

1- CONCEPTO Y DEFINICIÓN DE CINE INFORMATIVO

La definición de cine informativo nos presenta dificultades conceptuales, ya que se trata de una ciencia que está relacionada con otras disciplinas. Se trata de estudiar el cine como medio y la información como contenido; pero cualquier producción cinematográfica informa de algo, con lo que cualquier tipo de cine sería informativo. La cuestión se complica con los docudramas, donde actores profesionales o los propios protagonistas realizan una reconstrucción de los hechos dirigidos y siguiendo un guión previo.

Para definir qué es cine informativo, deberíamos aclarar qué son los géneros cinematográficos, aunque es una división teórica que los pioneros del cine no se plantearon. Entre ellos, destacó George Melier, un fotógrafo que descubrió en el cine la posibilidad de imprimir verismo en las narraciones. Utilizó trucos –como el de cuando se le atascó la manivela de la cámara– en su teatro filmado. Los espectadores acudían al cine porque era fotografía en movimiento y satisfacía sus curiosidades.

La definición de los géneros cinematográficos en sus primeros enfoques toma conceptos de dos fuentes: en lo tecnológico, de la fotografía; en lo expresivo, del espectáculo.

En sus primeros años, el cine sigue a la fotografía de la época. La demanda de imágenes entre el público llevó al desarrollo de un género cinematográfico mixto: las reconstrucciones, especialidad de la casa Pathé –*Asesinato del presidente Mac Kirley, Muerte del Papa* Algunas eran una reconstrucción rigurosa que sólo sustituían protagonistas por actores; otras eran falsificaciones.

La unión del cine con el mundo del espectáculo hace que Riccioto Canudo lo considere el séptimo arte. Es un medio de comunicación con características nuevas, como la credibilidad, ya que se identifica el ojo humano con la cámara. Otro aspecto era la fuerza impresionante para producir emociones. Esto no era nuevo, pero aparecía la posibilidad de influir en grandes masas sin ninguna preparación intelectual. Es más, cuanto menor fuera la capacidad crítica, mayor incidencia positiva tenía la aceptación de los mensajes. Estas características daban al cine una importancia decisiva en la transmisión de informaciones. Ningún medio gozó de mayor crédito.

Los géneros cinematográficos están constituidos por maneras concretas que se han utilizado a lo largo de la historia de la producción para expresar algún mensaje. En función de la finalidad de ese mensaje, se emplean unos recursos u otros.

Una barrera que separa la producción cinematográfica es la frontera entre la ficción y la no ficción. La existencia de un núcleo temático fundamental nos llevaría a la distinción de géneros –dentro de la ficción: policiaco, histórico; en la no ficción: histórico, antropológico Por último, según la concepción cinematográfica utilizada tenemos distintos estilos: realismo, expresionismo, surrealismo

El cine informativo sería un tipo de cinema que resulta vehículo capaz de llevar a cabo una estricta información de actualidad. A partir de ahí, podemos establecer una clasificación del cine informativo:

- Noticiarios. Es el único que cuenta con todas las características del género: regularidad en la proyección, temática muy variada, duración aproximada de cada tema similar y presentación sin interpretaciones.
- Documental. Supone un tratamiento a fondo de la cuestión, que no es necesariamente de actualidad, sino un fenómeno amplio o las causas o entorno del acontecimiento. El documental aporta una visión. El objetivo es que el espectador, que no suele identificarse con ningún personaje, reflexione.

En el análisis de su evolución histórica distinguimos:

- Pioneros. Se considera el cine como una ventana abierta a la realidad. La credibilidad es enorme y buena parte de la producción son vistas y temas de actualidad.
- Monopolio de los noticiarios. Los noticiarios adquieren un estilo, se diversifican las noticias y se amplía la cobertura informativa. En 1908, Charles Pathé crea un periódico cinematográfico con sus propias sucursales y corresponsales, con preocupación por la rapidez y la actualidad. Los noticiarios coinciden con otras innovaciones como el alquiler de películas y las salas de cine fijas y de exhibición continua, en las que los noticiarios son un elemento importante. Los noticiarios reflejan hechos cotidianos e importantes, con reglas y estructuras muy similares en todos los países que se mantienen hasta su desaparición. Con ellos, se conseguían beneficios.
- Con la Primera Guerra Mundial, información y propaganda se unieron. Tras el conflicto bélico, en el cine se dejaron sentir consecuencias estructurales –decadencia de la producción europea–, temáticos –muestran la compenetración con la sociedad– y técnicos –seguimiento más puntual de la realidad y de acontecimientos más vistosos.
- Marcada por la crisis del 29 y el nacimiento del cine sonoro. Destaca una gran crisis, la reorganización empresarial y el resurgir de los noticiarios, que alcanzaron su apogeo en los años 30 como testimonio de la situación política en Europa. *Nanook, el esquimal* –Flaherty– supone el nacimiento del documental en 1922 y en el periodo de entreguerras se formularon las escuelas documentales más importantes.
- Con la Segunda Guerra Mundial y la reestructuración de las grandes productoras, sólo podían sobrevivir los noticiarios de empresas subvencionadas por el Estado.
- Reinado de la Televisión, con la que los noticiarios no pueden competir en inmediatez y amplitud geográfica. La crisis del cine lleva a convertir los noticiarios en revistas cinematográficas, que después desaparecen.
- Internacionalización de los medios audiovisuales. Se supone una libre circulación de imágenes, que afecta sobre todo a los documentales.

2- LOS PRIMEROS NOTICIARIOS (HASTA LA IªGM)

La primera proyección cinematográfica pública tuvo lugar el 28 de diciembre de 1896, en un ambiente histórico marcado por la Segunda Revolución Industrial y la expansión territorial de los imperios europeos, Estados Unidos y Japón. Las causas de esta ocupación son políticas, económicas, científicas, religiosas y estratégicas. Occidente llevó su cultura a otros territorios y a su vez, la presencia de lo colonial llegó a la metrópolis. En este marco histórico, podría hablarse incluso de un colonialismo popular protagonizado por el cine. El cine también se hizo un hueco en la cultura positivista y sirvió a la industria científica.

En Europa, el cine avanzó por el camino de información que habían abierto las revistas gráficas, aunque a la vez también se asentaron las películas de ficción. Sin embargo, en Estados Unidos, el cine se expandió en circuitos vinculados al entretenimiento y al disfrute del ocio y, de forma secundaria, como medio de comunicación.

La primera fase de la historia del cine informativo se inicia con Auguste y Louis Lumière, cuando en marzo de 1895 presentaron su nuevo invento con el cortometraje *Obreros abandonando la fábrica Lumière*. Desde entonces, fabricaron aparatos y prepararon un equipo de personal competente para manejarlos. En diciembre de ese año, organizaron en el Gran Café de París la sesión de *La llegada del tren a la estación de La Ciotat*.

Las primeras sesiones cinematográficas eran una docena de pequeños films de uno o dos minutos, que asombraban al público reflejando la verdad con la fotografía en movimiento. Los Lumière llamaban a estos capítulos temas actuales y optaron por el sistema de concesiones: proporcionaban un aparato y un operador y recibían el 60% de los beneficios obtenidos.

Aunque el cine todavía no había logrado su propio estilo, el primer gran reportaje cinematográfico fue la coronación del zar Nicolás II en la primavera de 1896, realizado por Francis Doublier. Los primeros operadores lograron ya el efecto *travelling* y Albert Promio realizó una gran *tourné* europea recogiendo

imágenes exóticas del continente.

El cinematógrafo se exhibía ante un público popular, como una atracción más de los feriantes. Entre 1899 y 1902, el cine empieza a asentarse en algunos cafés–conciertos y teatros. Las salas de los Lumière se multiplican, el cine es un *arte de masas* y surge la guerra de las patentes, motivada por razones económicas y de poder. El negocio francés es acosado por la justicia norteamericana y en Rusia, Mesguich se ve frenado por la censura gubernamental. El resto de los países acogieron el cine de forma excelente.

En 1896, los Lumière, abren sucursales en Francia y en el extranjero, empiezan la producción de aparatos a gran escala y pasan a venderlos. Su monopolio duró hasta 1900, año en que la compañía se retiró. Desde 1894, Charles Pathé se dedica a exhibir el fonógrafo de Edison en las ferias y dos años después, se crea la Sociedad Pathé Frères. En 1907, el golpe de Estado Pathé: deja de vender los films para alquilarlos. Esta transformación provocó cambios en la producción, aparecieron las salas de cine fijas y se impuso el monopolio de salas. En 1908, Pathé creó el primer periódico cinematográfico, el *Noticiario Pathé*, nacido como un medio de información que contó con una red de corresponsales. Desde 1909, la *Galería de retratos*, de gran interés histórico, daba a conocer el perfil de los soberanos europeos. También fue potenciada la información científica y el cine erótico.

Gaumont y Cie comenzó a construir el bioscopio de Demeny en 1895 y se repartió el mercado cinematográfico con Pathé. Gaumont orientó su empresa en dos direcciones: el desarrollo comercial y la búsqueda de nuevas técnicas, con las que puso en marcha un film sonORIZADO por disco sincronizado y el primer film dibujado animado francés. En 1897, Gaumont empezó las primeras producciones cinematográficas. En 1910, ya con la *Société des Établissements Gaumont*, estableció el sistema de cine–alquiler, inició la explotación de salas y las *Gaumont Actualités* pasaron a ser semanales.

