

UNA SONRISA CINEMATOGRAFICA: COMPARACIÓN ENTRE LAS IMÁGENES DE FRANCO Y GETÚLIO VARGAS, EN LOS NOTICIARIOS NO-DO Y CINEJORNAL BRASILEIRO

CRISTINA SOUZA DA ROSA
Centre d'Investigacions Film-Història
(Universitat de Barcelona)

Resumen:

La presente comunicación tiene por objetivo discutir el uso del cine como medio de propaganda por los gobiernos autoritarios de Francisco Franco y Getúlio Vargas, el último presidente de Brasil entre 1930 y 1945, comparando las imágenes de los dos en los noticiarios NODO y *Cine Jornal Brasileiro*. Durante sus gobiernos, los dos presidentes criaron una imagen de sí mismo que era exhibida en las películas para el pueblo español y brasileño, con el objetivo de establecer una aproximación entre los dictadores y la población. De esta forma, analizo como las imágenes cinematográficas de Franco y de Vargas ayudaron a construir y a consolidar el mito de Franco como “Caudillo de España” y de Vargas como “Padre de los pobres”. Para ello, he utilizado como referencial teórico la historia comparada.

Palabras clave: Franco, Getúlio Vargas, Cine, propaganda.

Title: CINEMATOGRAPHIC SMILE: A COMPARISON BETWEEN THE IMAGES OF FRANCO AND VARGAS IN THE NEWS NODO AND CINE JORNAL BRASILEIRO.

Abstract:

This communication is intended to discuss the use of film as propaganda by the authoritarian government of Francisco Franco and Getúlio Vargas, the last president of Brazil between 1930 and 1945, comparing the two images in news NODO and *Cine Jornal Brasileiro*. During their governments, both presidents raised an image of himself that was showed in the films for the Spanish and Brazilian population, with the aim of establishing a rapprochement between the dictators and the population. In this way, I analyze how the cinematographic images of Franco and Vargas helped to construct and to consolidate the myth of Franc like “Caudillo of Spain” and Vargas like “Father of the poor men”. " For that, I have used like referential theoretician compared history.

KeyWords: Franco, Getúlio Vargas, Cinema, Advertisement.

INTRODUCCIÓN

La presente comunicación pretende discutir las imágenes del general Francisco Franco y del presidente Getúlio Vargas en sus respectivos noticiarios cinematográficos: NO-DO y *CineJornal Brasileiro*.

El objetivo es analizar cómo esos noticiarios de propaganda ayudaron a construir los mitos políticos alrededor de la figura de Franco y Vargas. Observando cómo las imágenes cinematográficas organizaron los discursos simbólicos del poder, exhibiendo una nueva manera de hacer política donde el líder y el público establecían una novedosa relación.

Para ello, he utilizado la historia comparada, donde busco analizar las semejanzas y las diferencias entre el lenguaje cinematográfico de los noticiarios y entre los dos dictadores. La comparación entre los dos líderes se justifica no tanto por sus regímenes como por sus formas de actuación ante las cámaras de cine.

A continuación, el lector encontrará una pequeña introducción de la toma del poder por parte de Getúlio Vargas y Francisco Franco. Considero tal procedimiento importante para la comprensión de las realidades históricas aquí abordadas y comparadas.

Vargas llegó a la presidencia de Brasil, en 1930, después de comandar una revolución encabezada por tres provincias brasileñas insatisfechas con la política nacional: *Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro y Minas Gerais*. El objetivo era destituir el gobierno central, acusado de beneficiar a los grandes hacendados y considerado corrupto y oligárquico. Las tropas revolucionarias tomaron al asalto, el 24 de octubre de 1930, la ciudad de Rio de Janeiro, capital de Brasil en aquella época, destituyeron al presidente Washington Luís del puesto y establecieron un gobierno provisional, nombrando a Getúlio Vargas como presidente. En 1934, se convocaron las elecciones y Vargas fue elegido por la Asamblea Nacional Constituyente, presidente del gobierno constitucional. En 1937, dio un golpe de Estado e instauró un gobierno autoritario nacionalista, que le mantuvo en el poder hasta 1945.

El período de 1937 a 1945 fue llamado *Estado Novo*, pues Getúlio Vargas proponía una transformación radical de la sociedad brasileña, que alcanzaría a los sectores sociales, políticos y económicos. El nuevo gobierno adoptó un discurso en contra del liberalismo y con tono nacionalista, de protección a los intereses nacionales, de patriotismo, de unidad de la nación y de armonía social. Con eso, Vargas intentaba atraer a su lado al pueblo, a los

empresarios y muchos intelectuales que creían que el Estado era el único elemento capaz de promover el crecimiento nacional. El discurso del orden y el progreso, defendido por los iluministas, obtuvo fuerza dentro del *Estado Novo*, así como el mito del gran jefe. Getúlio Vargas estableció una nueva relación de poder con el pueblo, en que éste sería representado directamente por su líder, que asimismo buscaría realizar todos los deseos del pueblo. En ese contexto, el concepto de democracia ganó una dimensión social y no política, donde el Estado era justo y protector socialmente. El Estado brasileño de 1937 puede ser definido como un Estado fuerte, centralizado y antiliberal¹.

