

El cine español de periodistas de la dictadura a la democracia: un análisis comparativo entre el cine franquista y el cine de transición (1942-1983)¹

Carlos Serrano Martín
Universidad de Sevilla 
María Angulo Egea
Universidad de Zaragoza 

<https://dx.doi.org/10.5209/cdmu.98733>

Resumen: En este trabajo se analiza y se compara el perfil cinematográfico del periodista español durante la dictadura de Francisco Franco y durante la Transición. Se ha llevado a cabo un análisis de contenido en 19 filmes rodados y estrenados entre 1942 y 1983. En esta investigación ha jugado un importante papel el portal TRANSLITEME, proyecto abierto a la incorporación continuada de nuevas obras que puedan ser relevantes para el estudio cultural de la Transición, generada por el grupo “Transficción” del Gobierno de Aragón.

Palabras clave: Cine; Periodismo; Empresa Informativa; estudio cultural de la Transición; Franquismo.

ENG The Spanish Cinema of Journalists from Dictatorship to Democracy: A Comparative Analysis between Franco's Cinema and the Cinema of Transition (1942-1983)

Abstract: This paper analyses and compares the cinematographic profile of the Spanish journalist during the dictatorship of Francisco Franco and during the Transition. A content analysis has been carried out on 19 films shot and released between 1942 and 1983. The TRANSLITEME portal, a project open to the continuous incorporation of new works that may be relevant for the cultural study of the Transition, generated by the “Transficción” group of the Government of Aragón, has played an important role in this research.

Keywords: Cinema; Journalism; Information Business; cultural study of the Transition; Francoism.

Sumario: 1. Introducción 2. Objetivos y Metodología 3. Resultados. 3.1. Años 40. 3.2. Años 50. 3.3. Años 60. 3.4. Años 70. 3.5. Años 80. 4. Discusión y conclusiones 5. Referencias.

Cómo citar: Serrano Martín, C.; Angulo Egea, M.^a (2024). El cine español de periodistas de la dictadura a la democracia: un análisis comparativo entre el cine franquista y el cine de transición (1942-1983). *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 34, e98733. <https://dx.doi.org/10.5209/cdmu.98733>

1. Introducción

¿Hallamos realmente en España un conjunto de películas suficiente para poder decir que existe un cine de periodistas español? La doctora Tello Díaz facilita una cifra que demuestra que el periodista no es un personaje de ficción alejado de las pantallas españolas: «Desde la primera exhibición cinematográfica en 1896, hasta finales de 2010, más de ochocientas películas españolas han abordado de algún modo la realidad periodística» (2016: 29). Por otro lado, dentro del eje cronológico protagonista de esta investigación, se debe indicar que durante la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) el cine español no podía reflejar la realidad

¹ Esta investigación se ha realizado dentro del marco del proyecto MINECO PID2022-139570OB-I00: *La Literatura de la transición democrática española y las narrativas transicionales europeas II y por el proyecto del Gobierno de Aragón Las transiciones políticas como una experiencia cultural del tiempo presente. Rescates y resignificaciones. H08_23R*, durante la estancia de investigación realizada en La Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza entre los meses de Mayo y Julio de 2023

del país: «[...]Pues aquella generación surgida con el régimen político de Franco estuvo especialmente ocupada por un tipo de cine que iba de la comedia al humor, del drama histórico al literario-por simplificar- sin que la vida del país, con sus problemas y dificultades serios, se asomara casi nunca en sus “comerciales” filmes» (Caparrós Lera & de España, 2018: 67).

Al margen de este inconveniente, España no fue ajena a las corrientes cinematográficas del momento y las aplicaba en sus producciones en las que tenía presencia el periodismo: «El cine español siempre ha estado enérgicamente influenciado por las corrientes estilísticas que se importaban de países extranjeros, influencia que quizás precipitara el vertiginoso despuete de producciones donde figuraban personajes periodísticos» (Tello Díaz, 2016:16). Mientras estuvo vigente la dictadura, la profesión periodística se sometió a las consignas del franquismo. Una fuerte censura y la persecución ideología eran sus señas más reconocibles: «En la política informativa del franquismo se pueden apreciar asimismo dos rasgos característicos de todo régimen totalitario: la manía persecutoria y el culto a la personalidad» (Fuentes & Fernández Sebastián, 1998: 258). Además, el cine era utilizado como herramienta de propaganda: «En el caso que nos ocupa, la filmografía producida desde 1939 hasta 1975 fue controlada por un régimen dictatorial y autoritario mediante la censura, las subvenciones y la represión» (Viadero Carral, 2016: 34).

Dicho lo anterior, la principal característica del cine de periodistas español en los primeros años del franquismo fue su adaptación a las corrientes cinematográficas que triunfaban en el extranjero. De esta forma, la década de los 40 imita a la comedia norteamericana: «[...]influidas sobremanera por las *Slapstick comedies*, aquellas en las que los periodistas impulsivos y aun licenciosos se hacían hueco en el corazón de una joven con su desdén y su desastroso modo de vida» (Tello Díaz, 2016: 17). En cambio, la década de los 50 estuvo marcada por el cine policiaco norteamericano y francés².

En los 60 destaca el cine musical en el que, tímidamente, corrientes europeas como la *nouvelle vague* o el *free cinema* se abrían paso en las pantallas españolas (Tello Díaz, 2016: 18). En esta década, el periodista, más que un creador de información es todo un facilitador de fama. Ayuda a los protagonistas de múltiples filmes a lograr el triunfo en el mundo de la canción: «El desarollismo y el ligero despegue cinematográfico de los 60 llegaron acompañados de los primeros villanos en comedias escapistas, con periodistas vanidosos que se convierten en creadores de artistas mediáticos» (San José, 2018: 1113).

Iniciada la Transición española, en los años en que una joven e inexperta democracia se abría paso tras los 40 años del régimen franquista, es cuando el cine español de periodistas toma forma con el ente radiofónico. Será la radio, a partir de 1975, ejemplo de periodismo reivindicativo al servicio del ciudadano (San José de la Rosa, Borrás & Gil-Torres, 2019:325). Este periodismo reivindicativo ve su gran momento en el cine español de la década de los 80 cuando: «La libertad, la crisis y el desarraigo en la Transición y años 80 aportan otro tipo de dramas al cine con héroes del periodismo que intentan abrirse camino en un nuevo país [...]» (San José, 2018: 1114). En pocas palabras, el periodista cinematográfico español fue ganando en profundidad y complejidad conforme se dejaban atrás los años más duros de la dictadura.

2. Objetivos

Este trabajo tiene como objetivo principal analizar y comparar la representación del periodista español en las películas franquistas y en las películas producidas en la Transición. El arco temporal seleccionado para este estudio se comprende entre los años 1942 y 1983.

En esta última fecha la directora Pilar Miró asumió la Dirección General de Cinematografía lo que supuso un nuevo rumbo tanto a nivel ideológico como político para el cine español (Peña Ardid, 2022: 246). El marco escogido supone un periodo vital en la historiografía española. Según Ysàs (2010:33):

Una de las formas habituales de dejar fuera del encuadre explicativo del proceso de cambio político a actores y factores de gran relevancia ha sido establecer una periodización que da al franquismo por desaparecido con la muerte del dictador, en noviembre de 1975, y que considera iniciada una nueva etapa, la Transición, o incluso la democracia, con el acceso a la Jefatura del Estado de Juan Carlos de Borbón. Ello supone hacer desaparecer de un plumazo la crisis de la dictadura de la explicación de la Transición y, por tanto, ignorar un factor esencial del escenario político español a mitad de los años setenta, condicionante de actitudes y de propuestas políticas.

En esta investigación ha jugado un importante papel la labor de documentación previa basada en la consulta de la bibliografía en español especializada en cine y periodismo. Los trabajos de Los trabajos de Laviana (1996), Tello Díaz (2006), Sierra Sánchez (2012), Peña Acuña (2012), Mínguez Santos (2012), Viadero Carral (2016), Bunyol (2017) y Arranz (2018), han servido de gran ayuda. Además de la literatura ya mencionada, se ha utilizado el portal TRANSLITEME. Es un proyecto abierto a la incorporación continuada de nuevas obras que puedan ser relevantes para el estudio cultural de la Transición. Ha sido generada por el grupo Transficción de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Su título “Transición española. Representaciones en Cine, Literatura, Teatro y Televisión” da cuenta del amplio espectro que abarca esta suerte de tesoro disponible de manera digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Peña Ardid, Agustín Lacruz & Gimeno Arlanzón, 2022).