Mesguich tuvo menos éxito porque en Norteamérica sólo se conocía el kinetoscopio de Edison, pero abrió nuevas salidas comerciales con los films de publicidad turística. Contratado por la *Urban Trading* de Charles Urban, alcanzó gran éxito comercial con el reportaje sobre la boda de Alfonso XIII. Entonces, Rogers formó su propia sociedad y fue el primero que utilizó un vagón especial para revelar y montar el material en los trayectos ferroviarios.

Méliès también realiza películas publicitarias, de productos comerciales, y descubrió el trucaje cuando en 1896 se le atascó la manivela de la cámara. En 1897, lanzó el género de las actualidades reconstruidas con el que privilegió la fuerza del espectáculo a la información y alcanzó gran éxito: *Un combate naval en Grecia* y *La explosión del acorazado Maine*. Con esta técnica, incluso llegó a rodar la ficción antes de la propia realidad: en 1902 reconstruyó la coronación del rey Eduardo VIII semanas antes de la verdadera celebración. Empleó con gran maestría la sobreimpresión, los cortes y mezclas del montaje en negativo, trucajes teatrales. Méliès tuvo muchos imitadores –el propio Pathé–, pero sus actualidades reconstruidas apenas conocieron la prosperidad por la superproducción y porque el sistema de alquiler perjudicó a los productores independientes.

Los noticiarios prosperaron en la Belle Époque con imágenes insólitas y pintorescas. Los operadores acuden a todas partes y las guerras gozan de una excelente acogida porque los cámaras tenían acceso al frente y a las acciones del Estado Mayor. En esta época, el cine ya ha comenzado su función política y está bastante perfeccionado. Se da una tendencia sensacionalista que lleva a la pantalla las catástrofes, los acontecimientos protagonizados por grandes personalidades y los deportes. En las falsificaciones, distinguimos entre las recreaciones presentadas teatralmente sobre acontecimientos de actualidad, las de actualidad vistas de modo realista, las realizadas de manera burda y las inventadas en el estudio. Engañar a los espectadores del siglo XIX era fácil porque no tenían sentido crítico y la calidad del material era baja.

3– LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

La Primera Guerra Mundial supone una reorganización informativa muy importante porque, por primera vez, esta guerra necesita propaganda científica y planificada. La propaganda se dirige, por un lado, al interior del país, para mantener la moral del pueblo y movilizar las tropas y el trabajo de la retaguardia. En el exterior, la propaganda busca aliados y suministros. Además, se busca desmoralizar al enemigo. En esta época, los gobiernos descubren que el cine es uno de los mejores medios de propaganda.

Se pueden distinguir tres etapas en la evolución de la propaganda:

- Agosto de 1914–1915. Predomina la censura; la primera reacción gubernamental es evitar que los enemigos conozcan datos importantes. Ocurre porque los militares se encargan del control propagandístico, lo que genera enfrentamientos con los medios de comunicación. Todavía no se aprecia una labor propagandística positiva sistemática.
- De mediados de 1915 a mediados de 1917: Comienza la identificación de información y propaganda.
- A partir de 1917. Consolidación de la propaganda cinematográfica e información general: el cine destaca por su audiencia mundial establecida y por la gran actividad de la industria cinematográfica.

El tema de la guerra se aprovechó como tema en el cine antes de que empezara. Se producirán cintas patrióticas y nacionalistas para crear el caldo de cultivo ideal para la creación de una reacción positiva ante la guerra. A la vez, se atacará a los pacifistas. Por ejemplo, las productoras francesas, que se encontraban en un momento de prosperidad: *Maldita sea la guerra*, *Llamada de la patria*.

En los comienzos de la guerra, los noticiarios alimentarán la opinión política de un modo incompleto, pues se impone la censura militar en los aspectos militares. Los noticiarios se hundirán porque no satisfacen las demandas populares. Los profesionales protestarán y presionarán al gobierno.

En Francia, se organizará la *Section Cinématographique des Armées*, una unidad supeditada a la jerarquía militar, pero formada por periodistas de diversos noticiarios. En Gran Bretaña, no habrá una unidad específica, pero los empresarios firmarán un acuerdo con la *War Office* con un reparto de los beneficios. El primer reportaje propagandístico fue en 1915, *Gran Bretaña preparada*, sobre la vida interna del acorazado *Queen Elizabeth*. A esta iniciativa privada, habría que sumar las actividades oficiales del Departamento de Información del *Foreign Office* y la Oficina de Propaganda de *Wellington House*.

En estos momentos se intenta que la información que se da en la pantalla sea lo más verídica posible, pero las dificultades para conseguir las imágenes llevaron a las falsificaciones. La prensa no tendrá estas aspiraciones.

La censura militar, a pesar de los acuerdos, no desaparece. Los militares consideran que ellos son quienes deben controlarlo todo y que el cine es divertimento. En Gran Bretaña en 1916 se crea una oficina de guerra con mando único sobre el material cinematográfico.

A partir de 1917, la situación empieza a cambiar. Habrá problemas de reclutamiento que fuerzan a hacer llamadas a la población para atraerse más adeptos y surgirá el descorazonamiento entre la población, con lo que se decidirán a recurrir a la propaganda. Además, se da la decepción rusa y EE.UU. entra en la guerra. Las necesidades vuelven a cambiar: los aliados deben dar idea de unidad y los alemanes deben contrarrestar a sus enemigos.

Los militares colaboran con el cine como uno de los medios básicos para mantener la capacidad de resistencia. En el caso de Francia, se encarga un noticiario militar, *Anales de la guerra*, donde se recogen semanalmente las noticias. Se harán muchos reportajes de propaganda, centrados en la colaboración de diversos sectores en la guerra: *La mujer francesa durante la guerra*, *La ayuda de las colonias a Francia*, *Los niños de Francia*

En Alemania, el general Ludendorff crea un gran *trust* cinematográfico, la UFA, que reúne producción, distribución y exposición. Para ello, el gobierno requisaba diversas empresas y pone parte del dinero; el resto,

los bancos. La UFA hará películas que muestran a los alemanes como cultos con el fin de responder a los americanos, que los habían demonizado en sus películas.

En Gran Bretaña, Lloyd George creará el *Department of Information* con profesionales, que en 1918 se convirtió en el primer Ministerio de Información y Propaganda del mundo. El Comité de Cine de la Oficina de la Guerra organizó en 1917 un noticiario semanal similar al francés con el título inicial de *Official War Office Budget*, aunque el término *Official* se eliminó enseguida del título. La labor del *Budget* se completó con las ediciones de *magazines* cinematográficos semanales. Además, una unidad del cine hará películas de ficción, buscando la emotividad y el sentimentalismo para el público. Se contratarán directores consagrados como el americano Griffith: *Corazones del mundo*, una película anti-alemana.

En Estados Unidos, el gobierno ya conocía la importancia del cine. La cobertura de la guerra no existe hasta que entran en ella en 1917. En abril, Wilson creará el Comité Creel, que se encarga de hacer propaganda y censurar. Destaca que los productores se implicaron en el esfuerzo de guerra, con películas como *To Hell With The Kaiser* o *My Four Years in Germany*, en las que no hay reflexión política sobre el enfrentamiento. Los noticiarios se adhirieron a los valores de la clase media y no reflejaron el sufrimiento.

Rusia representa una excepción en la utilización del cine informativo como instrumento de propaganda durante la Primera Guerra Mundial.

La división de funciones fue una estrategia persuasiva que se mantuvo durante toda la guerra. Películas importantes fueron *Battle of the Somme*, *The Fight at Street Eloi* y las películas etiquetadas. El cine salió fortalecido de la guerra. A su fin, se impuso la supremacía estadounidense y su *star system*. La UFA alemana fue la única organización propagandística que no se desmanteló.

4- CINE INFORMATIVO DE ENTREGUERRAS

En este periodo el cine va a depender de la cultura –vanguardias, la economía –se desarrolla la industria cinematográfica, y la política, porque se convierte en un medio de difusión imprescindible que los gobiernos usarán para difundir propaganda ideológica.

El triunfo bolchevique en la Rusia de 1917 supuso un clima de esperanza para algunos y de gran miedo para otros. Las diversas tácticas comunistas tienen especial interés en la propaganda –el cine ocupaba un lugar destacado–, que se puso al servicio de las consignas del partido.

En los países liberales, la Gran Depresión llevó a los gobiernos a practicar el intervencionismo. Los gobiernos habían descubierto durante la guerra la importancia del *frente interior* y en este periodo utilizarán la propaganda para evitar la difusión de las ideas bolcheviques y de cualquier crítica que rompiera la estabilidad social. El ejemplo más característico fue el *New Deal* del presidente norteamericano Roosevelt.

Los fascismos pusieron en marcha una argumentación propagandística sencilla en cuya difusión el cine tuvo un papel importante: se ofrecen enemigos –judíos, liberales, comunistas– y planes de acción –liquidación. Esta propaganda no sólo aparecía en noticiarios y documentales, también en el cine de ficción.

