

Franco y Carrero Blanco frente al reactor nuclear del centro Juan Vigón



## El trabajador: figura del arte totalitario

En uno de los textos fundamentales para entender el periodo entre las dos guerras mundiales, Ernst Jünger consigue condensar en una “figura” (*Gestalt*) la totalidad de los cambios que definen un mundo en crisis del que pretende ser cronista. Esa figura no es otra que el “trabajador” (*der Arbeiter*), el elemento dominante de una nueva cultura que está abocada a superar el fracasado modelo burgués e ilustrado para redimir así las cenizas del mundo aristocrático y guerrero definitivamente perdido. O quizá no, porque respondiendo al espíritu de su tiempo, el propio Adolf Hitler manifestaba que “en el futuro solo habrá una nobleza, la nobleza del trabajo.”<sup>1</sup> Para Jünger se trata, por lo tanto, de un momento histórico culminante en el que la sociedad se asentará sobre un nuevo tipo de hombre o, mejor dicho, sobre su elaboración alegórica como compendio de virtudes transformadoras de la naturaleza y de la historia a través de la industrialización. Esa dimensión alegórica acaba por mitificarse precisamente porque ese trabajador no es un sujeto histórico (como podría ocurrir en el sentido marxista), ni mucho menos un referente ideológico representante de una clase social. Se trata, como dice Jünger desde el mismo título de su ensayo, de una “figura” y a la vez de una “magnitud” que acapara una visión simbólica de la “totalidad” de un nuevo tiempo histórico, de una nueva sociedad y, por supuesto, de un nuevo tipo de poder:

*La superficie de la Tierra se encuentra recubierta de cascotes de imágenes que han sido derribadas. Estamos asistiendo al espectáculo de un hundimiento que no admite otro parangón que el de las catástrofes geológicas. Sería perder el tiempo el compartir el pesimismo de los destruidos o el optimismo superficial de los destructores. En un espacio del que ha quedado barrido hasta los últimos confines todo dominio real y efectivo, la voluntad de poder se halla atomizada. Sin embargo, la edad de las masas y de las fábricas representa la fragua gigantesca de un imperium que está surgiendo. Vistos desde él, todos los hundimientos aparecen como algo querido, como una preparación.<sup>2</sup>*

VICENTE J. BENET

## Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo

1. Referencia sacada de una cita de WILHELM LOTZ presente en el artículo de ANSON RABINBACH: “L’Esthétique de la production sous le III Reich” en LION MURARD y PATRICK ZYLBERMAN (eds.): *Recherches 32/33. Le soldat du travail*, París, CERFI, Septiembre de 1978, pág. 147.

2. ERNST JÜNGER: *El trabajador. Dominio y figura*, Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 79 (título original *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, 1932)

Franco de visita en una factoría  
siderúrgica en Asturias



A los ojos de Jünger la figura del trabajador es prácticamente una prolongación de la del soldado. Ya dos años antes, en su no menos fundamental concepto de “movilización total”, había sentado las bases de esta correspondencia mediante la relación del dinamismo de la guerra con el del trabajo, concebidos ambos como parte de un mismo proceso: “[en la fase final de la Gran Guerra...] no se efectúa ningún movimiento –ni siquiera el de la trabajadora doméstica en su máquina de coser– que no encierre una aportación bélica al menos indirecta.” La conexión entre los dos niveles adopta una definición particularmente poderosa desde el punto de vista alegórico. Ante todo se trata de un concepto elaborado desde la noción de “energía”, uno de los referentes esenciales para entender la representación de la idea de las masas en la cultura de entreguerras.<sup>3</sup> Pero se trata de dibujar un espacio en donde se mezclan y entrecruzan, de manera indiferente (diría que casi postmoderna) lo orgánico y lo tecnológico, es decir, una hibridación en la que se articulan sin violencia el cuerpo humano (venas, tuétano, nervios...) y las máquinas (la red de corriente o el cuadro distribuidor de energía):

3. Para una introducción a esta relación puede consultarse mi texto: **“Visiones de masas en el cine de entreguerras”** en *Archivos de la Filmoteca*, n° 33, Octubre de 1999, págs. 106-124.

4. ERNST JÜNGER: **Sobre el dolor, seguido de La movilización total y Fuego y movimiento**, Barcelona, Tusquets, 1995, págs. 97-98. (*Die totale Mobilmachung*, 1930)

*Para desplegar energías de tal envergadura ya no es suficiente con equipar el brazo armado –se requieren unos equipamientos que lleguen hasta el tuétano más íntimo, hasta el nervio vital más fino. Hacer realidad esos equipamientos es la tarea de la movilización total (die totale Mobilmachung), un acto mediante el cual una única maniobra ejecutada en el cuadro de distribución de la energía conecta la red de la corriente de la vida moderna –una red dotada de amplias ramificaciones y de múltiples venas– a la gran corriente de la energía bélica<sup>4</sup>.*