² En Europa, alcanzaría su punto álgido con unos años de retraso frente a los norteamericanos si se tiene en cuenta que el auge de este género data de 1944 a 1951. «1954 y 1955 es la gran época del cine negro francés, que retoma la fórmula con diez años de retraso respecto a Norteamérica. Henri Decoin, Jacques Becker, André Cayatte, Julien Duvier, Clouzot o Jean Pierre Melville son sólo algunos de los directores franceses que abordaron este género (Medina de la Viña, 2000: 11).

3. Metodología

La selección del corpus fílmico responde a criterios cronológicos (1942-1983) y temáticos (presencia significativa de personajes o tramas periodísticas). No obstante, es importante señalar que la disponibilidad de las películas ha condicionado la muestra final. Debido a la ausencia de financiación institucional para esta investigación, el acceso a los filmes se ha realizado exclusivamente a través de plataformas digitales de *streaming* de acceso público o suscripción personal, como YouTube, FlixOlé o Amazon Prime. Esta limitación logística no afecta a la validez del análisis cualitativo realizado, ya que las obras seleccionadas resultan representativas de las principales tendencias narrativas y estilísticas en la representación del periodista durante el periodo de estudio.

La metodología empleada ha combinado el análisis de contenido con una aproximación cualitativa de base inductiva. Es decir, tras el visionado completo de las películas seleccionadas, se identificaron patrones recurrentes en la construcción narrativa de los personajes periodísticos. A partir de estos patrones emergentes, se propuso una clasificación por perfiles, entre los que destacan el “periodista-policía”, el “periodista-publicista”, el “periodista nostálgico” y el “periodista de investigación”. Estas categorías no fueron predeterminadas, sino que surgieron del análisis del corpus en función del rol que desempeñan los personajes en las tramas y de sus modos de actuar frente a los medios y a la sociedad.

El perfil del “periodista-policía” aparece en aquellos personajes que colaboran estrechamente con las fuerzas del orden o adoptan funciones que les asemejan a agentes de investigación, como ocurre en *Séptima página* (Vajda, 1951). Por su parte, el “periodista-publicista” se refiere a figuras que utilizan los medios de comunicación como plataformas de promoción personal o de terceros, dejando de lado el ideal informativo tradicional. Ejemplos de este perfil se encuentran en películas como *Historias de la televisión* (Sáenz de Heredia, 1965) o *La chica de los anuncios* (Lazaga, 1968). El perfil del “periodista nostálgico” surge principalmente durante la Transición. Representa a profesionales que se sienten desplazados por el nuevo contexto democrático y rememoran constantemente su oficio bajo el régimen anterior. Este perfil se manifiesta tanto en periodistas veteranos como en jóvenes que enfrentan con incertidumbre el cambio de paradigma. Ejemplos notables son los protagonistas de *Solos en la madrugada* (Garci, 1978) y *Al servicio de la mujer española* (Armiñán, 1978).

Por último, el “periodista de investigación” es una figura clave en el cine de los años 80. Se trata de personajes que, con riesgo personal, desafían las versiones oficiales y buscan activamente la verdad a través de fuentes alternativas. Representan un periodismo crítico, comprometido con la función social de informar. Este perfil aparece en títulos como *Demasiado para Gálvez* (Gonzalo, 1981) y *Asalto al Banco Central* (Lapeira, 1983).

Estas categorías de análisis permiten una interpretación más profunda de las tendencias narrativas del cine español en la representación del periodista, y revelan cómo el contexto histórico condiciona tanto las funciones asignadas a estos personajes como la percepción social que transmiten. El desarrollo detallado de cada perfil, así como sus características específicas y su evolución, se expone en profundidad en la sección de Resultados. El resto de las categorías utilizadas en este trabajo son: género del personaje (masculino/femenino), rol narrativo (protagonista/secundario), medio de comunicación representado e intencionalidad.

De los 24 personajes con rol periodístico identificados en el corpus (algunos filmes presentan más de uno), 19 son hombres (79,2 %) y 5 son mujeres (20,8 %), lo que refleja una representación predominantemente masculina. En cuanto a la función narrativa, 11 personajes periodistas son protagonistas (57,9 %) mientras que 8 desempeñan roles secundarios (42,1 %). En cuanto al medio predominante en los metrajes, en el relato, la prensa escrita aparece con fuerza en 13 de las 19 películas (68,4 %), la radio en 6 (31,6 %) y la televisión en 4 (21,0 %). En el resto del corpus aparecen combinados dos o más medios. La distribución por décadas fue la siguiente:

- Años 40: 3 películas (15,8 %)
- Años 50: 4 películas (21 %)
- Años 60: 3 películas (15,8 %)
- Años 70: 6 películas (31,6 %)
- Años 80: 3 películas (15,8 %)

Por otro lado, se ha otorgado a los filmes la categoría de fuente primaria. Se ha considerado que la mejor fuente para conocer lo que transmite un filme es visionar el propio filme. Ello es debido a que entendemos que el material cinematográfico está directamente relacionado con el tiempo y el espacio que se analiza (Grajales Guerra 2002: 11). La forma de trabajar con el corpus de la investigación ha combinado el análisis de contenido, para así poder diferenciar y clasificar las películas, junto a herramientas cuantitativas que permitieran contabilizar el muestreo final. ¿Qué motivos nos han llevado a optar por esta forma de trabajar las películas? Principalmente, lograr la mayor claridad posible en el análisis fílmico. En palabras de Aumont (1990: 17): «El objetivo del análisis es pues que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de un deseo de clasificación del lenguaje cinematográfico sin olvidar nunca un cierto presupuesto valorizador».

Se ha optado por dejar de lado aquellas herramientas que otorguen complejidad a nuestra lectura fílmica. Por este motivo, se ha descartado para esta investigación un camino cien por cien cuantitativo. En otras palabras, aunque el enfoque del análisis es predominantemente cualitativo, se ha incorporado una dimensión cuantitativa básica con el fin de reforzar la solidez interpretativa.

Tabla 1. Corpus de la investigación

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	ETIQUETADO 1
1942	<i>El hombre que se quiso matar</i>	Rafael Gil	Comedia
1942	<i>Un Marido a precio fijo</i>	Gonzalo Delgrás	Comedia
1946	<i>El crimen de la calle de Bordadores</i>	Edgar Neville	Drama
1950	<i>Septima Página</i>	Ladislao Vajda	Drama
1955	<i>Historias de la radio</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Comedia
1956	<i>Escuela de periodismo</i>	Jesús Pascual	Drama
1959	<i>Crimen para recién casados</i>	Pedro Luis Ramírez	Comedia
1966	<i>Historias de la Televisión</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Comedia
1966	<i>Operación Plus Ultra</i>	Pedro Lazaga	Comedia
1968	<i>Relaciones Casi Públicas</i>	José Luis Sáenz de Heredia	Comedia
1971	<i>La casa de los Martínez</i>	Agustín Navarro	Comedia
1974	<i>Domir y ligar, todo es empezar</i>	Mariano Ozores	Comedia
1977	<i>Vota a Gundisalvo</i>	Pedro Lazaga	Comedia
1978	<i>Al servicio de la mujer española</i>	Jaime de Armiñán	Drama
1978	<i>Solos en la madrugada</i>	José Luis Garcí	Drama
1979	<i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	Antonio Drove	Drama
1980	<i>Navajeros</i>	Eloy de la Iglesia	Drama
1981	<i>Demasiado para Gálvez</i>	Antonio Gonzalo	Comedia
1983	<i>Asalto al Banco Central</i>	Santiago Lapeira	Thriller

(Fuente: creación propia)

4. Resultados

Aunque el análisis se presenta organizado por décadas, esta división cronológica responde a una necesidad de sistematización de las tendencias representativas. No obstante, en consonancia con el enfoque comparativo del artículo, se ha cruzado esta clasificación con una periodización más flexible entre cine franquista (1942–1975) y cine de la Transición (1976–1983), conscientes de que esta última puede variar según los autores (Ysàs, 2010). Se han integrado matices ideológicos, contextuales y estilísticos que ayudan a entender cómo cada década refleja las tensiones de su periodo histórico más amplio.