El cambio fundamental en el cine fue que la próspera industria cinematográfica norteamericana surgió en 1918 más fuerte que nunca por la liquidación de la competencia extranjera, especialmente la francesa. La cinematografía europea había tenido movilizados a artistas, otros habían emigrado, se habían cerrado estudios temporalmente y la audiencia había disminuido. Las productoras se desprenden de los sectores menos rentables –producir aparatos y cintas vírgenes– y se centran en la explotación de salas, producción y distribución. El capital aumenta con nuevas inversiones de empresarios, banqueros y políticos, lo que lleva a la servidumbre del cine. Así, Charles Pathé liquidó una parte importante de su imperio. La *Société des Établissements Gaumont* intentó reconquistar el mercado abriendo sucursales en el exterior y reiniciando la

producción de películas, pero acabó vendiendo su empresa a un grupo financiero.

En el periodo de entreguerras, el cine es un elemento esencial que alcanza su madurez como arte y su empleo se intensifica como recurso y lenguaje estético. Algunos de los cineastas de vanguardias artísticas, como Eisenstein o Pudovkin, centraron sus películas en los problemas humanos y descubrieron la eficacia de la imagen como instrumento de ideologización.

En esta época existe censura, pero se oculta su relación directa con los intereses propagandísticos. Su función es evitar que se presenten argumentos que pongan en duda los principios generales de la política del gobierno y sus aplicaciones. Así, nos encontramos con una vinculación entre el cine y la propaganda y movilización política novedosa, a través de cine de ficción –Jean Renoir– y de documentales y noticiarios –Joris Ivens en Europa, *Film and Photo League* y *Frontier Films* en EE.UU. y Prokino y Fumio Kamei en Japón.

Tras la Primera Guerra Mundial, se concedía más importancia a los noticiarios cinematográficos que a la prensa por su capacidad de llegar a públicos analfabetos. Los noticiarios estuvieron exentos de censura previa y de las consignas dictadas al cine de ficción, pero la capacidad de control que tenían las autoridades privadas sobre el cine lo colocó en una situación de libertad vigilada.

Un nuevo género del periodo de entreguerras es el cine documental social, cuyo objetivo era interpretar la realidad social. El primer documental fue *Nanook of the North* y los primeros planteamientos teóricos se debieron a John Grierson.

Gran Bretaña fue el estado democrático que mejor utilizó de manera persuasiva los medios de comunicación en tiempos de paz. En 1934, se creó el *British Council* y en 1938, un Comité Central de Coordinación para crear un entorno general favorable a los británicos en el exterior.

Fuera de Gran Bretaña, hacia 1939 el cine también se presenta como un arma más de propaganda y los noticiarios difunden las imágenes que más interesan a los aparatos propagandísticos de cada régimen. Lo mismo ocurre con el cine de ficción y los documentales, que contaban con enorme credibilidad. La propaganda es más inmediata y patente cuando la producción está vinculada a los organismos estatales.

En la producción de ficción, la censura impedía la identificación entre el mercado y los gustos de los espectadores. Este tipo de cine se equiparaba al teatro, por lo que tardó en lograr la libertad de expresión de la que disfrutaba el cine de no ficción, al que se relacionaba con la prensa escrita. La censura marca unos límites temáticos y formales distintos en cada país, que no se deben traspasar. Así, los países de regímenes democráticos, aún con limitaciones, permitían más posibilidades, tratamientos y asuntos en el cine.

La mayoría de las referencias al cine por parte de los intelectuales de la época eran negativas porque lo veían como una manipulación promovida por intereses económicos. La utilización del cine como propaganda llevó a que, en concreto, los noticiarios presentasen una imagen de la realidad política y social lejana de la conflictividad existente. Los partidos socialdemócratas y comunistas se encontraban con sus locales de reunión vacíos porque los obreros se iban al cine. Además, lo que veían en las películas de ficción era un mundo de fantasía que diluía la conciencia combativa del proletariado. En los noticiarios, las acciones reivindicativas no aparecían. En Gran Bretaña, los políticos e intelectuales plantearon que el cine que veían los ingleses era americano, con lo que evadía las realidades diarias, pero además, presentaba otras extrañas. Pronto captaron que el cine podía ser una poderosa técnica de concienciación.

5- LOS NOTICIARIOS EN LOS AÑOS 20

El fin de la Primera Guerra Mundial supone una crisis en las productoras europeas, especialmente en la cinematografía francesa. La guerra había destruido salas y estudios, el personal había sido movilizado o emigraban y la audiencia había disminuido. Además no había capital ni tecnología porque no se podían

producir nuevos aparatos y los que había estaban atrasados.

La crisis no afectó especialmente a la producción y distribución de los Noticiarios, pero la competencia americana puso las cosas más difíciles. En Estados Unidos se crean unos noticiarios con gran expansión europea, como el de la Fox. Se reorganizó el sistema de producción y se mejoró la calidad, el alcance y la rapidez en la distribución de noticias. Los beneficios eran escasos debido a los altos costes de producción, pero las productoras mantienen sus noticiarios, por dos razones:

- propia publicidad: aparece semanalmente con el anagrama de la productora.
- Por prestigio.

Las productoras europeas intentan adaptarse a las demandas del mercado y se desprenden de los sectores menos rentables: producir aparatos y cintas vírgenes. El capital aumenta con nuevas inversiones de empresarios, banqueros y políticos, lo que lleva a la servidumbre del cine. Las productoras europeas se centran en la explotación de salas, producción y distribución y se incorporan nuevos negocios, como el proyector doméstico *Pathébaby*. Las películas de ficción sufren más la crisis que los noticiarios.

Hasta 1925, se mantuvieron en cabeza las cuatro productoras de antes de la guerra: la *Fox Film Corporation*, que después fue comprada por la *Hearst International Newsreel*, *Universal Studios*, *Pathé News* y *Kinograms*. En 1927, la *Paramont* y la *Metro Goldwing Mayer* también empezaron a producir sus propios cortos y noticiarios, lo que hizo que *Kinograms* perdiese clientela.

Aparecen cambios temáticos porque los noticiarios se adaptan al gusto del público de los años 20. Son mucho más ligeros y superficiales, con noticias banales, de manera que el cine tuvo un papel importante como elemento de evasión. No había nada más atractivo que las proezas arriesgadas y la Gran Depresión fue ignorada por la industria cinematográfica, porque los noticiarios hablaban de aquello que la gente quería ver.

La presentación de la actualidad estaba todavía poco definida. Los noticiarios son una sucesión de hechos en bruto, un cóctel de noticias, no hay orden según la importancia y los hechos se proyectaban sin relación entre sí.

La competencia era intensa porque los noticiarios se habían convertido en un elemento fijo e imprescindible en las salas de cine. Esta competencia llevó a la compra exclusiva de derechos de filmación, a la piratería, las falsificaciones, la provocación de noticias y las reconstrucciones.

El automóvil y las nuevas cámaras, que ganan movilidad y manejabilidad, mejoraron la rapidez en la transmisión de las noticias. En 1921, empieza a utilizarse la cámara *Michell* sin manivela. La *Sept*, de Debrice era más ligera y transportable, pero tenía poca capacidad de filmación. La *Bell and Howell* automática solucionó este problema. La película virgen era todavía poco sensible, con lo que la calidad es escasa y cuando no había luz, tenían que grabar muy despacio –16 imágenes por segundo.

El cambio fundamental es la llegada del sonido a finales de los años 20. En julio de 1924, Theodore Case produjo un noticiario sonoro experimental con el sistema *Movietone*. En octubre de 1927, se estrena *El cantante de jazz* –Warner–, con el sistema vitáfono comprado a Western Electric, con discos. Se lograba la sincronización, pero con mucho trabajo, por lo que no era un sistema comercial.

La *Fox Film Corporation* adquirió la patente del sonoro a Case y creó la *Fox Movietone Corporation*. Esta vez, se eligió el noticiario para dar a conocerlo y el 28 de octubre de 1927 se estrenó el primer noticiario de *Movietone News*, en el teatro Roxy de Nueva York. El sistema *Movietone* es el sonido grabado en la película, que se impone en todo el mundo. El *Movietone News* se convirtió en un noticiario semanal.

La llegada del sonoro supuso una enorme convulsión en las productoras francesas, que carecían de recursos

para hacer frente a las inversiones que exigía el cambio. Los noticiarios europeos sobreviven, pero hay un periodo de adaptación. Pathé es comprada por el propietario de Rapid Film y pasa a denominarse Pathé-Natan. Con los nuevos recursos financieros, financió la primera película sonora en francés, *Les trois masques*, y editó en Francia el primer noticiario sonoro en 1929. Gaumont quedó bajo el control del grupo empresarial Empain y reestructuró sus actividades. Su primer noticiario sonoro y hablado apareció en septiembre de 1932.

Con el sonido y la palabra, el cine también cambió de ritmo. Se pasó de 16 a 24 imágenes por segundo; se desechó la cámara de manivela y se equipó a las cámaras de motores eléctricos. Se tuvieron que utilizar camionetas con equipos para captar los sonidos, aunque enseguida las cámaras pudieron registrar a la vez imágenes y sonido. Para evitar que el micrófono registrara el ruido de la cámara al filmar, hubo que insonorizarlas. La calidad mejoró enormemente.

