, él y a sus empleados, en el periodo estival de 1958, fueron los primeros en ver una señal de televisión en Gijón. La sorpresa fue que no se sintonizó la cadena española sino una de habla inglesa retransmitiendo una carrera de caballos. Nuestro testigo e informante Mercurio Martínez nos aseguró que la señal fue de la *British Broadcasting Corporation* (en adelante, BBC).

La información obtenida la verificamos a la vez por otra vía: el diario local *Voluntad* se hizo eco de esta y otras recepciones posteriores que se produjeron durante los meses siguientes en aquel receptor propiedad de Mercurio. Carbayín, periodista del citado rotativo, aseguró que se captaron también otras señales de televisiones en los idiomas alemán e italiano. Escribió que se recibió la transmisión con la imagen «un poco deformada debido a que el sistema de transmisión es distinto al español, porque los aparatos receptores para uso en España son de diferentes características» (30 de octubre de 1959: 12). Así quedó constancia escrita más de un año después de que en Gijón se recibieran señales de televisiones extranjeras, por primera vez, en agosto de 1958.

En lo que se refiere a Oviedo, el *caza señales* fue Juan Eladio Llana Fernández, un industrial ovetense que contaba con un espíritu curioso, según nuestro testigo e informante Juan Llana. A ello se sumaba una amplia formación, recursos y personal cualificado a su disposición debido a que formaban parte de su plantilla de empleados. Entre ellos José María Muñoz Aza, ingeniero de telecomunicaciones y experto en materia de propagación de señal. Aza trabajó años antes para la cadena británica de televisión BBC y era un perfecto conocedor de las instalaciones de las televisiones de Berlín, Ámsterdam y Estambul. Contrastamos esta información en un artículo sin firma del diario *Región* (28 de noviembre de 1959: 4).

En la década de los años cincuenta del siglo pasado, Juan Eladio Llaneza era propietario de una vivienda unifamiliar en Santa Marina de Piedramuelle, una parroquia del municipio de Oviedo. En ella se recibieron las primeras señales de televisión que resultaron, también, ser de cadenas extranjeras. El ingeniero construyó en su finca, en 1959, una antena y otras infraestructuras diseñadas por él mismo con la finalidad de recibir la televisión nacional en su receptor Sylvania situado en el interior de la vivienda. Aquella instalación captó también señales de televisiones extranjeras; pero sucedió un año después que se lograsen las primeras en Gijón. Juan Llaneza nos aseguró que se recibieron en el verano de 1959 y se pudo captar una cadena italiana, otra de habla inglesa e incluso de alguna señal procedente de televisiones del otro lado del Telón de Acero. El redactor del diario regional *La Nueva España*, que firmó como Lac, documentó aquellas sintonizaciones de cadenas de televisión extranjeras cuatro meses después (3 de diciembre de 1959: 6).

Tras estas dos recepciones pioneras, no será hasta cuatro años después cuando se constate alguna sintonización más de televisiones extranjeras en Asturias. En 1963, el semanario *El Eco de Luarca* recogió en un breve incluido en su portada que constataba que en Cadavedo (concejo asturiano de Valdés) se vieron imágenes procedentes de estaciones emisoras de televisión pertenecientes a países de detrás del Telón de Acero (7 de julio de 1963: 1).

Para finalizar sabemos que, entre finales de 1956 y las recepciones documentadas, ambas instalaciones —la de Gijón y la de Oviedo— estuvieron fraguándose y se realizaron pruebas en ellas. Sin embargo, ni nuestros testigos —Juan Llaneza y Mercurio Martínez— ni las fuentes primarias o secundarias, nos han dejado constancia alguna de recepción alguna y por lo tanto debemos obviar cualquier conjetura al respecto. En consecuencia, tras esta primera fase de investigación en la que se evalúan las informaciones de nuestros informantes y su correspondiente contraste con la prensa, se determina a priori que la primera recepción de la que se produjo en Asturias fue en Gijón en agosto de 1958 y un año después, en agosto de 1959, en Oviedo. A continuación, en la fase de verificación y en la de constatación procederemos a comprobar si es posible que fueran las ya citadas cadenas extranjeras las sintonizadas en esta provincia en las fechas indicadas por nuestros informantes.

4.3 Proceso de verificación

A partir de los resultados que hemos presentado, y de acuerdo con la verificación que planteamos como método de contraste de la información obtenida, fue necesario comprobar qué cadenas de televisión estaban emitiendo de manera regular en 1957 y que estándares de transmisión de señal utilizaban para radiar. Esta es una información pública y de muy fácil acceso. En un rápido recorrido por los principales países europeos

evidenciamos que, entre 1957 y 1959, ya estaban emitiendo un número considerable de cadenas que, a continuación, pasamos analizar:

La televisión alemana –de la que luego surgen la *Deutsches Fernsehen* alemana en 1952 para la Alemania Occidental y la *Fernsehen der DDR* o DDR-FS para la Alemania Oriental– lleva inaugurada en Berlín desde el 22 de marzo de 1935.

En Inglaterra funcionaba la *Independent Television Authority* (en adelante, ITA) que emite desde el 22 septiembre 1955. También lo hace la cadena inglesa BBC desde el 2 de noviembre de 1936 y, a pesar de que sus emisiones se suspendiesen durante la Segunda Guerra Mundial, en las fechas que nos ocupan ya estaba emitiendo con regularidad y normalidad e incluso, según Costa i Badía (1986, p.54), con un sistema de alta definición que prevaleció frente al sistema mecánico alemán. La cadena de televisión de habla inglesa *Raidió Teilifís Éireann*⁴ (*Radio y Televisión de Irlanda* o RTÉ irlandesa) carece de nuestro interés ya que sus emisiones fueron posteriores a 1960.

Otras cadenas que estaban en funcionamiento son: la televisión polaca *Telewizja Polska* (TVP) emitiendo desde Varsovia y operando a partir de 1952; la televisión suiza *Télévision Suisse Romande* (TSR) desde 1954 emitiendo desde Ginebra; la cadena checa *Česká televize* (ČST) que lo hace desde 1953 desde Praga; la *ORF eins* austriaca desde Viena y emitiendo desde 1955. La *Perviy Kanal* rusa inaugurada en 1951 con sede en Moscú y la *Danmarks Radio* desde Copenhague, que opera desde 1925. Para finalizar este repaso, la *Radiotelevisione italiana* (RAI) que inició sus emisiones el día 3 enero de 1954.

En consecuencia, constatamos que existen diferentes cadenas internacionales que ya funcionan a finales de la década de 1950 y que alguna radiaba desde el otro lado del Telón de Acero confirmando este particular al que hacen referencia nuestros testigos.

En referencia a la primera recepción –el momento en el que en Gijón se sintonizó una cadena de habla inglesa– los testigos señalaron a la BBC; pero, su argumento se basó en el idioma ya que nos han declarado que no apreciaron en la pantalla la presencia de ningún logotipo o rótulo identificativo de la cadena. Por lo tanto, hemos indagado para confirmar si efectivamente pudo ser la BBC o la anteriormente mencionada ITA.

Mientras que los ingresos de la BBC procedían fundamentalmente de fondos públicos, los de la ITA se obtienen de cánones de arrendamiento y eso supuso menores presupuestos de implantación. Las antenas de la ITA eran menos potentes y radiaban hacia el centro y el sur de Inglaterra cubriendo: Hampshire, la mayor parte de Dorset, partes de Surrey y Oxfordshire, el sudeste de Inglaterra, Kent o Sussex. Su emisor más potente, en Dover, no entró en funcionamiento hasta 1960. En resumen, la cobertura

⁴ Nombre oficial en irlandés.

principal de la ITA y, por lo tanto, la orientación principal de sus emisores es centro y sureste, por lo que no nos hace pensar que su señal llegase a Asturias.

Por su parte, la BBC contaba con un potente emisor –de los que radiaban con mayor potencia en aquellos años– situado en un punto elevado en Perranporth. La señal emitida desde esta instalación pudo llegar perfectamente a Asturias, al no existir ninguna barrera natural elevada.

En otro orden de cosas, para sintonizar y ver la señal de las citadas cadenas se necesitaba tener un receptor de televisión basado en el sistema de 405 líneas en VHF (Pérez y Zamanillo, 2003). Recordemos que los televisores utilizados tanto por Mercurio como por Eladio eran modelos de las marcas Marconi y Sylvania, es decir, fabricados bajo los parámetros de emisión compatibles con la citada *Norma Gerber*.

Por lo tanto, en esta segunda etapa del estudio, verificamos que todas las cadenas a las que se refirieron los testigos y la prensa—la cadena inglesa en Gijón y las cadenas: italiana y alemana en Oviedo— ya estaban emitiendo en el verano de 1958 y además lo estaban haciendo con unos parámetros de señal que eran compatibles con los sistemas de recepción —*Norma Gerber*— de los televisores que, como aseguran nuestros informantes Juan Llana y Mercurio Martínez, fueron utilizados en los experimentos.

Por ende, todos los datos aportados por nuestros informantes y respaldados por los artículos encontrados en la prensa se ven, nuevamente, reforzados por el proceso de verificación.

4.4 Proceso de constatación

Una vez superada la fase de verificación el último paso fue determinar si las ondas de las televisiones extranjeras que estaban emitiendo entre 1957 y 1959 pudieron llegar a la región —con la tecnología presente en aquel momento— o, por el contrario, era imposible que alcanzasen nuestras latitudes. Llegados a este punto, como ya mencionamos en el apartado metodológico, recurrimos a dos informantes cuya razón de ciencia es: la materia astronómica en el caso de Javier Alcolea y Susana Loreda en asuntos relacionados con la propagación de señales.

Las ondas de televisión necesitan de sistemas repetidores de señal para transportarse de unos lugares a otros ya que se ven muy afectadas por la orografía. Cuando la onda de televisión encuentra un obstáculo —una montaña, por ejemplo— no lo traspasa; pero al chocar con él la señal se dispersa en todas las direcciones del mismo modo que rebota el agua que sale de una manguera al poner la mano en su curso. Este efecto puede lograr que una onda rebotada llegue a sitios en los que no se la espera pudiendo ser sintonizada de una manera casual.

Otra peculiaridad de la propagación de la señal de televisión es lo fácil que puede verse afectada, en periodos concretos, por fenómenos atmosféricos que potencian su alcance y permiten que sus ondas alcancen grandes distancias. Existen, en consecuencia, dos tipos de influencias: atmosférica y astronómica.

4.4.1 Influencia atmosférica

En la década de 1950 las televisiones estaban emitiendo en la banda VHF entre los 41 a los 68 MHz, rango de frecuencias conocido como *Banda I* según la designación que hace la Unión Europea de Radiodifusión (en adelante, UER). La VHF favorece la propagación: a igualdad de potencia la cobertura en la VHF es mayor que en la *Ultra High Frequency* (en adelante, UHF).

La frecuencia de una onda y su propagación se relacionan de manera inversa, emitir en rangos de frecuencias más bajos conlleva que la señal se radie más lejos. Pero, además, en el rango más bajo de las frecuencias en VHF en ocasiones se producen ciertas singularidades que aumentan el alcance de la señal hasta enormes distancias. A este fenómeno se le conoce como propagación ionosférica. Kitchen y Tremellen (1962) constataron un caso de señales interferentes transoceánicas que se produjeron en receptores en Londres a causa de cadenas de televisión que estaban emitiendo desde los Estados Unidos. Este mecanismo de propagación dominante se produce en la ionosfera y «causa ante todo la reflexión de las ondas radioeléctricas por debajo de aproximadamente 30 MHz, puede admitir la propagación en la banda de ondas métricas (30-300 MHz) en ciertas condiciones, durante períodos de tiempo relativamente cortos, y en determinadas regiones del mundo» (ITU-R P.844-1, 1992-1994: 1).

La ionosfera es una región ionizada de la atmósfera superior que tiene unas condiciones extremadamente variables. Dentro de la ionosfera se distinguen varios estratos donde la ionización alcanza valores máximos relativos. Según nuestra informante Loredo Rodríguez, estas capas se designan mediante las letras D, E y F siguiendo un orden creciente de alturas. La última capa, la F, se subdivide en dos: F1 y F2. Como consecuencia de las variaciones de la radiación solar, la distribución de la densidad de ionización (medida en electrones/m³) varía en función de diversos factores, tales como la hora, el mes, el año y la situación geográfica.

La capa F2, la que más nos interesa para entender el fenómeno, está situada entre los doscientos cincuenta y los cuatrocientos cincuenta kilómetros de altura desde la superficie. Es la principal capa reflectora para las comunicaciones VHF a larga distancia. De esta capa, Loredo Rodríguez asegura que la densidad de ionización y su altura presentan unas variaciones diarias estacionales según el ciclo de actividad solar. Por ejemplo, al atardecer y de noche –precisamente cuando se solían hacer los experimentos de sintonización de Mercurio y Eladio que hemos explicado– la capa F1 se

une con la F2 a una altura de unos trescientos kilómetros, lo que aumenta también la propagación de las señales de VHF.

Además del fenómeno de propagación ionosférica ya mencionado, existe una segunda anomalía que tiene lugar en la troposfera que favorece la propagación de las ondas de televisión hasta distancia o lugares inesperados. La troposfera, capa inferior de la atmósfera, es el lugar en donde ocurren la mayor parte de los fenómenos meteorológicos y es también donde se produce la reflexión troposférica o *tropo*. Tiene su origen en el cambio del índice de refracción entre dos de sus capas sucesivas con distinta temperatura y grado de humedad facilitando que las señales en VHF alcancen cientos de kilómetros. El *tropo* se produce especialmente en áreas cercanas a las costas –como es el caso de Asturias–. Bajo determinadas circunstancias meteorológicas –cuando una capa de aire caliente queda atrapada entre otras dos más frías– se forma un “conducto troposférico”; una especie de conducto o “guía de ondas” por el cual las señales de VHF pueden circular a lo largo de grandes distancias –hablamos ya de miles de kilómetros–. En resumen, es factible que una señal de televisión alcance distancias tan grandes a consecuencia de fenómenos atmosféricos en condiciones de calor y humedad propias de los periodos estivales.

4.4.2 Influencia astronómica

También interfiere considerablemente en la propagación de la señal VHF la influencia astronómica que depende del número de iones libres en la atmósfera. Estos iones aumentan en aquellos periodos en los que existe un mayor número de manchas solares o en verano, momento en el que el sol está más cercano y afecta más a la temperatura de la atmósfera.

El incremento de las radiaciones solares ioniza los gases atmosféricos formando un plasma que refleja las ondas emitidas. En este sentido discurre la investigación de Peña Valverde (2010). Los resultados obtenidos en sus trabajos experimentales son extrapolables, por su semejante comportamiento, a las frecuencias más bajas de la mencionada *Banda I*.

En otro orden de cosas, tal y como nos aseguró nuestro informante Alcolea Jiménez, sabemos que existe una relación directa entre la ionización y las tormentas solares. La actividad solar no afecta a una zona de la tierra, sino que afecta a nivel planetario, ya que el viento solar impacta sobre todo el planeta. Por eso hoy son muy estudiadas dentro de lo que se ha dado en llamar “tiempo ionosférico” o “tiempo del espacio” debido a que afectan a los satélites y a las comunicaciones. Un número elevado de manchas solares no aumenta necesariamente la propagación, pero un mayor número de manchas solares aumenta la probabilidad de que el número de manchas de gran tamaño sea superior y ello eleva la probabilidad de grandes tormentas solares y, por tanto, aumenta la cantidad de partículas que arrastran los vientos solares contra nuestro

planeta. En esta circunstancia «puede darse una fuerte transmisión, especialmente durante los años de gran actividad solar, en trayectos largos Norte-Sur que atraviesan el Ecuador geomagnético» (ITU-R P.844-1, 1992-1994: 1). Para comprenderlo mejor, podemos hacer el siguiente símil: que en el cielo aparezcan muchas nubes no indica que vaya a llover; pero a mayor número de nubes es mayor la probabilidad de grandes conglomerados nubosos y que esto suponga lluvia.

Cuando la actividad solar es muy elevada en las latitudes más bajas se producen efectos singulares en las emisiones y comunicaciones. Uno de ellos es precisamente la propagación de ciertas ondas que al rebotar en la ionosfera vuelven a la tierra llegando a lugares situados a grandes distancias desde su punto de origen. «Cerca de los máximos del ciclo de actividad solar, la propagación a larga distancia por la capa F2 es posible durante una fracción importante de tiempo en frecuencias por encima de 30 MHz. A bajas latitudes, este efecto se produce hasta 70 MHz» (*Ibid*: 1).

Hemos encontrado otros puntos del planeta y momentos en los que se produjeron fenómenos similares y se constataron observaciones de señales de televisión a largas distancias. Por ejemplo, las sucedidas entre 1958 y 1959 que recogió el Chicago Daily Tribune (16 de julio de 1959: 9).

Los rotativos americanos hicieron referencia a importantes alteraciones en la señal de televisión como resultado de la actividad solar en Houston y en Long Island según quedó constancia de ello en informaciones sin firmar de los diarios *The Angeles Times* (29 de noviembre de 1959: 4) y en el *The New York Times* (29 de marzo de 1959: 19).

El diario *ABC*, hizo también referencia a esta curiosidad astronómica y sus efectos en el aumento de propagación de la señal de televisión. En la noticia se señalaron a las manchas solares como las responsables del suceso (16 de julio de 1959: 43).

Gracias a que la actividad solar se lleva registrando desde el año 1700, hemos comprobado que, entre los años 1958 y 1959 por día, mes y año, fue muy superior a la media de los cien años anteriores.⁵

Se hace evidente, por lo tanto, que esta actividad solar facilitó la propagación de las señales de televisión constatando que gracias a este fenómeno se produjeran las primeras recepciones llevadas a cabo en Asturias.

⁵ Datos sobre manchas solares disponibles en: <<http://sidc.oma.be>>.

5 Conclusiones

Una vez realizadas las pesquisas aquí expuestas hemos confirmado que se llevaron a cabo recepciones de televisión en Asturias previas a la llegada de TVE. A lo largo de este proceso de investigación hemos concluido en una cronología más ajustada a los sucesos acaecidos. Las primeras señales se sintonizaron en Gijón en el verano de 1958. También desvelamos el nombre de los dos primeros *caza señales* asturianos que captaron señales de televisión en la región –Mercurio Martínez Rodríguez y Juan Eladio Llaneza Fernández– otorgándoles, al hacerlo público, el merecido reconocimiento. Además, constatamos con qué medios técnicos contaron y como los utilizaron para lograr la sintonización de aquellas señales. De ambos fue Mercurio Martínez Rodríguez, en Gijón, el primero en sintonizar una señal de televisión en Asturias.

Es necesario destacar también que el testimonio oral ha sido crucial en nuestra investigación ya que nos ha servido para indagar en la dirección adecuada a lo largo de este trabajo y ello se debe a la excepcional calidad de nuestros informantes y su disposición a colaborar en todo momento.

En otro orden de cosas, sabemos que para lograr estas recepciones no fue clave solamente el componente humano, sino también el atmosférico e incluso el astronómico. Ambos se dieron en el periodo estival de 1958 favoreciendo la propagación de las señales de televisión extranjeras y desbancando a TVE como la primera en sintonizarse en la región, como se ha considerado en diferentes trabajos publicados hasta ahora. De hecho, hemos confirmado que fue la BBC la primera cadena de televisión recibida en Asturias.

Por otro lado, y una vez confirmadas estas recepciones consideramos que es preciso, a partir de este ahora, realizar una separación terminológica que distinga claramente entre las primeras recepciones de televisión y las primeras recepciones de TVE. Tras efectuar una revisión detallada de las investigaciones previas que han tratado el asunto de la televisión en Asturias, hemos observado la ausencia de una separación terminológica. Es cierto que estos estudios previos no pretendieron nunca establecer una cronología exhaustiva sobre la llegada de la televisión a la región; pero ello no ha evitado que las fechas que en ellos se recogen no se compilado en publicaciones posteriores ensombreciendo, sin querer, el conocimiento de los sucesos reales y la cierta sucesión de eventos. También se ha observado que a partir de los libros de anécdotas y/o de entretenimiento se ha vinculado la cronología de la televisión exclusivamente a la historia de TVE. Una ausencia de rigurosidad a la que contribuye la GEA, primera obra de referencia en Asturias, tanto por su antigüedad como por su prestigio, al vincular ambos hitos al definir la voz “televisión” vinculándola con el año 1961 simplificando, de este modo, excesivamente la historia de la televisión en Asturias.

Consideramos por todo ello y a la luz de lo mostrado en este trabajo de investigación que es necesario realizar una reflexión y revisión del fenómeno. Por eso reiteramos necesario delimitar la separación terminológica entre los dos momentos señalados.

Para finalizar, es posible que estas circunstancias y sucesos se repitan de manera similar en otros territorios. Por eso creemos que es importante continuar realizando una revisión histórica del fenómeno de la llegada de la televisión en sus instantes más pretéritos y no solo al nivel asturiano sino incluso a nivel nacional. Eso permitirá conocer la verdad contribuyendo humildemente a mejorar el conocimiento de las generaciones venideras y evitando que otras cronologías erróneas se trasladen a trabajos en las aulas y/o a los futuros estudios de investigación sobre esta materia.

Bibliografía y fuentes

Referencias Hemerográficas

Carbayín. (30 de octubre de 1959). "Televisión en Gijón, desde hace un año". *Voluntad*, p. 12.

CIFRA (30 de agosto de 1952). "Se termina la estructura de la torre más alta de España", *ABC*, p.18.

EFE (16 de julio de 1959). "Las comunicaciones por radio con Norteamérica, interrumpidas durante cinco horas", *ABC*, p. 43.

Lac. (3 de diciembre de 1959). "¿Cuál es la razón de que en el Cristo se capte, contra toda lógica, la TV?", *La Nueva España*, p. 6.

SIN FIRMA (28 de noviembre de 1959). "La TV en Asturias". *Región*, p. 4.