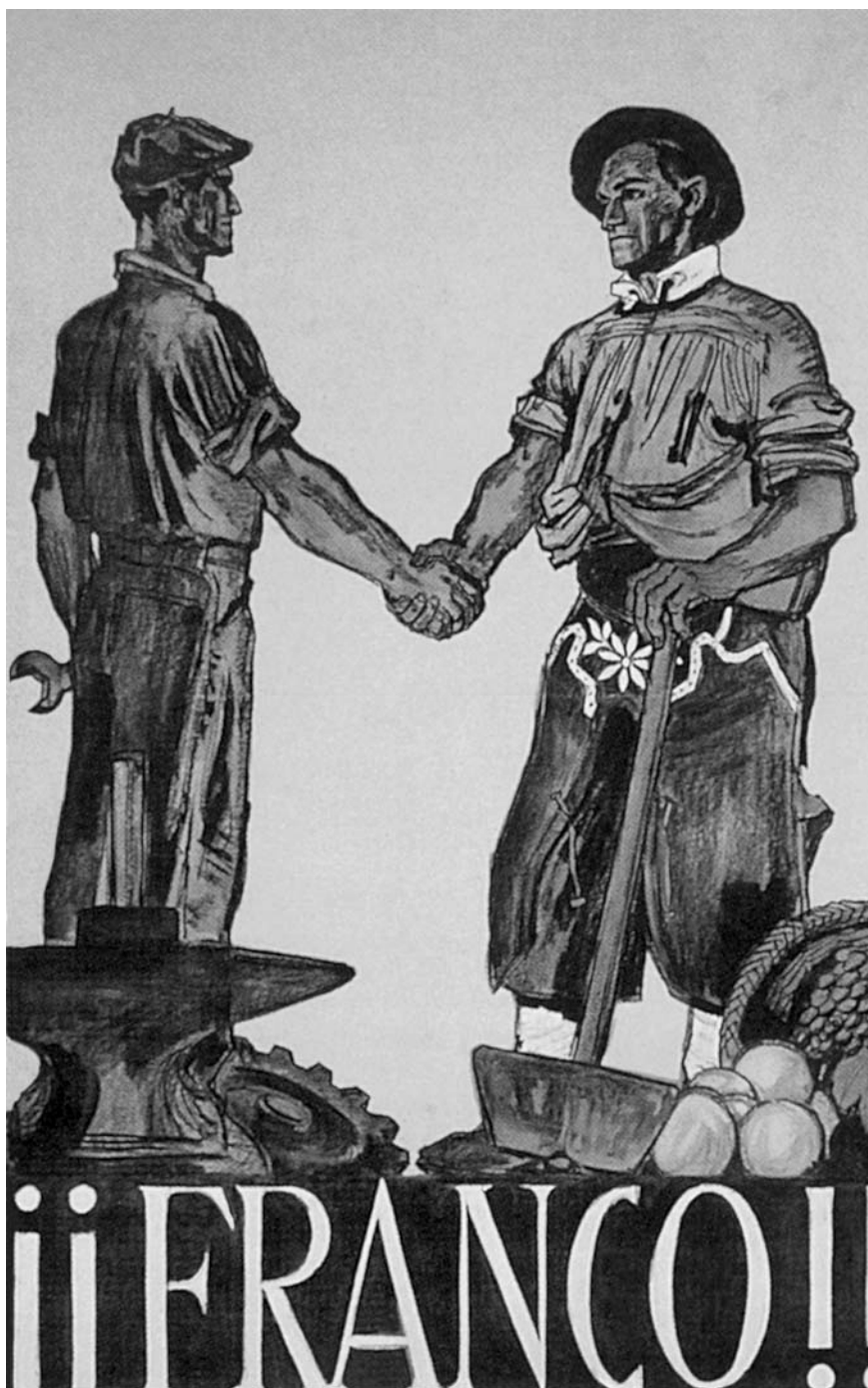
En el fondo de este proceso de reelaboración de la figura del trabajador en el pensamiento de entreguerras se busca un nuevo planteamiento de su ubicación social mediante la supresión de la concepción dinámica de la historia basada en el conflicto, un paradigma asumido desde la tradición hegeliana y marxista. La figura del trabajador como fenómeno del presente, como sujeto ahistórico y con una dimensión no social, sino casi telúrica (una fuerza o una magnitud totalizadora, como dice Jünger) y mitificada como base de la nueva sociedad será sistemáticamente construida por el pensamiento vinculado a las ideologías totalitarias. Consecuentemente, las formulaciones teóricas que la sostienen acabarán por encontrar una inevitable proyección en las manifestaciones artísticas del periodo, desde el cine a la cartelística, la fotografía o la pintura, siguiendo una línea conceptual y discursiva que incidirá en esa mitificación de la "figura" del trabajador. Si algunas de las ideas de Jünger tienen una influencia inmediata en la concepción simbólica del trabajador en la Alemania nazi, podemos encontrar estrategias semejantes en el resto de regímenes totalitarios incluida la Unión Soviética de Stalin. Todos convergen en este proceso de fosilización de la figura del trabajador en relación con lo que había sido su construcción imaginaria histórica, que hunde sus raíces en el pensamiento revolucionario del siglo XIX.

Por estos motivos, el trabajador (al igual que su cara más sublime: el soldado, y su variación puramente energética: el atleta) adquiere para las manifestaciones artísticas del arte y la propaganda totalitarios un papel esencial. Desde Hitler a Stalin, Mussolini o Franco, la incorporación de una iconografía del trabajo que acompañe los símbolos militares y políticos se convierte en un elemento recurrente. En general, el objetivo consiste en traducir en formas políticamente eficaces una imagen que ha adquirido resonancias míticas, por lo que se le representa idealizado, con rasgos y proporciones hercúleas y con una dimensión escultórica de referentes clásicos. Josef Thorak (o Leni Riefenstahl) en Alemania, Vera Mujina en la Unión Soviética o Enrico del Debbio en Italia son algunos de los artistas que asientan este tipo de iconografía en la que el cuerpo humano se convierte en el mejor campo de simbolización de la energía. La figura del guerrero, del atleta o del trabajador adoptan formas de torsos y músculos rotundos que, en cierto modo, suponen una fusión de la coraza clásica romana con la piel humana.<sup>5</sup> Estas convenciones llegan, por supuesto, a la propaganda inspirada en las formas estalinistas que impregnan la retórica cartelística de la España republicana durante la guerra civil, pero también se encuentra perfectamente asumido por el otro bando, es decir, por la propaganda franquista. En la figura I podemos observar esta visión monumental del trabajador en el póster anónimo *¡¡Franco!!*, de 1939, que se conserva en la Biblioteca Nacional. La representación convencional del obrero y del campesino nos sitúa ante dos hombres maduros, de rasgos firmes, mirada serena y emoción contenida, cuyas manos se estrechan en el centro geométrico del cartel. Situando al observador en un punto de vista más bajo (en un contrapicado), se resalta la monumentalidad y solidez de las figuras que se recor-

5. BERND NICOLAI: "L'escultura tectònica. L'escultura política i autònoma a Alemanya" en **VV. AA. Art i Poder. L'Europa dels dictadors 1930-1945**, Barcelona, Catálogo de la exposició del Centre de Cultura Contemporània, 1996, pág. 336.

¡¡Franco!! (anónimo, 1939)

(Fig.1)



tan sobre un fondo abstracto. Debido a la concepción cromática, ese mismo fondo parece sugerir, con un amarillo de base anaranjada, la idea de amanecer sobre los

que las figuras de los trabajadores (monocromáticas y de tonos azulados y negros) emergen simulando un contraluz fotográfico. El efecto conseguido diseña una visión sublimada de incontestable eficacia. Por último, esas figuras hacen pie sobre dos sólidas bases. La primera la constituyen los atributos de sus respectivas ocupaciones: el yunque, la rueda de un engranaje de máquina, la azada y la cesta llena de frutos que se desparraman. La segunda: la tierra, sobre la que están dibujadas las letras que designan el nombre de FRANCO entre signos de admiración, el último referente de esa concordia expresada por el póster. Aunque la figura del Caudillo no esté representada directamente, toda la elaboración ideológica de la imagen fuga hacia su nombre-consigna, configurando así la razón última de ese lugar de concordia y de promesa de futuro elaborada a través de la visión sublime del trabajador.