Por otra parte, en medio de la Guerra Civil española, a finales de septiembre de 1936, Francisco Franco fue proclamado, por una junta militar, Generalísimo de todas las Fuerzas Armadas y Jefe del Gobierno del Estado Español. El nombramiento, al principio provisional, luego dio paso a una dictadura vitalicia. En 1 de octubre de 1936, Franco fue investido como Jefe de Estado, en Burgos, siendo aclamado por una muchedumbre como el gran líder. A partir de entonces, empezó a firmar decretos-leyes, dando inicio al régimen franquista. Un año después promulgó la unificación de los partidos políticos en un solo; nacía así la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, o la FET y de las JONS. Diferente del Varguismo, donde los partidos políticos fueron suprimidos y el congreso nacional cerrado, Franco constituyó dos órganos políticos: el Consejo Nacional y la Junta Política. El primero fue concebido como órgano supremo del partido único y el segundo tenía básicamente tarea de “asesoramiento a la jefatura”². Mientras Franco respondía “ante Dios y ante la Historia”, Getúlio Vargas estaba sometido solamente a la Constitución de 1937, que le confería poderes absolutos.

En enero de 1938, se instaló, en la ciudad de Burgos, el primer gobierno del Nuevo Estado. Dos meses más tarde, el gobierno aprobó el Fuero del Trabajo, un conjunto de leyes laborales inspiradas en la *Carta del Lavoro* de Mussolini. Similar a la carta italiana también fueron las leyes laborales de Brasil, instituidas en 1943 y llamadas Consolidaciones de las leyes laborales (CLT, sigla en portugués).

¹ GOMES, A. *Autoritarismo e corporativismo no Brasil: intelectuais e construção do mito Vargas*. En: O Corporativismo em Português. Estado, Política e Sociedade no Salazarismo e no Varguismo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, pp. 84.

² DI FEBO, G., SANTOS, J. *El Franquismo*. Barcelona, Paidós, 2005, pp. 14.

Al terminar la guerra, en 1 de abril de 1939, Franco fue aclamado Salvador de la Patria, por liberar España del caos y de la anarquía generada por el gobierno republicano y por la influencia de agentes bolcheviques. La Guerra Civil española pasó a la historia como una cruzada en contra de los enemigos de la nación y del comunismo, conducida por un líder, denominado el Caudillo, católico y militar. De esa manera, fue constituida la Dictadura franquista (1939-1975), un Estado fuerte y centralizado, bajo los signos del orden, de la patria y de la religión.

PROPAGANDA, POLÍTICA Y CINE EN EL FRANQUISMO Y VARGUISMO

Tan pronto como Getúlio Vargas asumió el puesto de presidente de Brasil empezó a ocuparse de la propaganda del *Estado Novo*. Desde el principio comprendió la importancia de controlar los medios de comunicación y de hacer propaganda del gobierno. La iniciativa estaba relacionada con la consolidación del poder, formando parte de la estrategia de conquista de la población y de la busca de legitimidad. En este contexto, el cine apareció como un importante aliado, pues posee un gran poder de persuasión. Los ideólogos del *Estado Novo* creían que las películas documentales eran la mejor orientación para la propaganda y para la doctrinación de la política. Con todo, pasaron algunos años para que el gobierno de Vargas utilizase el cine como vehículo de propaganda, justificado no por la falta de interés, sino por la falta de presupuesto.

En 1930, el nuevo gobierno creó el Departamento Oficial de Publicidad. Su campo de acción estaba restringido a la radiodifusión y a la divulgación de noticias a la prensa, sin mucho control de los medios. Con el pasar de los años, y a medida que Vargas se consolidaba en el poder, se hizo necesario hacer una propaganda más sistemática del gobierno. Así, en 1934, Getúlio Vargas autorizó la creación del Departamento de Propaganda y Difusión Cultura (DPDC). Inspirado en los modelos nazi-fascistas, el Departamento controlaba el cine y la prensa, además la radio, y actuaba en el ámbito nacional. Con más poderes que su antecesor, el DPDC estaba vinculado al Ministerio de la Justicia y su director, Lorival Fontes, era un simpatizante declarado del Fascismo³.

³ GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial, ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo, Marco Zero, 1999, pp. 57. También el ministro de Justicia de Brasil, Francisco Campos, era simpatizante del Fascismo y uno de los principales ideólogos del Estado Nuevo.

Entre 1935 y 1938 las cosas en Brasil se pusieron tensas. El gobierno tuvo que enfrentarse a dos revueltas: una organizada por los comunistas en 1935, y otra por los Integralistas en 1938⁴. En 1937, Getúlio Vargas dio un golpe de Estado, justificado por la amenaza comunista, instaurando una Dictadura nacionalista hasta 1945. En ese contexto, en 1938, el DPDC dio paso al Departamento Nacional de Propaganda (DNP), cuya principal misión era expandir la propaganda del gobierno a todo el territorio nacional y al exterior. El momento histórico exigía un mayor control de la propaganda, y el nuevo organismo tenía la preocupación de educar a la población según los ideales del estado recién instaurado. Tanto en el Varguismo como en el Franquismo, el término propaganda estaba relacionado con la educación, donde el objetivo de la propaganda era educar a la población para vivir en la nueva realidad social, inculcando los valores políticos y sociales de las dictaduras nacionalistas⁵.