SIN FIRMA (29 de noviembre de 1959) "Spectacular northern lights in Houston", *The Angeles Times*, p.4

SIN FIRMA (7 de julio de 1963). "La actualidad se llama así...", *El Eco de Luarca*, p. 1.

SIN FIRMA (30 de octubre de 1956). *ABC*, p. 41.

SIN FIRMA (30 de octubre de 1956). *La Nueva España*, p. 16.

SIN FIRMA (30 de octubre de 1956). *Voluntad*, p. 11.

SIN FIRMA (16 de julio de 1957). *Chicago Daily Tribune*, p. 9.

SIN FIRMA (29 de marzo de 1959). *The New York Times*, p. 19.

SIN FIRMA (13 de octubre de 1959). *Región*, p. 1.

Fuentes Orales

Entrevistas del autor a:

- Alcolea Jiménez, Javier. [Entrevista telefónica], 14 de septiembre de 2011.
- Llaneza Carral, Juan Eladio. Oviedo, 24 de enero de 2012.
- Loredó Rodríguez, Susana. [Informe]. Gijón, 15 de marzo de 2012.
- Martínez García, Mercurio. Gijón, 10 de abril de 2012.

Internet y websites

Solar Influences Data Analysis Center (SIDC): <http://sidc.oma.be>

Referencias bibliográficas

ARIAS RUIZ, A. (1970). *La televisión española*. Madrid: Publicaciones Españolas.

BAGET HERMS, J. M^a. (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Ediciones Feed Back.

BUSTAMANTE, E. (2013). *Historia de la radio y la televisión en España*. Barcelona: Gedisa

CAÑADA, S. (coord.) et al. (1993). *Gran Enciclopedia Asturiana*. Vol. XIII. Gijón: Editorial Silverio Cañada.

CAÑEDO RAMOS, A (2018). *Televisión del Principado de Asturias: Dinamización y diversidad en el sector audiovisual asturiano (2005-2015)*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III, Madrid, España, disponible en <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/27512>>. [Consultado 15 de enero de 2020].

COSTA I BADÍA, P. O. (1986). *La crisis de la televisión pública*. Barcelona: Paidós Comunicación.

DÍAZ, L. (1994). *La televisión en España (1949-1995)*. Madrid: Alianza Editorial.

FERNÁNDEZ AVELLO, M. (1976). *Historia del periodismo asturiano*. Oviedo: Ayalga Ediciones.

- GARCÍA BANGO, L. M. (2004). *Historia de la televisión en Asturias (1971-1996)*. Memoria de licenciatura. Oviedo: Departamento de Historia Contemporánea, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo.
- GUIXÉ, J. (2017). "Testimonios, políticas de memoria y patrimonio intangible, usos y ejemplos" en *Historia y Comunicación Social* nº 22.2, p. 381-395. <http://dx.doi.org/10.5209/HICS.57850>
- GÓMEZ ALONSO, R. (2004). "Investigar la historia de la televisión en España: algunos problemas documentales y metodológicos" en *Área Abierta* [En Línea] nº 7. Universidad Complutense de Madrid, disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/issue/view/ARAB040413>
- HERNÁNDEZ RAMOS, P. (2017). "Consideración teórica sobre la prensa como fuente historiográfica" en *Historia y Comunicación Social* nº 22.2, p. 465-477. <http://dx.doi.org/10.5209/HICS.57855>
- ITU-INTERNATIONAL TELECOMMUNICATION UNION, (1992-1994). *Factores ionosféricos que afectan a la compartición de frecuencias en las bandas de ondas métricas (30 MHz-3 GHz)*, recomendación ITU-R P.844-1, (Cuestión UIT-R 218/3), disponible en: https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/p/R-REC-P.844-1-199408-II!!PDF-S.pdf
- KITCHEN, F. A.; TREMELLEN, K.W. (1962). *Ionospheric influences in Television Reception*, Radio Section nº 1200. London: Television Convention.
- LIMANN, O. (1988). *Fundamentos de televisión*. Barcelona-México: Boixareu Editores.
- MARTÍN-ANTÓN, J. (2017a). *La televisión en Asturias*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, España.
- (2017b). "Los Teleclubs. Una revisión acerca de las Salas de Televisión en España y su incidencia en Asturias" en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V Historia Contemporánea*, nº 29, p. 25-62. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.29.2017.15298>
- MELGAR, L. T. (2003). *Historia de la televisión*. Madrid: Acento Editorial.
- NAVARRO MORENO, J.A. (1999). *La televisión Local. Andalucía: la nueva comunicación*. Madrid: Editorial Fragua.
- ORTEGA MOHEDANO, F. (2008). *La televisión en Castilla y León*. Salamanca: Ediciones Amarú.
- PALACIO, M. (2001). *Historia de la Televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PÉREZ SANJUAN, O. (2008). *Detrás de la cámara. Historia de la Televisión y de sus 50 años en España*. Madrid: COIT/AEIT.

Las primitivas recepciones de la televisión en España: la British Broadcasting Corporation (BBC) se sintonizó antes que televisión española (TVE) en Asturias

- PEÑA VALVERDE, I., (2010). *Planning Factors for Digital Local Broadcasting in the 26 MHz Band*. Tesis de licenciatura. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- PEREZ, C.; ZAMANILLO, J.M. (2003). *Fundamentos de Televisión Analógica y Digital*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, J. (coord.) et al. (2011). *Asturias bajo el franquismo (1937-1975)*. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana.
- RUEDA LAFFOND, J.C.; CHICARRO MERINO, M. (2006). *La televisión en España. 1956-2006*. Madrid: Editorial Fragua.
- RUITIÑA, C. (2013). *Historia de la televisión asturiana (1964-2006)*. Oviedo: Editorial Ámbitu.
- RÚIZ DEL OLMO, F. J. (1997). *Orígenes de la televisión en España*. Málaga: Universidad de Málaga.
- SABÉS TURMO, F. (2002) *La radio y la televisión local en Aragón*. Lleida: Editorial Milenio.
- SÁNCHEZ ANTUÑA, R. (2011). *La metamorfosis de la caxa tonta*, Gijón: VTP editorial.
- SANTOS DÍEZ, M^a. J.; PÉREZ DASILVA, J.A. (2010). *La televisión local en el País Vasco*. Guipuzkoa: Itxaropena S.A.
- SUÁREZ, C. (2004). "Una mirada retrospectiva: así nacieron las ICT'S" en *El Instalador*, junio, p. 44-46.
- TAMARGO, E. (1991). *Desventuras radiotelevisivas*. Oviedo: ALSA.

LA GUERRA DE IFNI, ECOS AMORDAZADOS Y HUELLAS DISIPADAS POR LA PRENSA DEL FRANQUISMO

The Ifni War, muzzled echoes and fading footprints as a result of the Francoism press

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.11>

Recibido: 01-09-2020

Aceptado: 08-12-2020

Publicado: 30-12-2020

Mónica Yanguas Muñoz

ORCID  0000-0001-7554-9274

Universidad Carlos III de Madrid

monica.yanguas1@gmail.com

Como citar este artículo: YANGUAS MUÑOZ, Mónica (2020): "La Guerra de Ifni, ecos amordazados y huellas disipadas por la prensa del franquismo", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 212-241.

Resumen: *Este trabajo de investigación se centra en un análisis de la prensa española coetánea a la Guerra de Ifni, estudiada de forma comparativa con los sucesos y testimonios de quienes vivieron esta experiencia bélica y aquellos que presentan una relación profesional con ella (en concreto, un periodista). Se trata de un conflicto enmarcado en la dictadura franquista y el proceso de descolonización y expansión de Marruecos en los años centrales del siglo XX.*

El objetivo general que planteamos es comprobar la manipulación de los medios de comunicación en la guerra, concretamente de la prensa, y paralelamente contribuir a desenterrar a Ifni del olvido. El artículo pone de manifiesto la historia de Ifni en relación con España, los mecanismos franquistas de control informativo y algunos resultados de la contienda en la actualidad.

Palabras clave: *Guerra de Ifni, prensa, franquismo, colonialismo.*

Abstract: *This research focuses on the analysis of Spanish press which chronologically concurs with the Ifni War, studied contrasting the events and testimonies of those who experienced this war and those who entail a professional relationship with it (a journalist specifically). It was a conflict in the framework of the Francoist dictatorship and the process of decolonisation and expansion of Morocco in the mid-twentieth century.*

The general aim that we consider is to verify the interference of the media during the war, specifically press, and simultaneously contribute to unearth Ifni from the abyss of oblivion. This article brings to light the history of Ifni in relation to Spain, the Francoist mechanisms of informative control and some of the current outcomes of the war.

Keywords: *Ifni War, press, Francoism, colonialism.*

Introducción y metodología

La Guerra de Ifni (1957-1958) fue la última contienda colonial librada por España en el norte de África. Censurada por el régimen franquista, ha caído en el olvido, o al menos no se ha recordado lo suficiente. Tan es así que muchos historiadores la han calificado de guerra ignorada u olvidada.

De acuerdo con Vidal Guardiola (2006: 10): “(...) da lástima que nadie recuerde aquel capítulo de la historia, triste y chapucero, si se quiere, pero que sucedió. (...) España hizo tal ridículo en aquella guerra que era lógico que se ocultase a la opinión pública”. No se planteó como una guerra abierta “Marruecos contra España”, sino como una invasión de las guerrillas del llamado Ejército de Liberación. En teoría y de manera oficial, estas bandas estaban desvinculadas del gobierno de Rabat, pero, en la praxis, no fue así.

La Guerra de Ifni constituye un ejemplo muy interesante para analizar la manipulación de los hechos que puede realizar el periodismo, la cual se basó en varias estrategias que examinaremos en este artículo: el ocultamiento de la información; la propaganda; la manipulación del lenguaje, con la selección de términos para la construcción de realidades, al menos en el imaginario colectivo; la culpabilización a un enemigo externo, en este caso el comunismo, y, por último, la manipulación histórica.

Esta investigación plantea como objetivo comprobar la importancia del papel de los medios de comunicación en un conflicto, como es la Guerra de Ifni, en un marco de censura, estricto control y propaganda. De manera subsidiaria busca desenterrar del olvido la Guerra de Ifni. Se trata de un conflicto insuficientemente conocido, pese a que murieron aproximadamente trescientos soldados españoles y hubo más de medio centenar de heridos en el Ejército español (Vidal Guardiola, 2006: 10), además de ochenta desaparecidos y cuarenta prisioneros, mientras que se desconocen las cifras de bajas y muertes dentro del Ejército de Liberación (Bárbulo, *El País*, 18-11-2007, p. 1).

Hemos delimitado como objeto de estudio la prensa española, tanto generalista como especializada de los años 1957 y 1958. No obstante, también se abordará prensa de años anteriores y posteriores, ya que algunos historiadores y ciertos entrevistados consideran que el conflicto se inició anteriormente, en 1956, e incluso antes (Bosque Coma, 2007: 38-44), y no se puede dar por finalizado hasta el 30 de junio de 1969, cuando se entregó Sidi Ifni a Marruecos.

La metodología utilizada es de carácter cualitativo. Por un lado, se ha aplicado la técnica del análisis de contenido cualitativo de cuatro periódicos y una revista especializada: *ABC*, *Informaciones*, *La Vanguardia*, *Ya* y *A.O.E. Revista Ilustrada del África Occidental Española*. Se han escogido por su repercusión y tirada, en el último caso por su popularidad en Ifni y por ser un ejemplo de prensa local¹. Con ellos se ha procedido a la detección del medio, el autor, el título y un breve resumen del contenido, y se ha ordenado cronológicamente (véase Anexo).

No se ha considerado oportuno analizar más prensa, ni tampoco examinarla cuantitativamente, puesto que, al fin y al cabo, la información estaba muy monopolizada por el Estado, a partir de la Agencia Efe. De hecho, tras analizar toda la información, se ha comprobado lo ya mencionado. Se ha optado por seleccionar ejemplos de prensa generalista (*ABC*, *La Vanguardia*, *Informaciones* y *Ya*), así como muestras de prensa especializada (*A.O.E. Revista Ilustrada del África Occidental Española*).

¹ *A.O.E.* era una publicación semanal (1945-1968) que surgió dentro del Grupo de Tiradores de Ifni (Pérez García, 2006: 191).

Hemos elegido las obras periodísticas de *ABC* y *La Vanguardia* por razones prácticas, ya que las consultas están facilitadas por sus hemerotecas digitales, aunque la búsqueda realizada va más allá de esto: para el estudio de las piezas periodísticas de *Informaciones* y *Ya*, se han consultado los ejemplares microfilmados que se encuentran en la BNE, Biblioteca Nacional de España. Además, para el análisis de *A.O.E. Revista Ilustrada del África Occidental Española*, se han hecho consultas a través del buscador de revistas de la ULPGC, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Por otro lado, hemos aplicado la técnica de la entrevista en profundidad a cinco personas seleccionadas que vivieron la Guerra de Ifni o tienen alguna relación personal y/o profesional con la misma. Sus testimonios son interesantes pues permiten comparar sus realidades y experiencias con la información original que aparecía en la prensa, basada en el silenciamiento de los sucesos bélicos.

Alfonso Carlos Alsúa, entrevistado el 07-10-2019, nació en Pamplona en 1935; fue miembro de la Policía Territorial de Ifni, hecho prisionero en el puesto de Tabelcut, en la antigua frontera entre Ifni y Marruecos. Desde el 26 de noviembre de 1957, en plena guerra, pasó año y medio secuestrado en manos de los marroquíes, junto con otros treinta y nueve prisioneros españoles.

Luis Ruiz Gutiérrez, entrevistado el 16-10-2019, nació en Tánger en 1941, y sirvió en el Grupo de Tiradores nº 1 de Ifni, como soldado de quinta, bajo el servicio militar obligatorio, entre 1963 y 1964. Ha trabajado como historiador en la Universidad de Arizona y ha sido presidente de la Asociación de Amigos de Ifni², con sede en Madrid, durante los años 2015-2019.

María Teresa Suárez Lorenzo, entrevistada el 30-10-2019, nació en 1947 en Tagragra, un pequeño pueblo de Ifni, vivió la guerra en su niñez y parte de su vida en Ifni. Cuando se produjo la retrocesión de Sidi Ifni (1969), tuvo que partir.

Pablo Ignacio de Dalmases y Olabarría, entrevistado el 14-11-2019, nació en 1946, es doctor en Historia, con una tesis sobre el Sáhara español, cuestión a la que ha dedicado numerosos libros. Se licenció en Periodismo, Publicidad y Relaciones Públicas; trabajó en *Solidaridad Nacional* y *La Prensa*, periódicos del Movimiento; fue director de Radio Sáhara y del periódico *La realidad*, editado en El Aaiún (Sáhara) en 1975, y ha trabajado como redactor en Radio Nacional Española durante treinta y tres años. Este testimonio es quizá uno de los más pertinentes, por su labor como periodista. No se han recogido

² Esta asociación, compuesta por 286 miembros, busca la difusión y divulgación de información sobre Ifni a través de distintas actividades, como reuniones, conferencias o viajes.

más testimonios de este estilo, por una cuestión cronológica (muchos de los periodistas que trabajaron en las décadas cincuenta y sesenta del siglo pasado ya han fallecido).

Pablo Vázquez Ramírez, entrevistado el 2-11-2019, nació en Sidi Ifni en 1960, descendiente de españoles, y pasó allí parte de su niñez (1960-1969). Su padre fue maestro herrador en el Grupo de Tiradores nº 1 de Ifni. Actualmente, es ingeniero industrial, doctor en Tecnologías de la Información, y trabaja en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Es socio de honor en AVILE, Asociación de Veteranos de Ifni del Levante Español, y gestor de la página web *El Rincón de Sidi Ifni*, relevante por su labor divulgativa.

Partimos de las siguientes hipótesis: como es sabido, los medios de comunicación en la dictadura estaban sujetos a censura y un férreo control, hecho que repercutió, entre otros, en que la Guerra de Ifni cayera en el olvido de manera intencionada a fin de no revelar a la sociedad española ningún tipo de tensión ni conflicto. La propaganda del Régimen de Franco respecto a la paz social que se vivía era incompatible con la narración periodística de ningún enfrentamiento bélico, mucho menos con Marruecos, presentado a la opinión pública como un “país hermano”. Dicho conflicto revela la importancia de la elección de las palabras, que no son casuales en periodismo, y que contribuyen a la construcción de realidades, al menos en el imaginario colectivo.

Como se puede observar, acorde con muchos historiadores, existe una “tergiversación de la memoria del franquismo” (Molinero Ruiz, 2002: 98). Nos podemos acoger, como Pizarroso Quintero, a la definición de propaganda que ofrece Edwards como expresión de una opinión orientada de manera intencionada a influir en las opiniones o actos de ciertos individuos con fines concretos (Pizarroso Quintero, 1990: 28).

1 Estado de la cuestión

Cuando tuvo lugar el enfrentamiento bélico, los medios de comunicación cubrieron el conflicto sin apodarlo como “guerra”. Los archivos militares no dieron facilidades de acceso y las primeras obras sobre la Guerra de Ifni surgieron ya en los años 1970-1980, sobre todo tras la muerte de Franco en 1975. Estas primeras monografías estaban firmadas por Ramiro Santamaría Quesada (1984) y Rafael Casas de la Vega (1985), afines al régimen franquista.

Como tales, muestran algunas ideas próximas a la versión oficial del régimen y de la prensa. Por ejemplo, en la obra póstuma *Ifni-Sáhara. La guerra ignorada* (1984) del periodista Ramiro Santamaría hallamos apelaciones al heroísmo o la culpabilización del

comunismo (Santamaría Quesada, 1984: 25-41), aunque también responsabiliza a Marruecos (Santamaría Quesada, 1984: 60-91).

Todo este panorama se complementa con expertos en las antiguas colonias españolas en África. Uno de los primeros historiadores en tratar la cuestión fue Víctor Morales Lezcano, cuyas investigaciones se han centrado en Marruecos. Asimismo, son de destacar las aportaciones de María Rosa de Madariaga, aunque quizás su interés venga dado por la vinculación de su obra y de la zona con el franquismo.

Desde comienzos del siglo XXI se han publicado libros de testimonios y en la actualidad existe una bibliografía variada en España, no solo elaborada por historiadores, como se ve, por ejemplo, en las obras de Vidal Guardiola o Gastón Segura. Sin embargo, tampoco debemos dejar de lado algunas limitaciones o dificultades, que siguen existiendo hoy en día: la falta de acceso a documentación extranjera, por ejemplo, marroquí, y la restricción a ciertos archivos históricos, como consecuencia de la Ley de Secretos Oficiales de 1968.

2 Contexto histórico general

2.1 Recorrido histórico y antecedentes a la guerra

Ifni es un territorio que pertenecía a España, situado en la actual costa marroquí, al norte del Sáhara. Se trata de una zona pesquera cuyo origen se remonta a la conquista de los Reyes Católicos, cuando Diego García de Herrera estableció en 1476 una fortaleza en Santa Cruz de la Mar Pequeña. En 1524, algunas poblaciones locales asaltaron el territorio.

Las mayores negociaciones para recuperar la antigua plaza tendrían lugar en el siglo XIX, cuando se produjo una interpretación errónea respecto a su localización o “falsa reconstrucción histórica” (Pérez García, 2003: 212). En realidad, el enclave se ubicaba en Puerto Cansado, no en la actual zona de Ifni, servía como puerta comercial y permitía incursiones en el Sáhara para la búsqueda de esclavos y su posterior envío a las plantaciones de Canarias (Pérez García, 2003: 212).

El origen de la confusión reside en el Tratado de Paz y Amistad entre España, bajo la monarquía de Isabel II, y Marruecos, bajo el reinado de Mohamed IV, tras la llamada Guerra de África (1859-1860) (Pérez García, 2003: 214-215). El acuerdo se produjo tras

la Batalla de Wad-Ras, que finalizó con la victoria española. Todo ello se enmarca en un panorama más amplio de colonialismos europeos que culminaría con la Conferencia de Berlín (1884-1885), la cual sentaría las bases para un reparto de África (Madariaga, 2013: 23-69).

El tratado otorgaba a España derechos sobre una pesquería para una posterior ocupación en Santa Cruz de la Mar Pequeña. La cuestión de su ubicación originó debate entre geógrafos. En 1878, viajó una comisión a la costa africana que concluyó con dos posturas enfrentadas: Fernández Duro situaba Santa Cruz de la Mar Pequeña en Ifni, mientras que Alcalá Galiano lo emplazaba cerca de Puerto Cansado (Pérez García, 2003: 215-216).

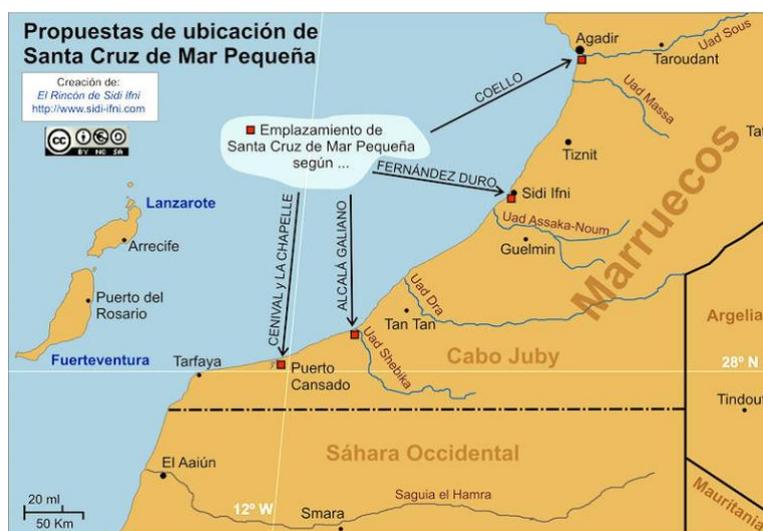


Ilustración 1. Posibles emplazamientos de Santa Cruz de Mar Pequeña según geógrafos e historiadores.
Fuente: [El Rincón de Sidi Ifni](http://www.sidi-ifni.com).