En resumen, para construir retóricamente esta dimensión mítica y sublime del trabajador han sido necesarios al menos tres procesos discursivos e imaginarios que tienen que ver con la definición de su naturaleza en la nueva sociedad totalitaria. En primer lugar, como dijimos anteriormente, su despolitización o, mejor dicho, “desproletarización” como figura revolucionaria tal como había sido elaborada desde el siglo XIX. Los estados totalitarios, incluida la Unión Soviética, fosilizan la figura del trabajador y la llevan más allá de una dimensión histórica o de clase social para localizarla en el espacio de lo mítico: la fuente de donde surge o se transforma la energía que pone en marcha la nueva sociedad.

En segundo lugar su ubicación disciplinada dentro de la fábrica y, por extensión, de una sociedad que se identifica con el “Estado total”. El trabajador es un elemento imprescindible en los actos públicos de celebración del Estado totalitario y de su personificación en el líder. En los grandes espectáculos multitudinarios, en los desfiles o en las demostraciones gimnásticas, se le representa como masa en la que cada uno de los individuos aparece reflejado como engranaje perfectamente ensamblado en la totalidad, como dispositivo que asume movimientos sincronizados, organizados y mecanizados para la visión demiúrgica del “conductor”. Sin ir más lejos, en el franquismo este tipo de manifestaciones están incluso teorizadas por la Sección de Actos Públicos y Propaganda:

*El conductor de multitudes, columna vertebral del acto, como lo absoluto frente a la facultad de escoger del relativismo polémico. La formación, como cuerpo orgánico frente a la mecánica igualitaria de la manifestación. La clasificación cualitativa frente al concepto del acto: la masa. Y esta masa que ha de ser moldeada en el espíritu, lo será, en correspondencia y ayuda, en su materia.*

*(...) Un conjunto de hombres sin centro ni ejes (sin pies ni cabeza) se descompone en una serie de sensaciones y tendencias sin razonamiento, a los que se combate únicamente con la intolerancia de una concepción orgánica del conjunto. Ejes de funcionamiento y ejes de simetría.<sup>6</sup>*

6. Sección de Actos Públicos y Propaganda, “**La dialéctica de la forma en el acto político,**” *Sí*, nº 61, 28-2-1943, referencia tomada de ÁNGEL LLORENTE: **Arte e ideología del franquismo (1936-1951)**, Madrid, Visor, 1995, págs. 48-49.

Es esta una figuración ordenada del trabajador que se enfrenta de manera eficaz a las amenazadoras visiones de masas descontroladas y caóticas de las revoluciones decimonónicas. Como contrapartida, el “Estado total” se muestra comprensivo con el trabajador e intenta responder a sus necesidades esenciales (“...esa masa que ha de ser moldeada en el espíritu, lo será, en correspondencia y ayuda, en su materia...”)<sup>7</sup> no solo de salud e higiene, sino incluso mediante la conversión del trabajo en una experiencia estética. Volvamos a un ejemplo revelador de la Alemania nazi. “El día alemán será siempre bello,” y para cumplir ese objetivo de Hitler el Gobierno nazi funda tan pronto como Noviembre de 1933 la “Oficina de la Belleza del Trabajo” (*Amt Schönheit der Arbeit*) bajo la dirección de Albert Speer y que se basa en un culto a la tecnología, la eficacia y a la productividad en la que incluso se asumen algunos paradigmas retóricos del arte de vanguardia y revolucionario como la Bauhaus o la *Neue Sachlichkeit*. Y, de este modo, las fábricas se embellecen, aparecen lugares de ocio y esparcimiento para los trabajadores, se facilitan servicios y atenciones de todo tipo, siempre con el objetivo de que ese embellecimiento apoye la productividad y la mejora de los resultados económicos.<sup>7</sup>

En cierto modo esta nueva definición del mundo del trabajo acaba por conducirnos a un tercer problema implícito en el desarrollo de la iconografía del trabajador. En todas las ideologías totalitarias existe una tensión implícita a la hora de abordar su figura entre su posición central en el presente industrial y los referentes culturales del pasado. El trabajador es una figura de la modernidad que se mezcla, sin embargo, con las formas de cultura popular más tradicionales. La primera retórica *völkisch* de los nazis, por ejemplo, en la que se exaltaban las tradiciones populares genuinamente alemanas como base de la identidad ideológica del nuevo estado fue progresivamente desplazada, como acabo de mencionar, por las ideas de eficacia y de exaltación de la modernidad, la “belleza del trabajo” identificada con la productividad. Obviamente, estas nociones apuntaban más hacia el futuro que hacia las rémoras folclóricas del pasado en la construcción de la nueva sociedad. Sin embargo esta tensión no llegó a ser resuelta (de hecho, el franquismo la naturalizó sin demasiados problemas) y el peso de lo folclórico seguirá siendo esencial en la retórica que se ocupa del trabajador en los estados totalitarios.

Concluiré con una última idea: la figura monumental del trabajador de las estéticas totalitarias será finalmente esencial para la construcción de la imagen carismática del líder, que acabará por devorar e incorporar sus características mitificadoras o pseudoreligiosas. El culto a las imágenes de los dictadores en los “Estados totales” parte, desde mediados de los años treinta, de la progresiva desaparición de la figura del trabajador y de la fuga definitiva de sus atributos alegóricos e iconográficos hacia la única imagen que concita el dinamismo del Estado: la del guía civil y militar.

La elaboración detallada de estos temas, que simplemente he apuntado de manera precipitada, desbordaría el objetivo de este artículo. Pretendo, de todos modos,

7. Para un desarrollo de estos temas véase el excelente trabajo de ANSON RABINBACH ya citado.



Franco de visita en la mina

reconocer a partir de ahora su presencia y relación con la construcción de la imagen de Francisco Franco como líder político, civil y militar; en los años 40 y 50. Pienso que, de manera degradada y anacrónica, mantienen una pervivencia incuestionable en dicho periodo histórico. Intentaré desarrollar esta idea en un corpus importantísimo para entender la elaboración simbólica de la imagen del dictador: el noticiero NO-DO, responsable máximo de la construcción de la figura política de Franco en el ámbito cinematográfico después de la guerra civil.