6- LOS NOTICIARIOS EN LOS AÑOS 30

El cine sonoro llegó a finales de los años 20. En Francia, muchas productoras tuvieron que cerrar por falta de recursos para adaptarse a la novedad. La compañía de Pathé fue comprada por Bernard Natan, con los fondos conseguidos se adaptó al sonido, editó un noticiario sonoro, e hizo la primera película francesa sonora, *Les trois masques*. Por su parte Gaumont se reestructuró y editó un noticiario *France-Actualités-Gaumont*, dirigido por Germaine Dulac. En 1932 hizo el primer número sonoro.

Hacia 1931 las principales productoras ya hacían cine con sonido, mucho más sonoro que hablado. En 1930 Pathé Journal ofreció un partido de fútbol con un comentarista de radio; fue un éxito y desde entonces todas las noticias se compusieron con comentario. Otros cambios que trajo el sonido fueron: la sustitución de las 16 por las 24 imágenes por segundo, los motores eléctricos y la insonorización en las cámaras para registrar el sonido exterior. La audiencia aumentó por el sonido y los acontecimientos de los 30, pero los temas siguieron siendo banales, pues era lo que quería el público.

Los medios que poseían las grandes compañías obligaron a las pequeñas a especializarse en sectores marginales o en regiones geográficas, casi todas ellas desaparecieron. Fox Movietone era el mayor de los grandes, presentaba sus noticiarios divididos en secciones con títulos y comentaristas propios. Además, era la única de las productoras capaz de obtener casi todas sus imágenes por sus propios medios. El resto, a partir de 1935 comenzó a fraguar acuerdos de reciprocidad -Rota Pools- con la competencia para intercambiar negativos. Esta medida, que facilitaba y abarataba la elaboración de los noticiarios, fue contraproducente para la audiencia: las imágenes de cada noticia eran las mismas. También aparecieron ediciones especiales para tratar hechos especialmente importantes. A partir del reportaje sobre la coronación de Jorge VI (1937) el color se fue haciendo habitual en ciertas noticias (coronaciones, desfiles, etc.).

Los noticiarios cinematográficos fueron ganando importancia, hasta el punto de que los operadores de cámara crearon sindicatos en Francia, EEUU, Canadá y otros países para reivindicar el mismo tratamiento que los periodistas. Los noticiarios captan un público específico que va a las salas de Ciné Actualité (Cinéac) o Actualidades situadas generalmente en lugares de paso (grandes avenidas o estaciones de FFCC). En EEUU, la Fox abrió teatros dedicados exclusivamente a noticiarios en New York y Broadway. Otro síntoma del éxito es la distribución para los hogares de la Pathé Gazette, un resumen bimestral del Pathé Journal que se proyectaba en el Pathé Baby.

Los noticiarios no cambiaron de estructura ni con el sonido ni con el color. Los productores, temerosos de perder clientela con los cambios, tampoco dejaron de manipular ni de falsificar noticias.

Sólo el Noticiario alemán invertía el orden del americano. Si en EEUU la noticia principal era la primera y se continuaba por orden descendente de importancia, en Alemania se dejaba este orden periodístico por una concepción más cinematográfica. Con ello el ritmo aumentaba y el in crescendo mantenía el interés del

espectador. Las noticias, además, se unían no por cortes y rótulos sino por apagados, disoluciones, música de enlace... En general, el cine nazi abordaba temas serios, mientras que los americanos trataban temas más banales y por ello fueron perdiendo interés y audiencia.

En 1935 apareció *The March of Time*, suplemento filmado del semanario *Time*, con Louis de Rochemont como productor. Supuso una novedad en el estilo, pues mezclaba tomas de la vida real con documentos de archivo y reconstrucción de acontecimientos. Su estilo fue utilizado durante la Segunda Guerra Mundial como propaganda y para formar a los soldados. Adolf Hitler fue un referente ineludible en estos noticiarios, tanto por la actualidad como por el antifascismo de los productores. Técnicamente, *The March of Time* introdujo novedades como las cámaras ocultas o la edición de las imágenes usando la cámara rápida. Unos 40 millones de personas veían este noticiario que, en su estilo de mezclar lo puramente documental con lo ficticio, rodó en 1938 *Dentro de la Alemania nazi*, en una colonia alemana en EEUU cuyos miembros representaron las atrocidades de los nazis. Causó un gran escándalo, algunos cines la rechazaron por pronazi y otros por antinazi, pero planteó el problema a pocos meses de la II Guerra Mundial.

En cuanto a la censura, el cine de los países totalitarios, los noticiarios estaban subordinados a los intereses del Estado. Pero con ello ganaban en medios. En las democracias, la influencia era mucho más sutil (Roosevelt contrató a Pathé para que cantara las excelencias del New Deal). De todas formas, los noticiarios franceses o la *Paramount News* norteamericana fueron un ejemplo de búsqueda de la objetividad. Otra opción la constituían las productoras que, bien por interés económico o por ideología, hacían propaganda de derechas o de izquierdas. Así, *News of the Day*, de Harts y la MGM era declaradamente anticomunista.

Dada la importancia social de los noticiarios, se decidió censurarlos. En Francia, la censura había aparecido con el affaire Dreyfus. A raíz de las películas de Doublier, Méliès y Pathé, el Gobierno francés prohibió la realización y proyección de cualquier película sobre el tema. Con el cine sonoro, la censura previa afectó a todas las producciones, aunque de ella se escapaban los documentales y noticiarios franceses que tuvieran menos de un tercio de material extranjero. A partir de 1936 se endurecen las condiciones, se concede a los alcaldes potestad censora y se decide que los directores tendrían que entregar en el Ministerio del Interior el programa detallado de cada número. Pero tanto en Francia como en Norteamérica imperaba la autocensura para ahorrar costes y esfuerzos.

7- FLAHERTY

Los documentales originarios no eran más que un corto de 5 ó 6 minutos que mostraban de forma pasiva, encuadres bonitos y una fotografía cuidada. El género documental no comienza hasta las producciones de Robert J. Flaherty, que construía y articulaba sus películas con sentido e intención: el hombre, sus luchas, etc. Pero aunque el documental nació en torno a la exploración (*Nanook el esquimal*), cuando este género estuvo agotado, surgieron otros como el *cine ojo* de Vertov y la Escuela Documental Británica, a la que Flaherty se incorporó en los años 30.

Flaherty buscaba favorecer la comprensión entre los pueblos mediante el cine. Entendía que la finalidad del documental era representar la vida bajo la forma en que se vive, por lo que debía rodarse en el mismo país y con los individuos del lugar. Todo ello sin excluir la selección que infundiera a la realidad un sentido dramático. Sus películas están construidas bajo las premisas de la verdad y la belleza.

Robert J. Flaherty había rodado muchas horas durante sus viajes por la Canadá esquimal, pero un incendio destruyó todo el material. No obstante, siguió con la idea de rodar una película sobre la vida de los esquimales, consiguió el apoyo financiero de la empresa peletera Revillon Frères y durante 16 meses de 1920 y 1921 rodó en la bahía de Hudson *Nanook el esquimal* (1920-1922). Para ello, buscó la colaboración de los esquimales, y encontró un aliado en Nanook, un famoso cazador. Pese a rodar a muy fuerte ritmo y con muchos problemas, Flaherty utilizó muchos recursos expresivos que hasta entonces sólo usaba el cine de ficción, como primeros planos, ángulos invertidos y panorámicas. Esto permitió comprobar que el realismo

era más intenso: al rodar desde varios ángulos y distancias, se reafirmaba la veracidad del testimonio. El documental comenzó a tener un idioma propio con primeros planos para penetrar en los protagonistas, panorámicas para presentar el entorno. En *Nanook el esquimal* predominan las tomas largas y el montaje de continuidad para transmitir la impresión de que el realizador se limita a exponer los hechos. La primera parte, sin ritmo interno, está compuesta por una serie de breves episodios yuxtapuestos. La segunda sí tiene fuerza interior, con gran capacidad de observación y sensibilidad Flaherty muestra la belleza y los valores de lo cotidiano en los esquimales. Las escenas se suceden de manera poética, no se pretende ser fiel a la progresión temporal. Con todo ello, Flaherty consiguió algo reservado hasta entonces al cine de ficción: implicar al público hasta el punto de que, pese a no identificarse con los protagonistas –no era lo buscado–, se siente explorador y descubridor.

Nanook el esquimal fue rechazada por la Paramount y por otras muchas distribuidoras, pero al final Pathé la estrenó en Nueva York. Tuvo un gran éxito de público y crítica, así que en Hollywood se pensó en repetir el negocio.