Como explica Madariaga, en el contexto de colonialismos mencionado, se establece un tratado hispanofrancés en 1912, por el cual Francia, sin permiso del sultán, cedía la zona sur marroquí a España (Madariaga, 2013: 71-113). En el norte, los rifeños iniciaron sus protestas contra la ocupación colonial en la llamada Guerra del Rif (1920-1926), en la que participó el famoso líder Abd el-Krim.

La ocupación efectiva de Ifni no tuvo lugar hasta 1934, en plena Segunda República española, cuando fue liderada por el coronel Osvaldo Capaz. Tras la ocupación, empezaron a destinar a muchos militares españoles allí, como al padre de una de las entrevistadas (María Teresa Suárez Lorenzo en entrevista telefónica con la autora, 2019). Ifni también se erigía como una posibilidad de prosperar para españoles civiles, como sucedió con la familia materna de Pablo Vázquez Ramírez, originaria de Mojácar. Su abuelo se convirtió en el primer taxista y conductor de autocares del nuevo territorio colonial, ya que, tras la ocupación, se incorporó un nuevo trayecto (Tetuán-Ifni) a la línea

de autocares, cuyo propietario se apellidaba Bernal, al ya existente (Melilla-Tetuán). Todo ello fue fruto del establecimiento de infraestructuras occidentales (Pablo Vázquez Ramírez en entrevista digital con la autora, 2019).



Ilustración 2. Fiestas del “6 de abril” (fundacionales) del año 1952. Fuente: archivo personal de Pablo Vázquez Ramírez.

Con el golpe de estado de 1936, la zona cayó en manos de los sublevados (Vidal Guardiola, 2006: 17-20). En los años cuarenta, la presencia española no solo se ubicaba en Ifni, sino en África Occidental (protectorado español en Marruecos, Ifni y Sáhara) y en África Ecuatorial (Fernando Poo y Guinea), dos realidades distintas.

En 1956, Franco se vio obligado a conceder la independencia de una parte del actual Marruecos, pero no cedió otras zonas que consideró españolas desde la Edad Moderna (Ceuta, Melilla, Sáhara occidental, Cabo Juby, incluido Tarfaya, e Ifni). Sin embargo, para Marruecos, no fue suficiente e inició un proyecto expansionista, sobre todo fomentado por líderes del Istiqlal³, como Allal al-Fassi (llamado simplemente “el Fassi” en la prensa española). En 1957, sectores del Ejército de Liberación, fundado en 1955, liderado por Ben Hammu y formado por guerrillas marroquíes, entre las que se situaban partes del Istiqlal, atacaron Ifni.

³ Istiqlal es un partido fundado en Rabat en 1943 que defendía la independencia de Marruecos. Luis Ruiz Gutiérrez lo define como “el partido que apoyó al rey sin ser monárquico [para lograr la independencia de Marruecos]” (Luis Ruiz Gutiérrez en entrevista con la autora, Madrid, 2019).

2.2 Intereses de España

La guerra plantea una cuestión: qué intereses tenía España y qué valor presentaba esta región. En 1958, la población ifneña estaba compuesta por casi 52.000 habitantes, de los cuales 47.000 eran nativos, y el resto, de origen europeo (Pérez García, 2003: 210). Esta población nativa, *baamaraní*, procedía de los llamados “bereberes falsos”⁴; se regía por leyes cheránicas y contaba con administraciones propias que quedaron supeditadas a las españolas.

Respecto a su topografía, Ifni se encuentra rodeado de montañas, lo que hace que quede aislado, en la costa. En los años cincuenta, su mayor fuente de riqueza era la pesca. No obstante, la explotación pesquera no parecía ser una tarea sencilla, puesto que Ifni cuenta con costas peligrosas. La construcción del puerto con teleférico en Sidi Ifni, la antigua capital, en los sesenta, facilitó la industria pesquera, pero su edificación fue una tarea muy costosa para el régimen franquista, lo cual se reflejó en la prensa (“El presupuesto de la provincia de Ifni”, *ABC* (Madrid), 11-5-1966, p. 82).

Aunque es cierto que las colonias se llegaron a convertir en el “espacio vital” de la autarquía (Suárez Blanco, 1997: 322), Ifni no parecía ser el grueso de las regiones españolas en África. Por el contrario, Sáhara contaba con yacimientos de fosfato, que se descubrieron en la década de los sesenta, y Guinea, con diversas materias primas: café, cacao, madera y material para fabricar caucho.

Marruecos era la mayor prioridad hasta 1956, puesto que ofrecía un nuevo mercado y respondía también a intereses militares, de prestigio y factores sentimentales. Sin duda, el franquismo tenía su origen aquí (Suárez Blanco, 1997: 316-317).

En suma, Ifni contaba con un banco pesquero y una buena ubicación, pero no era tan valorado como otros territorios. Por consiguiente, los intereses españoles en la zona no eran tanto económicos, sino pertenecientes al ámbito de la política colonial.

⁴ Pérez García recurre a Fernández-Aceytuno para explicar este concepto: los “bereberes falsos” son el resultado de mezclas de población bereber y árabe (Pérez García, 2003: 210).

3 Análisis de la cobertura informativa

3.1 Breve nota sobre el marco jurídico periodístico

El Ministerio de Información y Turismo fue creado en 1952. En esta época, todavía estaba en vigor la denominada “ley Serrano Súñer”, promulgada en 1938, la cual establecía la censura previa y la elaboración de consignas a los periodistas, bajo el concepto, entre otros, de periodismo como instrumento al servicio del Estado (Eiroa y Carrera, 2008: 20-23).

La ley no sería sustituida hasta 1966, con la apodada “ley Fraga”, en honor a su promotor, el ministro Manuel Fraga. En esta época, Dalmases, uno de los entrevistados, ya había pasado por la Escuela de Periodismo⁵, trabajaba en *La Prensa* y recuerda que el director de este periódico del Movimiento, Domínguez Isla, organizó una cena para celebrar la nueva ley, que suponía una cierta apertura:

Era una nueva etapa en la que se establecía una teórica libertad de prensa, aunque también unas limitaciones, sobre todo en el Artículo 2: el respeto a la ley y la verdad, la moral católica, los principios y leyes del Movimiento, etc. Se suprimía la censura, pero, ojo, se creaba un sistema un poco diabólico, (...) si tú querías escribir un texto un poco delicado o arriesgado podías hacerlo con el riesgo de confiscación, pero también podías cubrirte la espalda con la consulta previa (...).

Dentro de los mecanismos [de control informativo] hay muchos directos e indirectos. Directos: la censura, la fuerza de la autoridad, pero también indirectos [como ahora]: la publicidad, las llamadas telefónicas o las presiones de «no publiques esto, esto no conviene» (Pablo-Ignacio de Dalmases en entrevista telefónica con la autora, 2019).

La vigilancia y control de la prensa y de los profesionales fueron intensos durante todo el franquismo (Reig Cruaños, 1995: 123-134). Incluso el mismo Dalmases fue amenazado en el año 1975 cuando pasó a ser director de *La Realidad*, periódico bilingüe, en *hassaní* y castellano, editado en El Aaiún (Sáhara): “Me quedé colgado de la copa de una palmera. Un grupo de militares ultras (...) de la Policía Territorial me detuvieron [sic] [detuvo] ilegalmente una noche y unos días después me dijeron que o me largaba o me pegaban unos tiros” (Pablo-Ignacio de Dalmases en entrevista telefónica con la autora,

⁵ Entonces solo existían tres escuelas para la formación de periodistas: la Escuela Oficial, en Madrid; la Escuela de la Iglesia, y el Instituto del Opus Dei, en Pamplona (Pablo-Ignacio de Dalmases en entrevista telefónica con la autora, 2019).

2019). Esto fue debido a la publicación de una noticia en primera plana que anunciaba que España y Marruecos llegarían a un acuerdo en la cuestión saharauí.

El control de la información sobre Ifni, incluso hasta 1969, se basó en varias estrategias, que se examinan en los apartados siguientes.

3.2 El ocultamiento de la información

Se considera que la guerra se inició el 23 de noviembre de 1957, pero en realidad, como ya se ha mencionado, los ataques y atentados, con heridos y muertos, ya habían empezado con anterioridad. Así lo demuestra el testimonio de Alfonso Carlos Alsúa: “(...) estábamos en guerra todo el tiempo (...). Teníamos que dormir en el cuartel con la ropa puesta, esperando un ataque en cualquier momento. (...) El mando de Sidi Ifni [la capital] ordenó hacer un escudo alrededor, y los que estábamos fuera nos quedamos a nuestra suerte: era morir o caer prisioneros” (Alfonso Carlos Alsúa en entrevista telefónica con la autora, 2019).

No obstante, los ataques anteriores apenas aparecían en la prensa española, que se centraba en la “ejemplar” acción de las fuerzas armadas. *ABC*, en concreto, mencionaba en 1950 “(...) el esfuerzo, el amor y la voluntad constructiva de los militares españoles en Ifni” (“Memorias del Ayuntamiento de la ciudad de Ifni”, *ABC* (Madrid), 1-12-1950, p. 16), y en la misma línea se situaba *La Vanguardia* (“El año africano”, *La Vanguardia*, 1-1-1953, p. 3).

Todo este ambiente de amor y buenismo choca con el ataque del 23 de noviembre, día en el que se inició una guerra más bien defensiva para el Ejército español. Alsúa sostiene que el armamento marroquí era de fabricación francesa y española, y describe así la guarnición que estaba a su disposición: “Era un armamento obsoleto, de la guerra española [la Guerra Civil (1936-1939)]⁶, que casi ni disparaba. (...) Aquello fue un desastre. En un terreno que era pedregoso, íbamos con alpargatas (...)” (Alfonso Carlos Alsúa en entrevista telefónica con la autora, 2019).

Los hechos sucedieron el 23 de noviembre de 1957, pero no se informó hasta el día 27. El 27 de noviembre, la prensa generalista (*ABC*, *Informaciones*, *La Vanguardia* y *Ya*) publicaba una “Nota del Ministerio del Ejército”, con el objetivo de “tener debidamente informada a la opinión pública” (“Nota del Ministerio del Ejército”, *ABC* (Madrid), 27-11-1957, p. 31). En la mayoría de los casos, la nota aparecía en portada, aunque no hay ningún tipo de información al respecto en *A.O.E.*, pese a que este era un medio que se

⁶ Las armas que se usaron también procedían de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), pues España no contaba con una industria armamentística, ni propia ni externa.

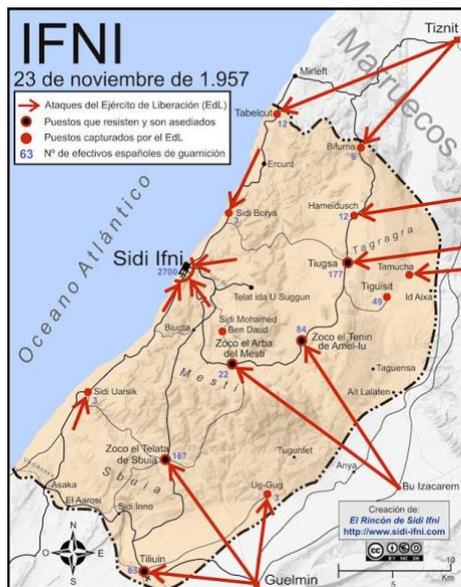
editaba en Ifni y podía obtener la información de primera mano. Es más, en noviembre y diciembre, punto álgido del enfrentamiento bélico, apenas encontramos noticias sobre la guerra en esta revista. Estas empiezan a publicarse en enero de 1958 y solo hacen alusión al heroísmo. Las noticias de *A.O.E.* estaban más bien ligadas al día a día (“La vida en los territorios de la A.O.E.”, *A.O.E. Revista ilustrada del África Occidental Española*, 03-11-1957, p. 7).

En el resto de prensa, la nota apuntaba a “(...) bandas armadas del llamado Ejército de Liberación que por todos los medios vienen intentando perturbar la paz y el orden entre los indígenas (...)”. Con ello también se daba a entender que la población autóctona apoyaba a las autoridades españolas. Además, aunque es cierto que en la nota no se niega el ataque, se describe como una victoria de las tropas españolas: “El espíritu de los mandos y tropas de los tres Ejércitos es excelente”.

Al día siguiente, apareció en los periódicos una nota procedente de la Agencia Efe titulada “La situación en las zonas próximas a Sidi-Ifni”, en la que se negaban las afirmaciones de los medios extranjeros y se hablaba de normalidad (“La situación en las zonas próximas a Sidi-Ifni”, *La Vanguardia*, 28-11-1957, p. 4)⁷.

En los días 29 y 30 de noviembre de 1957, tuvieron lugar las primeras operaciones militares, como la de Netol, que supusieron la liberación de algunos puestos, como Tiliuín o Tzelata. El día 29 se publicó otra nota emitida por el Ministerio del Ejército (“Nota del Ministerio del Ejército”, *ABC* (Madrid), 29-11-1957, p. 31). Aunque quizá *ABC* use un tono más efusivo, la textualidad se mantenía, únicamente variaba el titular. Se informaba de la “felicitación del Generalísimo a las guarniciones de Ifni y Sáhara” y se indicaba que la situación evolucionaba favorablemente, a pesar de que el dominio español quedaría reducido a Sidi Ifni, la capital.

⁷ El titular variaba según el medio, pero la información era literalmente la misma. Una diferencia mínima consistía en que *Ya* incluía un pequeño mapa con la ubicación de Ifni.



Ilustraciones 3 y 4. Ataque al territorio de Ifni el 23 de noviembre de 1957 y el dominio español en los años 1957-1958. Fuente: [El Rincón de Sidi Ifni](http://www.sidi-ifni.com).

De nuevo, todo ello puede ser cuestionado a partir de los mapas (Ilustraciones 3 y 4) y los testimonios de las personas que vivieron la experiencia bélica. Suárez Lorenzo, una de las niñas de la guerra, recuerda así los ataques del Ejército de Liberación de noviembre de 1957 en Tagragra:

Mis padres eran canarios. Mi padre era militar y estuvo destinado en Ifni. Allí nació mi hermana, mis dos hermanos y yo. Yo era la más pequeña y nací en Tagragra, un pueblecito. Allí pasé mi niñez hasta 1957, cuando nos pilló la guerra. (...) Éramos catorce niños allí [¿y un bebé?]. Mi hermana era la mayor, que tenía 15 años, y el más pequeño era un bebé, que tenía dos meses, y a su madre la habían matado. Mi madre se hizo cargo de él, [quien] hoy ya tiene 62 años.

Mi madre se hizo cargo de los quince niños. A nosotros decidieron meternos en un pozo, para estar más resguardados de las balas, y a mi madre la sacaban por la mañana para que hiciera la comida para todos nosotros y para los soldados. También ayudaba en el botiquín a cuidar a los soldados y militares heridos. Mi madre fue una heroína, y no es que lo diga yo: han escrito muchos libros sobre la guerra de Ifni y el Sáhara, y mi madre aparece como una heroína (...).

Allí nosotros ayudábamos a rellenar los sacos de arena para hacer trincheras, para que no entraran las balas, pero llegó un punto en que entraban por todos los lados, por lo que decidieron meternos en el pozo (María Teresa Suárez Lorenzo en entrevista telefónica con la autora, 2019).

Mientras tanto, Alsúa vivió los ataques en Tabelcut. Es muy difícil corroborar las cifras, pero el entrevistado habla de unos doscientos atacantes frente a un puesto de nueve militares y cuatro civiles españoles:

En mi puesto fue bastante duro. (...) Aguantamos hasta el día 27, y el 28 ya no atacaron, sino que apareció un caído de Tiznit, según decían, con una bandera blanca. El teniente Felipe Sotos y el cabo de la Guardia Civil hablaron con él y decidieron que nos iban a entregar al cónsul de Agadir, aunque nosotros, los soldados, no queríamos, porque teníamos miedo. Pensábamos que nos iban a matar (Alfonso Carlos Alsúa en entrevista telefónica con la autora, 2019).

Este grupo de españoles fue trasladado a Mirleft, donde fueron atados y secuestrados en un autobús. Fue así como empezó un año y medio de cautiverio en pésimas condiciones y en varios puestos. En el segundo -narra Alsúa- fue consciente de la cantidad de presos españoles que había, que procedían de otras zonas. La cifra ascendía a un total de cuarenta prisioneros (treinta y dos militares, el resto civiles).

El secuestro en Cabo Bojador (Sáhara) es otro ejemplo más de la falta de información. *A.O.E.* no hace ninguna alusión a este hecho, mientras que en el resto de prensa analizada se publican algunas noticias el 4 de diciembre de 1957 en las que se habla de “secuestro”, “asalto” y “desaparecidos” (“Ha sido liberado por las tropas españolas el importante nudo de comunicaciones de T'Zebala de Sbuia”, *ABC* (Madrid), 4-12-1957, p. 15). No obstante, no se vuelve a dar referencias hasta agosto de 1958 y tan solo se dice que “son objeto de buen trato” (“Noticias de los desaparecidos en Ifni”, *ABC* (Madrid), 09-08-1958, p. 23), algo que se puede refutar a partir del testimonio de Alsúa:

El cautiverio fueron [sic] [duró] siete meses. Estábamos durmiendo en el suelo, no teníamos luz, las ventanas cerradas, teníamos piojos, chinches... Teníamos de todo, y de vez en cuando nos sacaban afuera, al sol, y nos tenían allí hasta que caíamos al suelo. Nos llevaban a una habitación en la que había agua y nos ataban de tres en tres, hasta que caías, o sino nos pegaban. Nos pegaban mucho y no comíamos más que un nabo al día.

Durante este período, solo se desvelan “operaciones de limpieza” en el Sáhara español contra las bandas que habían actuado tanto en Ifni como en Sáhara (“Brillantes operaciones de limpieza en el Sáhara español”, *ABC* (Madrid), 2-03-1958, p. 63-64). En este último artículo se recoge lo siguiente:

El llamado Ejército de Liberación y quienes lo alientan vienen difundiendo desde Marruecos fantásticos partes y noticias que no es preciso refutar dadas las ridículas falsedades que habitualmente propalan les han desacreditado ante la opinión pública mundial. Una de las últimas fantasías ha sido la de afirmar que

franceses y españoles han utilizado gases asfixiantes, con los que aniquilaron a un grupo de 600 personas. Es este un infundio más que confirma la sorprendente semejanza de su propaganda con los procedimientos empleados por la técnica comunista, caracterizada por su falta absoluta de respeto a la verdad. Este Ministerio lamenta profundamente que en Marruecos se tolere la propagación de tales falsedades (“Brillantes operaciones de limpieza en el Sáhara español”, *ABC* (Madrid), 2-03-1958, p. 63-64).

Como posible línea futura de investigación, se podría comparar esta información con la arrojada en prensa extranjera (por ejemplo, francesa, inglesa y/o marroquí). En caso de que estos datos sean ciertos, sería interesante analizar el contraste como base para demostrar más ocultaciones y manipulaciones de la prensa franquista.

Los cuarenta españoles serían liberados en mayo de 1959, más de un año después de la fecha oficial de finalización de las “operaciones”, ya que no se hablaba de “guerra”, en un acto presidido por el rey marroquí, Mohamed V. Tras la jornada, Alsúa fue trasladado a Pamplona, su lugar de origen, sin ningún tipo de reconocimiento.

La prensa sostenía que la liberación fue posible gracias al rey Mohamed V, quien aprovechó la ocasión para resaltar la buena amistad hispano-marroquí, a pesar de los “equivocos” anteriores (Granados, *La Vanguardia*, 7-5-1959, p. 3). Esta versión oficial choca con la de los testigos, como Alsúa, quien afirma: “(...) allí [en el cautiverio] había un francés, que fue el que dijo que si alguna vez salía, iría a hablar con los periodistas y diría que con él había cuarenta españoles presos” (Alfonso Carlos Alsúa en entrevista telefónica con la autora, 2019). Según Alsúa, probablemente la liberación tuvo que ver con el aviso de este francés.

Como se puede observar, el ocultamiento de la información se mantuvo. Pese a todo, de acuerdo con Vidal Guardiola: “El Régimen se vio atrapado por una gran contradicción: no podía seguir manteniendo ante la opinión pública que en África no pasaba nada y a la vez enviar contingentes numerosos de tropas a la colonia” (Vidal Guardiola, 2006: 103-104).

3.3 La propaganda y las apelaciones al heroísmo

Desde mediados de diciembre de 1957 se optó por dar información, pero suministrada a modo de propaganda. De este modo, se aprovecharon las navidades de 1957 y el Año Nuevo de 1958 para el envío de regalos y la visita de famosos, como el Trío las Vegas, Emma Frometa, Eider Barber, Miguel Gila o Carmen Sevilla (Mendo, *La Vanguardia*, 2-1-1958, p. 4). Igualmente, el No-Do hizo hincapié en esto (González Sáez, 2014: 73).

Todo ello perseguía dos objetivos: elevar la moral de los soldados y mejorar la opinión pública sobre la contienda. Por tanto, no es de extrañar que también aparecieran noticias en el No-do (*No-do: noticiarios y documentales*, 13-1-1958) y que los diarios generalistas incluyeran fragmentos como el siguiente: “(...) comprendemos perfectamente que Carmen Sevilla haya vertido allí sus lágrimas mientras los bravos defensores de España reían y aplaudían” (“«Vengo emocionada», dijo Carmen Sevilla a su regreso de Ifni”, *La Vanguardia*, 3-1-1958, p. 7).