Fot.1

## La primera formulación del trabajo en NO-DO

Aunque los ideólogos e intelectuales del nuevo Estado franquista intentaran elaborar planteamientos autóctonos del arte y la propaganda política,<sup>8</sup> gran parte de sus premisas ideológicas y retóricas se impregnaron de los debates llevados a cabo en Alemania e Italia de los que es reflejo el cartel analizado anteriormente. Sin embargo, la parte más beligerante de sus conclusiones pertenece al contexto de la guerra civil y la inmediata postguerra. Por este motivo, a la hora de proyectarlas en un mecanismo de propaganda como fue NO-DO, su articulación resulta problemática. La razón fundamental es la naturaleza del propio noticiario. Como han demostrado en su espléndido libro Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, NO-DO fue un producto del contexto de postguerra cuya estrategia fue más la de desmovilizar que la de agitar a las masas.<sup>9</sup> A pesar de todo, algunos de los elementos que caracterizan la imagen del trabajador solo pueden ser entendidos desde la retórica de la propaganda de choque totalitaria de los años treinta, que reencontramos en el NO-DO convenientemente rebajada, degradada y orientada hacia las nuevas necesidades de la dictadura. Este proceso de transformación y reelaboración de la figura fundamental del trabajador es el que guiará nuestro recorrido durante la primera década del noticiario. En él, la imagen de Franco permanecerá asociada al mundo del trabajo desde aspectos muy variados y configurará una de las claves esenciales para comprender su progresiva transformación de Caudillo militar a líder civil del Estado.



Fot.2



Fot.3

Uno de los ejemplos más importantes para entender el proyecto programático del tratamiento de la figura del trabajador en NO-DO se encuentra en el prólogo del número 1 (1943). Antes de pasar a la

dinámica habitual de noticias y reportajes de actualidad, NO-DO nos conduce al centro del poder, el Palacio de El Pardo y concretamente el despacho de Franco con un despliegue simbólico abigarrado e incontestable en el que se entrecruzan los elementos políticos (bandera nacional y gallardete de jefe del Estado), militares (Franco en uniforme de Capitán General y con la Cruz Laureada de San Fernando) y religiosos (el crucifijo).<sup>10</sup> Después de que la voz narradora se demore en las conabidas loas al Jefe del Estado, pasamos a un segmento recordatorio de la guerra civil con breves escenas de batalla que culmina con otros fragmentos del desfile de las tropas victoriosas. Y justo enlazando con las imágenes de soldados siguiendo su marcial paso, una cortinilla nos transporta a un nuevo escenario: el de unos obreros

8. Véase la excelente aproximación de ÁNGEL LLORENTE ya citada.

9. RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: **NO-DO. El tiempo y la memoria**, Madrid, Cátedra/Filmo-teca Española, 2001, pág. 259.

10. Para un análisis de este prólogo véase RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: **op. cit.** págs. 259 y ss.

trabajando. El segmento consta de seis planos. Los tres primeros se detienen en trabajadores individuales concentrados en un trabajo de martillo y buril, mientras que los tres siguientes nos van alejando de los individuos concretos para observar el trabajo en grupo en la fachada de un edificio. De hecho, el último plano de la serie nos muestra la totalidad de la fachada. El texto leído por la *voice over* que sirve de apoyo a estas imágenes dice lo siguiente:

*Siguiendo el símbolo y ejemplo de nuestro Caudillo, la unidad de los españoles y su disciplina es base de nuestro renacimiento presente y futuro. Cada uno en su puesto tiene el deber de aportar su esfuerzo personal para cumplir la consigna suprema de Franco: Unidad y Trabajo.*

Para concluir la inserción de este fragmento en la cadena general del prólogo, el siguiente segmento nos conducirá al Alcázar de Toledo y un nuevo recordatorio de la voz narradora de los héroes militares que vigilan la paz y la seguridad de la patria. Esas imágenes se prolongarán con más desfiles de falangistas, la multitud despidiendo a los voluntarios de la División Azul, ejercicios gimnásticos de niñas, jóvenes paramilitares en campamentos de verano, etc.

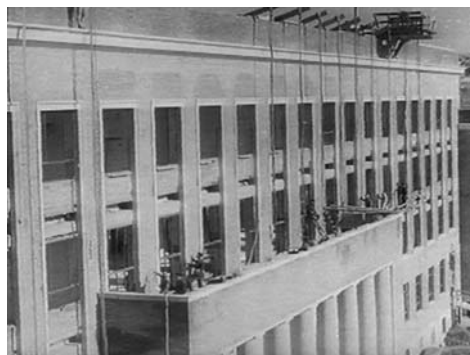
Esta primera aparición del trabajador en NO-DO resulta particularmente interesante por varios motivos. Obviamente, el primero corresponde a su ubicación en el propio discurso. Para comenzar, preside una idea de continuidad que se vertebra a partir de dos ideas: por un lado, una cadena de trabajo que comienza desde lo más alto (con el propio Caudillo leyendo informes y despachando con un asistente) y que llega hasta el obrero más humilde. Por otro, ese trabajo tiene una equivalencia con el orden militar, que se presenta como centro de la “energía” que sirve para construir y legitimar el Estado sobre la base de la victoria. Las tropas que marchan con sus banderas desplegadas tienen un fascinante dinamismo que contrasta con la tendencia al estatismo del resto de las imágenes, incluidas las de los obreros. La propia voz superpuesta sobre estas imágenes utiliza un paralelismo muy preciso: “...cada uno, en su esfera de acción y de trabajo, ha de seguir esta línea de conducta, sirviendo lealmente *la misión que le esté encomendada...*” Esta idea del trabajo que parte de la comparación con la “misión” y la “consigna” militar, que plantea además una temporalidad de “presente” en la inmediatez de las acciones de los agentes históricos (el soldado y el trabajador que cumplen las órdenes con disciplina y diligencia), encuentra un segundo despliegue retórico algo más sofisticado en el interior del fragmento. Me refiero al alejamiento progresivo, a lo largo de los seis planos de los que consta,



Fot.4



Fot.5



Fot.6

Inauguración de una estación  
de tren en Orense



del trabajador individual a la obra común (la fachada del edificio) en el que, a través del montaje y la escala de la imagen, se pretende construir una metáfora de ese referente final: el nuevo Estado que surgirá de la participación colectiva. El trabajador vuelve a ser proyección y consecuencia del soldado que sirve de base para la construcción del nuevo Régimen. Como a aquel, se le pueden exigir las mismas condiciones de disciplina, obediencia y esfuerzo. Todo ello sin olvidar que, en el origen del proceso, se encuentra la figura del responsable máximo de esa nueva fundación, Francisco Franco, investido con los ornamentos esenciales de poder que caracterizan el Estado-cuartel en construcción.