La Paramount ofreció a Flaherty en 1923 rodar un documental sobre los mares del Sur: aceptó con el propósito de captar en Samoa la vieja cultura polinesia antes de la llegada de comerciantes y misioneros. El resultado fue *Moana*, de gran belleza formal pero sin la fuerza de *Nanook el esquimal*. Pese a no pasar de una blanda exaltación del buen salvaje, *Moana* fue bien acogida por el público y los productores comenzaron a tomarse en serio el film exótico del que hubo una avalancha de títulos. Destacan *Grass* (1925) y *Chang* (1927), ambas de Cooper y Schoedsack, que en la segunda utilizaron por primera vez el zoom. Murnau realizó *Tabú*, en la que Flaherty colaboró inicialmente, pero abandonó el proyecto muy pronto por desacuerdos con el subjetivismo de Murnau. El resultado final fue una película de ficción, ejemplo de las producciones que imitaron a *Nanook* aprovechando el realismo de los escenarios naturales, pero sin ninguna vocación documental.

Tras su experiencia de colaboración con Grierson, Flaherty continuó su carrera en solitario con *Hombres de Arán* (1934), con el que volvía a sus orígenes: un poema sobre el binomio hombre–naturaleza (trataba de unos pescadores). A lo largo de la cinta, Flaherty resalta lo que le parece fundamental: el mar, la tierra, las olas... La familia protagonista queda un poco desdibujada. El montaje recoge acciones paralelas y simultáneas, pero sin recurrir a montajes y a otros efectismos. El impacto de la narración está en las imágenes, apenas hay diálogos.

A partir de este documental, Flaherty cambió su estilo hacia una mezcla entre elementos de ficción y aspectos documentales. El primer documental del nuevo estilo fue *Sabú*, en colaboración con Korda. Flaherty pretendía explicar la vida en la India a partir de este relato de Kipling, pero Korda eliminó los aspectos de documental puro, dio entrada a actores profesionales, intercaló en el rodaje escenas de estudio... todo ello produce grandes desequilibrios entre la parte documental y la dramática. Otro de los ensayos fue *Historia de Luisiana* (1947), por encargo de la Standard Oil Company. El patrocinio obligaba a orientar el film hacia los peligros de la extracción de petróleo. El patrocinio ya se había dado en *Nanook* y el resultado fue bueno. Ambas cintas tienen ciertos paralelismos (la lucha del hombre con la naturaleza), pero *Historia de Luisiana* esta última se enriquece con la presencia de la técnica. Aunque contiene ciertos elementos de ficción, debe ser clasificada como documental tanto por su intención como por el modo de trabajar: sin guión previo y componiendo las escenas durante el rodaje. Flaherty se esfuerza por mostrar la realidad fielmente, pero a la vez pone de manifiesto la necesidad de usar recursos del cine de ficción para mantener la tensión dramática y conseguir un buen ritmo interno.

Antes, entre 1940 y 1941, había rodado un medimetraje por encargo del Ministerio norteamericano de Agricultura para publicitar los beneficios del New Deal. La censura de guerra impidió su estreno hasta 1952, pues mostraba ciertos problemas –también cómo debían solucionarse–.

8– CINE SOVIÉTICO EN LOS AÑOS 20

Si bien el género documental surge con Flaherty, los primeros movimientos documentales surgirán en la URSS y Gran Bretaña. Ambos parten de la misma exaltación del cine como medio con fines sociales y educativos, como dispositivo ideológicos en favor de un determinado modelo de sociedad.

Desde la Revolución de Octubre de 1917, las vanguardias artísticas irán paralelas a la revolución política en su rechazo a la cultura y estética zarista. Se impusieron las propuestas de Dziga Vertov, creador del *cine ojo* y del documental soviético moderno. También Einsestein, maestro del montaje, que abrió la vía para compaginar la técnica documental y el simbolismo intelectual. El cine legitimará la Revolución, y viceversa, para Lenin El cine, de todas las artes, es para nosotros la más importante. Aunque se dejó libertad a los cineastas, el Estado controló el cine desde el principio. Puso en marcha una escuela estatal de cine (Instituto Cinematográfico de Moscú) y se nacionalizó la cinematografía. Lenin identificaba cine y propaganda y concebía los noticiarios como reportajes propagandísticos.

Las primeras películas de la Rusia Soviética fueron noticiarios; concebidos los medios como instrumentos políticos, se organizó el primer noticiario cinematográfico, el *Kino-Nadelia*, dirigido por Dziga Vertov. Vertov, que militaba en el futurismo, había tomado parte por la revolución en general, tanto artística como política. El paso del cine zarista al revolucionario no fue brusco pues algunos productores no habían emigrado. La guerra civil supuso un freno para el desarrollo del cine, pero también un intenso ejercicio práctico. *Kino-Nadelia* seguía las pautas de todos los noticiarios del mundo, la novedad vino de las nuevas formas de montaje, como la sucesión de imágenes para conseguir un efecto, el montaje de colisión entre imágenes y los significados implícitos en los títulos. El carácter propagandístico de estos noticiarios se veía tanto en su contenido como en el fin que se le asignaba. La crisis que vino tras la guerra civil obligó a hacer concesiones a la empresa privada, fue la NEP.

Pero el cine siguió en manos del Estado, que en 1922 creó la Goskino, empresa cinematográfica central del Estado. Ese mismo año, surgió *Kino-Pravda*, un nuevo noticiario oficial dependiente del órgano de expresión del partido (Pravda). Vertov lo dirigió entre 1922 y 1924 y en él colaboró también Einsestein. *Kino-Pravda*, más completo y profundo que *Kino-Nadelia*, fue el primer magazine cinematográfico del mundo. Vertov marcó un punto de inflexión en los noticiarios cinematográficos la edición que conmemoraba el 5º aniversario de la Revolución. Vertov dejó de lado la noticia del aniversario para tratar a través del tiempo y el espacio esos cinco años de comunismo. Echó mano de cortes sofisticados para crear un in crescendo y utilizó tomas artificiales. En *Kino-Pravda* realizó algunas de las ediciones no con noticias sueltas, sino formando un todo, con lo que la eficacia propagandística aumentaba. *Kino-Pravda* se centró en la experimentación sobre la interpretación cinematográfica de los sucesos.

El cine documental de los años 20 se sintió protagonista de la lucha. A la creación del nuevo documental contribuyó Vertov, en 1918 estrena la primera historia épica de la revolución *El aniversario de la Revolución* en el que utilizó material de archivo y logró con ello gran verismo. La principal doctrina que llevó Vertov fue la de respetar la realidad inmediata, y la experimentación para evitar que el cine oculte la realidad. El cine de ficción le parecía opio para el pueblo. El cine de la revolución debía documentar la realidad del socialismo y con ello ser protagonista de la construcción social. Bajo esta propuesta constituye el *Kino-Oko* o *cine-ojo*. La producción que mejor recoge la nueva estética es *Kino-Glaz* (un ciclo, cuya primera serie es *Kino-Oko*), que supone una panorámica de la vida soviética, grabada sin que los protagonistas lo supieran. Pero aunque *Kino-Glaz* resultó caótica, fue el anticipo del cine directo posterior.

La escuela del *cine-ojo* está a favor de la acción por los hechos y en contra de la acción de la ficción, el drama estaba en la vida misma. Se trata de observar la vida como es, ir tomando retazos sobre un tema, sólo después se sacarán las conclusiones y se expondrán mediante el montaje. Se dejaba a la cámara grabar, con ello, el cine llega a tener en la URSS un matiz de vigilancia.

Con el montaje se establecerá una relación visual entre los temas, para así poder llegar a todo el mundo. Ello supondrá un enfrentamiento radical con el cine comercial y, por otra parte, con la relación entre

cine/teatro/literatura. Se irá contra la elaboración de un guión y se empleará mucho la experimentación formal. El protagonista del *cine-ojo* será el *hombre nuevo* de la revolución.

Estas ideas estarán presentes en documentales como *¡Marchad, soviets!* (1926) o *La sexta parte del mundo* (1926). En *La sinfonía de Dombass* Vertov pone en marcha el cine poético para ir más allá de los hechos protagonistas (el esfuerzo de los trabajadores) y exponer las relaciones entre lo antiguo y lo nuevo. También al cine poético pertenece *Tres canciones sobre Lenin*. La proclamación del realismo socialista de Stalin como la única estética posible en la URSS y las trabas burocráticas, acabaron con la carrera de Vertov.

En *El hombre de la cámara*, Vertov pone en marcha los preceptos más ortodoxos del cine-ojo. Se rodará una cinta sin rótulos y sin guión para crear un nuevo lenguaje cinematográfico internacional totalmente distinto del teatro. El *hombre de la cámara* presenta la vida cotidiana soviética e intenta. Aunque pueda parecer una sinfonía de una ciudad, la película es un documental reflexivo, porque aborda la cuestión de cómo se habla del mundo y cómo se representa a la gente. Con escenas que muestran el rodaje de otra hipotética película, Vertov pone de manifiesto la facultad del director para controlar nuestra percepción de la realidad mediante el montaje, el poder del cine para alterar la realidad. Vertov utiliza para ello todos los medios técnicos de rodaje y montaje posibles.

9- CINE SOVIÉTICO EN LOS AÑOS 30

En los años 30, creció el interés por el individuo y las psicologías de las personalidades políticas. Con Stalin (a partir de 1924), se hizo necesario explicar al pueblo los nuevos objetivos, así que se impuso una cultura oficial y se obligó a simplificar películas. Mientras aumentaba el número de salas, se imponía el *realismo socialista* y se obligaba a los cineastas *intelectualistas* a someterse o emigrar.