Por consiguiente, el boom informativo de finales de diciembre de 1957 y principios de enero de 1958 fue más bien propagandístico. Con ello, también se incorporó una nueva estrategia comunicativa en la prensa: se apeló al heroísmo. A nivel particular, se elogió sobre todo la acción de legionarios paracaidistas, que habían sido liderados por Ortiz de Zárate, a quien se dedican varios homenajes y medallas castrenses (“En memoria del coronel Ortiz de Zárate”, *ABC* (Madrid), 25-08-1959, p. 26). También destacó la construcción de monumentos en honor al alférez Francisco Rojas de Navarrete. Sus muertes fueron tratadas como verdaderas hazañas épicas: “Su jefe, el teniente Ortiz de Zárate, había sucumbido heroicamente (...)” (“Ha sido liberado por las tropas españolas el importante nudo de comunicaciones de T’Zelata de Sbuia”, *ABC* (Sevilla), 4-12-1957, p. 15).

Las tropas pasarían a estar lideradas por el general Gómez de Zamalloa, a quien se elogiaba a pesar de sus fracasos, e incluso se asociaba con la voluntad divina. Mientras tanto, las actuaciones del Grupo de Tiradores de Ifni aparecieron sobre todo en *A.O.E.* (“El Grupo de Tiradores de Ifni”, *A.O.E. Revista ilustrada del África Occidental Española*, 19-4-1964, pp. 27-30).

El recuerdo y las laureolas de los héroes de Ifni florecieron en la prensa hasta prácticamente los años sesenta (“Confirmación de la Medalla Militar individual a tres héroes de Ifni”, *ABC* (Sevilla), 10-12-1960, p. 45). A nivel general, se resalta la heroicidad de los soldados españoles, concepto ligado al patriotismo, la hombría y al ejército. En la prensa, se percibe la repetición de términos como “valientes”, “heroicos” o “magníficos” (“Cuando se festejaba el nacimiento del Señor y se velaban las armas por España”, *A.O.E. Revista ilustrada del África Occidental Española*, 4-1-1959, p. 2).

En suma, el caso de Ifni alerta de los peligros que existen cuando se escucha la palabra “heroísmo”, una reminiscencia de otros muchos episodios cruentos de la historia de Europa. Recuerda, por ejemplo, a una cita, no muy conocida, de Víctor Klemperer en *La*

lengua del Tercer Reich, en referencia a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y al colonialismo⁸.

Además, se observan nociones que podrían considerarse decimonónicas e incluso medievales, como el “caballero católico” o el sentido providencialista (Santamaría, *A.O.E. Revista ilustrada del África Occidental Española*, 9-2-1958, p. 3).

Lo emotivo y lo religioso se fusionan en el discurso franquista (Matese, 2014: 635). Es más, se puede hablar de un uso político de la religión e incluso de una “religión política”, acompañada de sus propios ritos y mitos nacionalistas (Box, 2004: 136). Del mismo modo, existió una “imbricación entre la dictadura y la Iglesia católica” (Molinero Ruiz, 2002: 98), y hallamos “(...) la sacralización de la historia grupal (...) [y] de la entidad secular de la esfera política” (Box, 2004: 139).

Véase, por ejemplo, la repetición de términos castrenses y patrióticos, destinados a la memoria de militares (Santamaría, *A.O.E. Revista ilustrada del África Occidental Española*, 9-2-1958, p. 3). Como se puede observar, respecto al discurso y léxico franquista, existen numerosos estudios.

3.4 El uso y selección de términos durante y después de la contienda, hasta 1969

También se podría añadir, como estrategia, la utilización de las palabras para la creación de realidades. Entre los términos a examinar, hemos seleccionado: “incidentes”; “reorganización de territorios”; “moro” y “retrocesión”, en vinculación con su contexto.

Dalmases matiza lo siguiente: “Ahora han salido muchos libros, uno con el título *La Guerra de Ifni: la guerra que Franco silenció* [(2006) del escritor Gastón Segura Valero]. Mentira, porque salió en los periódicos y en los nodos, pero lo que sí es cierto es que Franco devaluó la importancia del conflicto” (Pablo-Ignacio de Dalmases en entrevista telefónica con la autora, 2019). De un modo u otro, como ya hemos mencionado, no se

⁸ Un día de diciembre de 1941, Paul K. volvió radiante del trabajo. Acababa de leer el parte de la guerra, camino de casa:

- Les va fatal en África -dijo.

Le pregunté si lo reconocían..., porque normalmente solo informaban de sus victorias.

- Escriben: “Nuestras tropas que luchan heroicamente”. “Heroicamente” suena a necrología, créame.

Desde entonces, la palabra “heroicamente” sonó muchísimas veces a necrología en los partes de guerra y nunca nos engañó (Klemperer, 2018: 98).

usó la palabra “guerra”, más bien se optó por eufemismos o términos como “operaciones de limpieza”, “incidentes”, “jaleos”, “campaña”, “alzamiento” o “disturbios” (“Donde España ha llevado la civilización y la paz, las hordas comunistas fomentan la subversión”, *La Vanguardia*, 15-12-1957, p. 6).

La selección de palabras tampoco fue casual en los sucesos posteriores. Desde febrero de 1958, se produjo lo que el franquismo y la prensa española denominaron “la reorganización de territorios en la AOE” (“España permanecerá en Río de Oro y el Sáhara, afirma Pineau”, *ABC* (Sevilla), 13-4-1958, p. 31). Con ello, Ifni, o más bien Sidi Ifni, y el Sáhara español pasaron a ser provincias, con el mismo rango que Córdoba, Toledo o Ceuta. Sidi Ifni pasaba a estar dirigida por Gómez de Zamalloa como gobernador general. El objetivo de Franco era separar los espacios administrativamente para mantener Sáhara occidental en manos de España y entregar el resto a Marruecos. En abril de 1958, se entregaban Cabo Juby y Tarfaya al país magrebí, en los denominados Tratados de Cintra (Montoro, 1991: 188-189).

Pese a los cambios administrativos y sus repercusiones (López-Pozas Lanuza, 2018: 78-84), los entrevistados coinciden en que, en los años sesenta, la vida entre la población civil se desarrollaba con normalidad, sin avisos de ataques ni atentados. En estos años, la prensa hacía hincapié en la construcción de viviendas e infraestructuras (“El nuevo barrio de Sidi Ifni”, *A.O.E. Revista ilustrada del África Occidental Española*, 19-4-1964, pp. 36-37).

A pesar de esta aparente normalidad, Ruiz Gutiérrez afirma: “[En los sesenta] aunque no vivimos la guerra, [los soldados] pagamos sus consecuencias” (Luis Ruiz Gutiérrez en entrevista con la autora, Madrid, 2019). Aunque él fue asignado para la estafeta militar y la enseñanza de los hijos de oficiales, voluntariamente, pidió realizar una guardia nocturna: “En pleno desierto (...) hacíamos las guardias con cuatro bombas de mano en la cincha, que había que tirar en caso de peligro. (...) Teníamos una reserva de lo que había pasado antes, y de los moros no nos fiábamos” (Luis Ruiz Gutiérrez en entrevista con la autora, Madrid, 2019).

Nótese que la mayoría de entrevistados utiliza el término “moros” para designar a los habitantes de Ifni y Marruecos que eran musulmanes. La construcción de la imagen del “moro” es paralela a la evolución de las relaciones hispano-marroquíes. Se creó un discurso basado en una alteridad: identidad nacional versus “moro”, expresión excluyente, peyorativa y reduccionista que se remonta a la época de la Reconquista, cuando el “moro” era identificado con el enemigo (Velasco de Castro, 2014: 206).

Pablo Vázquez Ramírez recuerda así la sociedad ifneña: “Era una ciudad pequeña en la que todos se conocían (...). En general se dividían en militares, civiles y nativos” (Pablo Vázquez Ramírez en entrevista digital con la autora, 2019). La separación social no

impedía que hubiese una mezcla de culturas. Por ejemplo, hubo muchos “matrimonios mixtos” e hijos de estas uniones, como el actual alcalde de Ifni (Luis Ruiz Gutiérrez en entrevista con la autora, Madrid, 2019).

Al igual que la prensa, la mayoría de entrevistados sostiene que la población nativa y musulmana estaba contenta con la presencia española, y viceversa. Pese a ello, no podemos negar la realidad: “No solo en Ifni, en todo Marruecos desde 1957, los moros decían, porque no hablaban bien: «¡Viva la *pendensia!*», que quería decir «¡Viva la independencia!». [Aunque para algunos fue una sorpresa], (...) los europeos sabíamos que tarde o temprano nos íbamos a tener que ir de allí” (Luis Ruiz Gutiérrez en entrevista con la autora, Madrid, 2019).

Y así fue. En 1969, se produjo la denominada “retrocesión”, un término político y jurídico que se podría traducir como “devolución de una cesión previa”. La prensa española no hizo alusión al vocablo “pérdida” en ningún momento y, además, hizo hincapié en los territorios que todavía conservaba España: el actual Sáhara occidental, que fue provincia española hasta 1976. En este sentido, “retroceder”, “transferir”, “restituir”, “traspasar” o “entregar” aparecen en numerosas ocasiones en los medios analizados como eufemismos de “perder” (Zuñiga, *La Vanguardia*, 24-4-1969, p. 15; “Entrega del patrimonio de Ifni”, *La Vanguardia*, 21-6-1969, p. 6; “España restituye a Marruecos el territorio de Ifni”, *ABC* (Madrid), 2-1-1969, p. 17).

Tras las reuniones de la ONU, en enero se anunció dicha “retrocesión”, y en junio de ese año se efectuó. De acuerdo con la prensa, el tratado de retrocesión incluía un convenio pesquero que permitía a España seguir disfrutando de las riquezas pesqueras de las costas marroquíes (“Preparativos para las conversaciones hispano-marroquíes sobre la pesca en aguas de dicho país africano”, *La Vanguardia*, 18-11-1969, p. 10), una cuestión que originaría disputas entre ambos países en los meses y años siguientes (“Desde la retrocesión de Ifni, doce embarcaciones españolas llevan capturadas los guardapesca marroquíes”, *ABC* (Madrid), 8-11-1969, p. 53).

En cualquier caso, la consecuencia para muchos españoles o descendientes de españoles, como los nacidos en matrimonios mixtos, fue su partida. Este fue el caso de María Teresa Suárez o la familia de Pablo Vázquez, que tuvo que vender a un escaso precio una panadería y un negocio mayor de comestibles que traían de Canarias.

Cuando esto sucedió, ni Luis Ruiz Gutiérrez ni Alfonso Carlos Alsúa estaban en el territorio, pero el acontecimiento pudo tener impacto a nivel psicológico: “(...) me sentí tristísimo, porque se repetía la historia. Para mí volvían a echarme de Marruecos [la primera en Tánger tras la independencia marroquí en 1956]. (...) Es como si de repente ponen un telón negro sobre tu vida y te dicen «Olvídate de aquello. Esta es tu realidad»” (Luis Ruiz Gutiérrez en entrevista con la autora, Madrid, 2019).

3.5 La culpabilización del comunismo

Paralelamente a las tácticas informativas mencionadas, no se culpó a Marruecos ni mucho menos a Estados Unidos. Es más, se llegó a justificar la postura del país magrebí. Por tanto, encontramos dos estrategias análogas: la idea de hermanamiento hispano-marroquí y la culpabilización del comunismo (Pérez García, 2006: 179-196).

Esta estrategia formaba parte de una de las obsesiones de Franco, “la conspiración judeo-masónica-comunista” (Eiroa y Carrera, 2008: 80-81), a la que echó la culpa de los problemas de su gobierno. Como señala Vidal Guardiola: “Se quería hacer ver que los intereses soviéticos estaban presentes tanto en Marruecos, como en Argelia, Túnez, Egipto, Siria, etc.” (Vidal Guardiola, 2006: 112).

De este modo, se establecía una supuesta relación entre el régimen soviético y los movimientos del norte africano. En los años cincuenta y sesenta, se incluyen numerosos ejemplos de esta idea en la prensa generalista (“Donde España ha llevado la civilización y la paz, las hordas comunistas fomentan la subversión”, *La Vanguardia*, 15-12-1957, p. 6; “Responsabilidad y consecuencias”, *ABC* (Madrid), 19-2-1958, p. 19).

En un contexto de Guerra Fría, en el que la URSS fomentaba la insurrección en países como Egipto, culpar al bloque soviético podía implicar recibir ayuda de Estados Unidos. Sin embargo, no fue así. Es más, Estados Unidos se acercó a Marruecos, que le procuraba un punto estratégico, como se comprobó en la reunión entre el presidente estadounidense, Eisenhower, y el rey marroquí, Mohamed V.

Es cierto que, aunque no se culpe al país vecino, se habla de la provisión de armas marroquíes al Ejército de Liberación. En última instancia, las guerrillas estaban apoyadas por el gobierno de Rabat y por el silencio administrativo de Estados Unidos (Vidal Guardiola, 2006: 91). Pese a ello, Franco no podía enfrentarse al país norteamericano, quien le había dado legitimidad internacional a partir de la firma de los acuerdos de 1953.

3.6 La idea de hermanamiento con Marruecos y los argumentos de “legitimidad histórica”

Desde el punto de vista internacional, el franquismo había apoyado al Marruecos de Mohamed V, incluso contra el colonialismo francés, y había buscado alianzas con países sudamericanos y árabes, como Egipto o Siria, que le pudieran proporcionar materias primas, sobre todo durante el bloqueo internacional que vivió España entre 1945 y 1953.

Franco probablemente se percató de que “su país amigo” estaba detrás del Ejército de Liberación, o que al menos lo apoyaba, pero no culpó a su aliado. La “demostración de fuerza de Agadir” que tuvo lugar el 7 de diciembre de 1957 arroja algo de luz: navíos de la flota española se posicionaron en el puerto de Agadir, en las costas marroquíes, amenazando con bombardear la ciudad, una advertencia a su aliado (Canales Torres y Rey Vicente, 2010: 113-144).

Pese a todo, la prensa siguió hablando de la buena amistad hispano-marroquí, tanto en los albores del conflicto (“Acusaciones marroquíes desmentidas en Madrid”, *ABC* (Madrid), 29-11-1957, p. 31) como posteriormente (“La retirada de la peseta en Marruecos y la unificación monetaria en aquel país”, *La Vanguardia*, 26-04-1958, p. 4). En cualquier caso, se trataba de una estrategia, no solo mediática, sino también diplomática.

En su alianza con Marruecos, el franquismo recuperó tópicos decimonónicos que apelaban a una idealizada civilización andalusí (Velasco de Castro, 2014: 205-236). Con todo, aplicó un doble filo, pues gran parte de la población y muchos franquistas (el mismo Franco, Mola, Berenguer, etc.) defendían el racismo y la imagen del “moro” como un ser bárbaro e inferior, mientras que, por ejemplo, el propio Franco tenía la “guardia mora” a su servicio. Vestida de manera muy pomposa y residiendo cerca del Palacio del Pardo, la guardia mora desapareció cuando se dio la independencia a Marruecos en 1956. La proyección del “moro”, así como del generalísimo o jefe de Estado (García Álvarez, 2010: 224), se observa en la filatelia de los cincuenta y sesenta que tan anunciada era en la prensa⁹.

Justo en esta época, también influye el denominado “protectorado sentimental”, concepto del político franquista Beigbeder: el colonialismo español buscaba diferenciarse de otros, como el francés, apelando al altruismo y al deber nacional e histórico de España en el norte africano, en favor del progreso y la civilización, cuestión reflejada en la prensa (Gómez Salomé, *Ya*, 21-12-1956, p. 3; Miró, *Ya*, 20-12-1956, p. 3). Por ello, se puede afirmar que se pasó “(...) de la «hermandad» a la tutela del hermano menor marroquí” (Velasco de Castro, 2014: 220), pues en el fondo su postura escondía relaciones que no se muestran como igualitarias.

Todo ello formaba parte del discurso de “los llamados cronistas áulicos del régimen” (Velasco de Castro, 2014: 217). Entre ellos, hallamos a García Figueras, que es una firma frecuente en los periódicos *ABC* y *La Vanguardia*. Sus piezas son especialmente paradigmáticas, pues vemos en ellas las principales estrategias comunicativas, como la

⁹ Por ejemplo, es representativo que existiese, a la altura de 1959, un día dedicado al sello colonial (“La Exposición Juvenil del I Congreso Internacional de Filatelia de Barcelona”, *La Vanguardia*, 19-12-1959, p. 44).

culpabilización del comunismo o argumentos de “legitimidad histórica” (García Figueras, *La Vanguardia*, 27-4-1960, p. 11; García Figueras, *ABC* (Sevilla), 1-10-1960, p. 7).

Estas últimas argumentaciones abarcan el Tratado de Wad-Ras, e incluso se remontan a Santa Cruz del Mar la Pequeña y la época de los Reyes Católicos. Se trata de cuestiones que también se recogen en los escritos de José Díaz de Villegas, ideólogo del régimen, publicados también en la prensa generalista (Díaz de Villegas, *La Vanguardia*, 23-3-1967, p. 16). Díaz de Villegas lideró la Dirección de Plazas y Provincias (1956-1968)¹⁰ y, como tal, tenía la capacidad de elegir a los gobernadores generales de AOE, África Occidental Española.

La idea de hermanamiento con Marruecos continuó incluso en la década de los sesenta, a pesar de que el gobierno de Rabat ya había reivindicado su legitimidad sobre Ifni y el Sáhara. Solo en estos años se cuestiona la postura de Marruecos y se le llega a culpar de estar detrás de los ataques del Ejército de Liberación (“La política de amistad leal y profunda hacia Marruecos no ha sido correspondida”, *La Vanguardia*, 23-3-1961, p. 3).

4 Conclusiones

Ifni resulta ser una muestra muy representativa de los ingredientes que suelen darse, a nivel general, en la propaganda de guerra. En ella, los medios de comunicación, en este caso la prensa, juegan un papel de vital importancia. Las estrategias comunicativas analizadas en la prensa española son el reflejo de los mecanismos de control informativo por parte del franquismo.

En este caso, la propaganda consistió en hacer creer a la opinión pública que Marruecos era aliado y que, en Ifni, y en general en África Occidental Española, no pasaban asuntos serios.

Entre las reglas o técnicas de la propaganda política, y por extensión de la propaganda de guerra, encontramos las siguientes, en las que vemos una correlación con el caso examinado.

En primer lugar, se recurrió a la utilización del héroe o mártir, con constantes apelaciones al heroísmo y al patriotismo.

¹⁰ La Dirección, que procedía de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), en los años cuarenta, pasó, por decreto, a estar en manos de la Presidencia del Gobierno, o lo que es lo mismo: de Carrero Blanco (Suárez Blanco, 1997: 319).

En segundo lugar, existió una exageración o minimización de la información, como se pone de manifiesto, por ejemplo, en el hecho de restar importancia a la guerra u ocultar las cifras de bajas y muertos.

En tercer lugar, hallamos la repetición, como mostramos en páginas anteriores.

En cuarto lugar, hallamos un sujeto grupal en el discurso franquista, como se observa en los términos *ejército español* o *España*, acorde con una ideología franquista castrense y un claro elogio al Ejército.

Por último, aunque no menos importante, encontramos la localización de un enemigo: el comunismo. El marxismo, y, en última instancia, el bloque soviético formaban un enemigo fantasma que en realidad no existía y que se usó, una vez más, como chivo expiatorio. A mi entender, si hubiera existido, ya se habría encargado Estados Unidos de intervenir en favor de España, y no fue así.

En cualquier caso, la Guerra de Ifni cayó en el olvido deliberadamente, fruto de la censura y del control que el régimen franquista ejercía sobre los medios de comunicación, hipótesis de la que partíamos.

Aunque, ciertamente, la prensa no borró del todo las huellas de la guerra, se basó en la elección de las palabras o la manipulación del lenguaje para disiparlas. Se trata de algo que, hoy en día, se podría calificar incluso de *negacionismo*. Los testigos entrevistados se erigen como las voces y ecos de aquella contienda y esa región que ya casi nadie conoce, y demuestran que, aunque no ha interesado, la guerra “olvidada e ignorada” podría dejar de serlo: frente al negacionismo y el olvido, la memoria y el rigor histórico.

Se puede concluir que el conflicto de Ifni fue una guerra defensiva que la prensa española, en primera y última instancia controlada por el régimen franquista, intentó mostrar como una hazaña vinculada a un ejército y un pasado gloriosos. Para Franco, habría sido una vergüenza contar que el Ejército español había sido arrinconado por unas supuestas guerrillas “bárbaras”, que en realidad estaban muy bien estructuradas y apoyadas por agentes exteriores, principalmente Marruecos, algo que apenas se contó, o al menos solo se hizo de una manera oscura y ambigua.

Actualmente, las secuelas de la guerra no son solo visibles, también son estragos psicológicos. A pesar de que en 2007 el BOE establecía que el Ministerio de Defensa estudiaría los casos de estos combatientes para ofrecerles compensaciones, estas “ayudas nominales” todavía son una asignatura pendiente.

Tampoco hay un reconocimiento a los nativos de origen *baamaraní* que sirvieron al Ejército español, quienes entonces contaban con nacionalidad española, algunos ya fallecidos, ni tampoco a sus viudas ni descendientes. En el “Instrumento de ratificación

del Tratado de Retrocesión de 1969”, tan solo se les dio un plazo de tres meses para optar a la nacionalidad española. Este plazo imponía una imposibilidad en la práctica por inconvenientes como la falta de alfabetización, que hacía requerir un intermediario que tal vez los ifneños no podían pagar, por la diferencia de idiomas y/o el desembolso que suponía.

Muchos de ellos y sus sucesores todavía, hoy en día, siguen luchando por la obtención de la nacionalidad española. Por tanto, la falta de reconocimiento no solo afecta a brigadas, también a personas nativas, de origen mixto, *baamaraní* y/o musulmán, y a las mujeres olvidadas del territorio ifneño, como la entrevistada María Teresa Suárez Lorenzo, que entonces era una niña, o su madre, ya fallecida. Al fin y al cabo, los “héroes”, es decir, las personas que vivieron el conflicto y que no aparecían tanto en la prensa, fueron también mujeres, niños y personas de origen *baamaraní*.