4.1. Años 40: falta de dignidad profesional

Si se centra la mirada en cómo esta década ha reflejado la profesión periodística, una película que destaca es *El hombre que se quiso matar* (Gil, 1942). En ella aparece el sentir generalizado de que el periodismo no es un trabajo digno. Se ve al periodista como un vagabundo, que apenas come. Su apariencia dista mucho de ser la adecuada para que se tome en serio su oficio. Así comunica la casera del hostal donde vive Federico, el protagonista, que ha venido a buscarle un periodista: «Vino preguntando por usted un periodista. Parecía de los bajos fondos. Estuve a punto de darle una limosna. Dijo que vendría después de comer. Pero para mí que no viene. Tenía pinta de no comer nunca».

En la misma línea crítica de *El hombre que se quiso matar* puede citarse *El crimen de la calle de Bordadores* (Neville, 1946). Neville ambienta su película en el siglo XIX y bebe de la crónica negra española, pues el filme está basado en un crimen real. En concreto, un famoso asesinato cometido en la calle Fuencarral (Madrid) en 1888. La investigación y el posterior juicio ocuparon múltiples portadas de la época, incluso Benito Pérez Galdós fue cronista del hecho³. Este trabajo muestra al periodista disfrutando en su labor de manejar a la opinión pública. Más que información, los periodistas crean folletines por entregas. Tello Díaz señala que se trata de un «título extraordinario escrito por el propio Neville, en el que la acción del periodismo no solo no tiene desperdicio, sino que ilustra la variabilidad de una determinada prensa a la hora de abordar asuntos que puedan reportarle beneficios» (2016: 106). En cuestión de minutos, el jefe de Redacción crea todo un texto noticioso como si de un relato policial se tratase, une ficción y periodismo: «Eso es lo que quería saber. Un señor, por un lado, una criada por el otro y la víctima en medio. Esto es periodístico. Venga, a armar revuelo. De quién digan que es el asesino, a decir que es inocente. Tomar defensa por el más popular. Para nosotros, la criada es inocente».

Para finalizar esta década se analiza *Un marido a precio fijo* (Delgrás, 1942). De inicio, *La Tribuna* junto con *El Nuevo Heraldo* y *El tiempo* informan que ha desaparecido la considerada como “princesita del betún sintético”. Su nombre real es Estrella. En la película, Estrella es estafada. Su marido ha huido con sus joyas ya que solo la quería por su dinero. Por este motivo, huyendo de la vergüenza, Estrella recurrirá a Miguel, un hombre al que conoció durante su viaje de novios, para que se haga pasar por su esposo. Conforme avanza la trama, el espectador descubre que Miguel en realidad es un periodista enviado para sacar una noticia en exclusiva sobre Estrella. Es decir, Miguel oculta su identidad, haciéndose pasar

³ Para más información, se recomienda la lectura del texto *El crimen de la calle Fuencarral* de Benito Pérez Galdós de María de los Ángeles Ayala. Se encuentra disponible en formato virtual en la Biblioteca Miguel de Cervantes.

por ladrón de guante blanco, y así logra una mayor confianza con la protagonista de su noticia. Miguel consigue con esta estrategia llevar adelante su investigación por medio de un periodismo encubierto. Periodismo que López Hidalgo y Fernández Barrero (2019: 45) definen como periodismo de investigación porque al reportero «le asiste el ánimo de la denuncia social, la revelación de injusticias o, simplemente, el descubrimiento de la información reservada».

4.2. Años 50: fructífera unión entre periodistas y policía

Uno de los títulos con mayor presencia del quehacer periodístico en las pantallas españolas durante esta década es *Séptima página* (Vajda, 1950), refleja en varios episodios que la profesión de periodista se entremezcla con la de agente de la ley. Destinada a ser la gran película española de periodistas de la época, debido a su creíble ambientación de lo que supone una redacción, el filme se centra finalmente en otros géneros cinematográficos (Rodríguez Merchán, 2006: 30). El metraje refleja la colaboración asidua de la prensa y la policía. De hecho, es tan fuerte esta unión que provoca confusión entre la ciudadanía⁴.

En una escena, un testigo de un crimen empieza a narrar los hechos al policía con demasiados adornos. El policía le indica que vaya a lo esencial y es cuando el testigo afirma: «Pero solo lo hago por sus lectores, para que se haga más entretenido». El testigo habla de entretener, no de informar. Ese testigo se detiene en una variedad de detalles con el objetivo de que su relato sea un entretenimiento. El agente Fuentes saca de su error a este ciudadano: «Soy policía, no periodista». El testigo entonces corta la fuerza inicial de su relato: «Ah bueno, entonces no merece la pena [...] si mi relato ayuda a encontrar a los ladrones, saldré en los papeles ¿no?». Este ciudadano es ejemplo de que salir en los medios siempre ha sido de interés público por uno u otro motivo.

Junto a *Séptima página* cabe citar *Historias de la radio* (Sáenz de Heredia, 1955). Aquí es un concurso radiofónico el pegamento que une las tramas que forman el argumento. En esta ocasión, cobra protagonismo el exceso de ego de algunos periodistas. Cuando Gabriel locuta por primera vez ante público, una compañera lo felicita. El novato orgulloso responde que aún quedará mucho mejor cuando lo haga solo. *Historias de la radio* también se detiene en subrayar las consecuencias de la soberbia en el oficio. Por su falta de compañerismo, exceso de ego mediante, Gabriel pierde su programa. Finalmente, no se puede hablar de esta década sin citar *Escuela de periodismo* (Pascual, 1956). Es de los escasos filmes españoles en ofrecer una defensa abierta de la profesión mientras está vigente la dictadura. Nada más comenzar, el metraje nos deja ver la importancia social que tiene la prensa: «[...] Y la prensa no defrauda. Porque fiel a su destino sabe ofrecer cada día una noticia, una inquietud. Una emoción».

Un filme, en definitiva, que transmite la necesidad de que el periodista se prepare académicamente y que muestra que la mujer es igual que el hombre para el ámbito laboral de la comunicación. «El relato se basa en la idea de que varias alumnas de la escuela traten de demostrar a sus compañeros varones, con actitudes bastante machistas en general pero muy acordes con los sentimientos del espectador del momento, lo mucho que ha evolucionado la sociedad española» (Rodríguez Merchán, 2006: 31). Destacan las ganas de los protagonistas de ejercer una buena praxis profesional al finalizar sus estudios. (Figura I). Una de las escenas más interesantes versa alrededor de un debate sobre la labor de la mujer en el periodismo. En dicha actividad, el alumnado de la Escuela de Periodismo ofrece sus diferentes puntos de vista. El momento final de esta escena debe ser destacada en el cine de periodistas español y europeo. Son escasos los títulos que traten la preparación académica de las firmas periodísticas del mañana. A una alumna, llamada Mari Carmen, se le pregunta los motivos de que estudie periodismo. Su respuesta no puede ser más contundente: «Pues porque el periodismo es maravilloso. Solo tiene un defecto: que lo han inventado los hombres».

Tres años después, encontramos otro muy buen ejemplo de unión entre lo policial y lo periodístico en la comedia *Crimen para recién casados* (Ramírez, 1959). Desde sus créditos, imitando la sección de sucesos de un diario, se deja ver que la parodia estará a la orden del día en el metraje. En el día de su boda, a Menéndez le indican que debe volver para encargarse de un reportaje. «Aunque te encuentres con Jack el destripador, olvídate que eres reportero de sucesos», indica muy enfadada su esposa. Menéndez es redactor de *El Caso* y no duda en usar esta posición para amenazar cuando ve lo mal organizado que está el viaje de su luna de miel: «Lo diré en el periódico». Nos es una amenaza vacía, pues *El Caso* fue uno de los periódicos más importantes en España desde su fundación en 1952. Destacó por su especialización en investigaciones criminales. En otras palabras, tenemos en este filme un ejemplo de metraje de ficción que recurre a una cabecera real para parodiarla. Y no a una cabecera cualquiera, *El Caso* supone un antes y un después en el periodismo español de sucesos. Fue líder en este sector, pero también supuso un duro competidor en el terreno de la información general (Rodríguez Carcela, 2013: 34).