En 1939, el DNP fue sustituido por el Departamento de Prensa y Propaganda (DIP). De todos los departamentos creados hasta 1939, el DIP fue el más activo de todos, controlando con más amplitud y con más poderes los medios de comunicación. Su finalidad era la “elucidación de la opinión nacional sobre las directrices doctrinarias del régimen, en defensa de la cultura, de la unidad espiritual y de la civilización brasileña (...)”. Portador de la misión, el DIP se tornó un instrumento de cultura, de educación y de construcción de la realidad y de la identidad nacional. En ese contexto de centralización de la información, el nuevo Departamento dependía directamente de la presidencia de la República, lo que le daba más autonomía y poder, y su director siguió siendo Lorival Fontes.

Para cumplir con su tarea, el DIP distribuyó su trabajo en cinco divisiones: I. Divulgación; II. Radiodifusión; III. Cine y Teatro; IV. Turismo; V. Prensa. El DIP era el único responsable de la imagen del presidente Getúlio Vargas y estaba a su cargo organizar los eventos cívicos, los rituales varguistas, distribuir fotografías del presidente y enviar a la prensa las informaciones oficiales para publicación. Además, hacía la censura de películas y distribuía los papeles para que los periódicos imprimiesen sus diarios.

Entre tanto, la principal acción de propaganda del Departamento fue la producción de un noticiario cinematográfico llamado *Cinejornal Brasileiro*. La edición del noticiario

⁴ El Integralismo fue un movimiento político, creado en 1932 por Plínio Salgado, inspirado en el Fascismo y el Nazismo.

⁵ RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli. *Un Franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp, 2008, pp. 30.

estaba prevista en el decreto de fundación, que sugería hacer un noticiario “con versión sonora, filmado en todo Brasil y con motivos brasileños, y suficiente número de reportaje para incluir en la programación”. Así, a partir de 1939, los cines brasileños empezaron a exhibir, durante la programación, el noticiario *CineJornal Brasileiro*, que tenía por objetivo hacer la propaganda del *Estado Novo*, del presidente Getúlio Vargas y de educar la población conforme la nueva realidad.

El noticiario brasileño no era distinto de los producidos en Europa y Estados Unidos. Su estructura estaba formada por asuntos de la actualidad brasileña e internacional, destacando los hechos gubernamentales. Entre 1939 y 1946, fueron producidos 607 números del noticiario, que tenía una edición semanal y eran vistos en los cines antes de la programación normal. Su exhibición estaba garantizada por la ley número 21.240, de 1932, que obligaba a los cines a incluir en la programación de cada mes películas nacionales. El semanario registró todos los tipos de eventos del gobierno, desde pequeñas cenas hasta grandes ceremonias cívicas, siendo Getúlio Vargas la principal estrella de las películas. La apertura del *Cinejornal Brasileiro* era apoteósica, con una música vibrante que daba el tono mágico a las imágenes. En la pantalla se veía los contornos de la bandera de Brasil y en cada triángulo imágenes de las fuerzas armadas desfilando y el perfil de Vargas superpuesto en medio.

El DIP no distribuía sus noticiarios en los cines; dejó tal tarea a distribuidoras particulares y, durante su existencia, el servicio estuvo en manos de más de una distribuidora. Eso, sumado a las distancias territoriales de Brasil, hizo que el noticiario llegase con un mes de retraso en las provincias fuera del eje Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte. Hubo tiempos, durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, en que tardó seis meses en llegar⁶. Tal información pone en duda el alcance del mensaje divulgado por el noticiario. Pero, como pasó con el NO-DO en España, el *Cinejornal* era, además de la radio, el medio con mayor capacidad de penetración social, pues gran parte de la población brasileña era analfabeta o no tenía acceso a la prensa. Por tanto, aunque llegase tarde a las ciudades o a los pueblos, llevaba información y conocimiento capaz de ser comprendido por todos los espectadores, incluso los que no sabían leer.

⁶ La distribución de los noticiarios no era hecha por el DIP y si por las distribuidoras contratadas para el servicio. Eso, sumado a la grandiosidad del país y a las dificultades de movilidad de aquel período, hizo con que las películas llegasen con retraso a los cines más distantes de la capital de Brasil, Rio de Janeiro.

Los 127 primeros números del noticiario fueron hechos por los estudios Cinédia, de propiedad de Adhemar Gonzaga y amigo íntimo de Getúlio Vargas, debido a que el DIP no tenía equipos, personal y ni estructura para hacerlos. Algún tiempo después, el DIP compró el equipo necesario para la filmación del *Cinejornal Brasileiro* y para el montaje; aun así, le faltaba el laboratorio para revelar las películas. Hasta 1945, el DIP siguió revelando el *Cinejornal brasileiro* en los estudios de Cinédia⁷. El equipo técnico cinematográfico del DIP fue compuesto por algunos de los técnicos de la Cinédia, que dejaron el estudio privado por un puesto de trabajo público. El DIP no produjo películas cinematográficas de ficción ni tampoco otros documentales. Los filmes argumentales exigían un presupuesto muy elevado que el DIP no tenía, además de eso el Departamento no contaba con equipos para realizarlos. El Departamento brasileño, como el Departamento Nacional de Cinematografía del régimen de Franco, apenas estimuló la producción de filmes de ficción y la controló a través de normativas censoras y disposiciones proteccionistas.