Ifni nos deja las imágenes de aquellos soldados con alpargatas, algunos sin ser conscientes de lo que realmente pasaba, otros creyendo que hacían algo heroico, intentando salvar los últimos bastiones de una España colonialista, cuando realmente eran utilizados por el régimen franquista y sus ansias regeneracionistas, que se remontaban al Desastre de 1898. En realidad, el colonialismo a la altura de los cincuenta del siglo XX era insostenible, sobre todo si se tiene en cuenta las nuevas corrientes descolonizadoras que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y las presiones internacionales de la ONU, Marruecos y Estados Unidos.

En definitiva, este trabajo pone de manifiesto que la cobertura de la Guerra de Ifni ha sido un ejemplo más de manipulación informativa, una práctica que se ha ejercido a lo largo de toda la historia de la comunicación. Como posible línea futura de investigación, se podría ahondar aun más en dicha cuestión con un estudio comparativo entre la prensa nacional examinada y la prensa extranjera (por ejemplo, francesa, inglesa o marroquí).

En definitiva, está claro que hay una tergiversación de la memoria colectiva, sobre todo en relación con el franquismo. Es responsabilidad de todos, especialmente de los historiadores, pero también de las generaciones futuras, cuidar esta memoria, aunque, así mismo, hay que reconocer que el ocultamiento de la información también se puso de manifiesto tras el fin del franquismo y se extiende a todos los ámbitos de la sociedad, no solo a la esfera meramente política.

Referencias bibliográficas

Fuentes hemerográficas

ABC (Madrid). 1950-1969.

ABC (Sevilla). 1950-1969.

A.O.E. *Revista ilustrada del África Occidental Española*. 1957-1965.

BÁRBULO, T. (2007): "Ifni, la guerra que perdió Franco" en *El País*, noviembre de 2007.
Disponible en Internet (9-12-2019):
https://elpais.com/diario/2007/11/18/eps/1195370811_850215.html.

Blanco y negro, suplemento de ABC. 1957-1969.

BOSQUE COMA, A. (2007) "La Guerra olvidada: último conflicto armado de España" en
La aventura de la Historia, nº119, 2007, pp. 38-44.

Informaciones. 1957.

La Vanguardia. 1953-1969.

No-do: noticiarios y documentales. 13 de enero de 1958.

Ya. 1956-1957.

Fuentes orales

ALSÚA, A.C. Comunicación telefónica. Octubre de 2019.

DALMASES Y OLABARRÍA, P.I. Comunicación personal y telefónica. Noviembre de 2019.

RUIZ GUTIÉRREZ, L. Comunicación personal. Madrid. Octubre de 2019.

SUÁREZ LORENZO, M.T. Comunicación telefónica. Octubre de 2019.

VÁZQUEZ RAMÍREZ, P. Comunicación digital. Noviembre de 2019.

Bibliografía

- BOX, Z. (2004): "Secularizando el apocalipsis. Manufactura mítica y discurso nacional franquista: la narración de la victoria", en *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 12, pp. 161-186. Disponible en Internet (9-12-2019): <http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revistaselectronicas?IDR=9&IDN=641&IDA=26748>.
- CANALES TORRES, C. y REY VICENTE, M.D. (2010): "Capítulo 5: La recuperación en Ifni" en Oyarzábal, G.D. y Torres Vitolas, J.L. (editores), *Breve historia de la guerra de Ifni-Sáhara. 1957. La última guerra española*, Madrid, Nowtilus, pp. 113-144.
- EIROA, M., y CARRERA, P. (2008): *España voz en off. Teoría y praxis de la prensa española en el contexto de la Guerra Fría*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- GARCÍA ÁLVAREZ, L.B. (2010): "Las representaciones y la filatelia franquista", en *Historia Contemporánea*, nº 40. Disponible en Internet (9-12-2019): <https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/article/view/2149/1769>.
- GONZÁLEZ SÁEZ, J.M. (2014): "Ifni en el No-Do (1943-1969)" en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 2, vol. 1, pp. 62-85. Disponible en Internet (9-12-2019): <https://revistascientificas.us.es/index.php/RiHC/article/view/6167>.
- KLEMPERER, V. (2018): "X. Literatura autóctona" en Kovacsics, A. (traductor), *La lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo*, Barcelona, Minúscula, pp. 97-101.
- LÓPEZ-POZA LANUZA, J.C. (2018): "Repercusiones del conflicto hasta la retrocesión de Ifni" en *Revista del Ejército de Tierra español*, nº 922, pp. 78-84. Disponible en Internet (9-12-2019): https://ejercito.defensa.gob.es/Galerias/multimedia/revista-ejercito/2018/922//accesible/Revista_Ejercito_Accesible.pdf.
- MADARIAGA, M.R. (2013): "1. El juego de las naciones ante la ofensiva colonial del siglo XIX" en *Marruecos ese gran desconocido. Breve historia del protectorado español*, Madrid, Alianza, pp. 23-69.
- (2013): "2. El Tratado de 1912, un «subarriendo» de Francia" en *Marruecos ese gran desconocido. Breve historia del protectorado español*, Madrid, Alianza, pp. 71-113.
- MATESE, G. (2014): "Manipulación, persuasión e ideología franquista en el discurso político de prensa sobre el Sáhara Occidental", en *Discurso & Sociedad*, nº 4, vol. 8, pp. 623-666. Disponible en Internet (9-12-2019): <http://www.dissoc.org/ediciones/v08n04/DS8%284%29Maltese.pdf>.

- MOLINERO RUIZ, C. (2002): “«Crónica sentimental» y falsa memoria del franquismo”, en *Historia del presente*, nº 1, pp. 98-100. Disponible en Internet (9-12-2019): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1300192>.
- MONTORO, G. (1991): “La retrocesión de Tarfaya e Ifni”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 4, pp. 181-189. Disponible en Internet (9-12-2019): <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/2733/2593>.
- PÉREZ GARCÍA, G. (2003): “La falacia histórica sobre la colonia de Ifni” en *Historia y comunicación social*, nº 8, pp. 207-222. Disponible en Internet (9-12-2019): <https://core.ac.uk/download/pdf/38816259.pdf>.
- (2006): “La guerra de Ifni y la falsa culpabilización al comunismo internacional por parte del régimen franquista” en *Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº 20, pp. 179-196. Disponible en Internet (9-12-2019): <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/3756>.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (1990): “Introducción al estudio de la propaganda” en *Historia de la propaganda*, Madrid, Eudema, pp. 25-41.
- REIG CRUAÑES, J. (1995): “Comunicación política en el último franquismo” en *Comunicación y Estudios Universitarios*, nº5, 1995, pp. 123-134.
- SANTAMARÍA QUESADA, R. (1984): *Ifni-Sáhara. La guerra ignorada*, Madrid, Dyrsa.
- SUÁREZ BLANCO, S. (1997): “Las colonias españolas en África durante el primer franquismo (1939-1959). Algunas reflexiones” en *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 10, pp. 315-331. Disponible en Internet (9-12-2019): <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/2945/2805>.
- VELASCO DE CASTRO, R. (2014): “La imagen del moro en la formulación e instrumentalización del africanismo franquista” en *Hispania*, nº 246, pp. 205-236. Disponible en Internet (9-12-2019): <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/425/421>.
- VIDAL GUARDIOLA, L.M. (2006): *Ifni (1957-1958), la prensa y la guerra que nunca existió*, Madrid, Almena.

Anexo

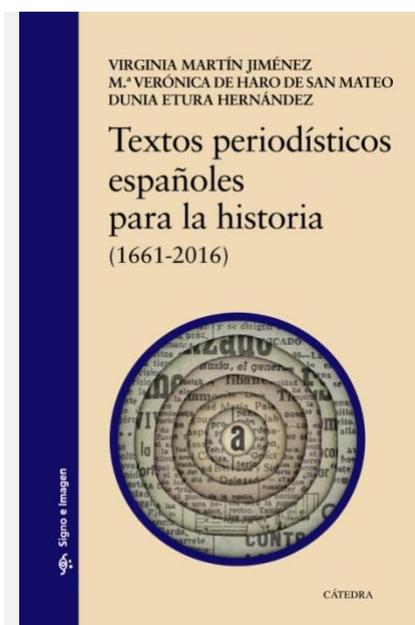
En el siguiente apartado se incluye una selección de noticias como muestra de las noticias analizadas. Cada título está vinculado con el enlace para acceder directamente a aquella información que está digitalizada:

Fecha	Autor	Titular	Cabecera	Resumen
09-08-1958	Redacción	“Las primeras noticias directas de los españoles desaparecidos durante el ataque de Ifni”	<i>La Vanguardia</i>	Los desaparecidos en los primeros ataques de Ifni (por ejemplo, en el atentado del faro de Cabo Bojador) están bien, pero siguen bajo el control del Ejército de Liberación.
23-03-1961	Redacción	“La política de amistad leal y profunda hacia Marruecos no ha sido correspondida”	<i>La Vanguardia</i>	Marruecos reivindica su soberanía sobre el Sáhara y rechaza la política de alianza de España, quien no dudará en actuar ante cualquier acto de violencia.
21-06-1969	Redacción	“Entrega del patrimonio de Ifni”	<i>La Vanguardia</i>	Fraga anuncia la retrocesión de Ifni a Marruecos para el próximo 30 de junio por decreto.
06-03-1966	M ^a del Rosario González-Vegas	“Sidi- Ifni ya tiene puerto”	<i>ABC (Madrid)</i>	La inauguración del puerto de Sidi Ifni tendrá lugar próximamente (quizá en un mes), que es descrito como un triunfo de España frente al mar. Era necesario un puerto por la naturaleza de estas costas.
05-01-1969	Redacción	“España cede Ifni a la soberanía marroquí”	<i>ABC (Madrid)</i>	Ya se ha formado en Fez un tratado entre España y Marruecos que incluye dos importantes puntos: Ifni se retrocede a Marruecos, y se establece un pacto para la pesca.
03-11-1957	Redacción	“La vida en los territorios de la A.O.E.”	<i>A.O.E. Revista ilustrada del África</i>	Se informa sobre aspectos cotidianos de Ifni: educación, misas, clima, subastas, alquileres, etc.

			<i>Occidental Española</i>	
09-02-1958	Ramiro Santamaría	“Otro héroe nacional en Ifni: Enrique Carrasco”	<i>A.O.E. Revista ilustrada del África Occidental Española</i>	Se rinde homenaje a Enrique Carrasco, teniente legionario paracaidista, fallecido en Ifni en pro de la victoria de España.
20-04-1958	Redacción	“Adiós a la II bandera de paracaidistas”	<i>A.O.E. Revista ilustrada del África Occidental Española</i>	Se rinde homenaje a la II Bandera de Paracaidistas, liderada por Ortiz de Zárate, resaltando su acción heroica en Ifni.
27-11-1957	Redacción	“Nota del Ministerio del Ejército”	<i>Ya</i>	El Ejército de Liberación ha atacado los territorios de Ifni por sorpresa, pero el ejército español ha actuado con éxito.
28-11-1957	Redacción	“Sin novedad en las zonas próximas a Sidi Ifni”	<i>Ya</i>	No hay novedades en Ifni, de modo que son falsas las informaciones transmitidas por algunos medios extranjeros.
29-11-1957	Redacción	“El Jefe de Estado felicita a las fuerzas de Ifni”	<i>Ya</i>	El jefe de Estado felicita a las tropas españolas de Ifni. La ofensiva militar española prosigue de manera favorable y se desmiente que las estrategias militares españolas se hayan dirigido a personas procedentes de Ifni o del Sáhara español.
27-11-1957	Redacción	“Nota del Ministerio del Ejército”	<i>Informaciones</i>	El Ejército de Liberación ha atacado los territorios de Ifni por sorpresa, pero el ejército español ha actuado con éxito.
28-11-1957	Redacción	“La situación en las zonas próximas a Sidi Ifni”	<i>Informaciones</i>	No hay novedades en Ifni, son falsas las informaciones transmitidas por algunos medios extranjeros.
29-11-1957	Redacción	“Sidi Ifni, asegurado contra todo ataque”	<i>Informaciones</i>	El Jefe de Estado felicita a las tropas españolas de Ifni. La ofensiva militar española prosigue de manera favorable y se desmiente que las

estrategias militares españolas se hayan dirigido a personas procedentes de Ifni o del Sáhara.

Tabla 2. Muestra de la metodología empleada. Fuente: elaboración propia.



***Textos periodísticos españoles para la historia
(1661-2016)***

Virginia Martín Jiménez, M^a Verónica de Haro de San Mateo y Dunia Etura Hernández

Cátedra, Madrid, 2019

Nº páginas 345

Reseña por Laura López Romero, Universidad de Málaga

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.12>

VENTANA DIRECTA AL PASADO

Me tomo la licencia de emplear un símil para encabezar esta reseña comparando este libro con la serie televisiva *El Ministerio del Tiempo*. Ambos soportes permiten adentrar al lector y al telespectador en un pasado cuyos protagonistas relatan de primera mano la visión de su presente. Lógicamente, la ficción acompaña a la producción televisiva, mientras que el contenido que ofrece *Textos periodísticos españoles para la historia (1661-2016)*, (Editorial Cátedra, 2019), permite adentrarse en el pasado histórico y periodístico de España desde el siglo XVII hasta la actualidad, de la mano y de la pluma de periodistas, tanto mujeres como hombres, que con su profesionalidad dejaron su impronta para la posteridad en los textos que firmaron en el presente que les tocó vivir.

Esta obra firmada por las docentes universitarias Virginia Martín Jiménez, M^a Verónica de Haro de San Mateo y Dunia Etura Hernández presenta una excelente y amplia recopilación de textos periodísticos y cabeceras de referencia que marcaron un hito en la historia española desde el siglo XVII, etapa en la que el periodismo asienta las bases de su actividad profesional, hasta la actualidad, incluyendo algunos ejemplos de la prensa digital, clave en el momento presente. Cada uno de los 75 textos que se aportan, incorpora una contextualización histórica y periodística que permite comprender y valorar con mayor profundidad la pieza informativa y, por lo tanto, disfrutar más de su lectura. Se trata por tanto de un valioso material didáctico de gran utilidad para docentes y estudiantes de la historia de la comunicación y la historia del periodismo. Pero además, su carácter divulgativo lo hace igualmente atractivo para un lector universal interesado en la historia y el periodismo.

Es relevante mencionar que esta publicación pretende reivindicar la identidad de los periodistas hombres y mujeres, muchos de los cuales han sido los grandes olvidados en la historia de la comunicación. Grosso modo, las investigaciones que han centrado su foco de estudio en las cabeceras y en las diferentes coberturas periodísticas, no han puesto el foco en los profesionales, salvo escasas excepciones. Además, en esta obra hay un especial y aplaudido esfuerzo por dar luz a las mujeres que con su pluma trabajaron en prensa a lo largo de la historia. Algunas de ellas son conocidas, aunque no ampliamente; otras no han tenido todavía la oportunidad de estar presente en ninguna investigación histórica. Desde Beatriz Cienfuegos, pionera del periodismo español; Concepción Arenal, experta en derecho penal y colaboradora en prensa en defensa de los derechos humanos; a Emilia Pardo Bazán, novelista, periodista, dramaturga, poeta; pasando por Carmen de Burgos, la primera periodista mujer que formó parte de una redacción de un diario y la primera cronista en pisar un campo de batalla; o Sofía Casanova, periodista, escritora de novela, poesía y obras de teatro, son algunos ejemplos que el lector podrá conocer y profundizar. Estas páginas reivindican su presencia y la huella que dejaron en la historiografía periodística de España. Otros nombres que destacan entre los textos seleccionados pertenecen a Mariano Nipho, Mariano José de Larra, Manuel Chaves Nogales, Leopoldo Alas, Clarín, José Ortega y Gasset, Julio Camba, Agustín Calvet, Gaziél y un largo etcétera.

Los textos que se recopilan en esta obra están transcritos y, en algunos ejemplos se aportan fotografías. En las piezas más antiguas se ha actualizado la grafía para hacer menos ardua la lectura.

La primera parte del libro está encabezada por textos del siglo XVII. Las siguientes aportaciones pertenecen al siglo XVIII (6 textos), al siglo XIX (23 textos), al siglo XX (41 textos) y, por último, también se ha incorporado un conjunto de piezas periodísticas del siglo XXI y de la prensa digital, como es el caso de los diarios *El Confidencial* y *El Diario.es*. De hecho, el epílogo está firmado por Ana Pardo Rivera, directora del diario *Público.es*.

Estos últimos textos se centran en señalar la revolución tecnológica del presente periodístico, su digitalización y las nuevas formas narrativas.

Una lectura sosegada permite observar que los planteamientos, críticas, defensas e interpretaciones de la realidad siguen hoy presentes a pesar del devenir de los siglos. Por ejemplo, en 1787 el *Diario Pinciano*, primer periódico de Valladolid, incluiría estas líneas en su carta de presentación a sus lectores:

¿Pues por qué hemos de estar privados en estas grandes ciudades de los papeles periódicos, que son como en el cuerpo animal las arterias por donde se conoce el estado de salud del cuerpo político? (*El Pinciano*, 1787) (p. 45)

Los textos de Mariano José de Larra permiten observar a través su crónica el inconformismo y la reivindicación de su contemporaneidad. Su lectura imprime aires que bien pudieran asociarse también al presente siglo XXI:

La prisa, la rapidez, diré mejor, es el alma de nuestra existencia, y lo que no se hace de prisa en el siglo XIX no se hace de ninguna manera" (*La Revista Española*, 26-01-1835) (p. 71).

También la defensa de la labor del periodista en el siglo XIX sigue hoy vigente, en palabras de Concepción Arenal:

El periodista necesita comprender a los que valen más que él, y hacerse comprender de los que valen menos; ha de desleír su pensamiento en palabras de tal modo que no abrume al discreto y sea comprendido por el ignorante, especie de gimnasia que más veces abrumba las fuerzas que las fortifica" (*La Iberia*, 14 de mayo de 1857) (p.90).

Los magníficos textos recopilados firmados por mujeres, permiten degustar la crítica social y la defensa que ellas hicieron por ser reconocidas en su profesión. Veamos un ejemplo de Carmen de Burgos:

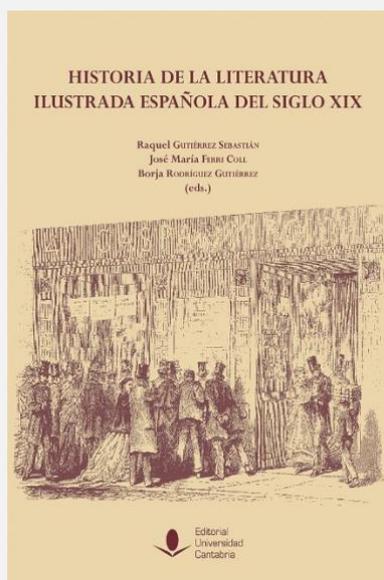
La primera vez que me llamaron escritora volví la cabeza a ver si se lo decían a otra y me ofendí cuando me dijeron literata... casi me sigo ofendiendo (...) No tengo vanidad de escritora, y si alguna de mis compañeras la padece, le aconsejo que se haga periodista militante, vaya a las redacciones y verá cómo se nos dan los bombos (*Prometeo*, X de agosto, 1909) (p.135)

El periodismo y los medios de comunicación son fuentes primarias de importante valía para conocer la historia de un territorio. Con esta obra se vuelve a reivindicar la importancia de trabajar la prensa para conocer nuestra historia.

Se trata sin duda de un exquisito y arduo trabajo de recopilación y análisis, tan necesario para la comunidad educativa como para el público lector en general.

Ofrecemos un extracto de la intencionalidad que tiene esta obra, según sus autoras:

Ojalá que este libro sirva para hacer desaparecer esas tumbas sin epitafios de nuestra historia del periodismo, para arrojar luz sobre profesionales y medios que desempeñaron un papel destacado en la historia (...) para ayudar a entender nuestro presente porque, pensamos, al igual que Arnold Toynbee, que no podemos pretender conocer a un ser humano solo por lo que vemos de él en un momento determinado; lo importante es saber cómo ha llegado a ser lo que es”.



Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX

Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri Coll, Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)

Universidad de Santiago de Compostela/Editorial de la Universidad de Cantabria, Santander, 2019

573 páginas

Reseña por Ana Isabel Ballesteros Dorado

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.13>

EL PODER COMUNICATIVO DE LA ILUSTRACIÓN LITERARIA

La historiografía literaria venía reclamando un estudio como el presente, solo posible con la participación de un equipo experto que recogiera y ejemplificara desde distintas perspectivas los aspectos diversos de las ilustraciones de obras literarias en el siglo XIX. Sin duda, el tratarse de un tipo de arte subsidiario, dependiente de la literatura o a su servicio ha perjudicado su análisis por parte de los especialistas en Historia del Arte, y se ha visto postergado, quizás despreciado y en cualquier caso no emprendido con el adecuado rigor y el suficiente detenimiento, aun cuando algunos de los artistas tienen

la talla de Sorolla, Madrazo, Alenza o Pérez Villaamil, por poner algunos ejemplos. Casi siempre se ha esquivado también por parte de los consagrados a los análisis literarios, dados los naturales reparos ante un posible intrusismo profesional. Así, casi exclusivamente se han ocupado de estas cuestiones los filólogos con cierto conocimiento del ámbito artístico o de la prensa.