⁴ En estos años, destaca la aparición de los medios de comunicación como colaboradores de las fuerzas del orden. La producción *El puente del diablo* (Setó, 1955) muestra a un periodista ayudando a la policía a atrapar a la asesina de su tío rico. Es únicamente un ejemplo de varios. También pueden citarse: *Los Agentes del Quinto Grupo* (Gascón, 1954) o *Carretera General* (Elorrieta, 1956). En el filme de Elorrieta, un anciano ciego conoce por una noticia en la radio que está ayudando a un asesino. En la película *La Melodía Misteriosa* (Fortuny, 1955), el concurso de radio presentado por Boby Deglané ayuda a despejar parte de la intriga. Otro buen ejemplo es *Brigada Criminal* (Iquino, 1950). No es raro, en definitiva, ver a las fuerzas de la ley colocar informaciones falsas como parte de una trampa destinada a atrapar a una banda criminal determinada.

Figura I. Escuela de periodismo (Pascual, 1956)



Fernando, alumno de la Escuela de Periodismo, en medio de una entrevista.

(Fuente: captura de pantalla durante el visionado del filme)

4.3. Años 60: periodista-publicista

En esta década se tomaron una serie de medidas que perseguían que el régimen franquista fuese reconociendo a nivel internacional, pero las normas aprobadas en estos años seguían teniendo un carácter fuertemente conservador⁵. Con todo, estos años sesenta supusieron para España una paulatina apertura al exterior. Viadero Carral explica que «el turismo, que se fomentó desde el Estado, sirvió para poner a los españoles en contacto con sociedades más avanzadas en las que se gozaba de una mayor libertad política e igualdad entre géneros» (2016:232). Destaca en el cine de la época la variedad de personajes que se generan con la finalidad de ayudar a los protagonistas en su relación con los medios de comunicación. Se trata de periodistas ejerciendo de agentes de prensa o relaciones públicas. Profesiones más unidas al ámbito publicitario que al informativo. *Historias de la televisión* (Sáenz de Heredia, 1965) refleja muy bien el retrato de unos y de otros en estos años. Muestra al periodista-publicista y al publicista-periodista. La trama de este filme gira sobre Catty, que tiene un quiosco de prensa, pero desea triunfar con su grupo en el Festival de Canción Moderna. Hay un obstáculo: solo puede concursar gente famosa. Esta chica tiene muy claro que, para ser famosa y poder ir al concurso, necesita la ayuda de la prensa. El elegido será el señor Miranda, del diario *El Pueblo*.

Éste no duda en entrar en el juego de Catty. Asume el rol de inventar y manejar la información para lograr el objetivo de la fama. «Hay que enfocarlo desde el lado sentimental. Usted ha venido con poco dinero. Yo lo que tengo que buscar es el tema emotivo», así explica Miranda su estrategia mediática.

Hacia el final de los años sesenta, entre 1967 y 1969, tiene lugar el apogeo de la representación del periodista-publicista. *Los Chicos con las chicas* (Aguirre, 1967), *Cuando tú no estás* (Camus, 1966), *A 45 revoluciones por minutos* (Lazaga, 1969) y *La chica de los anuncios* (Lazaga, 1968) pueden incluirse en este periodo prolífico para el cine de periodistas que se viene analizando. Sin embargo, hay que detenerse en la película *Relaciones casi públicas* (Sáez de Heredia 1968). ¿El motivo? Su pareja protagonista, Manolo Escobar y Concha Velasco, es la más representativa del cine de la época (Benet, 2012: 312).

En *Relaciones casi públicas* queda representando el oficio como una poderosa herramienta de creación de la opinión pública. Marta está decidida a lanzar al estrellato a Pepe, aspirante a cantante. Puede decirse que Marta es la versión femenina del periodista Miranda, en *Historias de la televisión*, pues conoce qué estrategias seguir y qué reacción tendrá el público: «Hay que revisar todas tus circunstancias personales para saber dónde agarrarse [...] yo no voy a estar en el escaparate, yo soy la que tiene que mover esto. Las noticias son mi alimento. Vivo de ello». Sin embargo, caerá en la trampa de muchos periodistas (cinematográficos) en situaciones parecidas: creará una noticia falsa para relanzar la carrera musical de Pepe. Cómo recibe el público esta información es otro punto interesante de esta película.

Pepe y Herminia, una camarera, critican duramente a esta nueva generación de periodistas. Pepe señala de la periodista Marta que «es uno de estos periodistas que dicen que quieren ayudarte y te usan para ascender, uno de estos jóvenes que van con prisa, y con tal de tener un reportaje hacen uno de la autopsia de su padre». Herminia remata este comentario con un «lo peor es que, si te comen, el periodista disfruta más

⁵ Ejemplos: el plan de desarrollo económico con carácter cuatrimestral, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 y la nueva Ley Orgánica de 1967. Por último, la concertación en 1969 de la continuación del régimen en la persona de Juan Carlos de Borbón como heredero de Franco.

que si se hubiera zampado seis cigalas». Se puede deducir tras este diálogo que, desde la década de los 40, no ha mejorado mucho la opinión que la sociedad tenía de los periodistas. Otra nueva muestra del perfil del periodista-publicista que se está desarrollando en estos años aparece en la campaña publicitaria protagonista de *Operación Plus Ultra* (Lazaga, 1966).

Esta película guarda un punto en común muy importante con *Crimen para recién casados*: también bebe del aparato mediático franquista para aportarle realismo a su relato. *Operación Plus Ultra* se basa en una famosa campaña de premios del franquismo en la que se premiaba a niños de todo el país por un comportamiento ejemplar. «Los premios Plus Ultra existieron tal y como expone la película. Fue la manera que tuvo el régimen de Franco de galardonar a las jóvenes promesas de diversos campos» (RTVA, 2023). El protagonista es Juan que, al igual que periodistas cinematográficos anteriores, tiene dificultades para compaginar las obligaciones de su trabajo con la vida en pareja. Su mujer está enfadada debido a la cantidad de tiempo que su marido dedica a la radio. «Hago este programa como podía hacer cualquier otro», es la respuesta del periodista. El programa en cuestión es *Operación Plus Ultra*, emitido en Radio Madrid. En esta cinta, las crónicas de radio invocan la capa sensible del oyente. Juan emite la última crónica al terminar su viaje con los niños galardonados con los premios Plus Ultra y evidentemente recurre a toda la emotividad y sensiblería que es capaz de derrochar (Figura II).

Figura II. *Operación Plus Ultra*



Juan locutando su crónica.

(Fuente: captura de pantalla durante el visionado del filme)

4.4. Años 70: nostalgia, incertidumbre y parodia

En los setenta, y finales de la década anterior, se hace patente una tendencia en la comedia española a presentar al personaje del pueblerino encontrando en la ciudad la libertad que no tiene en su hogar. El periodista, normalmente un fotógrafo, queda reflejado como el representante de la modernidad urbana que se aprovecha del incauto pueblerino. Es decir, se hace visible el principio literario de “menosprecio de corte, alabanza de aldea”: «Lo rural es un locus amoenus (alegórico de la Patria) y los entornos urbanos y el extranjero, lugares de perversión y corrupción» (Ballesteros, 2016: 249).

A la hora de trasladar este principio a la pantalla, se plantea ante el espectador todo un juego de contrastes entre un modo de vida más conservador (rural) y uno más liberal (urbano) (Gómez Alonso, 2006: 4). Un filme que refleja este concepto sería *Dormir y ligar todo es empezar* (Ozores, 1974). En este metraje, Saturnino acude a Madrid para comprar un toro para las fiestas de su pueblo. En la ciudad, socorre a una aspirante a Miss España, que se ha fugado de casa para participar en el certamen de belleza. Y será este encuentro fortuito con la Miss el que desencadene una serie de malentendidos. Un fotógrafo que cubre el certamen seguirá a Saturnino hasta los toros porque sospecha que éste tiene un lío con la Miss y considera que «un poco de escándalo no le vendría mal al concurso». Llegado el Certamen Miss España, Saturnino será la comidilla del pueblo porque sale en televisión. Y en los periódicos aparece recibiendo un beso de la ahora Miss España (Figura IV). *El amor secreto de la Miss* y *Descubiertos cuando intentaban disimular su amor*, son algunos titulares. Sus vecinos, influidos por estos titulares, tomarán a Saturnino por un Don Juan y sospecharán de él y de si coquetea o no con sus respectivas esposas. También en este periodo la televisión cobra relevancia en las tramas filmicas. *La Casa de los Martínez* (Navarro, 1971) tiene a este medio de comunicación como protagonista. La película es la adaptación de una serie de éxito real emitida por Televisión Española en la década de los sesenta. «Como si se tratara de una visita de amigos, los Martínez entrevistaban a sus invitados, les preguntaban por su vida y proyectos, y al final les obsequiaban con las llaves de su casa» (RTVE.es, 2017).