Todavía un tercer factor puede resultar interesante para el análisis: la iconografía de los obreros representados. La cercanía con la que la escala de plano se aproxima a esos rostros anónimos de trabajadores es solo comparable a la de Franco en este momento del prólogo. Es importante destacar en este punto el referente iconográfico: no son obreros idealizados, escultóricos o tratados con la monumentalidad del arte totalitario, sino muy próximos al espectador y caracterizados por la extrema modestia de sus ropas y la naturalidad de sus gestos. Sin embargo, también destaca su absoluta concentración en el trabajo, la seriedad con la que afrontan el esfuerzo. En cierto modo, creo que es significativo este alejamiento en NO-DO de la retórica sublimadora del trabajador que habíamos visto en el póster *¡¡Franco!!* Aunque perviva en una dimensión superficial un discurso totalitario y propagandístico en el que la

figura del trabajador es esencial, su planteamiento no apunta hacia las tendencias más poderosas del arte totalitario, sino a una visión más simple y cercana a los espectadores. En cualquier caso, como en aquel póster, toda la representación tiene como base la figura (o el nombre) de Franco.

La presencia del trabajador en el prólogo del primer NO-DO todavía tendrá dos expresiones más de naturaleza diferente. En la primera, el narrador nos planteará un recorrido por los distintos sectores económicos del país: industria, agricultura, pesca y transportes. En estas imágenes, sin embargo, no hay una elaboración progresiva de una idea, sino que el tono es puramente “descriptivo” y narrativo, integrando el trabajo y la vida cotidiana como un ciclo que también se corresponde con las características de temporalidad del NO-DO a largo plazo, tal como demuestran Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca. De este modo, mientras una serie de imágenes recorre de manera ordenada estos distintos sectores de trabajo (y, dicho sea de paso, dejan involuntaria constancia de su precariedad), la voz asume una cierta neutralidad en relación con el carácter apelativo del fragmento anterior:

*En las fábricas y talleres se levanta paso a paso y con firmeza nuestra industria nacional y en el campo se arranca al suelo en dura y cotidiana labor el pan de nuestro pueblo. Se extrae del mar con esfuerzo constante y difícil una de las mayores riquezas de la economía española, y en mil diversos sectores de la vida nacional se cumple con ejemplar abnegación la tarea de cada día.*



Fot.7



Fot.8



Fot.9

La neutralidad se da también en la banda imagen, por el alejamiento en el que se nos mantiene de la figura del trabajador a través de planos generales y colectivos. Son imágenes dirigidas a mostrar “el trabajo como proceso cíclico” vinculado al eterno enfrentamiento con la naturaleza que trasciende a los individuos concretos. Se trata por lo tanto de una temporalidad que se remonta al “pasado” más remoto de los hombres: el de la lucha por la supervivencia. Esta visión impregna el tono del discurso: el “paso a paso” de la industria, la “cotidiana labor” del campo, el “esfuerzo constante” en el mar; la “abnegada tarea de cada día” en el resto de los sectores. La elaboración de una temporalidad cotidiana y el alejamiento de la figura concreta poseen la suficiente capacidad de abstracción como para convocar la comprensión de todo

tipo de espectadores sin entrar directamente en el tono político y metafórico del primer segmento. Como veremos más adelante, esta idea naturalizada y corriente del trabajo será la que se convierta en dominante en NO-DO con el transcurso de los años.

Por último, una tercera dimensión del trabajo particularmente curiosa es la que sirve para describir los esfuerzos de los propios artífices de NO-DO. Rozando a veces un estilo vertoviano, aquí sí que encontramos la sorprendente monumentalización y abstracción de un tipo de trabajador inesperado: el cameraman de NO-DO, recortado sobre el cielo, dramáticamente resaltado en ocasionales contrapicados y contraluces, intrépidamente situado en el techo de un automóvil para obtener la imagen más efectiva. También vemos a las esforzadas repasadoras y montadoras del laboratorio retratadas en sus funciones cotidianas con primorosos efectos de iluminación. La perfecta fusión entre ser humano y máquina (la cámara tomavistas, los aparatos del laboratorio), el tratamiento monumental y fotográficamente cuidado del cuerpo, la exaltación de la tecnología y de los medios de comunicación apuntan hacia la celebración de la técnica y, dependiendo de ella, el planteamiento de un tiempo “futuro” de progreso. Para poder depositar en él las esperanzas del depauperado espectador de 1943, el discurso de NO-DO acude a dispositivos retóricos tan fuertes como infrecuentes en el propio noticiario. Más bien característicos de la propaganda de choque de los años treinta, resultan incluso contradictorios con los objetivos finales del noticiario a no ser que esté, como resulta en este caso, hablando de sí mismo.



Fot. 10



Fot. 11



Fot. 12

### **Franco y las conquistas de la paz**

A lo largo de los años más duros de la postguerra y la autarquía, la retórica de NO-DO en relación con el trabajo va a desplegarse siguiendo las bases que acabamos de exponer, dirigidas tanto al presente (disciplinado y reconstructor), como al pasado (el inagotable ciclo del esfuerzo por la supervivencia) y el futuro (la promesa tecnológica). Sin embargo, en relación con el contexto represivo interno y las contingencias de la segunda guerra mundial en el exterior, la idea de trabajo tiene una estrecha conexión con la organización militar del Estado dictatorial en las noticias que nos hablan de la reconstrucción del tejido industrial y de la economía del país. Más que como producto de la confrontación en la guerra civil, la devastación y la

destrucción de las fábricas se presenta como obra del saqueo y del depravado espíritu destructor del enemigo. Frente a ello, la disciplina cuartelaria de la nueva sociedad permitirá, a través de su extensión por el espacio de la fábrica, que la industria vuelva a renacer de sus cenizas, como podemos deducir de la noticia "Reconstrucción" del NO-DO 29-A (1943).