La producción de documentales, en Brasil, estuvo a cargo del Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), que era el órgano responsable por las películas educativas y pedagógicas del *Estado Novo*. El INCE llegó a hacer dos largometrajes de ficción histórica y también produjo una revista cinematográfica. Lorival Fontes intentó durante mucho tiempo absorber los equipos, los técnicos y las funciones del INCE, dependiente del Ministerio de la Educación y Salud, con el objetivo de centralizar todas las acciones de propaganda en un solo departamento, pero no lo consiguió. Al DIP, hasta su cierre en 1945, tuvo la responsabilidad de divulgar la imagen de Vargas sea por la prensa, o por el cine.

La entidad oficial NO-DO nació en 29 de septiembre de 1942 con la función de editar un noticiario y producir documentales. Según la resolución del 17 de diciembre de 1942, su objetivo oficial era “mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional” (BOE de 22-XII-1942). Los noticiarios y documentales de NO-DO iniciaron su proyección en enero de 1943 y terminaron en mayo de 1981, ya entrada la Transición política. La entidad estaba vinculada a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, y su primer director fue Joaquín Soriano, partidario del intervencionismo estatal en el sector cinematográfico. Para él, el cine era un “elemento insuperable de cultura y arma poderosísima de política y de propaganda interna y exterior de nuestra Patria y de

⁷ Sólo en 1945, pocos meses antes del final del Estado Nuevo, fue que el DIP consiguió completar sus instalaciones y dejó de usar la Cinédia para revelar las películas.

nuestros ideales, la producción cinematográfica nacional tiene que desarrollarse por los cauces que le fije el Estado”⁸.

A pesar del interés de Soriano por el sector, el Franquismo tardó algunos años en crear un órgano que produjese cine de propaganda. Según los especialistas Rafael Rodríguez Tranche y Vicente Sánchez-Biosca hasta el mes de febrero de 1938 no se dieron las condiciones mínimas para la existencia de un noticiario estatal, pues durante los primeros tiempos de guerra no disponían de recursos suficientes para semejante empresa. En junio de 1938, el nuevo gobierno consiguió editar y exhibir el primer número del *Noticiario Español*, el antecesor de NO-DO, que tuvo ediciones hasta marzo de 1941. Durante ese período fueron producidos 32 números, siendo los 12 primeros revelados en los laboratorios alemanes de Geyer. El *Noticiario Español* estaba vinculado al Departamento Nacional de Cinematografía, que a su vez pertenecía a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Su máximo responsable era Ramón Serrano Súñer, artífice del aparato jurídico, administrativo y político del nuevo Régimen, además de cuñado de Francisco Franco.

La Delegación, como el DIP brasileño, contaba con una división interna de competencias, formada por una Dirección General de Propaganda, una Dirección General de Prensa, un Servicio de Radiodifusión y por el Departamento Nacional de Cinematografía⁹. Este último dedicado a la propaganda audiovisual y al control de la producción existente. La organización de la Delegación señala un momento especial de la constitución del Estado franquista, que buscaba consolidar el poder central intentando disminuir la autonomía de sectores políticos como los carlistas y los grupos de Falange. Como observan los referidos Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, la estructura de la Delegación estaba basada en un proyecto de “clara inspiración fascista”. También el DIP brasileño estaba inspirado en los modelos propagandísticos del Fascismo; pues Mussolini fue el primer jefe de Estado de un país capitalista europeo en edificar una política de propaganda y organizar institutos de cine educativos y de propaganda, como el *Istituto LUCE* y el Instituto Internacional del Cine

⁸ RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000, pp. 47.

⁹ *Idem*, p. 35.

Educativo¹⁰. La influencia fascista también puede ser justificada por la presencia de miembros de la Falange en la organización de los medios de control y de producción cinematográfica de la España franquista.

Debido a una crisis política, en mayo de 1941 hubo una reestructuración de los servicios de propaganda españoles. La Secretaría General del Movimiento, dirigida por José Luis de Arrese, se tornó ministerio y a él se trasladaron las actividades relacionadas con prensa y propaganda. Fue creada la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, dependiente de la Secretaría, que pasó a administrar las acciones de prensa y propaganda. La Vicesecretaría estaba compuesta por delegaciones nacionales: Prensa, Propaganda, Radiodifusión y Cinematografía y Teatro¹¹.

El noticiario NO-DO surgió justamente cuando en España había otros tres noticiarios cinematográficos de empresas privadas y el Estado no actuaba como monopolizador del sector. El reglamento de creación de la entidad NO-DO decía que había nacido para ser un instrumento al “servicio de los intereses propagandísticos del Nuevo Estado”, vinculando sus funciones a una orientación ideológica¹². El noticiario NO-DO nació para ocupar un vacío dejado por el Estado franquista hasta entonces y para llevar a los españoles la cultura política del régimen, señalado por la leyenda de abertura “El mundo entero al alcance de todos los españoles”.