El punto de interés del filme radica en que es ejemplo de la importancia e influencia de la televisión en el ciudadano medio español de aquellos años. Según García de Lucas (2006: 125): «La televisión parece hundirse sin remedio en el fango de la mentira y la manipulación. Al menos ésta suele ser la visión del séptimo arte». El director del programa comenta a Enrique, el cabeza de familia, que: «Lo importante no es lo que se dice sino cómo se dice. No olvide que la imagen de televisión es cómo una pantalla de rayos x. Una mirada, un suspiro, un temblor de labios. Nada pasa desapercibido». Por otro lado, a Enrique le ofrecen un ascenso en su trabajo si su familia anuncia productos de su empresa. Aparece la televisión que cosifica y que promueve el marketing, que convierte a las personas en marcas. El director llega a decir de Carmen: «La actual señora Martínez es ya un producto mío»

Al terminar la década, llega uno de los títulos más importantes que tiene la radio como protagonista: *Solos en la madrugada* (Garci, 1978). Los periodistas empezaban a ser reflejados con más matices dramáticos y menos miserias. Además de aparecer como defensores de la ciudadanía en su función más reivindicativa. *Solos en la madrugada* está protagonizada por José Miguel, conductor del programa nocturno que da título a la película. Este locutor emplea el sarcasmo como hilo conductor del programa: «Un programa cínico y reaccionario [...] lo más sangrante que nos permite la censura y la dirección», locuta. Se deduce una mayor libertad que en los periodistas presentados en la década de 1940. Sin embargo, todavía en la radio existían, en estos años previos a la muerte de Franco, muchas herramientas de control. La dictadura estaba ya muy debilitada, pero la profesión periodística seguía en una situación de inferioridad frente al poder político (Humanes, 1998: 3).

Figura III. Dormir y ligar todo es empezar (Ozores, 1974)



Sus vecinos toman a Saturnino por un Don Juan debido a los titulares.

(Fuente: captura de pantalla durante el visionado)

José Miguel defiende en *Solos en la madrugada* que es necesario realizar una radio que represente a un nuevo país: «[...] Hay que hacer una radio que nos sirva a todos. A los que hacemos y a los que nos escuchan. Tenemos que hacer que esto, en lo que nos dejamos el pellejo, sirva para algo. [...] nos falta algo», comenta a su director. Es la nostalgia la que habla por boca de José Miguel. En sus monólogos radiofónicos encontramos alusiones a cómo era la vida con anterioridad. Pero José Miguel termina por comprender que no puede seguir siendo un productor de nostalgia radiofónico y que debe adaptarse al nuevo contexto social y político que vive España: «Tenemos que conseguir que la radio sea aquello que nos dejaba con la boca abierta», informa a sus compañeros. Toda una tesis de vida.

Del mismo año que *Solos en la madrugada* es *Al servicio de la mujer española* (Armiñán, 1978). Debe subrayarse de esta obra dos coincidencias con el filme de Garci en dos puntos importantes: la radio como protagonista y la nostalgia del periodista. La aparición de la nostalgia en este tipo de películas representa la situación mediática española: todo el aparato de propaganda franquista tuvo que reciclarse en la Transición. Sus trabajadores no fueron una excepción.

A partir de la segunda mitad de la década de los años 70 las redacciones de los medios de comunicación vieron llegar a una nueva generación de jóvenes periodistas, que sustituirán a los redactores que habían accedido a la profesión en la postguerra. Este relevo tuvo sus causas tanto en motivos de edad como en razones de tipo político, que impedían a la “vieja guardia” adaptarse a las nuevas condiciones (Humanes, 1998:2).

Al servicio de la mujer española presenta al espectador el personaje de Irene Galdós y su programa de consultoría sentimental Entre nosotras, que emite Radio Pontevedra. Irene es de familia tradicional y su programa empieza a no encajar con el nuevo panorama que se está abriendo en España. Sus consejos hacia las mujeres están todavía muy cercanos a las ideas defendidas por el régimen franquista, del estilo de las

que difundía la conocida Sección Femenina en este periodo dictatorial (Cebreiros Iglesias, 2009: 4). Manolo, el técnico que trabaja con Irene, será el responsable de hacer ver a la joven locutora que, radiofónicamente, está en decadencia: «Ahora las chicas quieren saber cómo satisfacerse a sí mismas. Tú les cuentas que marido no hay más que uno y que la autoridad de los padres está por encima», argumenta Manolo. Este continuismo ideológico del programa de Irene llega a desquiciar a un oyente; y lo expresa muy claro: «Bien nos habéis jodido. Familia, el orden, la demencia, el honor, la autoridad. Esos valores externos que no valen de nada. Que tú defiendes todos los días».

Es obvio de que ciertos sectores de la sociedad española esperaban mensajes de ruptura y cambio con los principios dictatoriales del nacionalcatolicismo en los medios. Debe indicarse que, además de la nostalgia y la incertidumbre ante lo que tiene preparado el futuro, el cine español comienza a llenarse a finales de los setenta y principios de los ochenta de contenidos paródicos políticos. Este tipo de cine recuerda a las películas producidas en la década de 1960, pero con una importante diferencia: los medios de comunicación están situados en el ámbito político y no tanto en el contexto de las relaciones públicas.

Vota a Gundisalvo (Lazaga, 1977) destaca en este sentido. El título hace referencia a la maniobra que lleva a cabo Don José Ufarte fundando un nuevo partido: 'Concordia Democrática del Estado Español' para alcanzar el poder político. Para ello contrata a un especialista en publicidad para que lleve su campaña. La idea principal que este personaje tiene de los medios de comunicación es que el nuevo terreno a conquistar es la televisión, puesto que la radio es propia de la época dictatorial: «Los medios audiovisuales son clave en la conquista del poder. [...] hay medios fríos como la televisión, adecuada para una sociedad democrática. Y hay medios calientes como la radio que ha sido el arma fundamental de los grandes dictadores». La cita del protagonista concuerda nada menos que con la teoría académica de Marshall McLuhan (1964) que diferencia entre: «[...] medios calientes y medios fríos. Los primeros reducen la participación porque están llenos de información: la radio y la fotografía. Los medios fríos, en cambio, no tienen mucha información y motivan la participación, por ejemplo, el teléfono y el cómic» (Velásquez et al., 2018: 587).

En el metraje, los medios de comunicación son simples instrumentos políticos con los que los candidatos amenazan al adversario durante las campañas electorales. «Las situaciones disparatadas se suceden en este sarcástico retrato de la Transición. Escéptica ante la democracia -o ante la capacidad del español medio, ya sea ese político o votante, se trata de una obra muy oportunista en la que no faltan las consabidas escenas de destape» (Peña Ardid, Agustín Lacruz & Gimeno Arlanzón, 2022). Otro título importante de finales de los setenta es la versión cinematográfica de la famosa novela de Eduardo Mendoza, publicada en 1975, *La verdad sobre el caso Savolta*. Su adaptación al cine se estrenó en 1979 bajo la dirección de Antonio Drove. La novela recibió el Premio de la Crítica de narrativa castellana. Su título original fue *Los soldados de Cataluña* y cuenta los conflictos laborales existentes en una empresa catalana de fabricación de armas. Pero este título no pasó la censura porque no guardaba "relación alguna con el contenido" según el censor; y aún más, el Ministro de Información y Turismo del momento se permitió el lujo de comentar que se trataba de un «novelón estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza» (Pérez Pons, 2015).

En la película, Pajarito de Soto es un humilde redactor que está en permanente contacto con los obreros durante sus luchas sindicales contra la empresa armamentística Savolta en la tumultuosa Barcelona de principios del siglo XX. La vocación y meta de Pajarito es la de denunciar al poderoso Savolta y sacar ante la opinión pública sus continuos abusos contra la clase obrera en el periódico *La Voz de la Justicia*. Sin embargo, debe aceptar todo tipo de pedidos editoriales para poder sobrevivir. Lo que le roba tiempo para su lucha.