Posteriormente, la relación entre trabajo y espíritu militar de la autarquía irá dejando paso a nuevas formas de figuración alegórica del trabajo. Estas se deben, en gran parte, a los cambios del contexto económico y el nuevo marco de la guerra fría, en el que el valor geopolítico de España la convierte en un eslabón ineludible de la cohesión militar del bloque occidental. De este modo, a principios de los años 50, con la superación de la economía autárquica y los primeros signos de apertura al exterior; las estrategias de representación van a apuntar hacia un imaginario más vinculado a la modernidad, aunque con ciertos matices. La exaltación de la tecnología nacional o de la extranjera que comienza a llegar a las industrias españolas, la celebración de la "Fiesta cristiana del trabajo" con demostraciones gimnásticas multitudinarias, la inauguración de fábricas, complejos industriales e infraestructuras... irán emparejados en muchas ocasiones con la interpretación popular e incluso folclórica del trabajo en la defensa de la cultura tradicional, los valores de la expresión popular o el ingenio y la inventiva de los españoles reflejados en la artesanía. En cualquier caso, en esta época se sentarán las bases de la representación imaginaria del desarrollismo, identificado con noticias que afectan a la conversión en regadíos de vastas zonas yermas (como con el Plan Badajoz), la colonización de zonas despobladas, la recompensa al esfuerzo en el trabajo, las inauguraciones de residencias, centros recreativos y de descanso para los trabajadores e infinidad de temas más que demostrarán, a través del noticiario, el incipiente dinamismo de la economía española.

De toda esta gran cantidad de material que NO-DO dedica a las transformaciones económicas y a la celebración del trabajo, quizá ninguno haya llegado a imponerse de manera tan rotunda en el imaginario de los españoles como el de las constantes inauguraciones por Franco de todo tipo de complejos industriales y energéticos. En general, responden a una rutina representativa bastante encorsetada que podemos reconocer de manera invariable en el noticiario durante décadas. En lo que tiene que ver con la imagen, consiste en presentar planos descriptivos del lugar en cuestión que exaltan la magnitud de la obra o del paisaje donde se lleva a cabo, pasar a continuación al recorrido de Franco y su séquito, subrayar algún gesto de contacto con el lugar de la visita (Franco corta una cinta o descubre una placa, pone en marcha algún dispositivo, aprieta un botón, asiente a las explicaciones de los técnicos, conversa con algún miembro de su séquito, mientras el montaje alterna este gesto con planos generales de la obra o la maquinaria...) y un final más o menos abrupto, dependiendo de la pericia del montador y su correspondencia con el elemento que sirve de verdadero anclaje de la noticia: la *voice over* que nos relata el

acontecimiento. En esta misma banda sonora también se cumplen una serie de convenciones: además de los consabidos elogios a la capacidad productiva nacional, se insiste habitualmente en una letanía de datos estadísticos y cifras que redundan en los millones de kilowatios/hora que produce una determinada central hidroeléctrica, la altura del salto de agua, los millones de metros cúbicos que embalsa un pantano, las toneladas de cemento empleadas para su construcción, los miles de coches que salen de una fábrica al año... una cháchara que sumerge al espectador en esa dimensión irreal de las magnitudes colosales, lo que Elías Canetti caracterizó como “la voluptuosidad del chorro numérico.<sup>11</sup>”

En resumidas cuentas, a pesar de la rigidez de la fórmula discursiva, la imagen de la inauguración de centros industriales y sobre todo de pantanos ha llegado a convertirse en un referente esencial a la hora de pensar tanto el noticiario NO-DO como el papel de Franco como estadista tras la inmediata postguerra. Es más, son el icono fundamental del Desarrollismo y se mantendrán presentes en un noticiario que, entre otras cosas, se define por su temporalidad cíclica.<sup>12</sup> ¿Por qué esas imágenes, o más bien ese ritual, ha pasado a ser tan poderoso en la conciencia de generaciones de españoles? Quizá porque tanto sus raíces retóricas como su proyección cultural son muy sólidas y se encuentran en una tradición del arte y la propaganda que el mundo industrializado vivió con dos décadas de anticipación con respecto a España. Como apunté anteriormente, esta retórica relaciona la idea de liderazgo político con el colosalismo metafórico de su representación a través de las grandes obras hidráulicas y, en general, de la energía. Dentro de este proceso, el tratamiento de la imagen de Franco asume una centralidad semejante a la de los otros dictadores de los años treinta. Su presencia deviene en el único punto de fuga, expulsa o margina los elementos subsidiarios (como los propios trabajadores) para convertirse en el único foco al que remite la metáfora energética, el auténtico generador del dinamismo del Estado total.

La elaboración energética como sinónimo de desarrollo es un elemento esencial de la retórica propagandística del periodo de entreguerras tanto en los estados totalitarios como democráticos. Desde Stalin hasta Roosevelt pasando por toda Europa occidental, la electrificación del campo, las grandes obras hidráulicas o la transformación del paisaje y las formas de vida a través de la tecnología industrial se convirtieron en manifestaciones esenciales del desarrollo económico, de la definición de una utopía de riqueza, de prosperidad y de dominio simbólico de la naturaleza que remitían en última instancia al líder que las puso en marcha. Las grandes obras emprendidas en la mayoría del mundo industrializado en aquel periodo llevan siempre tras de sí un concepto de triunfo sobre un trauma del pasado: la primera guerra mundial, el atraso del zarismo o la crisis del 29 (o, en nuestro caso, la guerra civil) son definitivamente superados con estas nuevas y titánicas construcciones. En este sentido, el Estado no solo domina y conquista a enemigos. Se trata de algo mucho mayor: del

11. ELIAS CANETTI: “Hitler según Speer” en *La conciencia de las palabras, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 239.*

12. RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA, *op. cit.*, págs. 281 y ss.

dominio de la Naturaleza, su domesticación para convertirla en energía rentable para el hombre y en fuente de recursos sometida a sus necesidades. Esta idea, a través de las imágenes de pantanos y centrales eléctricas gigantescas, penetra profundamente en la mentalidad y la cultura occidentales, así como en los modos de vida.<sup>13</sup> Desde este punto de vista, el *imperium* del trabajo y la energía que despliegan han de ser orientados hacia una finalidad propagandística que tiene un punto de fuga inevitable: el líder, el conductor de esa masa y representante máximo del Estado. Efectivamente, en este proceso de exaltación de la omnipotencia del Estado, la figura del soldado-trabajador que vimos anteriormente va difuminándose para dejar paso únicamente a la del líder. Este fenómeno, muy evidente en el arte soviético que va inclinándose hacia el culto a Stalin a partir de mediados de los años treinta, se convierte en una fórmula generalizada en las representaciones artísticas y propagandísticas a finales de esa década. En lo que tiene que ver con la construcción de la imagen política de Franco, coincidirá además, a principios de los 50, con la necesidad de su elaboración como dirigente civil que irá desplazando progresivamente al Generalísimo de la guerra y la primera postguerra a través de un tipo de material imaginario que, sin embargo, no se aleja demasiado de la retórica militar.