La edición de estos noticiarios de propaganda fue cuantiosa: 1.966 números, con 4.016 copias. Asimismo, se editaron 1.219 documentales, bajo el título de la revista *Imágenes* y muchos otros filmes culturales: 498, en color, y 216, en blanco y negro. A partir del número 20 se editaron dos versiones semanales, A y B, destinadas a distintos cines. No diferente de otros países, en España se decretó la obligatoriedad de su exhibición en todos los cines de la Península, Posesiones y Colonias, desde el primer lunes del año 1943 hasta septiembre de 1975, cuando por O. M. la proyección de NO-DO dejó de ser obligatoria.

La programación del noticiario era formada por temas de actualidad y crónicas políticas, divididas en “Vida Nacional”, “Actualidad Nacional” y “Información Nacional”, que según la investigadora Araceli Rodríguez, no tenían periodicidad determinada. Lo fijo, eran los temas

¹⁰ En 1927, se celebró en Basilea (Suiza) la primera Conferencia Europeo de Cine Educativo. En el evento el Instituto LUCE fue citado como un ejemplo a ser seguido por todas las naciones que desearan hacer cine educativo. Cfr. TAILLIBERT, Christel. *Le Cinéma, instrument de politique extérieure du fascisme italien*, En: *Mélanges de l'école française de Rome*, Mefrim, tomo 110, 1998.

¹¹ RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Op. cit*, pp. 41-42.

¹² RODRÍGUEZ MATEOS, A. *Op. cit*, pp. 20.

políticos, reservados a la figura del Caudillo y a los rituales más importantes del Régimen exhibidos en la clausura del noticiario y de manera destacada. Siendo esa una de las normativas vigentes en la Entidad para el montaje del noticiario. A medida que los noticiarios se hacían más populares, Francisco Franco se consagrará como la verdadera *star* del NO-DO.

LA PRESENCIA DE FRANCO Y VARGAS EN SUS RESPECTIVOS NOTICIARIOS

En esta parte del texto me planteo analizar como los noticiarios de España y de Brasil ayudaron a construir las imágenes de Franco y de Vargas como los conductores de la nación y los salvadores de la Patria. Para ello, discutiré como los jefes de Estado eran vistos en las pantallas y ellos mismos actuaban delante de las cámaras. Las ceremonias cívicas del Franquismo y del Varguismo eran el escenario perfecto para la construcción del arquetipo político e ideológico de los dictadores, así he elegido analizar los noticiarios que enseñan los dictadores en esas ceremonias.

Las conmemoraciones principales del *Estado Novo* brasileño eran el Cumpleaños del Presidente, 19 de abril, el 10 de noviembre, día de la instauración del *Estado Novo*, el 7 de septiembre, día de la Independencia de Brasil, el 15 de noviembre, día de la Proclamación de la República, y el 1º de mayo, día del trabajo. En estos días la nación se ponía de fiesta para celebrar las victorias contra los extranjeros y las conquistas del nuevo estado brasileño impuesto por Vargas¹³. Las festividades más destacadas del Régimen franquista fueron el 1º de abril, día de la Victoria – triunfo de la Guerra Civil, el 1º de mayo, día del trabajo, el 18 de julio, día del Alzamiento Nacional y de Exaltación del trabajo, el 12 de octubre, día de la Hispanidad y de la Raza, y el 20 de noviembre, día de la muerte de José Antonio. En los cines los espectadores españoles veían un Franco para cada ceremonia, que se utilizaba de distintas facetas reflejadas en sus vestimentas: uniforme de la Falange, uniforme de “Generalísimo” de los tres ejércitos y con traje civil. Vestido conforme el tema, interpretaba sus papeles políticos: guía, conductor, Caudillo, patriarca, sancionador, Jefe del Estado, de los ejércitos y de la Falange¹⁴. Getúlio

¹³ Los eventos eran organizados por el DIP y por el Ministerio de la Educación y Salud y ocurrían en tres lugares distintos: la Avenida Rio Branco, la mayor avenida de Rio de Janeiro, el estadio de San Januário, en Rio de Janeiro, y el estadio *Pacaembu*, en São Paulo.

¹⁴ RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Op. Cit*, p. 110.

Vargas, a su vez, no era militar y, por tanto, su imagen en los cines era de jefe de Estado, vestido con traje.

Según los investigadores de la imagen de Franco en los cines, no hubo un tratamiento especial de la figura de Franco por parte de los camarógrafos de NO-DO. Según Ramón Saiz de la Hoya, operador “oficial” de Franco, “el Caudillo no tenía ningún ángulo bueno. Todos eran malos. No se le podía retratar nunca desde arriba. Parecía una aceituna”¹⁵. Tampoco los camarógrafos del *Cinejornal Brasileiro* tuvieron una directriz a seguir, como pasó con los camarógrafos del *Cinegiornale Luce* que tenían todo un protocolo de como filmar a Mussolini. La recomendación principal dada por Henrique Pongentti, director cinematográfico del *Cinejornal Brasileiro*, a sus camarógrafos era de captar a Getúlio Vargas siempre con una sonrisa o en situaciones confortables. Cuando eso no pasaba, mandaba corta la escena o la sustituía¹⁶.