Como estrategia empresarial, Savolta pretende llevar a cabo una táctica de distracción que haga creer a los obreros que tienen opciones reales de que sus exigencias sean escuchadas y atendidas. Por este motivo, y en un intento de apaciguar las huelgas y movilizaciones, Savolta aprueba a Leprice para que negocie directamente con Pajarito, elegido representante de los obreros (Figura IV). Leprice sugiere que Pajarito redacte un informe, pagado por Savolta, sobre la situación de los obreros en la fábrica para que sea estudiado por la directiva de la fábrica. Pajarito se niega: «Yo sirvo a los oprimidos y usted es un servidor de los opresores», argumenta. Pajarito alega que recibir un sueldo mataría su credibilidad: «¿Y quién iba a creer en la verdad de mis palabras estando a sueldo de Savolta?», expone. Claro ejemplo de la importancia de la independencia informativa por el bien de la credibilidad y la veracidad. La independencia informativa que reivindica Pajarito tendrá consecuencias porque será víctima de una conspiración. Tratarán de desestimarlo ante los obreros. Leprice convence a los huelguistas de que el periodista es un soplón de Savolta y Pajarito es asesinado.

Como adaptación cinematográfica se debe señalar que Drove se tomó ciertas licencias en este trabajo. La principal decisión artística es otorgarle al filme un orden lineal que choca con el estilo literario de Mendoza:

Mendoza acude a diferentes recursos para introducir referencias cronológicas, que obviamente no siempre se suceden lineal y ordenadamente: o a través de la propia voz de los narradores, o por medio de la fecha del artículo de Pajarito, o con la inclusión de datos concretos extraídos del mismo artículo, y de las notas y documentos probatorios del juicio de 1927 (cartas, recortes de prensa, etc.) (Garbisu Buesa & Álvarez Serrano, 2010: 24).

La inclinación del cineasta pasa por la búsqueda de un relato causal y realista. Un orden cronológico de los acontecimientos que mostrase las causas de esta lucha obrera, derivadas de la explotación burguesa de la industria pujante, y las consecuencias. Una secuencialidad que no confundiera al espectador. Centrando la mirada en su protagonista, Pajarito de Soto es uno de los periodistas más arrojados y comprometidos que ha dado el cine español. «Desde los primeros minutos, Pajarito se presenta como un periodista valiente y seguro de su poder que pide que dejen el asunto en sus manos para "conmover a la opinión pública", una osadía que le lleva a la muerte» (San José de la Rosa et al., 2019: 321).

Figura IV. La verdad sobre el caso Savolta



Leprice (izquierda) intenta que Pajarito de Soto (derecha) trabaje para Savolta.

(Fuente: elperiódico.com)

Si se observa el contexto cinematográfico, que este tipo de película se estrene en España en la década de 1970 no es casualidad. Los 70 ven nacer en Italia el denominado Cine Político. En las películas que siguen este movimiento artístico, los medios de comunicación tienen fuerte presencia en todo tipo de tramas para criticar y denunciar el poder político y su corrupción. (Pinel, 2006: 242). Este trabajo de Drove supone toda una crítica a la alta burguesía, aquella que alcanzó grandes niveles de riqueza por explotar a la clase trabajadora. El investigador Malamine Gaye (2008: 152) la define como «víctimas de la avaricia y especulación de unas clases pudientes deseosas de aprovechar al máximo aquella época dorada de los negocios». Dentro del Cine Político italiano destacan títulos como: *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Petri, 1970), *¿Por qué se asesina a un magistrado?* (Damiani, 1974) y *El caso Mattei* (Rosi, 1972). En España, *La verdad sobre el caso Savolta* es la heredera más directa de este tipo de filmes.

4.5. Años 80: la parodia política conservadora frente a la ruptura con las fuerzas del orden

La década de los ochenta es rica en parodias políticas. Son títulos conservadores que ridiculizaban la sociedad de la Transición. Una vez más, la comedia sirvió para canalizar asuntos políticos o de carácter sexual impensables desde un tratamiento dramático en esta época. Además, los directores de estos filmes venían en su mayoría entrenados desde el franquismo en el género cómico. Los avatares del período transicional español dieron mucho juego a estos directores, que siguieron destilando ideología conservadora. Tal es el caso de Mariano Ozores, Luis María Delgado o Rafael Gil. *Qué vienen los socialistas* (Ozores, 1982) y *El alcalde y la política* (Delgado, 1980) son títulos clave. «La reforma política de Suárez provocó la reacción inmediata de una derecha anquilosada que reaccionaba de forma enrabieta» (Ardanaz, 1998: 166).

Además de estas parodias conservadoras, el cine español de periodistas comenzó a interesarse por el periodismo de investigación. *Demasiado para Gálvez* (Gonzalo, 1981) es un buen ejemplo. Ufarte Ruiz (2011:59) describe este trabajo como:

[...]la aventura de un periodista del montón al que se le encarga una investigación de rutina sobre un holding empresarial y destapa una trama de intereses, chanchullos, sobornos y trapicheos variados que lo llevan, evidentemente, a resolver por fin el misterio [...] ya que el argumento de la misma se puede observar cómo el periodista a través de su trabajo cambia favorablemente la sociedad.

¿Qué nos cuenta el metraje? Gálvez recibe el encargo de investigar a la empresa Serfico. Aunque, al mismo tiempo, su director le indica que debe tener cautela. Quiere que prevalezca la libertad editorial. Sin embargo, existe un problema de intereses económicos: Serfico es el principal anunciantre de la revista. Ante los avances de su investigación, Gálvez recibe todo tipo de presiones y amenazas: «Vamos a arruinar a cualquier medio de prensa que intente desestigmatarnos lanzando bulos», afirma un directivo de Serfico ante las preguntas del reportero de investigación.

De hecho, Julio recibe una paliza. Hasta le intentan asesinar, robándole pruebas vitales de su investigación para denunciar las corrupciones de Serfico. Como indica Sotelo González (2012:27): «No es necesario que el periodista se halle en medio de un conflicto bélico para que sienta su vida en peligro cuanto más se acerca a determinadas verdades». En pocas palabras, Julio Gálvez ha perdido. Le han robado las pruebas que demuestran lo que quieren denunciar en el medio contra Serfico, así que sus afirmaciones no pueden demostrarse y, por lo tanto, la revista no puede publicar nada. Esto le cuesta el puesto de trabajo, será despedido. Más adelante, se descubre que su revista se llena de publicidad de Serfico. Ha podido más el dinero del patrocinador que la misión de denuncia del medio de comunicación.

El periodista, personaje secundario, de *Navajeros* (de la Iglesia, 1980) también ejemplifica el periodismo como herramienta al servicio de la sociedad. El profesional de la información expuesto centra su reportaje en la delincuencia juvenil derivada del alto nivel de paro entre la juventud española. El metraje narra la vida de Jaro, un peligroso delincuente juvenil en el Madrid de los 70. La película es un ejemplo más del cine de periodistas español que se inspira en la realidad para narrar una historia. El Jaro fue un personaje real: «1973 es la primera línea de una lista interminable de robos, detenciones y entradas en reformatorios. Aunque no tiene aún edad penal, su nombre es muy familiar para la policía» (de la Cruz, 2021). La película, en concreto, se encuentra dentro del movimiento cinematográfico denominado cine quinqui.

Este género popular tenía por objeto abordar, generalmente a modo de biografía o pseudobiografía, las aventuras y desventuras de adolescentes marginales. «Eran películas de adolescentes y para adolescentes, muchas veces concebidas con el propósito de hacer taquilla, derrochando así tremedismo, sensacionalismo, acción, sexo y drogadicción de forma explícita» (Castelló Segarra, 2018:114).

¿Qué destacar de *Navajeros*? Supone un buen ejemplo de que el cine español estaba cambiando la manera de reflejar la relación entre la prensa y la policía respecto al cine de los años 50. La prensa es el principal denunciante, en las páginas de los periódicos, de los abusos policiales. Ejemplo de ello es la escena en que el personaje de Jaro es agredido durante un interrogatorio. El comisario señala que no se le golpee. El motivo es que la prensa no haga titulares sobre torturas policiales a chavales de quince años. En cuanto a cómo queda retratado el *modus operandi periodístico*, se observa que el periodista que trabaja en un reportaje sobre el Jaro visita su barrio para comprender mejor al personaje al que quiere entrevistar.