Eisenstein abrió otra vía para traducir la realidad social al cine mediante el montaje, entendido como un instrumento de precisión que permite cualquier reconstrucción. Eisenstein sintetiza el *documentalismo riguroso*, con actores y escenarios naturales, y el *barroco-expresionismo*, que le lleva a utilizar símbolos intelectuales complejos o crea efectos usando el ángulo de cámara y objetivos.

Su primer proyecto fue un ciclo sobre la Revolución. Así nació *La huelga*, primer ensayo del *cine-puño* (busca implicar al espectador). *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927) cubren este ciclo. Eisenstein se mantiene fiel a la revolución y a la historia haciendo siempre una interpretación política. La potencia emocional de *La huelga* reside en que el protagonista es colectivo.

El acorazado Potemkin, considerada una de las mejores películas de todos los tiempos. Con motivo del 20 aniversario de la Revolución del 1905, se encargó a Eisenstein una serie de 8 capítulos sobre la historia de Rusia desde entonces. Pero la tarea era inabarcable y se propuso a la Goskino hacer un film autónomo sobre el motín del acorazado Potemkin. El montaje, que llevó 18 meses, estructuró la película como una tragedia griega en cinco actos. Asimismo, se procuró que fuera lo más realista posible. Desde el principio del film se deja muy claro su tema principal: la revolución es la única guerra legítima. Hay muchos simbolismos sobre la revolución obrera y campesina de 1905. La masa es de nuevo la protagonista, en un film cuyo montaje comprende una gran variedad de planos. Los valores del montaje y el ritmo, vitales en toda la película, son culminantes en la secuencia de *la escalera de Odessa*.

Octubre es una cinta propagandística para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución. Inspirada en el libro de John Reed, *Diez días que conmovieron al mundo*, la película utiliza dos bloques de contraposiciones para quitarle importancia a la revolución burguesa de Febrero y exaltar el papel del proletariado en la de octubre. Se identifica a dos personajes históricos Kerensky y Lenin con cada revolución. La película no refleja las mentalidades, ideologías y consecuencias de la revolución. Eisenstein ofrece su enfoque de los hechos y cae en simplificaciones y estereotipos. La película resulta un ejercicio de retórica cinematográfica, en el que la experimentación solapa aspectos esenciales de la revolución, lo que le conduce a

estar vigilado por el régimen estanilista. Su siguiente película, *La línea general*, dará paso a un Eisenstein que crea mundos cerrados, llenos de referencias, pero sin ser un reflejo de la realidad para escapar así de la vigilancia.

En agosto de 1929, Eisenstein salió al extranjero para estudiar la técnica del cine sonoro. Inició un ambicioso proyecto: *¡Que viva México!*, que no llegó a concluir por desacuerdo con el guionista y financiador. Al regresar, Stalin le acusa de desertor. Eisenstein adopta una postura conformista, pero a pesar de su ortodoxia política, carecía del apoyo de la crítica oficial que consideró su siguiente proyecto, *La pradera de Beijin*, un ejercicio de formalismo pese a que el film quedó inconcluso. En *Alexander Nevsky* procuró moverse dentro de los gustos oficiales. Ha desaparecido el estilo documental a favor de una simbología muy elaborada; el intelectualismo también alcanza al montaje audiovisual.

El avance alemán sobre la URSS forzó el traslado de los estudios a Kazajstán y creó un clima de nacionalismo exaltado promovido por el Partido Comunista. Tras la victoria soviética, Eisenstein se embarca en el rodaje de *Iván el terrible*, durante el cual decide hacer una trilogía. La primera parte obtiene mucho éxito, pero la segunda es prohibida y el rodaje de la tercera cancelada. La imagen que Eisenstein daba del zar resultaba humana, lo que desagradó a Stalin.

La caída de la dinastía Romanov (1927) primera película de la ucraniana Esther Shub inicia la etapa del documental histórico o la película de montaje. Como Eisenstein, aprecia el verismo y se opone a las manipulaciones técnicas. Como Vertov recurre a material extraído de noticiarios prerrevolucionarios. Los cortes están montados con un método asociativo, con ritmo y movimiento. Shub presenta los datos audiovisuales de manera que la actitud ideológica del no distorsiona los documentos. Su procedimiento de trabajo comenzaba con un repetido visionado del material de archivo. Luego investigaba a fondo la cuestión y escribía un guión muy breve. Shub fue la primera en escribir la Historia con el cine, y en lograr el equilibrio entre documental y cine narrativo.

Shub se familiarizó con el montaje y la edición por su trabajo en Goskino, donde era editora del noticiario gráfico *Novosti Vnya* y también por su trabajo en la manipulación y subtítulo de las películas extranjeras. Allí ensayó nuevas formas de montaje usando el *efecto Kuleshov* (una cara neutral será vista de forma distinta según que tomas tenga antes y después).

En 1932 realizó su primera película sonora, *K. Sh. E.*, es un documental que se enmarca dentro de la corriente que utiliza la actualidad como propaganda. Los primeros planos de los trabajadores y de la gente corriente suponen un nuevo paso en la percepción estética de la realidad (similar a lo que decía Grierson en Gran Bretaña). Otra película representativa de esta corriente es *Turksib*, (1929) de V. Turín.

En conclusión, el nuevo Estado, nacido de la revolución bolchevique, impulsó la producción de noticiarios y documentales. Su objetivo aparente era registrar la realidad del Estado socialista, pero las circunstancias y la trayectoria del país impusieron una fuerte orientación propagandística a estas producciones.

10- ESCUELA DOCUMENTAL BRITÁNICA

Al mismo tiempo que los soviéticos se desarrollaba la Escuela Documental Británica. El primer teórico e impulsor fue John Grierson, que vivió al calor del patrocinio estatal. Grierson defendió el cine documental como instrumento de reforma social; veía simplista el cine de ficción de Hollywood, pero le reconoció la capacidad de representar los valores del público y promover reformas sociales. Sostenía que el cine naturalista llevaría mejor a cabo las reformas que el de ficción. Sus dos influencias principales fueron Flaherty y el cine soviético, especialmente *El acorazado Potemkin*. Grierson, que era consciente de la importancia que tenían la publicidad, la información y la comunicación de masas, pensó darles un nuevo enfoque: no habría que avasallar al ciudadano sino conseguir una relación de mutua confianza que armonizase el interés del público y el propio.

Grierson propuso al director del *Empire Marketing Board* crear un servicio de cine para promocionar los productos y técnicas *made in Britain*. Así, en 1927 nació la Unit Film, cuyas dos primeras producciones fueron *One Family* y *Drifters*. La primera pasó desapercibida, pero *Drifters* alcanzó un notable éxito que consolidó a su director, Grierson.

Drifters es un documental sinfónico, sin protagonistas, que trata la pesca del arenque en el mar del Norte. Lo importante para Grierson es transmitir, con símbolos, un mensaje propagandístico a favor de Gran Bretaña: la pesca es riqueza, y la riqueza se consigue combinando los esfuerzos del hombre y del progreso. En *Drifters* se sintetizan influencias de Eisenstein (división en partes), Vertov (intento de máxima objetividad usando la descripción), Flaherty (la dependencia/lucha entre Naturaleza y hombre) y del surrealismo francés (las imágenes de los arenques luchando en las redes). *Drifters* marca temáticamente a la Escuela Documental Británica en este período: obsesión por los sectores industriales básicos y como condicionan la vida de los británicos.

El *EMB* recibió el encargo de suministrar películas a instituciones educativas. Los documentales de *EMB* pretendían cambiar la idea de la gente de dominio sobre el imperio por la de esfuerzo común con Gran Bretaña como coordinadora. Pero el éxito propagandístico era escaso o, al menos, difícilmente medible. En 1933 el Parlamento cerró el *EMB*, que no tenía fondos suficientes para adaptarse al sonido –lo que implica que tampoco el Gobierno le había concedido excesiva importancia en el conjunto de la propaganda de Estado–. También influyeron en el cierre las críticas de productores de cine que decían que el *EMB* les hacía competencia desleal o la falta de proyectos documentales.

La desaparición de la *EMB* no cerró la producción de documentales gubernamentales de propaganda. Stephen Tallents, nuevo jefe de relaciones públicas de General Post Office, contrató a todos los miembros de la *EMB* y con Grierson al frente fundó la unidad de cine de la General Post Office, que pronto adquirió nuevos equipos de sonoro. Aquí surgirán las mejores películas de la Escuela Documental Británica.

Canción de Ceilán (Wright y Taylor) fue patrocinada compañía de té de Ceilán, para mostrar las excelencias del progreso y del imperialismo británico. Es un reportaje naturalista, formalista y modernista, que también emplea símbolos para mostrar la contradicción entre tradición y modernidad. La preocupación estética se ve en los fundidos, sobreimpresiones y otros elementos narrativos similares. No hay argumento, sino un collage de escenas. Se imita la lengua inglesa antigua, como los libros de viajes del XVII–XVIII, pero esta prosa poética se combina con el moderno lenguaje técnico de los negocios (datos, cifras, etc). Se contraponen la tecnificación del Imperio con las costumbres atrasadas de Ceilán (omite, por ejemplo, los coches que pueda haber en la colonia), pero deja ver que la compañía del té respeta las tradiciones.