Vargas y Franco se parecían mucho en la pantalla, no tenían las dotes de actores de sus compañeros Hitler y Mussolini y tampoco tenían un físico apropiado para la gran pantalla, pues eran bajos y exhibían una evidente barriga. En la pintura, los dos jefes eran visto más delgados y más alto, pero en el cine era necesario construir una manera de filmarlos que no resaltase sus defectos. Así tanto en el NO-DO como en el *Cinejornal* lo que se veía era el uso del contrapicado, que ayudaba a enseñar los líderes de forma grandiosa sin exhibir el físico nada privilegiado de los dos. El ceremonial brasileño usó la estrategia de enseñar a Vargas destacado de los demás presentes en la tribuna, principalmente se ellos eran más altos y más delgados que el presidente¹⁷. En los NO-DOs vemos que Franco muchas veces está encima de un taburete, que le deja más alto que los demás. En el NO-DO 82 A, 1944, se puede identificar claramente tal situación, pues el Caudillo está más alto que los productores y los empresarios que reciben de sus manos una certificación que reconoce sus vidas dedicadas al trabajo.

Sin embargo, esa manera de filmar a Franco y Vargas iba más allá de una tentativa de camuflar el físico de los dos, estaba relacionada también con la construcción del mito del gran jefe nacional y del Salvador de la Patria, consignas ostentadas por los dos. El uso del

¹⁵ *Idem*, p. 154.

¹⁶ SOUZA, DA ROSA CRISTINA, *Más Allá de las fronteras nacionales: Un estudio comparado entre los institutos de cine educativos del Estado Novo y del Fascismo*. Tesis de doctorado, Niterói, Instituto de Ciencias humana y filosófica, Universidad Federal Fluminense, 2008, p. 116.

¹⁷ En los *Cinejornais* se ve con frecuencia tal procedimiento, principalmente cuando Vargas está al lado del Ministro de la Educación, Gustavo Capanema, que era alto y delgado.

contrapicado hacía que los líderes fuesen vistos de una forma mística por los espectadores, pues adquieren un aspecto superior y de grandeza en la gran pantalla. Con el uso de ese recurso cinematográfico era posible perpetuar la imagen del hombre fuerte que salvo la nación de los enemigos externos. La opción de filmar a Vargas destacado de los demás y de filmar a Franco solo en las tribunas también es parte de la estrategia de construcción del mito del héroe nacional, pues el héroe era una figura que estaba solo en la lucha por la liberación de la nación, y solo suportaba el fardo de la batalla. La presencia destacada o solitaria de los dictadores direccionaba la mirada del espectador al líder, estableciendo una aproximación entre él y la población. Aproximación importante para consolidar el proceso político-democrático-autoritario del Franquismo y del Varguismo.

La mistificación de Vargas y Franco como salvadores de la Patria ocurría de dos maneras en los noticiarios. Una por la narración, donde los narradores del *Cinejornal Brasileiro* y del NO-DO enfatizan que Vargas y Franco habían librado Brasil y España del caos político-social y que habían reorganizado sus países por medio del trabajo, del orden y de la unidad nacional. Otra por las imágenes, en que los noticiarios, de España y de Brasil, enseñaban a los espectadores los desfiles exhibiendo el orden y la disciplina conquistada por los dictadores.

El *Cinejornal La juventud y la Patria*, 1944, que celebra el día de la Independencia de Brasil, enseña el desfile de los jóvenes del *Estado Novo*. En la avenida Rio Branco, desfilan, delante de la tribuna de Getúlio Vargas, chicos y chicas uniformizados que llevan en las manos la bandera de Brasil o los estandartes de las escuelas y gremios a los que pertenecen. Todos desfilan organizados y disciplinados simbolizando el orden y la disciplina de la nación. Los uniformes hacen que desaparezca el individuo y que sobresalga el colectivo, representando la unidad nacional. Vargas, en la tribuna, es el maestro del desfile y por lo tanto el gran conductor y creador de la nueva orden social y política basada en la armonía y el orden.

El mismo discurso retórico se ve en los noticiarios NO-DO. En el NO-DO 82 A, 1944, *Alzamiento nacional y fiesta de exaltación del trabajo*, por ejemplo, Franco aparece como el regente del orden y de la disciplina. El noticiario empieza el 18 de julio de 1936, enseñando imágenes de caos y desorden, mientras el narrador afirma que en aquella fecha “España se encontraba sumergida en la desesperación, en el más profundo desorden social” y que en 1944 todo había cambiado, “gracias al empeño de Franco”. A partir de entonces surge en la

pantalla imágenes de la fiesta de 1944, donde Franco, desde una tribuna ornamentada con los símbolos del Franquismo, preside el desfile de los Frentes de la Juventud, de la Vieja Guardia madrileña y de productores. El desfile era el reflejo del orden impartido por Franco y de la unidad nacional.