Se contaba, ciertamente, con trabajos en torno a esta materia realizados por profesores dedicados a la historia del libro o de la prensa. Entre ellos resaltaba, de los recogidos en monografías, el ya muy antiguo y siempre citado, de Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Posteriormente, los publicados por Vélez Vicente, referentes al territorio catalán. Otro trabajo pionero en cierto sentido lo constituía la tesis doctoral de Caparrós, de 1986, *Las ilustraciones de los libros de cuentos (1885-1895)*. A estos siguieron, años después, *La prensa ilustrada en España* (1996), *Historia ilustrada del libro español* (1996), *Formas y colores: la ilustración infantil en España* (2004), de García Padrino; *Revistas ilustradas en España*, de Sánchez Vigil (2008), *La ilustración gráfica del siglo XIX*, de Pla Vivas (2010), *La literatura ilustrada decimonónica* (2011). La mayor parte de estos volúmenes era el resultado de aportaciones variadas y a veces dispares, cuando no de esfuerzos individuales y de análisis atómicos: se era consciente de que solo después de examinarse esta cuestión en sus pormenores y por parte de numerosos investigadores podría llegar el momento de afrontar la redacción de una historia que reflejara la multiplicidad de elementos implicados, pero también su evolución.

Gracias a las largas trayectorias en este tipo de estudios por parte de algunos de los máximos exponentes de la literatura española del siglo XIX también en sus elementos paraliterarios, particularmente Botrel, se ha adquirido tanto conciencia de la relevancia de este asunto como de sus conexiones con los lectores y la sociedad de la época en términos de funcionalidad. Por supuesto, igualmente sobresalen las siempre rigurosas conclusiones de Rubio Jiménez, las de Cecilio Alonso, Palenque, o las de Romero Tobar dirigidas en esa dirección, y hacia ese nivel de interés se orientan los empeños de Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, con más de veinte años empleados en este tipo de labor. Por lo que respecta a análisis aplicados a autores concretos, como Pardo Bazán o Valle-Inclán, debe anotarse la aportación de Quesada Novás, y en campos tangenciales con los literarios, la de Trenc Ballester.

Los tres editores han procurado contar con los profesores más notables en la materia, y se han prestado a completar, por su parte, algunas parcelas de manera que el volumen contara con la suficiente solidez, amplitud, coherencia y globalidad. Así, se repasan en él los distintos aspectos de la ilustración de obras literarias en los varios géneros, sobre todo a partir de los ejemplos de obras pertenecientes a los géneros literarios fundamentales y en proporción similar a la historia de su existencia. Así, de la narrativa de la época romántica se entresacan para su examen las ediciones ilustradas de *El señor de Bembibre* y *El doncel de don Enrique el Doliente*, y en cambio de la larga época realista

se analizan obras de Valera, Pereda, Galdós, Clarín, Pardo Bazán, Palacio Valdés y Picón. De las ilustraciones para obras teatrales se ocupa Montserrat Ribao y de los libros de poesía, Ferri Coll. Al lado de estos capítulos campean otros cuya clasificación se ha resuelto con dificultad, pero cuya aparición en el volumen parecía precisa para recoger la generalidad de cuestiones y conclusiones que convenía probar: así deben entenderse las páginas en torno al costumbrismo, la prensa, la literatura fantástica, la de ciencia ficción, la literatura infantil, los libros de viajes, los almanaques, los cromos o las formas iconográficas.

La lectura de estas páginas demuestra el resultado tan distinto conseguido cuando los autores y los ilustradores colaboraban estrechamente, frente a los efectos que provocan aquellos casos en que no pudieron compenetrarse o no pudieron trabajar conjuntamente. Se observa también la disparidad de actitud de los escritores, a veces desdeñosa, a veces partidaria y entusiasta, cuando no cambiante, decepcionada o frustrada frente a la idea del acompañamiento de imágenes o la inserción de estas en las páginas de sus ediciones.

De especial atractivo en esta línea se presenta el capítulo sobre Pereda debido a Raquel Gutiérrez, ejemplar en cuanto a cómo podría constituir una historia paralela de la composición literaria las relaciones entre dibujantes y escritores. Al mismo tiempo, hasta qué punto es provechoso, para el conocimiento de la concepción e intención de las obras, y en concreto para las de este realista, las indicaciones dadas por los autores a los ilustradores, tanto como los casos de retroalimentación, cuando los dibujos o grabados iban realizándose al mismo tiempo que iba avanzando la redacción de las novelas, hecho que así mismo se produjo con *La regenta* o con algunos episodios nacionales, según demuestra Quesada Novás en otros capítulos.

Por otro lado, resulta llamativa también la heterogénea concepción de los grabados e ilustraciones por parte de los artistas, la mayor o menor minucia en la reproducción gráfica de las descripciones dadas por los escritores, la elección de las escenas que replican visualmente, e incluso las contradicciones entre textos e imágenes, y las disonancias que pueden surgir en el lector en la confrontación de unos y otras.

Con frecuencia se aprecia un intento por parte de los artistas de aludir fundamentalmente a los contenidos de tipo argumental y, en cambio, pocas veces se traslada a la imagen el tono y el estilo, como señala con mucha perspicacia Molina Porras respecto a las novelas de Valera en el capítulo correspondiente, pero también Quesada en las relativas a Galdós.

Pero mayor interés constituye el constatar cómo en ocasiones la ilustración sobrepasa al texto en calidad, en precisión, en connotaciones o, a su vez, resulta explicado por las palabras, como se ve en el capítulo redactado por Botrel; cómo a veces su presencia

cumple una finalidad didáctica o incluso llega a sobreponerse al texto y suplantar el papel de este.

Se tiene en cuenta, también, a los escritores con dotes de dibujantes más o menos desarrolladas y aplicadas a sus propias obras, de los que el caso más conocido es Gustavo Adolfo Bécquer, y en segundo lugar, Galdós, según ya habían estudiado Arencibia, Miller o Troncoso.

No puede dejar de decirse que este volumen sortea una seria deficiencia en la investigación española, que viene declarándose con persistencia sin que acabe de resolverse hasta la fecha de modo aceptable: los escasísimos casos de quehacer interdisciplinar, la falta de grupos conformados por investigaciones de materias diferentes que arrosten el desafío de estudiar no por separado, sino unidos, de modo conjunto, temas que vinculan componentes diversos como el presente. Mientras no se verifique este cambio fundamental, todos los resultados serán parciales y revisables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOZAL, Valeriano (1979): *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, Ed. Comunicación.

CAPARRÓS GONZÁLEZ, María del Carmen (1988): *Las ilustraciones de los libros de cuentos (1885-1895). Análisis crítico-pedagógico*. Madrid, Universidad Complutense.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (coord.) (1996): *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid, Pirámide.

GARCÍA PADRINO, Jaime (2004): *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (eds.) (2011): *La literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander, ICEL 19 / PUBliCan.

PLA VIVAS, Vicente (2010): *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universidad de Valencia.

SÁNCHEZ VIGIL, (2008): *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón, Trea.

VV.AA. (1996): *La prensa ilustrada en España*. Rennes, Universidad Paul Valery.

VÉLEZ VICENTE, Pilar (1992): *Nadales, christmas i felicitacions*. Barcelona, Fundació Indústries Gràfiques.

- (1995): *El llibre com a objecte artístic a la Barcelona de la segona meitat del segle XIX fins al Modernisme*. Barcelona, Universidad de Barcelona.



El informe de Adolfo Llanos y Alcaraz para la Real Academia Española
«Estado actual de la cultura literaria en Méjico (1882-1883)»

Lilia Vieyra Sánchez



Historia Contemporánea de América

El informe de Adolfo Llanos y Alcaraz para la Real Academia Española. “Estado actual de la cultura literaria en Méjico (1882-1883)”

Lilia Vieyra Sánchez
Marcial Pons Editores, Colección Historia Contemporánea de América. Madrid, 2019.
179 páginas.

Reseña por Alicia Gil Lázaro, Universidad de Sevilla

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.14>

LA CULTURA MEXICANA VISTA POR UN Y EL ESCRITOR Y PERIODISTA ESPAÑOL

La historiadora mexicana Lilia Vieyra Sánchez, especialista en el estudio y análisis de las publicaciones periódicas del siglo XIX en México y buena conocedora de la producción periodística española en ese país, ofrece con este libro una cuidada edición crítica de la obra inédita del escritor y periodista español Adolfo Llanos y Alcaraz *Estado actual de la cultura literaria en Méjico*. Se trata de un autor, en palabras de Lilia Vieyra, «poco célebre» en España. Una pequeña parte de su obra se ha reeditado en las últimas décadas, pero su nombre ha permanecido largo tiempo en el olvido y más aún su

contribución profesional e intelectual al estrechamiento de lazos culturales entre México y España a través de la lengua y la producción periodística.

Este texto, que ahora sale a la luz en la editorial Marcial Pons, constituyó un encargo de la Real Academia Española al autor al inicio de la década de 1870, con el objetivo último de promover un tratado de propiedad literaria entre ambos países, al tiempo que defender los derechos de autor de los escritores españoles afincados en México e impulsar el idioma español fuera de las fronteras peninsulares. Con tales fines Llanos y Alcaraz viajó a México en el verano de 1873, país en el que finalmente permaneció por espacio de seis años, como un inmigrante más, dedicado en este caso al trabajo periodístico, hasta que fue expulsado en mayo de 1879 por el gobierno de Porfirio Díaz. Realmente este es el hecho por el que se ha conocido a Llanos en la historiografía mexicana, por lo que la autora reivindica en estas páginas su labor como periodista y la nutrida estela de obras que dio a conocer en México gracias a impresores de fama como Ignacio Cumplido o Ignacio Escalante, aparte de su conocido carácter polemista que le valdría, efectivamente, la aplicación del artículo 33 de la Constitución mexicana.

Vieyra Sánchez ofrece en primer lugar un estudio introductorio con un detallado contexto histórico del autor y de la obra, así como del ambiente intelectual y las redes generacionales y periodísticas en las que se movió Llanos y Alcaraz y en las que se elaboró su *Estado actual de la cultura literaria en Méjico*. Cuando el escritor emprendió su viaje, según esta historiadora, ya era un experimentado militar y un periodista polémico «de amplias dotes narrativas, poéticas y dramáticas», con una treintena de obras publicadas en España a lo largo de una carrera iniciada una década atrás de su viaje (p. 13). En esa década de profesionalización se acercó a una generación de dramaturgos respaldados por la Real Academia que le abrieron las puertas primero al teatro español, como guionista, y dieron cauce después al cambio de rumbo en su vida que le terminaría llevando a México. En efecto, los académicos españoles, que confiaron a Llanos la tarea de elaborar en ese país un informe sobre su actividad literaria, mantenían comunicación con escritores peninsulares residentes en México, de manera que Llanos fue directamente recomendado a personajes de amplio reconocimiento en el ambiente periodístico y empresarial español como Anselmo de la Portilla y Telesforo García, con nexos también en las letras y la cultura mexicana.

De vital importancia en este contexto histórico es la experiencia migratoria del escritor en la capital mexicana, el estrecho contacto que desde su llegada estableció con el grupo de empresarios españoles alrededor del Casino Español y el no menos importante tejido de lazos con las comunidades españolas del interior del país, así como la empresa editorial que dio sentido profesional y económico a su estancia, la publicación de *La Colonia Española*, bisemanario al servicio del Casino, en primera instancia, convertido en diario un tiempo después y, en definitiva, el principal periódico del grupo español residente en México a lo largo de esa década. La venta del periódico, al decir de Vieyra,

así como el apoyo financiero de los empresarios españoles, «hicieron posible que Llanos comprara una imprenta propia» en la que no solo se publicó el diario sino también diversas obras, tanto las propias del autor como de otros autores españoles y mexicanos (p. 15). Pero, sin duda, el acercamiento a las letras y la cultura mexicana y el conocimiento exhaustivo de las mismas que este escritor demuestra en el texto que Vieyra recupera fueron posibles gracias a su familiaridad con la generación de escritores y periodistas mexicanos contemporáneos con los que compartió escritura, empresas editoriales y asociaciones literarias, entre los que se encuentran nombres de la talla de Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, José María Roa Bárcena, Francisco Sosa y otros.

El estado actual de la cultura literaria en Méjico se publicó en dos revistas españolas unos años después de la precipitada salida de Llanos del país. La investigación sobre la vida y la obra de Llanos de Alcaraz que llevó a cabo Vieyra Sánchez para elaborar su tesis doctoral le condujo a rastrear sus contribuciones en la prensa diaria española y en las revistas de carácter cultural. Fue de esta manera que la autora encontró el informe. En primer lugar, dio con la segunda parte del ensayo en la *Revista de España*, a lo largo de tres números entre enero y febrero de 1883. Una nota a pie de página en una de estas entregas guio a Vieyra a encontrar la primera parte, publicada en la *Revista Hispano-Americana*, en junio de 1882. El ensayo en su conjunto constituye, por tanto, la rendición de cuentas que Llanos hizo a la Real Academia Española tras la observación atenta de la realidad literaria mexicana y los factores que hacían necesaria para este autor la firma de un convenio de propiedad literaria entre ambos países.

En la primera parte del ensayo, el escritor ofrece un análisis de la organización social de la república mexicana basado en una serie de criterios clave como el idioma que se hablaba en cada estrato social (pp. 47-50), las diferencias entre el español que se conversaba en España y el mexicano (pp. 51-57), quién leía y escribía en México, qué géneros literarios se cultivaban más abundantemente y, en general, cómo era la ciencia y la cultura mexicanas. Para Vieyra, el informe constituye un material muy útil para los lingüistas dedicados al estudio de la evolución del español en ambas naciones a lo largo del siglo XIX.

Llanos documentó de esta manera los usos del castellano y construyó además una nómina de vocablos autóctonos y otros vigentes en el habla común de México, pero en desuso en España. Informaba en su ensayo sobre las lenguas indígenas y las diferentes áreas en las que estas eran la principal forma de comunicación hablada (pp. 69-75), especialmente del náhuatl, que Llanos describía como «sobrio, expresivo y afectuoso», un idioma que reflejaba «la humildad, respecto, reverencia, cortesía, sencillez y amor» que caracterizaban a los pueblos indígenas que lo hablaban (p. 38).

Se ocupaba también de la influencia que tenía la literatura española entre los escritores mexicanos frente a la competencia de otras corrientes literarias nacionales, como la

alemana, la francesa o la inglesa. Tal y como expresa Vieyra, el hallazgo y rescate del texto permite, finalmente, observar la trascendencia que tuvieron las letras mexicanas en el último tercio del siglo XIX para los escritores peninsulares que se establecieron en México y que, al regresar a España, como en el caso de Llanos, se esforzaron por difundirlas. El ensayo exhibe el empeño de este escritor por destacar la calidad y el alto nivel intelectual de los escritores, científicos y artistas mexicanos de esa generación.

Al mismo tiempo, Llanos leyó con fruición los periódicos mexicanos, que consideró medios de calidad que daban a conocer las letras nacionales, inventariando los más importantes en circulación en la capital mexicana. Se interesó ampliamente por la poesía y la dramaturgia mexicana, que comparó con las españolas “ningún otro pueblo de la América latina [sic] se aproxima tanto a los poetas, ora por su estilo, ora por los asuntos que escogen, a los antiguos y los modernos de España” y abarcó también otros géneros literarios como la narrativa, la oratoria, la crítica e inclusive la historia. Para este escritor los intelectuales eran hombres de vasta cultura que combinaban el ejercicio profesional (médicos, ingenieros, artistas o letrados) con su vocación de poetas, oradores, autores dramáticos, críticos o periodistas.

Por todo esto, si bien el aparato crítico desplegado en esta obra se atiene a los cánones que debe reunir toda edición crítica y anotada, la propia autora expresa que en la base de esta publicación estuvo el objetivo de seguir un rumbo propio y ofrecer una obra de divulgación para un público más amplio europeo, latinoamericano y mexicano “que le acerque a la lengua, las letras, tradiciones, costumbres, gastronomía, espectáculos, actores, científicos, escritores, médicos y pintores de México” en el último tercio del siglo XIX, que permitan conocer el pasado e identificar algunos aspectos de la cultura mexicana que todavía siguen vigentes en pleno siglo XXI.

Para Lilia Vieyra, *El estado actual de la cultura literaria en Méjico* supuso todo un reconocimiento de su autor, Adolfo Llanos y Alcaraz, a la calidad de las letras mexicanas, en la que hizo gala, además, de un conocimiento vívido y profundo de estas. Y es que, su obra tal vez más conocida *No vengáis a América: libro dedicado a los pueblos europeos*, en la que expresaba las razones por las que pensaba que México no era un buen destino migratorio, le generó en el momento de su publicación una injusta fama de escritor que denigraba a México y a los mexicanos; pero este informe, recuperado ahora en este libro, muestra que una vez retornado a España, tan solo tres años después de haber sido expulsado de México, Llanos se dedicó de forma exhaustiva a describir y dar a conocer el ambiente intelectual mexicano del siglo XIX como un pueblo « que está a la vanguardia de nuestra raza en América ». Por ello el libro de Vieyra sin duda ha de contribuir a reivindicar la figura y la obra de Adolfo Llanos en la historiografía mexicana tanto como la española. No solo eso. Esta recuperación que hace Vieyra en su edición crítica puede resultar de utilidad para los estudiosos de las letras mexicanas, en tanto la autora sigue con delicadeza y minuciosidad el rastro de las redes intelectuales creadas

entre escritores españoles residentes en México y sus interlocutores mexicanos, detecta y analiza los vínculos establecidos entre ellos, los espacios abiertos por unos y por otros para dar cabida a su producción literaria y periodística y el denso tejido, en definitiva, con el que se escribió la historia de la literatura mexicana del siglo XIX.



***Gutiérrez (1927-1934): Un semanario del Humor
Nuevo español***

Francisc-Andreu Martínez Gallego

Editorial Hacer, Barcelona, 2020

87 páginas

Reseña por Adolfo Carratalá, Universitat de València

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.15>

REVISTA A UN SEMANARIO CON NOMBRE DE *NINOT*

Gutiérrez fue una revista madrileña que desprendería cierto olor a pólvora, pero no tanto por cultivar un humor explosivo sino por deberle mucho a las fiestas josefinas, las Fallas de València. De hecho, el título de esta publicación humorística editada entre 1927 y 1934 dio antes nombre al personaje que ocuparía muchas de sus páginas y que fue creado por el propio director del semanario, el periodista Ricardo García López, más conocido por su seudónimo K-Hito, que dio al trazo y carácter de su creación mucho de

muñeco de Falla, una celebración que conoció bien durante los años de juventud que pasó en la capital del Turia. Y quién mejor que un experto de la tierra, el historiador Francesc-Andreu Martínez Gallego, catedrático de Periodismo de la Universitat de València, para ofrecernos un completo y preciso examen de la andadura de esta cabecera, que decidió apostar por un “humor suave e irónico, pequeño y absurdo, jugueteón con la realidad” (p. 27). Su historia la encontramos en el opúsculo publicado por Editorial Hacer, que suma con este título un libro más a la colección Cuadernos GRICOHUSA, fruto del trabajo desarrollado por el Grupo de Investigación en Comunicación, Humor y Sátira al que pertenece el autor.

En las algo más de 80 páginas, divididas en ocho epígrafes convenientemente estructurados, en las que se despliega *Gutiérrez (1927-1934): un semanario del Humor Nuevo español*, encontramos una detallada y bien documentada revisión de lo que significó esta revista en un periodo en el que el periodismo de masas en nuestro país alcanzaba su momento de plasmación absoluta, en esa época de transición de un régimen de represión de libertades –aunque paradójicamente fructífero para la difusión de contenidos periodísticos ligados al entretenimiento y el espectáculo– a la experiencia republicana, en la que la efervescencia de publicaciones, y la progresiva centralidad de una prensa cada vez más implicada en el debate y devenir político, fue una constante. Por este motivo, Martínez Gallego nos invita a descubrir *Gutiérrez* en medio de una constelación de cabeceras sin las que resultaría difícil apreciar el valor de su expresión, así como situar convenientemente su nacimiento y muerte. Sería complicado entender la apuesta de *Gutiérrez* por el Humor Nuevo sin hablar de su directo competidor, *Buen Humor*, la revista que lo abanderó, aparecida en 1921 y de la que, emulando los fichajes con los que Hearst arrebató a Pulitzer a muchos de los integrantes de la redacción del *New York World*, K-Hito se llevó a muchos de los dibujantes que pasarían a integrar la plantilla de *Gutiérrez*. Tampoco resultaría fácil comprender la desaparición del semanario sin mirar a la derechista *Gracia y Justicia*, de cuyo estilo de humor *Gutiérrez* siempre se mantuvo alejado hasta que, en su etapa final, y en una deriva en la que el partidismo ganó al ingenio, ambas parecían representar la misma apuesta editorial.

La dilatada experiencia del autor en la investigación en historia de la prensa española en general, y de las publicaciones de humor en particular, se revela nítidamente en esta apreciada destreza por situar a *Gutiérrez* en sus exactas coordenadas periodísticas, que se amplían a títulos de prensa diaria en los que K-Hito también participó, incluso ya desaparecido el semanario, o a cabeceras con las que esta revista compartió empresa editora, como *Estampa* o *Ahora*, también impulsadas por el poderoso Luis Montiel. Y aquí encontramos con claridad otra de las virtudes del libro: no hablar solo del qué sino también, y con detalle, del quién. Y son estos dos nombres los que sobresalen. Por un lado, el director de *Gutiérrez*, K-Hito, a quien Martínez Gallego acompaña en sus continuos cambios de localidad desde su pequeño pueblo jienense natal hasta la gran Madrid, donde alumbrará su revista, pasando por su recorrido mediterráneo por

Alicante, València y Barcelona, ciudades en las que fue asentando sus valores conservadores y perfeccionando el arte de la caricatura. Por otro, Montiel, propietario de Papelera Madrileña y Talleres de los Sucesores de Rivadeneyra, figura clave en la empresa editorial española en aquellos años y representante del nuevo periodismo, tan nuevo como el humor que Gutiérrez trató de ofrecer a su audiencia.