Otras películas de calidad de la *GPO Film Unit* son *Cara de carbón* (Grierson y otros) y *Correo nocturno* (Watt y Wrigh) que logró que los ruidos industriales aparecieran como música de acompañamiento (fue muy imitado luego). Pero la Film Unit de la *GPO* se enfrentaba al Instituto Británico de Cine, que consiguió que no pudiera atender encargos de otros departamentos gubernamentales y que la Post Office supervisase de cerca todos los proyectos. Grierson intentó burlar la prohibición con una empresa de paja, pero tras *Trabajadores y trabajos* (1935) fue descubierto y no pudo utilizar más esa treta. Además, Tallents abandonó la *GPO*, por lo que Grierson se quedó sin valedor. Otros realizadores también se fueron para formar su propia productora. Todo ello hizo que Grierson también abandonara la Unit Film de la *GPO* y en 1937 constituyera el Film Center para buscar financiación y encargos para las nuevas productoras de sus compañeros en la *GPO*: así perpetuaba sus teorías.

Strand Film Unit fue una de las productoras en las que trabajaron miembros de la Escuela Documental Británica. Sus creadores, Taylor, Rotha y Stuart Legg contaron a veces con el mismo Grierson, que allí dirigió, por encargo del Ministerio de Trabajo: *El camino hacia el trabajo* y *Persona de confianza para el trabajo*. En 1937, Basil Wright, junto con Cavalcanti y John Taylor, fundó la *Realist Film Unit*, que hizo, por encargo de la compañía de gas, *Problemas de vivienda*. Las entrevistas grabadas en el lugar anticipaban las

técnicas del *cinéma vérité*. Aunque la cinta trata los problemas sociales, el patrocinio limitaba la crítica.

Tras la salida de Grierson en 1937, la GPO nombró director a Cavalcanti. Éste dio a la Film Unit de la GPO una mayor independencia y a la Escuela Documental una influencia estética fundamental: el documental dramático naturalista, cuyo mejor ejemplo es *Mar de Norte* (Watt y Cavalcanti, 1938). En *Mar del Norte* la influencia del largometraje comercial era patente: desapareció la voz en off omnisciente típica del documental británico y se procuró definir bien el carácter de cada personaje. Al estallar la II Guerra mundial, la Film Unit se integró en el Ministerio de Información y produjo documentales de propaganda. Al acabar la Guerra, se suprimió definitivamente una escuela que había causado un gran impacto en la teoría cinematográfica, en la cultura y en las técnicas de persuasión de masas (como la TV).

11- EL SOCIALISMO ANTE EL CINE

Al terminar la guerra, los sindicatos y dirigentes de la izquierda mantenían aún su concepción del cine como un espectáculo de masas enemigo de su causa revolucionaria. Esta animadversión podía derivarse de su incapacidad para entender las posibilidades propagandísticas que el cine les ofrecía, prefiriendo la palabra escrita y oral como bases de su propaganda. Sin embargo, hacia 1925, con el comienzo de la época clásica del cine soviético y, ante todo, con la incorporación del cine al entramado propagandístico de la III AIT, el llamado Socorro Rojo, se alterará esta percepción.

También en 1925 tendrá lugar la irrupción de la **vanguardia cinematográfica europea** en Occidente, que tendrá una especial repercusión sobre las clases medias. Cubismo, Dadaísmo y Futurismo agruparon en torno al cine a un público específico (jóvenes universitarios con una cierta formación cultural) que pronto trató de equiparar el cine al resto de artes. En este sentido, la creación de cine-clubes resultó fundamental.

Frente a los cine-clubes de vanguardia, limitados a una determinada élite intelectual, a partir de 1929 se comienzan a crear los primeros **cine-clubes obreros** con el objeto de educar políticamente a sus espectadores. Estos, pese a su aparente fuerza inicial, se vieron limitados en su acción por sus deficiencias presupuestarias, y por la intervención de las autoridades, por lo que gran parte de la producción cinematográfica de la izquierda quedó adscrita al entramado del Socorro Rojo.

Ejecutado por el comunista alemán W. Münzenberg, las líneas de acción de **Socorro Rojo Internacional** eran esencialmente dos. Por un lado, había que ganarse el favor de la opinión pública de la intelectualidad europea y norteamericana. Por otro, se debía aumentar la influencia comunista en las organizaciones obreras europeas.

Entre los medios de los que se disponía para este fin destacaban el control de una determinada prensa escrita, el teatro, las artes fotográficas y el cine. Así, la puesta en marcha del entramado comenzó con la adquisición por parte de una empresa de Münzenberg, de los derechos de filmes alemanes para su distribución en la URSS. Los beneficios de esta empresa derivaron en la creación de Prometheus Films, una distribuidora y productora de películas alemanas que terminó siendo el principal canal de distribución de cine soviético en Europa Occidental. Socorro Rojo, a través de Münzenberg, iba ganando difusión con estas acciones, las cuales acompañaba con campañas publicitarias en la prensa afín a la III AIT.

A partir de 1927, Münzenberg creará Welt Films, otra distribuidora destinada a facilitar la conexión entre la tradición del cine-club obrero, con la propaganda comunista. Hay que decir que, si bien la actividad del cine-club obrero pronto se vio limitada por las trabas oficiales y los problemas económicos, Socorro Rojo supo aprovechar las posibilidades educativas que ofrecían, esencialmente a través de la proyección de cintas clásicas soviéticas, aunque también fomentó la elaboración de sus propios noticiarios obreros, como ejemplifican los casos alemanes (pionero) de E. Angel y V. Blum, creadores de *Novedades del Tiempo*, o cualquier noticiario belga de Ivens.

Puede concluirse que el entramado diseñado por Socorro Rojo logrará una gran efectividad a pesar de que,

desde 1930, la aparición del cine sonoro, la censura, la crisis económica y el nazismo supusieran un claro freno en sus actividades.

Dentro del ambiente cinematográfico de la izquierda en general, el **documentalismo** se convirtió en una opción económica y estéticamente interesante para los realizadores, dada la atracción que sentían por el realismo documental, frente a la simple verosimilitud cinematográfica de la ficción. Entre todos estos autores destacó el belga **Joris Ivens**, de quien analizamos su producción desde 1930, fecha en la que se hace patente su interés por el hombre como protagonista colectivo, siempre sin descuidar la estética.

De 1930 es *Zuyderzee*, obra en la que, con marcado tono combativo, denuncia las consecuencias negativas que tiene para el campesinado el avance del mar en la tierra. Tras esta cinta, Ivens rodará en su país, con H.Storck, su primer documental verdaderamente social: *Borinage* (1935). Dedicada a la vida de los mineros, su gran fuerza expresiva abrió el camino del realismo poético francés y del neorrealismo italiano.

En 1936 marcha a EEUU como militante comunista para reforzar la producción radical de aquel país. Fruto de este empeño resultará *Tierra de España* (1937), un documental sobre la Guerra Civil Española, con el que se buscó abrir los círculos comerciales de distribución (algo que no se consiguió) y lograr fondos para la República Española. El éxito de la cinta llegó a medio y largo plazo. *Tierra de España* establecerá el modelo de representación e interpretación para todos los cineastas radicales. Ivens pretendió explicar el enfrentamiento bélico e influir en las simpatías del espectador a favor de la República, rompiendo muchos de los modelos documentales de narración precedentes., e imponiendo otros, como la aplicación del principio de personalización, o el de desdramatización. Igualmente debe destacarse el carácter innovador del montaje, que prima la fuerza de la imágenes sobre las explicaciones orales, huyendo de la fría voz del narrador.

Fue, sin ninguna duda su obra cumbre, tras la cual marcharía a China para rodar *400 Millones* (1939), e *Indonesia calling* (1944–45), ambas igualmente comprometidas, pero sin la misma fuerza que *Tierra de España*.

12– CINE POLÍTICO FRANCÉS

Durante el periodo de entreguerras muchos grupos de izquierda utilizarán el cine como un instrumento político. Este fenómeno será común a casi todos los países europeos, constituyendo una iniciativa intensa que en Francia contará con ciertas peculiaridades:

- **El cine de izquierda en Francia será el más tardío de Europa**, debido, en parte, a la falta de apoyo de las organizaciones de izquierda ya existentes, al contexto de crisis política y económica, y a la censura.
- **El Partido Comunista Francés (PCF) será el más comprometido**, en parte gracias a la colaboración de numerosos intelectuales y cineastas con su causa. Su cine tendrá una **gran repercusión social** debido a las populistas medidas de reducción de precios, o al tratamiento de temas cercanos a la realidad social francesa (con lo que se lograba la fácil comprensión del espectador de los contenidos tratados).
- **Contará con unos rasgos de identidad propios:** lucha antifascista, y alejamiento de los modelos de producción soviéticos (considerados artificiales, enrevesados y poco relacionados con la realidad de Francia).

Así, para su estudio, se divide el desarrollo del cine político francés en tres etapas, más o menos claras. Durante la **primera**, correspondiente a los **primeros años de 1930**, el cine francés deberá hacer frente a la crisis de su industria, contraída en parte por la crisis de posguerra y a la fuerte competencia alemana y yanqui, así como a la fuerte censura estatal.