Además de eso, los desfiles y las ceremonias cívicas exhibían la adhesión nacional. Los narradores del NO-DO dejaban tal información muy clara en los noticiarios, es más que frecuente las expresiones: inquebrantable adhesión (NO-DO 82A, 1944), magnífica adhesión (NO-DO 41B, 1943), demostraciones de adhesión (NO-DO 21A, 1943). En ese sentido, corroboraron la narración las imágenes de los falangistas, de los jóvenes pertenecientes a las FET y las JONS, de los trabajadores, de las fuerzas armadas y de otros grupos que pasaban debajo de la tribuna de Franco con el brazo en alto, haciendo el saludo romano. Además de los grupos que participaban del gobierno, la muchedumbre que acudía a los desfiles también formaba parte en el teatro simbólico de la construcción de la adhesión. Lo mismo ocurría en los *Cinejornais* de Brasil, en que la muchedumbre asistente actuaba como parte de la escena.

En los noticiarios NO-DO 20B, 1943, *El Caudillo en Andalucía*, y en el NO-DO 21A, 1943, *Franco en Almería*, la muchedumbre ejerce su papel de actriz actuando a favor de la adhesión nacional. En el número 20B, un grupo de personas corre por entre los árboles intentando acompañar el recorrido del coche de Franco. En un momento de la película, llegan en un punto de la calle por donde pasa el coche y se juntan a la multitud que estaba en la acera. El público es empujado por el grupo que llega, avanza sobre la calzada siendo contenido por la policía. En el número 21B, en la penúltima escena, la muchedumbre acompaña el coche abierto que lleva a Franco en pie, entre tanto el pueblo está muy cerca del coche y del dictador y los más próximos intentan tocarlo. En los dos momentos la muchedumbre está eufórica y descontrolada, pero el descontrol y la euforia solo son permitidos porque es hacia el dictador y revela al espectador el cariño, el amor y la adhesión del pueblo español.

En los *Cinejornais* *La juventud y la Patria* y *Semana de la Patria*, este último de 1942, la muchedumbre brasileña igualmente enseña la adhesión nacional. En ellos, surge mirando los desfiles en la avenida Rio Branco o esperando a Getúlio Vargas en las graderías del estadio de San *Januário* o del *Pacaembu*. Pero en todas las escenas aparece integrada en el teatro político, sea vibrando con la llegada de Vargas o sea celebrando con la bandera de Brasil en la mano o con una sonrisa en la cara. En algunos *Cinejornais* vemos el público

encima de los árboles de la avenida Rio Branco, intentando ver al presidente desde un ángulo privilegiado. La muchedumbre del *Cinejornal Brasileiro* también se relaciona con Vargas a través del amor y del cariño y de esa forma representa en la pantalla la adhesión nacional.

La muchedumbre de los noticiarios NO-DO y *Cinejornal Brasileiro* además de representar la adhesión, enseña al espectador la unidad nacional en torno de la política del Franquismo y del Varguismo. La colectividad es representada en los noticiarios por la multitud de las ceremonias cívicas y sus gestos enseñan la voluntad nacional. La representación de la muchedumbre como una sola voluntad enseña aún que el jefe encarna la totalidad, pues es en su persona que la nación es simbolizada en todas las dimensiones sociales. Además, las multitudes de los noticiarios español y brasileño ayudan a construir el mito de la armonía social, pues lo que se ve en los cines es una población homogénea que celebra las fechas nacionales de manera pacífica y ordenada. No hay conflicto entre el público que asiste a las ceremonias franquistas o varguistas y todos están unidos por el mismo líder y por los mismos deseos. Las imágenes de la población unida contribuían a construir la imagen de Vargas como el “hombre del orden”. Vargas necesitó más que Franco en ese sentido, pues Franco venció la Guerra Civil mientras Vargas no enfrentó enemigos reales. Para el golpe de 1937, miembros del gobierno de Vargas inventaron una conspiración comunista de toma del poder para justificar el golpe del presidente. El orden era una de las principales cualidades que los líderes podrían enseñar a sus seguidores, ser el “hombre del orden” confería a los gobernantes el poder de conducir la nación hacia un tiempo mejor.

La relación de Vargas y Franco con la población no fue marcada solo por valores castrenses, sino también por la afectividad con que se buscó conquistar a los brasileños y a los españoles a través del corazón. La conquista sentimental garantizaba una permanencia más larga en el poder, a la vez que construía una vinculación por lo emocional y por el amor. De esa forma, Vargas y Franco establecieron una política del “dar y recibir”, donde daban a las clases populares leyes y beneficios, como casa, auxilio social, protección para las familias numerosas, leyes laborales, y a cambio recibían el cariño, la adhesión y el consentimiento. Durante el *Estado Novo* Vargas fue llamado “Padre de los Pobres” por emprender una política donde las masas se veían por primera vez como parte del gobierno. Franco, a su vez, adoptó el principio católico de la generosidad en su política, lo que contribuía para resaltar la relación directa entre el líder y el pueblo.

Así en el cine, la generosidad y el amor de los dos líderes hacia la población era vista a través de sus mejores atributos físicos: la sonrisa. Sonriendo Franco y Vargas fueron vistos por sus espectadores en muchos noticiarios y fue a través de la sonrisa que se pudo construir en los cines las imágenes sentimentales de los dos líderes.