Un ejemplo significativo lo podemos encontrar en una noticia de 1953 de más de tres minutos de duración, titulada “Franco y la Industria” (NO-DO 547-B). La noticia



Fot.1



Fot.2



Fot.3

se divide en 6 segmentos que se relacionan con los distintos espacios recorridos por Franco en un viaje por el Noreste de España. La primera parada es la mina “La Oportuna” situada en Andorra (Teruel). Un plano de situación nos sitúa en el complejo industrial al que llega Franco “vestido con el traje de los trabajadores,” tal como nos dice la *voice over*. Resulta obvio que nos encontramos, aparentemente, lejos de la retórica militar tan cuidadosamente estudiada a través de la utilización de uniformes y condecoraciones por los asesores de Franco. Vestido de simple minero, su humanización resulta incluso sorprendente en el contexto de 1953. Mientras el narrador nos va dando cuenta de los millones de toneladas de lignito que “se transformarán en fuerza y luz en las centrales térmicas y en aprovechamientos industriales,” la imagen nos muestra, a través del montaje, una curiosa correspondencia. Primero vemos una cinta transportadora del lignito. A continuación, Franco y su séquito recorren

<sup>13</sup>. Véase por ejemplo: DAVID E. NYE: *Narratives and Spaces. Technology and the Construction of American Culture*, Exeter, University of Exeter Press, 1997.



parte de las instalaciones montados en las vagonetas de transporte del material industrial. Hay que subrayar que Franco es siempre el centro de atención de la cámara, que le persigue con sistemáticas panorámicas de reencuadre. Justo cuando han de pasar por un pequeño túnel que les obliga a agachar sus cabezas, volvemos a la imagen de la cinta transportadora de lignito. Manteniendo el *raccord* temporal y de dirección asistimos al plano final que nos lleva a la salida del túnel y a Franco bajando de la vagoneta. Sea voluntariamente o no, por parte de los operadores y montadores de NO-DO se consigue un efecto de paralelismo generado por la correspondencia entre la mayor institución del Estado con un proceso de creación de energía ("de fuerza y luz") a través de la misma concepción dinámica. Entre estas dos imágenes no falta la figura secundaria del trabajador pendiente de la cinta de lignito como testigo y mediador del proceso.



Fot.4



Fot.5



Fot.6



Fot.7



Fot.8



Fot.9

El resto de la noticia utiliza un tipo diferente de estrategia, aunque sus efectos son de una rotundidad semejante. Franco se desplaza a cinco sitios diferentes de la cuenca del Noguera Ribagorzana para visitar pantanos, saltos de agua y otras infraestructuras. Cada uno de los segmentos comienza con un plano de situación que nos ubica ante un paisaje o un cartel del sitio que visitamos (en redundancia con lo que nos dice también la *voice over*). A continuación, algún plano descriptivo insiste en la rotunda belleza del paisaje pirenaico o el colosalismo de las construcciones emprendidas desde una escala de plano general. También podemos toparnos con planos aislados de maquinaria o dispositivos tecnológicos que, presentados de esa manera individualizada y estática, adquieren un sorprendente carácter escultórico. Siguiendo el esquema propuesto más arriba, el elemento dinámico esencial es el recorrido de

Franco y su séquito por ese espacio que se nos ha mostrado anteriormente y que rompe con su aparente pasividad monumental. En cuanto se produce esta irrupción de movimiento, el montaje tiende a saltar del líder y sus acompañantes a la maquinaria o el paisaje que está siendo transformado. El concepto de energía asociado al máximo representante del poder no puede eludir su fuerza generadora, como nos muestra el momento culminante de la puesta en marcha del Salto de Senet. Consciente de la importancia alegórica del momento, el propio Franco mira a la cámara mientras hace el gesto de oprimir el botón. Todo este proceso, como nos dice la *voice over*, tiene una traslación inmediata en cifras apabullantes y pormenorizadas que no nos elide el locutor; pero también una segunda lectura en la que la metáfora militar irrumpe de manera clara:

*se han creado poblaciones, se ha realizado la campaña pacífica del Pirineo para construir en él una gran casa [?] de agua que se transformará en fuerza en los altos que van a inaugurarse y en riego sosegado de los valles.*

La idea de campaña militar es perfectamente adecuada al proceso que se nos está presentando. Su consecuencia, como nos dice el locutor, es también obvia: "El Ribagorzana ya está apresado y represado [sic?] en sus 130 Kms. de recorrido." Para el cierre de la noticia, un tanto abrupto desde la concepción visual después del minucioso orden con el que se han expuesto las distintas etapas, se nos insiste en los mismos conceptos:

*El nuevo poema del Pirineo ha sido escrito con esta conquista de la ingeniería y de la industria que ha de resolver apremiantes problemas españoles.*

Es particularmente significativa en toda esta noticia la ausencia casi absoluta de la representación del trabajador. Solo algún plano fugaz revela su presencia y, en este caso, como multitud indefinida que aplaude al ilustre visitante. Esta será una constante fundamental en el alejamiento de NO-DO de la retórica propagandística de la inmediata postguerra. Por otro lado, no hay que olvidar que se está tratando de un motivo alegórico esencial para la construcción de la imagen del líder: la energía. Él es el único punto al que pueden fugar todas las líneas de sentido de la representación del trabajo. De este modo, la imagen de Franco se convierte en el elemento central de NO-DO y la eficacia de su construcción como líder civil reside en la manera en la que se le presentó como responsable máximo del avance industrial del país a través



Fot. 10



Fot. 11

de su constitución alegórica en relación con la energía. No olvidemos que nos encontramos en los años 50, en un momento en el que en el discurso del mundo desarrollado sobre las fuentes de energía se dirige ya hacia la retórica más “fría” del átomo, las centrales nucleares y la carrera espacial. Pero el anacronismo económico de España no se tradujo en la elaboración propagandística de los motivos del periodo de entreguerras a la hora de tratar las fuentes energéticas de tipo térmico, hidroeléctrico o de la industria pesada, características de una economía atrasada varias décadas con respecto a las de los países de su entorno. NO-DO supo ser fiel a su tiempo y eficaz en su manera de gestionar la imagen de Franco como dictador en un marco occidental, borrando el barniz fascista de la retórica del trabajo de la década anterior.