Sin embargo, las fuentes oficiales serán un obstáculo para terminar su reportaje. Es decir, la relación entre prensa y fuerzas del orden ya no es tan fluida como la mostrada en el cine español de la década de los 50. Por otro lado, es interesante ver cómo el periodista entiende que Jaro es una fuente informativa valiosa: «Estoy seguro de que el Jaro puede contar cosas que ni salen en los informes de la policía ni en los titulares de los periódicos». Esta cita muestra a un periodista que busca ir más allá de las fuentes oficiales para no ser meramente un altavoz de los datos policiales. El periodista fue interpretado por el actor José Sacristán, que se convirtió en algo más que un actor que ha interpretado el rol de periodista. Sacristán se transformó en todo un símbolo político y social de la Transición (Martínez Pérez, 2011: 290).

Concluimos con *Asalto al Banco Central* (Lapeira, 1983), otro caso manifiesto de periodismo de investigación. La película se basa, como tantas otras de la Transición española, en sucesos contemporáneos. El filme de Lapeira es una «adaptación cinematográfica de un suceso real ocurrido el 23 de mayo de 1981, en el que estuvieron implicados un locutor de tv, el director de un importante periódico y un diputado» (Aguilar, 2009:118). En la película, Andrés Molinero y Paula (Figura V) son los periodistas protagonistas. Ambos tienen la sospecha de que algo turbio se mueve en los círculos de extrema derecha de Barcelona. Uno de los puntos fuertes de la pareja formada por Molinero y Paula es su *modus operandi*: siempre buscan fuentes solventes y suficientes y tratan de contrarrestar las versiones oficiales. «La dependencia de las fuentes institucionales no es sólo una imposición de las estructuras de poder, sino que acaba convirtiéndose en una estrategia cómoda para los periodistas e interesada para los interlocutores habituales del medio, propulsores de un metadiscurso hecho a su medida» (Pérez Curiel et al., 2015:103).

El principal obstáculo en las pesquisas de estos investigadores es el gremio de las fuerzas del orden. Es otro ejemplo cinematográfico de que la colaboración entre prensa y fuerzas de la ley no es tan fluida como en el cine franquista. El argumento utilizado para compartir la mínima información posible es la seguridad. Andrés y Paula entrevistan a Balboa, un militar. Este personaje conoce el trabajo de ambos reporteros: «Soy un seguidor de sus artículos, señor Molinero. Hay muchas de sus teorías que no comparto. Pero creo que es usted bastante objetivo [...] Y en cuanto a usted, señorita Paula...creo que sus artículos son un tanto... apasionados». Objetividad y apasionamiento, una buena manera de comparar por género el trabajo de los periodistas y desarticular de paso el que realiza la mujer. Ella es «señorita Paula» y él, en cambio, «señor Molinero». Andrés y Paula sospechan que la extrema derecha planea un golpe violento en protesta por el encarcelamiento del teniente coronel Antonio Tejero, tras el intento golpista del 23 de febrero de 1981. Un capitán de la policía y un capitán de la Guardia Civil llegan a reunirse con el director del periódico para el que trabajan Andrés y Paula. El objeto es indicarle que, si bien son conscientes de la violencia ejercida por la extrema derecha, las fuerzas del orden dudan de que delincuentes comunes y exmilitares estén colaborando, según demuestran las primeras averiguaciones de los periodistas protagonistas. Más adelante se descubre que los movimientos en la sombra de la ultraderecha, investigados por ambos periodistas, suponen la planificación y ejecución de un atraco al Banco Central de Barcelona. Ante esta situación, Paula tira de contactos, tiene sus fuentes como buena reportera. Acude a un compañero de la radio para que le facilite información sobre la relación, si la hubiere, entre los atracadores y los golpistas del 23-F. «Una brillante editorialista no se rebaja a visitar a un mísero cronista, así como así», advierte el cronista radiofónico. Paula responde: «Tú serás un simple cronista como te gusta tanto llamarte, pero yo creo que eres de los pocos privilegiados en la profesión que, aunque no lo merezcan, siempre está bien informado».

Cuando el asalto al Banco concluye, Andrés desconfía porque está convencido de que las fuentes oficiales ocultan información. Para calmar el ímpetu de Andrés, un diputado le explicará que: «A veces la paz está por encima de la verdad. La paz bien vale este silencio». Frase que alimenta la teoría de que el atraco era únicamente una cortina de humo para lograr documentos de vital importancia que explicaban todos los datos relativos al intento de Golpe de Estado del 23-F: «Se propone la existencia de una trama civil y militar muy amplia tras el golpe de Estado del 23-F y que todo se ha ocultado para no desestabilizar el país» (portal TRANSLITEME). Lo más importante del metraje, desde un punto de vista periodístico, reside en los motivos que mueven a Andrés y Paula a seguir con su trabajo a pesar del silencio de las

fuentes oficiales. Andrés piensa en el derecho a la información y en el sentido que adquiere informar a la opinión pública: «Pienso que gente como nosotros, tú, mi hijo y yo, merecemos otro país. Donde sepamos lo que pasa. No todo este misterio de... Que solo nos enteramos de lo que ellos quieren, nada más. [...] ¿Qué papel jugamos los periodistas? Gacetilleros nada más. No hay forma de saber la verdad». En pocas palabras, el periodismo de investigación como contrapeso a las fuentes oficiales, que silencian información que afectan al conjunto de la ciudadanía, es el motor del trabajo de estos nuevos reporteros de la Transición.

Figura V. Asalto al Banco Central



Andrés y Paula hablando en la redacción.

(Fuente: RTVE.es)

5. Discusión y conclusiones

El cine de periodistas ha experimentado una evolución significativa a lo largo del tiempo, aunque la mayor parte de los estudios académicos sigue centrando su atención en el cine norteamericano. Como advierte Laviana (1996:13), «inevitablemente, la mayoría de estas películas son norteamericanas, porque la mayoría de cine es norteamericano y porque nadie como los americanos ha sabido utilizar al personaje del periodista en sus filmes [...]. Esta realidad justifica el interés de la presente investigación, centrada en la representación del periodista en el cine español durante la dictadura franquista y su comparación con el contexto histórico de la Transición.

El presente trabajo ha demostrado que el cine de periodistas español, lejos de limitarse a un género testimonial, constituye un espacio de representación de las tensiones sociopolíticas propias del Franquismo y la Transición. La figura del periodista no sólo evoluciona en complejidad, sino que también refleja los cambios ideológicos y profesionales de cada etapa. En el Franquismo se detecta una visión más funcional y subordinada al poder (periodista-policía, periodista-relaciones públicas), mientras que en la Transición el perfil periodístico adquiere una mayor carga crítica, reivindicativa y, en muchos casos, nostálgica.

La diversidad de perfiles identificados en el corpus fílmico –desde el periodista encubridor hasta el reportero comprometido con la verdad– contribuye a enriquecer la comprensión del rol simbólico del periodismo en el imaginario cultural español. Esta evolución se manifiesta también en la ruptura de la colaboración entre prensa y poder, y en la irrupción del periodismo de investigación como bastión de denuncia frente a las estructuras dominantes, especialmente a partir de los años 80.

Las películas analizadas demuestran que el cine español también ha sabido construir figuras periodísticas con complejidad y profundidad. A pesar de que en el cine franquista predominaba la comedia y en el de la Transición el drama, ambos contextos comparten una constante: el reportero es el campo de especialización periodística con mayor presencia en pantalla. Además, en ambos períodos la prensa escrita ocupa un lugar privilegiado frente a otros medios como la radio o la televisión.

En cuanto a los perfiles identificados, el cine franquista destaca por dos figuras principales: el periodista-policía (década de 1950) y el periodista-publicista (década de 1960). El primero surge de la colaboración entre periodistas y fuerzas del orden, hasta el punto de que el público llega a confundir ambos roles, como en *Séptima página* (Vajda, 1951). El segundo perfil se refiere a profesionales que actúan como relaciones públicas, facilitando el acceso de terceros a la notoriedad mediática, como se aprecia en títulos como *Los chicos con las chicas* (Aguirre, 1967), *Cuando tú no estás* (Camus, 1966), *A 45 revoluciones por minuto* (Lazaga, 1969) o *La chica de los anuncios* (Lazaga, 1968). En cuanto a recursos narrativos, muchos directores del franquismo

buscaban otorgar realismo a sus obras mediante el uso de cabeceras reales, como *El Alcázar* o *El Caso*, lo que aportaba una sensación de verosimilitud a sus narrativas.