En el *Estado Novo*, la sonrisa de Vargas era aclamada como un estímulo para que los trabajadores siguiesen trabajando por la nación y su sonrisa reflejaba una confianza en ellos y en el país: “Getúlio Vargas es un hombre que sonríe. Sonríe porque tiene confianza en Brasil”¹⁸. Sonriendo fue como Vargas apareció en muchos *Cinejornais*, sea observando los desfiles, sea entregando beneficios a los brasileños. Su sonrisa enseñaba el lado humanizado de la política autoritaria, basada en el carisma y en la alegría características propias de la sociedad brasileña. Eso hacía con que Getúlio Vargas consolidase su estado como el legítimo estado nacional brasileño. Por otro lado, la sonrisa evidenciaba su personalidad autoritaria paternal, que con un padre controlaba el poder, por la vía del orden, relacionándose de modo íntimo con la población, escuchando sus deseos y transformándolos en realidad. En ese contexto la sonrisa representaba la política del “dar y recibir”, evidenciando el lado protector del presidente y de su Estado nacional, confirmando el mito del “Padre de los Pobres”.

Igualmente Franco fue visto sonriendo en los cines españoles, principalmente en los momentos de entrega de certificaciones a los productores, de casas a los trabajadores, o recibiendo la espada de la victoria y medallas en distintas ceremonias. La sonrisa de Franco creaba una aproximación entre él y la población que recibía de sus manos los beneficios. Además la sonrisa de Franco en esos momentos le confería un aire de generosidad, transmitiendo algo de paternal. Según Giménez Caballero “la sonrisa de Franco tiene algo de manto de la Virgen tendido sobre los pecadores. Tiene ternura paternal y maternal a la vez”¹⁹. Al exhibir Franco sonriendo, los noticiarios transmitían los valores de la caudillaje, que eran “mandar legítimamente, mandar carismáticamente y mandar personalmente”²⁰. Además la sonrisa de Franco le ayudaba a construir la imagen del hombre de la paz, que se encajaba perfectamente en el momento de pós-Guerra Civil. De todas maneras, la valorización de la

¹⁸ CAPELATO, M^a HELENA R., *Multidões em cena. Propaganda, política no Vargasismo e no Peronismo*, Campinas, Papirus, 1998, pp. 246.

¹⁹ GIMENEZ CABELLERO, Ernesto. *La sonrisa de Franco*, 1938, En. SALA, Ramón, Retrato de la Familia. La historia de un fracaso. Revista Archivos de la Filmoteca, n° 42-43, Madrid, vol. I, pp. 136.

²⁰ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas*, En. Revista Archivos de la Filmoteca, n° 42-43, Madrid, vol. I, pp. 49.

sonrisa de Vargas y Franco era la exaltación de las políticas del “dar y recibir” y de la democracia sin intermediarios. La sonrisa contribuía para construir la imagen de los líderes carismáticos, elemento esencial para fundamentar el caudillaje y el mito del “Padre de los Pobres”.

CONCLUSIÓN

El noticiario NO-DO y el *Cinejornal Brasileiro*, asociados a otros medios de comunicación, fueron importantes vehículos de propaganda durante el gobierno de Franco y Getúlio Vargas. Fue a través de la pantalla, que muchos ciudadanos españoles y brasileños tuvieron contacto con sus líderes y a través de ella conocieron la nueva realidad social impuesta por los gobernantes. Fueron también los noticiarios los principales vehículos de divulgación de las imágenes de Franco y Vargas en sus países, construyendo en el imaginario social el mito de los dictadores como grandes líderes.

La comparación entre los noticiarios además de enseñarnos cómo fueron contruidos los mitos políticos en torno de los dictadores, nos ayuda a establecer una aproximación entre los gobiernos autoritarios-nacionalistas de Sudamérica con los de Europa. El análisis de los noticiarios nos revela un lenguaje cinematográfico común, donde los elementos estéticos del cine de propaganda política estaban presentes: la imagen de la multitud, la figura de los niños como víctimas de las atrocidades enemigas, la representación del líder y del tiempo festivo y la creación del enemigo.

En el presente artículo me preocupé con la representación del líder, donde he visto que los arquetipos mitológicos de Vargas y de Franco no fueron contruidos de manera tan distinta y que las distinciones fueron basadas en las particularidades de cada realidad social y política. Además de construir la imagen de los dirigentes nacionalistas, los noticiarios contribuyeron para consolidarla en la mente de los españoles y brasileños. En España se consolidó la escena de Franco inaugurando pantanos, mientras en Brasil se acuerdan de la sonrisa del presidente.

La comparación de los noticiarios señala el carácter transnacional de las dictaduras autoritarias-nacionalistas del período, que bebían de los demás pero mantenían sus especificidades. El proceso transnacional de las dictaduras franquista y varguista puede ser

identificada aún en la construcción de la estructura de propaganda, sin que eso implicó una copia. Apunto que las comparaciones históricas de los gobiernos autoritarios-nacionalistas son interesantes, pues permiten al investigador situar la realidad histórica estudiada en un contexto internacional, confiriendo una nueva dimensión a la construcción del Estado nacional. En relación a las dictaduras de Sudamérica eso significa un importante ganó metodológico-teórico, pues desvía la discusión de la copia hacia la circulación de idea preservando así la originalidad y la particularidad de cada una.