¿Qué pasó con el trabajador en NO-DO durante los años 50, una vez suplantado por la centralidad devoradora de la imagen de Franco? En las visitas a talleres o fábricas que nos cuenta habitualmente el noticiario, podemos observar operarios trabajando en sus puestos, pero con un carácter meramente descriptivo, como una parte más del proceso industrial. Son figuras lejanas sobre las que no se pretende establecer ningún tipo de énfasis, como las que vimos en el segundo fragmento analizado del prólogo al NO-DO nº 1. Enfrascados en su trabajo cotidiano, en su “día a día”, su labor es de una magnitud incomparable al dinamismo energético que depende del propio Franco. Comparten esa visión plebiscitaria, aplaudiendo y saludando a su Caudillo permanentemente. Por poner un ejemplo representativo, en la noticia “Actualidad Nacional” del 716 A (1956) Franco visita un matadero industrial en Lugo (por cierto, vestido de militar). La presentación convencional del espacio y del recorrido



Fot.1



Fot.2



Fot.3



Fot.4



Fot.5



Fot.6



Fot.7



Fot.8



Fot.9



Fot.10

permite el detenimiento en algunos trabajadores realizando sus funciones. La imagen de Franco no se mezcla nunca con ellas, permanece en otra dimensión, como ocurre con el planteamiento de la maquinaria. De hecho, la imagen de NO-DO se detendrá más en el fetichismo de la máquina como expresión del avance tecnológico que en la figuración alegórica del trabajador. La noticia comentada tiene, sin embargo, un segundo segmento muy interesante. Franco se dirige a un pueblo de la provincia, Malpica, con el fin de inaugurar una Casa del Pescador: El locutor elogia el nuevo edificio, una “construcción de estilo moderno que consta de dos plantas y se halla bellamente decorada.” Respondiendo a la vieja idea de la “belleza del trabajo”, las imágenes nos muestran los graciosos frescos de tema marino, la biblioteca y los espacios de esparcimiento para los trabajadores<sup>14</sup>. A continuación Franco va a otorgar una serie de condecoraciones y a recibir el ritual baño de multitudes. En ellas, los pescadores y paisanos de la zona aparecen representados siguiendo la convención, es decir, como masa refrendadora que aplaude a su líder. Esta dinámica se altera en un punto significativo: cuando Franco condecora a un pescador presentado individualmente. El locutor nos llega a informar de que se llama Eugenio Domínguez y que perdió a cuatro hijos en un naufragio. Ese momento de emoción provoca un cambio en la representación y, por un instante, la cámara se aproxima a los rostros de pescadores y mujeres saludando, algunos de ellos con el brazo en alto. La consistencia de esos rostros, que responden a los “tipos” tan habituales en la representación monumental del trabajador de los años treinta, y su ubicación en la cadena discursiva, remiten a una retórica propagandística (sobre todo de la Unión Soviética o la España

14. El tema propagandístico de la belleza del trabajo se encuentra también tratado con humor en la célebre película contemporánea de Luis Lucia *Esa voz es una mina*, (1955) protagonizada por Antonio Molina.

republicana) muy directa que inmediatamente es abandonada para volver a la estabilización convencional. Lo esencial es mostrar cómo en el momento en el que se desvela ese inmenso dolor y sacrificio asociado al trabajo, la cercanía a sus protagonistas ha resultado inevitable.

El trabajador, finalmente, ha ido a ocupar un espacio imaginario representado de manera muy efectiva en la noticia titulada "Franco en Avilés" (661-A, 1955). Dividida en tres partes, nos muestra en las dos primeras la visita de Franco, vestido de civil pero ataviado con gorra de marino deportivo, a la compañía "La siderúrgica asturiana" y a la nueva ría que se construye en la misma ciudad. Los obreros aplaudiendo, la fetichización de las máquinas (grúas de 12 toneladas, un potente horno horizontal giratorio...) y el colosalismo de las construcciones construyen la consabida cantinela informativa. Pero la tercera parte nos lleva a un nuevo espacio. En un plano tomado



Fot.1



Fot.2



Fot.3



Fot.4



Fot.5



Fot.6

en contrapicado vemos a Franco dirigiendo su mirada hacia la cámara mientras atiende a las explicaciones de un técnico. El siguiente plano, ajustado a su punto de vista por un ángulo picado, nos presenta la maqueta del futuro Barrio de la luz de Avilés, un diseño urbanístico de "5.125 viviendas de segunda categoría de precios y rentas módicos." Nos sigue informando el locutor de que "la urbanización con jardines y parques combinará la economía con la belleza dentro de un armónico conjunto". La figuración del barrio, con el funcionalismo económico de los edificios, la planificación abigarrada y la centralidad de las vías de comunicación parece reconstruir algunas de las utopías arquitectónicas del periodo de entreguerras. Valga la comparación, en cierto modo hace pensar en la ciudad de los obreros que controla Joh Fredersen en *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) y no solo por las características de las construcciones,

sino también por el punto de vista que las preside. El hecho de que la *voice over* insista en la idea de la belleza y de la armonía dirige su significado a un espacio particularmente sensible: el íntimo del hogar.

Las impersonales viviendas del franquismo y la especulación urbanística que arranca de manera desaforada durante estos años supondrán la transformación más radical del paisaje de las ciudades y pueblos del país, como los pantanos y las infraestructuras suponen la alteración de la naturaleza. Dependientes de una poderosa energía puesta en marcha a partir de la experiencia de una cruel guerra civil, su alcance llega al ámbito de lo más cotidiano. El trabajador-soldado, el aristócrata guerrero figurado en los regímenes totalitarios de los años treinta y que llegó también a impregnar la propaganda de choque franquista se convierte así, finalmente, en el padre de familia laborioso y abnegado de "clase media" que se esfuerza "día a día" por progresar en el ciclo de la supervivencia y en pagar la hipoteca de su piso. El espacio íntimo en el que se desarrollan las vidas de las familias, esa vivienda de protección oficial en el que acaba su recorrido el trabajador (como, por otra parte, ocurrirá en el resto de regímenes totalitarios de Europa bajo la influencia de la Unión Soviética y en los barrios periféricos de las democracias), será el último enclave imaginario sobre el que se apuntalará un régimen político del que NO-DO supo ser; con su aparato retórico de cartón-piedra, una crónica muy ajustada ○

**Franco, the NO-DO,  
and the conquest  
of the worker**

**abstract**

**I**mages of workers go hand in hand with the iconographic propaganda of European dictatorships in the first half of the twentieth century. As happens with imagery of athletes or soldiers, the worker is postulated as the basic source of energy and force that sustain the State. Franco also used this imagery in an allegorical sense during the early years of his regime. However, after the 1950s, Franco himself embodied the allegorical portrayal of the worker as he downplayed his image as military Caudillo. In his many public appearances in the official State news documentaries called NO-DOs, where he inaugurates dams, technological centers, or large enterprises, we can see this trend. Franco would gradually become the main impulse behind developing sources of energy that would allow economic progress.