Y los teóricos de este Humor Nuevo, ese que, en palabras de Martínez Gallego, “no está hecho para hacer reír, sino para hacer pensar. Con una sonrisa” (p 26), también reciben merecida atención, tanto Gómez de la Serna como, especialmente, el escritor y crítico de arte José Francés, a quien el autor atribuye el padrinazgo de K-Hito, cuyos dibujos descubrió al visitar una exposición en el madrileño Salón de Arte Moderno. Sin embargo, son los que dan forma al Humor Nuevo, y no tanto los que lo piensan, quienes ocupan mayor espacio en el desarrollo de la obra, como lógicamente debe ocurrir en una investigación histórica que trata de dejar testimonio de una experiencia periodística. El autor pasa revista a la plantilla de *Gutiérrez*, en la que se dieron cita los humoristas calificados como *la otra generación del 27*. Nos presenta, así, tanto a dibujantes (Roberto, Tono, Francisco López Rubio y Barbero) como a aquellos que, aunque también sucumbían a la tarea del chiste gráfico, Martínez Gallego distingue como redactores (José López Rubio, Edgar Neville, Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, Fernando Perdiguero Camps –Menda- y Antonio Robles). Y, aunque es sobre todo el estilo y la técnica que destacan en los dibujos y artículos de estos profesionales lo que domina en la descripción de sus perfiles, Martínez Gallego tampoco se olvida de apuntar a sus personalidades y valores políticos, sin renunciar a observaciones críticas sobre sus trabajos, algunos misóginos, otros, andando el tiempo, coquetos con el fascismo.

La inmersión en las biografías de estos creadores, necesariamente breve por las características de la obra y el número de profesionales dignos de reseñar, es la aproximación micro de este libro, que en absoluto se olvida de lo macro, pues acertadamente contextualiza la aparición de la revista con una completa caracterización de la España de 1927, con referencias sociales, culturales y políticas a la realidad del país en aquel momento. Y como buen historiador, atendiendo a las circunstancias que envuelven la vida de *Gutiérrez* y a cómo evoluciona hasta su desaparición, Martínez Gallego no se resiste a proponer una periodización de la trayectoria de la publicación que trata de superar aportaciones previas que, en opinión del autor, adolecían de trazo grueso, limitándose a distinguir dos etapas. Para Martínez Gallego son tres, que circunscribe, detalla y justifica en otros tantos apartados del libro. Son esas las páginas en las que el autor también nos permite degustar muchas de las piezas, con o sin rima, que el semanario ofreció a sus lectores. En un primer periodo, ante la dictadura de Primo de Rivera y la posterior dictablanda, con el acento en el humor elitista, aunque también con versos contra la censura y portadas antimilitaristas. Más adelante, tras la proclamación de la II República, con mensajes de adhesión y cierta simpatía, aun manteniendo reservas, al nuevo régimen reformador, al que el propio personaje de

Gutiérrez recibió con gorro frigio. Y ya en sus últimos años, cuando la política nacional quedó atravesada por el debate sobre el Estatuto de Cataluña y la reforma agraria, *Gutiérrez* recorre su tercera etapa, en la que “el apoliticismo del Humor Nuevo se tornó explícitamente político y el conservadurismo de la publicación se afirmó” (p. 72), llegando a difundir editoriales partidistas y chistes gráficos muy duros contra Azaña, figura a la que hasta entonces la cabecera había expresado claro respeto.

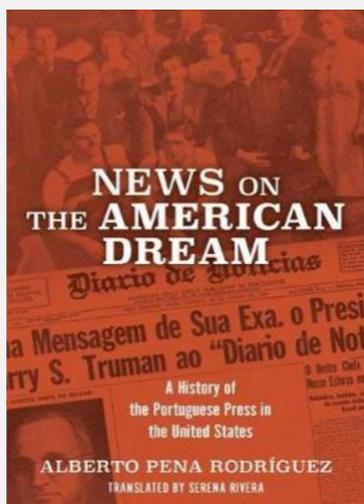
El preciso trabajo de investigación previo que la lectura de esta obra permite intuir facilita a Martínez Gallego componer una historia de la publicación en la que se combina descripción y análisis, reproducción documental y caracterizaciones personales, recuerdos de sus protagonistas y voces de especialistas, mediante un estilo divulgativo que aleja este libro de un lector exclusivamente académico. El profundo conocimiento que el autor atesora sobre *Gutiérrez* le lleva, incluso, a cuestionar –o completar– la versión oficial, ofrecida en su día por el propio K-Hito, sobre el cierre de la publicación. Quien fuera su director vinculó el final del semanario a la huelga general declarada por los sindicatos en octubre de 1934. Sin embargo, Martínez Gallego apunta a otras causas concurrentes en el final de la cabecera y que nos desvela por medio del relato sobre cómo fue dividiéndose en dos la redacción, en paralelo a la progresiva politización de sus contenidos, y, de manera muy específica, el revelador desgaste que sufrió la relación entre K-Hito y Menda, cada vez más desorientado ante el rumbo seguido por Gutiérrez.

La claridad expositiva del historiador casi nos permite sentir la tensión que fue creciendo en el seno del semanario en cuestión de pocos meses, como también nos ayuda a ser espectadores de primera de fila de muchas escenas que el libro recrea con elevada minuciosidad, como aquel día en el que K-Hito, y otros humoristas que posteriormente integrarían la redacción, fueron dando forma –y vida– al personaje Juan Gutiérrez y Gutiérrez, “dibujado sobre una servilleta en el café Granja el Henar, en la calle de Alcalá, 40” (p. 18), o los viajes que, año tras año, en el mes de marzo, K-Hito y su equipo hacían hasta València, para asistir a la fiesta de las Fallas, donde eran recibidos como auténticas celebridades. En otros puntos del relato, a falta de evidencia histórica, el autor, cauto, no puede más que quedarse en el terreno de la hipótesis, como cuando apunta a la tirada de ejemplares que pudo alcanzar el semanario o aborda la relación de K-Hito con otros profesionales de la época, como Luis Bagaría o Tono.

Martínez Gallego, que ya había hecho alguna incursión previa en el análisis de *Gutiérrez*, como demuestran dos estudios publicados en 2015 en sendas obras colectivas sobre periodismo y humor, fundamenta este trabajo en una exhaustiva tarea de documentación que integra, como parece lógico, una profunda revisión hemerográfica del propio semanario –que, además de los muchos fragmentos de artículos que permite introducir, también salpica algunas páginas del libro con la reproducción de portadas, contraportadas y chistes gráficos–, y piezas periodísticas publicadas en otros medios, como las entrevistas a K-Hito aparecidas en *Estampa* en 1928 y en el *Diario Información*

en 1958. Asimismo, algunos de los pasajes se nutren notoriamente de las memorias del propio K-Hito, publicadas en 1948, y que comparten protagonismo con referencias a muchas otras voces expertas, ligadas a estudios sobre la misma publicación (Isabel Chierichetti, Elvire Diaz), la prensa humorística del momento y sus referentes (Antonio Laguna, Samuel M. W. Bauer) o la teoría del humor (Peter Berger).

Con este volumen dedicado a *Gutiérrez*, Martínez Gallego aporta la tercera entrega de los Cuadernos GRICOHUSA, colección dirigida por el catedrático emérito de Periodismo de la Universitat de València, Josep Lluís Gómez Mompert, que se estrenó con los títulos *Investigar la prensa satírica actual*, de José Luis Valhondo, y *El Be Negre (1931-1936)*, de Francesc T. Martínez Sanchis. Y se sumarán más títulos, como garantiza el anuncio incluido en el propio volumen de la próxima publicación de *Don Quijote (1884-87/1887-88/1892-1902): semanario satírico de ambos mundos*, trabajo en el que Martínez Gallego comparte autoría con Antonio Laguna y Luis M. Sujatovich. En definitiva, una colección seria(da) para investigar e historiar el humor, especialmente recuperando publicaciones tristemente desaparecidas. Si K-Hito hubiera vivido para conocer este trabajo sobre *Gutiérrez*, seguro que lo habría celebrado como cuando se consigue indultar un *ninot* de falla. Así es como se salva de las llamas y, por tanto, del olvido.



News on the American Dream. A History of the Portuguese Press in the United States

Alberto Pena

Tagus Press, Dartmouth, 2020

Nº páginas 364

Reseña por Alba Moledo Ucha

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.16>

LA PRENSA, ESPEJO DEL SUEÑO PORTUGUÉS EN AMÉRICA

La prensa como medio de transmisión histórica es, en el trabajo de Alberto Pena Rodríguez, el canal que proporciona la base de un trabajo único hasta la fecha, la primera historia de la prensa portuguesa-estadounidense. Se trata de un fenómeno nunca antes estudiado por la dificultad de sus fuentes, y que Pena Rodríguez desgrana con maestría a través de las décadas de historia de grandes cabeceras como *Diario de Notícias* o *The Portuguese Times*, y a través de los siglos, desde la aparición de *O Jornal de Notícias*, en 1877, hasta la actualidad.

News on the American Dream. A History of the Portuguese Press in the United States pone de relieve el importante papel de la prensa étnica y, en concreto, el de la prensa

portuguesa-estadounidense, como herramienta de cohesión de una sociedad en la emigración. Según detalla el autor en su trabajo, la prensa étnica ha tenido una vertiente multidireccional a la hora de servir a los intereses de la emigración. Por un lado, como vía de aproximación al país de origen, un canal a través del cual permanecer vinculado con las raíces, y por el que llegaban noticias desde el continente y las islas portuguesas hasta las comunidades de emigrantes en los Estados Unidos. Por el otro lado, jugó un importante papel a nivel social en el país de destino, como conectora de las comunidades, defensora de sus intereses y preservadora del idioma y de la cultura portuguesa entre las comunidades de emigrantes impidiendo, de este modo, su asimilación por el país de origen, y contribuyendo a construir la denominada identidad social portuguesa-estadounidense.

Alberto Pena reconstruye la historia de la prensa portuguesa-estadounidense a través de 167 títulos de periódicos y revistas publicados en los Estados Unidos desde 1877 hasta hoy, en un trabajo de recopilación de datos e información que no tiene comparación hasta la fecha. Reconocidos trabajos de otros autores como Leo Pap, Edgar C. Knowlton o Geoffrey L. Gomes forman parte de una cuidada documentación bibliográfica que no solo hace del libro una referencia en su campo, sino que, en conjunto, revela la intensidad del fenómeno de la prensa portuguesa-estadounidense.

News on the American Dream analiza, en cinco capítulos, todas las cabeceras portuguesas-estadounidenses conocidas hasta la fecha a través de una nueva perspectiva sobre esta sociedad étnica en concreto. El primer capítulo contextualiza la llegada de la emigración portuguesa a los Estados Unidos en el marco de los rasgos históricos, políticos, sociales y económicos que caracterizaron a los movimientos migratorios a través de su historia, y establece un primer contacto con el significado de la prensa étnica en general, que en 1910 ya sumaba un volumen total de 1.300 cabeceras en otros idiomas en los Estados Unidos, de los que 18 ya eran portugueses. La prensa étnica fue, en muchos casos, un modo de vida de aquellos emigrantes reconvertidos en editores, que sacaron adelante cabeceras con medios propios o con el apoyo de diferentes instituciones, entre las que destacaron las religiosas, y que se remonta a los mismos orígenes de la emigración portuguesa, que se inició en el siglo XVIII desde las Azores hasta nueva Inglaterra, y luego con California como principal destino en la segunda mitad del siglo XIX. A comienzos del siglo XX se centró en Hawái como destino, con Madeira como origen, un movimiento que se intensificó en las siguientes décadas y que dio paso, entre 1960 y 1980, a la gran ola, frenada por unas políticas migratorias restrictivas y por la entrada de Portugal en la Unión Europea. Los trabajos en las plantaciones de azúcar fueron, al principio, uno de los grandes atractivos que llevaron a los portugueses a los Estados Unidos, quienes precisamente vieron la necesidad de contar con periódicos que defendiesen sus intereses y mitigasen sus sentimientos de aislamiento, a causa de las duras condiciones de trabajo. La comunidad portuguesa en los Estados Unidos se consolidó con el tiempo, sacando adelante sus

propios negocios y asociaciones, que entre 1880 y 1930 potenciaron la creación de un centenar de cabeceras, en un período muy próspero para la comunidad.

El uso de la lengua portuguesa en la prensa étnica fue, tal y como muestra el segundo capítulo, crucial para sobreponerse al discurso dominante en el país de destino, y así crear un discurso propio. Massachusetts y California fueron los estados con la mayor población portuguesa, seguidos de Nueva Jersey, Hawai y Nueva York y, por lo tanto, los estados en los que se fundaron el mayor número de cabeceras, especialmente en los dos primeros. El autor traza un recorrido por la prensa portuguesa-estadounidense a nivel cronológico y geográfico, y se fija en el contenido de las cabeceras, que en su mayoría tuvieron una existencia efímera debido a las dificultades financieras, por lo que solo cinco periódicos superaron los 50 años de historia.

Pena Rodríguez destaca a los periódicos de información general, con noticias relacionadas con eventos dentro de la comunidad, del continente y de las islas portuguesas, asuntos políticos estadounidenses o editoriales elaborados por el mismo editor, como algunos de sus símbolos de identidad. A pesar de ello, las cabeceras de orientación religiosa, fundadas por sacerdotes, o política, también hicieron su aparición, en un contexto en el que la frase "por el bien de la comunidad" justificaba toda existencia de las cabeceras que, si bien aludían a la patria como su razón de ser, en muchos casos no estaban bien vistas por las autoridades portuguesas, cuya censura no podía extender su brazo hasta los Estados Unidos. El autor llega hasta los orígenes de 91 editores propietarios fundadores de las cabeceras, que en su mayoría procedían de las Azores, casi todos tipografistas e impresores reconvertidos en editores sin grandes dotes de escritura, por lo que Pena Rodríguez destaca que los estándares periodísticos no fueron una constante en la prensa étnica portuguesa-estadounidense. En este sentido, figuras como las de Manuel das Neves Xavier y António María Vicente, a las que el autor nos acerca junto a otras muchas en este capítulo, fueron de gran relevancia. Pena Rodríguez se preocupa también de destacar la presencia de varias mujeres editoras en la prensa portuguesa-estadounidense, como es el caso de Laurinda C. Andrade, directora de *A Tribuna*, o Mary Nunes da Silveira, directora de *Jornal Português*.

La aparición de la prensa portuguesa-estadounidense a finales del siglo XIX y su recorrido, que comenzó en Massachusetts, California y Hawai, con la creación de sociedades fraternas, instituciones de caridad, clubes recreativos y asociaciones de todo tipo, tuvo su comienzo con *O Jornal de Notícias*, a manos de João Maria Vicente. A lo largo del tercer capítulo, Pena Rodríguez recorre la historia de este buque insignia de la prensa portuguesa-estadounidense, y de otros como *A Voz Portuguesa*, el segundo más antiguo de los Estados Unidos, y *O Amigo dos Católicos*, una de las cabeceras que nacieron para frenar las campañas anticlericales de la prensa local. La historia de esta prensa, que prosperó entre 1890 y 1909, se detalla en el trabajo del autor, por el que también pasan cabeceras significativas como *A Alvorada*, *O Independente* o el *Boletim*

da União Portuguesa do Estado da Califórnia, en un período de crecimiento en el que, en ocasiones, los conflictos personales entre editores alcanzaron una dimensión pública a través de la prensa, y que se extendió hasta 1929, con un período de máximo esplendor iniciado 19 años antes.

En la década de 1930, tal y como se explica en el cuarto capítulo, se produjeron cambios demográficos ocasionados por factores industriales y económicos como el fin de la industria ballenera. Otros factores sociales como la instauración del régimen del Estado Novo en Portugal centraron las miradas de la prensa portuguesa-estadounidense y fue, precisamente ahí donde nacieron importantes cabeceras como *Diario de Notícias* (New Bedford, 1927) y *O Jornal Português* (Oakland, 1931). Pena Rodríguez repasa el devenir de unos años de cambio social, económico y demográfico que se reflejaron ampliamente en la producción periodística y, de nuevo, desgrana la cronología e historia de las cabeceras que se formaron en este período, una tendencia que continúa entre 1940 y 1969, marcada por la disminución de los ingresos en publicidad, un factor que puso en jaque la continuidad de esta prensa étnica. Posteriormente, la reanudación de la inmigración, principalmente desde las Azores, volvió a impulsar la producción periodística, y se hicieron populares las revistas ilustradas de variedades, en un período próspero que tuvo especial incidencia entre 1970 y 1989, y que vivió un cambio de panorama con la llegada del siglo XXI ya que, desde ese momento y hasta la fecha, no ha habido ninguna nueva cabecera portuguesa-estadounidense, a pesar de que algunos supervivientes como *Luso-Americano* (Nueva Jersey), *O Jornal* (Massachusetts) o *Tribuna Portuguesa* (California) todavía continúan publicándose.

En el quinto y último capítulo Pena Rodríguez rinde homenaje a cuatro cabeceras que hicieron historia, como son *Diario de Notícias*, *Jornal Português*, *Luso-Americano* y *The Portuguese Times*, repasando su historia a través de los tiempos, y cerrando así un trabajo que constituirá la base de investigaciones venideras como una referencia en su campo. Los múltiples enfoques a partir de *News on the American Dream* podrán estudiar en profundidad el contenido de las cabeceras de la prensa portuguesa-estadounidense, hacerse eco del papel de la emigración portuguesa en la historia estadounidense a través del testigo de la prensa, o poner de relevancia la importancia de la lengua materna como canal de transmisión de las culturas a través de las páginas de los periódicos. Otras investigaciones de género podrán sacar a la luz el importante papel de las editoras de cabeceras portuguesas-estadounidenses y, por otra parte, también se podrá profundizar en la historia de los diferentes editores que tuvieron perfiles de lo más variado, desde tipógrafos hasta el clero, un camino que Pena Rodríguez ya ha iniciado.



Syria in perspective. From externally aggravated crisis to national reconstruction

Pablo Sapag M.

Ediciones Complutense, Madrid, 2020

Nº páginas 315

Reseña por Armando Recio García

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.17>

SYRIA, A CONFLICT EXACERBATED BY PROPAGANDA

In this book Professor Pablo Sapag approaches to a decade long Syrian crisis not yet completely solved. Along its 315 pages the author offers a wide range of clues to understand what has happened in Syria since March 2011, when in the midst of the so-called “Arab spring” the Syrian crisis erupted following similar events in Tunisia, Egypt and Libya. Among those answers outstands the intensive use of propaganda by all the parties involved in the crisis. Sapag frames that essential element of his book from a historical perspective which facilitates the theoretical understanding of the use and abuse of propaganda and how it has been channelled both through old and new media.

Published in English by Ediciones Complutense University Press this completely updated and adapted version of the previous Spanish editions (2017, 2019), reveals the propaganda strategies and tactics exploited by different agencies along the years of the Syrian crisis. Both the opposition –from Syrian Muslim Brotherhood to some groups of Kurds- and the Syrian Government communication efforts are detailed and compared, as are the ones of the jihadi organizations also involved in the Syrian conflict, from the more local Jabhat al-Nusra / Jabhat Fatah al Sham to the globalized Islamic State, a terrorist group formerly known as DAESH-ISIS. Sapag explains the propaganda logic behind that name changing pattern but also how the ideological differences between the ruling Ba'ath party and the Syrian Social National Party (SSNP) have been expressed through their respective messages.

Regarding both the regional and global powers involved in the crisis, from Qatar to Iran and from the US to Russia, the author exposes the close relationship of these actors' propaganda strategies and the mainstream media they directly or indirectly control. Thus, and in some cases with more detail than in others and always in the frame of the Syrian crisis, the book briefly introduces the history and evolution of some media outlets like Al Jazeera, Al Majadeen or even the Latin American broadcaster Telesur.

Beside old media, like television networks, social media played an outstanding, however irregular, part in the fierce propaganda war around the Syrian crisis. As the book exposes, new media were very effective to disseminate messages outside Syria but much less inside a country with a very limited Internet penetration when the crisis started a decade ago. In this context, the book interestingly exposes the limits of cyber slacktivism agitation in crisis such as the one in Syria.

Regarding the messages and the narrative deployed by the different actors involved in the crisis, Sapag not just dissections them but presents the historical, political and social context of those very messages thus revealing the logic behind them. In that sense, the author devotes important sections of his book to explain the multi-ethnic and multi-religious character of Syrian society. The latter is a crucial element to understand both, the different propaganda strategies of those local parties involved in the crisis and the partial outcome of it, with a Syrian Government retaking control of most of its territory. As history of any mass communication process shows, the relation between religion and propaganda has indeed been very prolific. In this regard, the author's mentions to several conflicts happening at the end of the previous century, such as Kosovo and East Timor, and its connections with the Syrian one offers a perspective of the evolution of persuasive communication management in the era of what Mary Kaldor defines as 'new wars' and other authors as 'hybrid warfare', situations in which propaganda plays a key role in setting any military and political strategy.

Sapag's historical perspective is accompanied by an effort to offer current information up to the publishing date. That's why the book conditions Syria's physical and political

reconstruction to the consequences of the COVID-19 pandemic and the new wave of economic sanctions recently imposed to the Syrian Government by the US and the EU. Those extra and current facts are always introduced and supported by an impressive bibliographical review of texts in English, Spanish, French and Arabic plus the statements and testimonies of on the ground actors of the Syrian crisis, from combatants to NGOs personnel and the Syrian President Bashar al-Assad, who was interviewed by Pablo Sapag in Damascus during the field research for this book.

All in all, a scholar contribution that pretends to fill the void of rigorous books devoted to a multi-faceted conflict approached from the point of view of History of Propaganda, undoubted a scientific discipline which as this book demonstrates is useful to untangle those intertwined aspects –from international relations to economic ambitions - of what up to now is the gravest conflict of the 21st century.



Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición

Jaume Guillamet (ed.)

Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2020

314 páginas

Reseña por Xavier Ramon Vegas

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.18>

PERIODISMO EN TIEMPOS DE CAMBIO: LAS REVISTAS DE LA TRANSICIÓN Y SUS PROTAGONISTAS

Durante la última década, el Grup de Recerca en Periodisme (GRP) de la Universitat Pompeu Fabra ha trabajado en tres proyectos competitivos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad sobre el papel de la prensa durante la Transición democrática española. En *La transición de la prensa: El comportamiento político de diarios y periodistas* (Guillamet, 2018), el equipo analizó doce periódicos para ahondar en la función de “parlamento de papel” que los medios escritos jugaron durante el proceso de cambio político que siguió a la muerte del general Francisco Franco.

La presente obra, titulada *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*, continua esta línea de investigación, ofreciendo una radiografía completa y rigurosa sobre la conducta informativa y política mostrada durante este período por diecisiete revistas. El libro, editado por el catedrático de Periodismo e historiador Jaume Guillamet, cuenta con las aportaciones de nueve investigadores de cinco universidades distintas: David Caminada, Jaume Guillamet, Cristina Perales-García, Francesc Salgado y Christopher Tulloch (Universitat Pompeu Fabra); Javier Muñoz Soro (Universidad Complutense de Madrid); Gloria García González (Universidad Pontificia de Salamanca); José Reig Cruañes (Universidad de Castilla-La Mancha) y Rita Luis (Universidade Nova de Lisboa).

El trabajo se estructura en cuatro ejes fundamentales: (1) Revistas generales; (2) La diferencia nacionalista y regional; (3) Memoria y reflexiones; y (4) Revistas internacionales.

La primera parte del libro (“Revistas generales”) ofrece una panorámica exhaustiva del comportamiento de revistas con gran carga política y cultural que surgieron antes del final de la dictadura franquista, como *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo* o *La Calle*. Durante la Transición, estas publicaciones actuaron como tribuna de expresión para los principales partidos de la izquierda demócrata cristiana, socialista y comunista. En sus páginas, se relataron episodios clave en el proceso de democratización como la muerte de Franco, el debate y la aplicación de la Ley para la Reforma Política o las elecciones del 15 de julio de 1977. Estas revistas también contribuyeron a la difusión de documentos de vital importancia, como el borrador secreto de la Constitución Española. Como señalan Javier Muñoz Soro y Gloria García González (2020: 26), dicha divulgación por parte de *Cuadernos para el Diálogo* a finales de 1977 “dio mayor transparencia a un proceso constituyente mantenido hasta entonces al margen del debate público, lo que permitía a los actores sociales valorar el texto según sus expectativas y participar, aunque solo fuera mediante presiones externas, en su redacción definitiva”.

En esta primera parte del libro también se articula el contraste entre los semanarios independientes y las revistas ilustradas. Nuevas publicaciones como *Cambio 16* e *Interviú* alcanzaron una gran popularidad, caracterizándose por “un lenguaje directo, incisivo y atrevido, descarado incluso, que transluce muy visiblemente desde portadas y titulares” (Guillamet y Reig Cruañes, p. 46). El ascenso de estos modelos contrasta con el declive de publicaciones ilustradas como *La Actualidad Española* y *Gaceta Ilustrada*, que fueron incapaces de adaptarse a las exigencias editoriales propias del nuevo escenario debido, entre otras cuestiones, a su “toma de posición oficialista y la ausencia de cualquier crítica de calado al proyecto reformista del gobierno” (García González y Guillamet, p. 65).

Esta mirada general se completa con una radiografía de la renovación de la prensa satírica a través de publicaciones como *Por Favor*, *Barrabás*, *El Papus* y *El Jueves*. Tras

un largo período de rígido control político, entre 1973 y 1976 se produce una eclosión de proyectos destinados al humor gráfico. Gracias a la aparición de dibujantes como Andrés Rábago o José Luis Martín, el humor se convierte en un espacio “liberador”, que permite “la sátira de un entorno sociológico que provenía del franquismo y que buena parte de la sociedad rechazaba como inadecuado y caduco” (p. 105). Como señala Salgado (p. 106), “la proliferación de hasta cuatro semanarios satíricos nuevos de alta tirada estructuró la profesión, la dignificó, aumentó los salarios y renovó la influencia de las llamadas escuelas catalana y castellana de humor gráfico, que pudieron renovarse y expandirse en una década que significó una importante puesta al día después de la larga etapa de la dictadura franquista”.

La segunda parte del libro (“La diferencia nacionalista y regional”) se centra en la trayectoria y las características particulares de las revistas políticas del espacio regional y nacionalista en tres territorios distintos. En el escenario catalán, *Canigó*, *Presència* y *Oriflama* fueron tres publicaciones con gran arraigo comarcal que contribuyeron a “mantener viva la lucha cultural y lingüística del territorio” (Perales-García, p. 122) durante el tardofranquismo y la transición democrática. La obra traza de forma clara las similitudes entre las tres revistas, así como las diferencias observadas en referencia a su posicionamiento sobre el tipo de organización política que debía tener España. En paralelo, se interrogan dos publicaciones que desarrollaron su tarea en la órbita de dos formaciones particulares: *Destino* –propiedad de Jordi Pujol entre 1974 y 1977– y *Arreu*, revista que operó en el ámbito de influencia del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) entre 1976 y 1977.

En este momento de gran intensidad social y política, la prensa no diaria también jugó un papel clave en territorios como el País Vasco y Navarra. Caminada ejemplifica esta cuestión con su análisis de la revista *Punto y Hora de Euskal Herria*. Próxima a los postulados de la izquierda *abertzale*, *Punto y Hora de Euskal Herria* apostó “por temas relacionados con política y sociedad, reportajes de denuncia, entrevistas, medio ambiente, laboral y cultura vasca” (p. 145). La publicación fue muy crítica con la Constitución Española de 1978, a la que “consideraba propia de los políticos del sistema” (p. 150).

En Valencia, la revista *Valencia Semanal* defendió el nacionalismo valenciano, apostando por el uso de la denominación de País Valencià y por impulsar “la vía rápida a la autonomía plena” (Reig Cruañes, p. 161). La orientación de *Valencia Semanal* chocó con las posiciones anti-autonomistas que mantenían otras publicaciones como *Las Provincias*. Como destaca Reig Cruañes (p. 169), “la orientación nacionalista que inspiró a los creadores de la revista debió confrontarse con la escasa consciencia nacional y con un escenario de confrontación y resistencia que no se vivió en otras comunidades”.

La radiografía de dichos espacios (revistas generales de ámbito nacional y regional, semanarios, revistas ilustradas y publicaciones satíricas) se lleva a cabo de forma

pormenorizada. El análisis hemerográfico de piezas periodísticas de información y opinión y el uso de fuentes bibliográficas autorizadas permite comprender cuestiones de primer orden sobre cada publicación: el estilo periodístico y la filosofía editorial; las líneas de trabajo y temáticas preferentes; el origen y referentes nacionales e internacionales de estas publicaciones; sus redactores y colaboradores más emblemáticos; su evolución; y las particularidades ideológicas que cristalizaron en posiciones políticas particulares respecto a la reforma política.

Durante esta exposición, la obra no es ajena a los secuestros, amenazas, suspensiones y expedientes sufridos por publicaciones como *Triunfo* o *Cuadernos* o *Por Favor*. Tampoco se rehúye hablar del impacto de la violencia contra los periodistas en este convulso escenario, ejemplificada en los atentados contra *El Paps* o *Punto y Hora* en 1977. El libro también es capaz de situar el surgimiento y desarrollo de estas revistas en un contexto de crisis económica y alta volatilidad empresarial. Como advierten los autores, muchas de las publicaciones analizadas no pudieron sostenerse debido al aumento de los costes productivos, el descenso de ingresos por publicidad o la feroz competencia generada por nuevos medios de información diaria como *El País* o *El Periódico de Catalunya*.

Después de examinar las revistas de ámbito nacional y regional, la tercera parte de la obra (“Memoria y reflexiones”) interroga cuestiones clave como la memoria colectiva sobre la función de los periodistas de la transición, las particularidades de la práctica profesional ante la democracia y el papel de los semanarios satíricos. Para abordar el primero de estos ejes, los investigadores realizaron dos grupos de discusión con periodistas en Madrid y Barcelona. A través de esta aproximación cualitativa, los investigadores pudieron recuperar las vivencias de profesionales de reconocida trayectoria: Gonzalo San Segundo, Pedro Calvo Hernando, Rosa Solbes, Emilia Bolinches, Jaime Millás, Txema Alegre, Josep Maria Orta, Miquel Fañanás, Lluís Bonada, Carlos Pérez de Rozas y Oriol Domingo Pàmies. Sus intervenciones aportan luz sobre la relación entre periodistas y políticos durante la transición, la regeneración de la profesión en este período, los cambios empresariales que acontecieron en este momento y la influencia de las revistas en el proceso de cambio.

Esta tercera parte del libro también recoge los aprendizajes adquiridos en tres seminarios con periodistas y académicos llevados a cabo en la Universitat Pompeu Fabra entre 2017 y 2018. Por una parte, las visiones de Juan Pecourt, Giaime Pala y Paul Aubert permiten ahondar en el fenómeno de las revistas políticas desde las ópticas de la sociología, la historia y la crítica cultural. Por otra, las aportaciones de Isabel-Clara Simó, Josep Ramoneda y Rafael Nadal profundizan en las especificidades del trabajo periodístico durante la Transición y la relevancia de revistas como *Canigó*, *Arreu* o *Presència*. Finalmente, las intervenciones de José Luis Martín Zabala, María Iranzo, José

Ilario y Juan Fermín Vílchez perfilan el papel clave de publicaciones satíricas como *Barrabás*, *El Papus*, *Por Favor*, *Hermano Lobo* o *El Jueves*.

En la cuarta parte de la obra (“Revistas internacionales”), el investigador Christopher D. Tulloch ahonda en el relato de la transición democrática llevado a cabo entre 1975 y 1978 por *Newsweek*, *Time* y *The Economist*. Esta aproximación complementa el análisis de los principales diarios europeos y norteamericanos que el grupo de investigación desarrolló en *Las sombras de la transición. El relato crítico de los corresponsales extranjeros, 1975-1978* (Guilamet et al., 2016). En esta ocasión, se arroja luz sobre la postura ideológica y los principales temas que conformaron la agenda de los semanarios angloamericanos de élite. La Transición fue un tema omnipresente en la agenda informativa de estas revistas extranjeras, que centraron su atención en cuatro pilares: (1) La muerte de Franco y la incertidumbre sobre el futuro democrático de España; (2) La apuesta por Adolfo Suárez; (3) El destino del Partido Comunista Español (PCE); y (4) La lacra de la violencia terrorista de extrema derecha e izquierda durante este período.

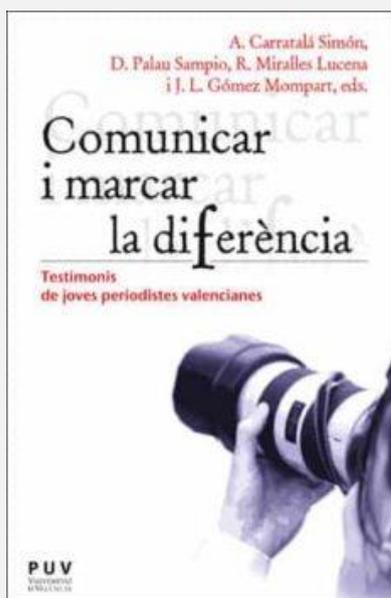
Como recuerda Tulloch, los corresponsales y enviados extranjeros tuvieron un mayor margen de maniobra que los periodistas españoles, aún sometidos a la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Esto permitió a los profesionales extranjeros “publicar precisamente sobre temas delicados”, “poder asistir a ruedas de prensa clandestinas dirigidas específicamente a ellos” y “ofrecer información suministrada por periodistas locales cuyo contenido no podían utilizar debido a la censura” (p. 275).

Gracias a su riqueza metodológica y mirada holística al fenómeno estudiado, *Revistas para la democracia* representa una valiosa aportación para comprender el contexto, los relatos y los comportamientos de las publicaciones no diarias durante la Transición, así como las motivaciones de los profesionales que trabajaron en ellas. Pese a su heterogeneidad, estas revistas asumieron el compromiso con la democratización del país y, a la vez, abrieron el panorama periodístico a nuevos contenidos, perspectivas y prácticas profesionales. Además de estimular el debate sobre el papel de los medios de comunicación durante la Transición, el presente trabajo abre nuevas oportunidades para la reflexión académica, profesional y ciudadana sobre el valor de la práctica periodística en episodios de gran transcendencia política, social y comunicativa.

Referencias bibliográficas

GUILLAMET, J. (ed.) (2018): *La transición de la prensa. El comportamiento político de diarios y periodistas*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

GUILLAMET, J.; MAURI-RÍOS, M.; RODRÍGUEZ-MARTÍNEZ, R.; SALGADO, F.; RECKLING, T., Y TULLOCH, C.D. (2016): *Las sombras de la transición. El relato crítico de los corresponsales extranjeros, 1975-1978*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.



Comunicar i marcar la diferència. Testimonis de joves periodistes valencianes

A. Carratalá, D. Palau, R. Miralles i J.L. Gómez Mompert, eds.

PUV, València, 2020

241 pàgs

Reseña por Lola Bañón Castellón, Universitat de València

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.19>

LA EXPERIENCIA DE GÈNERO DE 30 PERIODISTAS JÓVENES

Este libro narra un reencuentro de experiencias e historias de vida que resultan en un retrato de la situación de la profesión periodística en este convulso inicio del siglo XXI. Sin ser un libro estrictamente de historia, sí que es un claro exponente de cómo ha evolucionado –desde la perspectiva de género– la profesionalización de las periodistas desde el inicio del presente siglo.

Un grupo de jóvenes periodistas se dan cita en esta obra para contar el devenir de sus trayectorias personales y profesionales; material humano que confluye para ofrecer una perspectiva de género sobre las condiciones a las que se enfrentan las mujeres en el sistema occidental de medios de comunicación.

La iniciativa de la presente recopilación se gesta en la jornada “Comunicar i marcar la diferència” organizada por la Unidad de Periodismo en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de València en 2008. Allí, el grupo de docentes editores emplazó a exalumnas de la titulación a que volvieran al que había sido su escenario físico de formación para que reflexionaran conjuntamente sobre los diferentes itinerarios profesionales que habían seguido y los retos laborales que sortearon después de su paso por los estudios de periodismo. Fue un reencuentro con momentos de gran emoción, pero con un discurso recurrente en todas las intervenciones: el periodismo es una de las profesiones con mayoría de mujeres en sus redacciones, pero es uno de los entornos profesionales en donde más se evidencian las dificultades de progresión profesional que tienen respecto a sus compañeros. Es especialmente complicado acceder a los espacios de poder y prestigio.

Desde que se implantaron los estudios de periodismo en la Universidad de València, en el curso 2000-2001, bajo la dirección del profesor Gómez Mompert, las notas de acceso a la titulación han sido de las más altas a las que se ha tenido que enfrentar el alumnado. Desde el minuto cero, las alumnas han sido mayoría en conseguir el ingreso a la carrera; una constatación que tiene su paralelismo en la creciente presencia de mujeres en las redacciones de los medios de comunicación y su contraste en la disminución de proporción a la hora de ocupar cargos en la parte alta de la jerarquía laboral.

Leer este libro supone recordar a aquellas jóvenes que se sentaban en nuestras aulas de la universidad llenas de ilusión por el oficio y a través de las páginas verlas reconvertidas en mujeres maduras que narran en primera persona el proceso de entrada en el mundo profesional contando sus historias de éxito, reconversión, evolución y conclusión sobre lo que supone hoy en día ser mujer y sobre todo ser mujer periodista.

El libro se inicia con un prólogo de la profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona Joana Gallego, quien recalca que el hecho de ser mujer no cambia automáticamente los discursos, pero que hay que considerar los mecanismos, rutinas y procedimientos periodísticos que están en la base de la cultura profesional: si los medios continúan representando a las mujeres como una excepción, se convierten en un obstáculo más para los procesos de cambio perpetuando los estereotipos y las diferencias.

Cada una de las 30 intervenciones de las jóvenes periodistas concluye con un resumen de las líneas más destacadas del pensamiento de sus autoras, de tal manera que, de forma muy breve, no sólo podemos conectar con sus vivencias personales sino sobre

todo con las formas múltiples de resistencia y adaptación que han generado las protagonistas para lograr un espacio en el mundo de los medios de comunicación.

Los 30 testimonios ofrecen el diagnóstico de la existencia permanente de barreras para el pleno desarrollo profesional de las mujeres periodistas. El entorno de poder perpetúa las asignaciones de la agenda temática y las dificultades de conciliación frenan las progresiones profesionales sin que las periodistas puedan hacer poco menos que observar con impotencia el ascenso profesional sin freno de compañeros varones, en muchas ocasiones menos cualificados que ellas mismas.

Un escenario de frustración que se expresa en esta obra a veces con acidez, otras con ironía y en muchas ocasiones de forma simultánea a una declaración de amor por un oficio que, años después de su salida de la universidad, les ha permitido, asimismo, momentos de plenitud y conexión sentimental con el periodismo.

Las protagonistas narran sus aterrizajes de conciencia en la perspectiva de género; algunas desde una formación específica que han afrontado por una inquietud individual y con el precedente de madres y abuelas feministas; otras desde el descubrimiento personal en las redacciones de las dificultades de las mujeres en conseguir las asignaciones de los temas trascendentales de la agenda, reservados aún en muchas ocasiones de forma sistemática a los hombres. Cada una de las 30 mujeres tienen perfiles no solo diferentes sino incluso antagónicos.

Hay también testimonios de jóvenes periodistas españolas emigradas que narran la situación de doble dificultad que supone el género y el exilio profesional; desafortunadamente una condición muy frecuente en esta franja generacional de principios de siglo. En esa vida exterior narran su convicción de que la confianza es tan importante como la competencia, un mandamiento recogido por una de las protagonistas en el testimonio de la presentadora de la BBC Karry Kay. Una impresión que otra de las protagonistas, por ejemplo, obtiene de una experiencia radicalmente diferente como es la de la introspección a través de su experiencia con la meditación.

La mayoría de las autoras describen su conciencia de género como un estado al que llegaron de forma paulatina, con la irrupción en la vida real que las iba situando en momentos de discriminación que fueron abonando la evidencia de que debían comunicar y vivir con perspectiva feminista.

En los diversos caminos de reflexión, es común la experiencia de la precariedad profesional pero casi todas, años después, han encontrado los mecanismos adaptativos para construir una vía de desarrollo profesional en la que han concluido que reconocer la voz de las mujeres es un recurso de empoderamiento personal y grupal.

El libro es una obra de amor al periodismo con una idea principal sobre la mesa: contando las historias en clave de género, con la perspectiva feminista que imagina un mundo mejor para todas y todos, aún queda espacio para imaginar un mundo de igualdad real.

Comunicar i marcar la diferència es una obra que, en definitiva, supone una referencia para las nuevas generaciones de tituladas/os que se enfrentan ahora, de manera inesperada a un nuevo problema añadido como es el contexto de la COVID-19. Es además, un espacio en el que a través de 30 historias revivimos las alegrías del disfrute de la consolidación profesional, la denuncia de las brechas salariales y los techos de vidrio que se encuentran las mujeres periodistas y las decisiones -a veces no fáciles- de emprender otros caminos profesionales diferentes con el bagaje de la formación en comunicación. Una lectura que, 20 años después de emprendida la formación, es una alerta sobre la desigualdad de género persistente y una declaración de amor mayoritario y sin embargo a veces desigual e irregular, por la vocación que les llevó a las aulas universitarias

CONSEJO DE REVISORES

Revisores del número 15 (2020)

Han actuado como revisores anónimos para uno o más artículos de este número, tanto aceptados como rechazados, los siguientes investigadores:

Dra. Azahara Cañedo Ramos, Universidad Carlos III de Madrid, España
Dra. Bárbara Ortuño Martínez, Universidad de Alicante, España
Dra. Claudia Román, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Dra. Deborha González Jurado, Universidad de Málaga, España
Dra. Diana Rivera Rogel, Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador
Dr. Salvador Gómez García, Universidad de Valladolid, España
Dra. Victoria García Prieto, Universidad de Sevilla, España
Dr. Miguel Ángel Ortiz Sobrino, Universidad Complutense de Madrid, España
Dra. Ana Sedeño Valdellós, Universidad de Málaga, España
Dr. José Patricio Pérez-Ruffí, Universidad de Málaga, España
Dra. María Dolores Pérez Murillo, Universidad de Cádiz, España
Dra. Ana María Velasco Molpéreces, Universidad de Valladolid, España
Dr. Igor Barrenetxea Marañón, Universidad del País Vasco, España
Dr. José Javier Sánchez Aranda, Universidad de Navarra, España
Dra. Mónica Moreno Seco, Universidad de Alicante, España
Dr. Agustín Sánchez Andrés, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México
Dra. Elena Bellido, de la Universidad de Sevilla, España
Dr. Eduardo Higuera Castañeda, de la Universidad de Castilla la Mancha, España
Dra. Pilar Salomón Chéliz, de la Universidad de Zaragoza, España
Dra. Mirta Varela, de la Universidad de Buenos Aires y CONICET, Argentina
Dr. Leandro Álvarez Rey, Universidad de Sevilla, España
Dr. José Luis Rodríguez Jiménez, de la Universidad Rey Juan Carlos I, España
Dra. Sonia María Izquierdo Gutiérrez, de la Universidad CEU San Pablo de Madrid, España

Revista internacional de Historia de la Comunicación

Revista semestral, editada en Sevilla
por la **ASOCIACIÓN DE HISTORIADORES DE LA
COMUNICACIÓN (AsHisCom)** y la **EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA (EUS)**

ISSN 2255-5129

[revistascientificas.us.es/index.php/RiHC/
institucionales.us.es/revistarihc/web/](http://revistascientificas.us.es/index.php/RiHC/institucionales.us.es/revistarihc/web/)
rihc@ashiscom.org