En cambio, durante la Transición, se percibe un sentimiento de nostalgia entre los profesionales de los medios, reflejo de su dificultad para adaptarse al nuevo contexto democrático. Este fenómeno se plasma en películas como *Solos en la madrugada* (Garci, 1978) y *Al servicio de la mujer española* (Armiñán, 1978), lo que permite identificar un nuevo arquetipo: el periodista nostálgico. Este perfil abarca tanto a profesionales veteranos como a recién iniciados, marcados por el recuerdo constante de la profesión bajo el régimen anterior.

Ya se ha indicado que una de las transformaciones más notables entre ambos períodos es la relación entre periodistas y fuerzas del orden. Durante la Transición, esa colaboración disminuye drásticamente, y los periodistas adoptan una postura mucho más crítica respecto al poder. Queda por señalar que esta ruptura se hace visible a partir de los años 70, en sintonía con la influencia del cine político italiano, caracterizado por su denuncia abierta a las estructuras de orden jerárquico. En España, *La verdad sobre el caso Savolta* (Drove, 1979) representa el mejor exponente de esta corriente.

Asimismo, el cine de la Transición recurre con frecuencia a la parodia para evidenciar las torpezas de los periodistas y los medios, así como sus dificultades para integrarse en la nueva realidad democrática. Un ejemplo de este tono paródico es *Vota a Gundisalvo* (Lazaga, 1977). Por último, en la década de 1980 se consolida el perfil del periodista de investigación, que cobra protagonismo junto con los riesgos inherentes al ejercicio de su labor. El cine de esta etapa reivindica la función social del periodista y dignifica su figura, hasta entonces muchas veces caricaturizada o subordinada. Películas como *Demasiado para Gálvez* (Gonzalo, 1981) y *Asalto al Banco Central* (Lapeira, 1983) exemplifican esta tendencia, mostrando a periodistas que desafían las versiones oficiales y buscan fuentes alternativas que cuestionen el discurso institucional.

6. Referencias

- Aguilar, C. (2009). *Guía del cine*. Ediciones Cátedra.
- Alsina, J.C. (1996). *Los chicos de la prensa*. Nickel Odeón.
- Ardanaz, N. (1998). «The Spanish Political Transition in Cinema (1973-1982)». *Communication & Society*, 11(2), pp. 153-175. <https://doi.org/10.15581/003.11.36416>
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del Film*. Paidós.
- Ballesteros, I. (2016). Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español. *Hispanófila: Literatura - Ensayos*, 177, 2016 (Ejemplar dedicado a: Vademécum del cine iberoamericano: métodos y teorías), pp. 249-262. <https://bitly.ws/ULPD>
- Benet, J. Vicente. (2012). *El cine español: una historia cultural*. Paidós.
- Caparrós Lera, J & De España, R. (2018). *Historia del cine de España (1896-2006)*. T&B Editores.
- Castelló Segarra, J. (2018). Cine quinqui. La pobreza como espectáculo de masas. *FILMHISTORIA Online Vol. 28*, núms. 1-2, pp. 113-128. <https://bitly.ws/ULQ6>
- Cebreiros Iglesias, A. (2009). «La Sección Femenina. Aproximación a la ideología de una organización femenina en tiempos de Franco». En I Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, 2009, pág. 18. <https://bitly.ws/ULQD>
- Comunicación RTVA. (2023). Alberto Closas, protagonista de "Operación Plus Ultra". canalsur.es. Recuperado de <https://bitly.ws/ULQP>
- de la Cruz, L. (2021). Los de la banda de El Jaro: historia triste de miseria, delincuencia juvenil y cine quinqui. eldiario.es. Recuperado en <https://bitly.ws/ULRb>
- Fuentes, J. & Fernández Sebastián, J. (1998). *Historia del Periodismo español*. Editorial Síntesis. pp. 256- 336.
- Garbisu Buesa, M. & Álvarez Serrano, M. (2010). El tratamiento de la historia en las «novelas serias» de Eduardo Mendoza. De la Restauración a la España socialista de los 80. *Cauce*, 2010, 33, pp. 237-256. <https://bitly.ws/ULRG>
- García de Lucas, V., Rodríguez Merchán, E. & Sales Heredia, J. (2006). *Cine entre líneas: periodistas en la pantalla*. 51ª Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Gómez Alonso, R. (2006). El turismo no es un gran invento: Aperturismo y recepción del ocio y del consumo a través del cine español de los 60. *Área abierta*, 15, 2006, 10 págs. <https://bitly.ws/ULS2>
- Grajales Guerra, T. (2002). Metodología de la Investigación Histórica. *Enfoques*, 14(1), pp. 5-21. <https://doi.org/10.3109/02688697.2011.626879>
- Humanes, L. (1998). La investigación sobre la profesión periodística en España. *Zer*, 3(4). <https://bitly.ws/ULSs>
- López Hidalgo, A., & Fernández Barrero, M. (2013). *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad. Comunicación Social*.
- Malamine Gaye, M. (2008). La verdad sobre el caso Savolta" de Eduardo Mendoza. Cartografía literaria de una ciudad o vivir en Barcelona entre 1917 y 1919. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. <https://bitly.ws/ULSH>
- Martínez Pérez, N. (2011). Los Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán. *Revista Icono14* [en línea], 2011, No 3 Vol. Especial, pp. 275-293. <https://bitly.ws/ULSV>
- Medina, E. (2000). *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*. Laertes S.A
- Morales Pérez, S. (2017). La casa de los Martínez. rtve.es. Recuperado en <https://bitly.ws/ULT8>
- Peña, c. & Ara j. (2022). *La Transición Española. Memorias públicas/ memorias privadas*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza.

- Pérez Curiel, C. et al. (2015). El uso de fuentes periodísticas en las secciones de Política, Economía y Cultura en el Periodismo de Proximidad Español. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico. Especial noviembre “Periodismo e información de calidad”*, pp. 101117. <https://bitly.ws/ULTm>
- Pérez Pons, Mercé (2015). La verdadera verdad del caso Savolta. *El País*. Recuperado en <https://bitly.ws/ULTr>
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos: Cómo se forjaron los grandes éxitos del cine*. Géneros, Escuelas, Movimientos y corrientes en el cine. Ediciones Robinbook, S.L.
- Rodríguez Carcela, R. (2016). Las fuentes informativas en el periodismo de sucesos. Análisis en la prensa escrita. *Correspondencias & Análisis*, (6), pp.197-218. <https://doi.org/10.24265/cian.2016.n6.11>
- San José de la Rosa, C. (2018). El periodista en el cine español. En *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual / coord. por Mercedes Miguel Borrás*, 2018, pp. 1107-1115. <https://bitly.ws/ULTC>
- San José de la Rosa, C., Miguel Borrás, M. & Gil Torres, A. (2019). Representación del periodista en el cine español desde 1990 hasta 2010. *Doxa Comunicación*, 29, pp. 139-159. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n29a7>
- San José de la Rosa, C., Miguel Borrás, M., & Gil-Torres, A. (2020). Periodistas en el cine español: héroes comprometidos con la verdad. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 26, Issue 1, pp. 317-326. <https://doi.org/10.5209/esmp.67310>
- Sotelo Gonzalez, J. (2012). A modo de Introducción. En J. Sierra Sánchez (coord.), *El periodista observado: Cine sobre informadores* (15-31). Visión Libros.
- Tello Díaz, L. (2016). *Diccionario del periodista en el cine español 1896/2010*. Notorious: Ediciones, S.L
- Portal Transición española. Representaciones en Cine, Literatura, Teatro y Televisión. <https://bitly.ws/ULTR>
- Ufarte Ruiz, M.J. (2011). El periodista acosado. Entre la precariedad laboral y el *mobbing*. Un estudio de caso: La precariedad de los periodistas almerienses en la prensa escrita. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla. <https://bitly.ws/ULU3>
- Velásquez, A. et al. (2018). De los mass media a los medios sociales: reflexiones sobre la nueva ecología de los medios. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 583-594. DOI:10.4185/RLCS-2018-1270 <https://bitly.ws/ULUG>
- Viadero Carall, G. (2016). *El Cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Marcial Pons.
- Ysàs, P. (2010). La Transición española. Luces y sombras. Ayer, No. 79, *Procesos de construcción de la democracia en España y Chile* (2010), pp. 31-57. Asociación de Historia contemporánea and Marcial Pons Ediciones de Historia. <https://bitly.ws/ULUG>