El PCF será el grupo de izquierda que, siguiendo los principios del komitern, llevó a cabo sus proyectos cinematográficos. Unos trabajos influidos por el teatro y la literatura, en los que se busca la unión de la voluntad popular respecto a los valores antifascistas y antibélicos. En esta línea de trabajo destacan obras

como *La patata* (1931), documental de 18 minutos de los Hnos. Prévert, en el que con tono didáctico, se recogen algunos principios marxistas, como el del valor de la plusvalía, o *La crisis*, realizada por el PCF, en la que se denuncia la explotación del campesinado por el capitalismo, a través del aprovechamiento de imágenes de noticiarios soviéticos.

Entre 1934–1936, observamos un **auge del cine independiente**. La unión de toda la izquierda (incluido el PCF) en los Frentes Populares, determina la decisión de crear organizaciones de toda la izquierda de mayor alcance, fruto de la cual nacerá la *Maison de la Culture*. Estructurada por secciones, la cinematográfica se conocerá por *Ciné–Liberté*.

El primer gran proyecto de Ciné–Liberté fue *La vie est a nous* (La vida está en nosotros), encargada por el PCF para las elecciones. El resultado es un film coral (aunque Renoir fue quien la supervisó, varios directores realizaron distintas partes), pedagógico y vitalista, destacando la innovadora unión de ficción con realidad, la presentación de los contrastes sociales y el uso intencionado de la banda sonora. Con todo ello fomenta la unión y solidaridad del campesinado y del proletariado, y la candidatura del Frente Popular a las elecciones.

Junto con los trabajos de Ciné–Liberté, el Partido Socialista realizará sus propios proyectos al margen, fruto de los cuales resultan *El muro de los federados*, que inicia el género frentepopulista (marcado por la asociación de imágenes del presente con documentos históricos del pasado para ubicar la situación presente en la memoria histórica obrera), y *14 juillet 1935*. Ante las divisiones internas del socialismo surgirán escisiones, como la de G.Dulac, que creará su propio grupo, *Mai 36*, con el que dirige su obra, *El retorno a la vida*.

La unión que sostuvo en los años anteriores al Frente Popular comenzó a deteriorarse en 1936, a raíz del conflicto bélico español. Las producciones redujeron su número, pero Ciné–Liberté continuó realizando documentales sobre la Guerra Civil Española (*Corazón de España, Esta Tarde, España 1936*), y proyectos encargados por las federaciones de las CGT (*Los constructores*).

El PCF también llevará a cabo sus propias películas, como la destacada *Tiempo de cerezas* (1937–38), de Le Chanois, donde desde la ficción se muestran los contrastes sociales de dos familias, una adinerada, y otra obrera, o, *Vida de un hombre* (1937) y *La gran esperanza*.

La división del Frente Popular era casi irremediable, por lo que Ciné–Liberté trató de realizar un proyecto ideológico destinado a la consecución de la unidad del grupo. Financiada por el PCF y las federaciones de la CGT, Renoir dirigió en 1937, en colaboración de otros cineastas, *La Marsellesa*, un filme centrado en la Revolución Francesa, en el momento comprendido entre el asalto a la Bastilla y el arresto de Luis XVI. La cinta será polémica y desunirá a toda la izquierda, que acusa a Renoir de dulcificar la Historia y de ser incapaz de reflejar la esencia del Frente Popular.

Podemos decir que *La Marsellesa* marca el fin del cine político francés y de Ciné–Liberté, que, pese a todo, pasará a la historia por la colaboración intelectual en sus trabajos, su repercusión sobre la opinión pública, y la postrera influencia en el realismo poético francés, y en el cine independiente de Mayo del 68.

13– EL CINE EN LA ALEMANIA DE HITLER

Si atendiésemos al cine alemán durante el Tercer Reich desde la perspectiva estética o temática, o desde la intencionalidad, podemos observar que tiene pocos elementos propios, siendo deudor de las realizaciones de la República de Weimar (aunque se incorporaran aspectos inéditos en esta, como el antisemitismo o el nacionalismo), o de los soviéticos (primeros en la instrumentalización del cine). De ahí que la importancia del cine hitleriano resida tanto en la expansión y consecuencias histórico–políticas de su régimen, como en el hecho de que el Reich fuera capaz de llevar hasta el extremo la estética expansionista y nacionalista en el exterior, y su política de masas en el interior mediante el cine.

Desde la llegada de Hitler al poder (1933), todas las ramas de la cultura quedaron bajo la competencia del Ministerio de Cultura Popular y Propaganda, dirigido por J. Goebbels. Hitler percibió rápidamente las posibilidades propagandísticas del celuloide, con lo que, regulación y concentración estatal se hacían imprescindibles. Así, en 1936 se inician los procesos de nacionalización encubierta de la industria, y se instaura la censura previa. La política de subsidios y la crisis de rentabilidad del cine alemán, provocada por el mismo NSDAP, aceleró el proceso, dejando a finales de 1936 todo el complejo industrial en manos nazis.

La comentada deuda del cine nazi con la República de Weimar se observa en la tendencia a un cine enraizado en la mentalidad de la clase media (carente a priori de prejuicios culturales o sociales), así como en la intención de crear una industria perfectamente organizada. La herencia de los modelos, técnicas, temas, conceptos de la producción de Weimar, también se reflejan en el cine nazi en la importancia que conceden al montaje o en la preponderancia de lo visual sobre lo textual en el noticiario.

El género informativo fue el más empleado al considerarse que era el que mejor reflejaba la realidad. Beneficiado por sus bajos costes de realización, contaba, frente a la radio, con el poder de la imagen, y se aprovechó de la crisis de la prensa tras la IIGM, para aumentar su prestigio. Sin embargo, los fines propagandísticos eliminaron cualquier posibilidad de veracidad u objetividad, y convirtieron al cine informativo nazi en un cine de masas al servicio de las necesidades del régimen en función del momento histórico.

Por su parte, los documentales fueron el medio escogido para la propagación del culto al fñhrer y la vertebración del odio contra los enemigos de la patria alemana. Hitler aparecerá en todos ellos como el líder espiritual del pueblo bávaro encargado de ejecutar su voluntad, motivo por el que el pueblo le debe obediencia y por el que le ha de rendir culto.

El triunfo de la voluntad (1934), de L. Riefenstahl, o alguno de los filmes de ficción, donde además se le busca la comparación con los grandes personajes de la historia germana para ensalzarle, recogen esta tendencia.

Asimismo, es igual de representativa la elaboración de películas documentales en las que se crea, fomenta y vertebra el odio contra los enemigos de la nación: judíos, bolcheviques y británicos. El antisemitismo será el más explotado, como demuestran las películas *El judío Süß*, y *El eterno judío*, ambas de 1940, realizadas para justificar la política de exterminio que comenzaría en ese mismo año. Los bolcheviques también serán objeto de este odio. K. Ritter y su obra de 1941 *Kadetten*, lo constatan, mientras que dependiendo de las relaciones diplomáticas entre GB y Alemania, el odio a lo sajón se tratará con mayor o menor vehemencia en las películas.

Debemos mencionar las llamadas Party Film, esto es, películas destinadas a la presentación del arquetipo de militante nazi y de los símbolos y valores que conforman al régimen, dirigidas a sectores de población concretos, como el de los jóvenes o el de la mujer, así como las películas de ficción subvencionadas por el propio estado, de fines similares.

La obra de L. Riefenstahl, merece un comentario aparte. *El triunfo de la voluntad* (1934), es un documental al servicio del régimen (destinado a la propaganda interior), elaborado a raíz del congreso nazi de Nuremberg de 1934, el cual se organizó para lavar la imagen del NSDAP, turbia tras la purga de la noche de los cuchillos largos contra las SA. En él, la propaganda gira en torno a dos pilares: la unidad del nazismo, y la ambición del movimiento nazi, y encontramos también, dos de los elementos más representativos del Tercer Reich: las cuidadas reuniones de masas, y los discursos *in crescendo* del fñhrer.

Desde la perspectiva cinematográfica la cinta destaca por:

1) Uso del lenguaje simbólico: ritos banderas, símbolos...

2)Presentación individualizada de Hitler: se lleva a cabo a partir del uso del contrapicado. Busca resaltar la figura del líder.

3)Uso intencionado del sonido: se busca un efecto de irracionalidad mediante marchas militares, gritos de adhesión...

4)Organización de las escenas según principios de orden y simetría.

5)Importancia del movimiento: tanto de la imagen como de la cámara (uso del travelling).

6)Ritmo musical del montaje.

Por último, *Olimpiada (1936–38)*, rodada a raíz de los JJOO de Berlín´36, se empleó para potenciar la propaganda exterior del régimen.

Encargada por el COI, y financiada por el NSDAP, su objeto es el de resaltar la raza aria sobre el resto, así como el de transmitir los valores de disciplina, junto con los conceptos de salud y fuerza.

Se caracteriza por:

1)Uso de grandiosos decorados.

2)Montajes y encuadres intencionados, en busca de la presentación sobrehumana del ario.

3)Uso intencionado de la banda sonora (wagneriana, o de tal inspiración)

4)Uso de discontinuidades en el montaje y de diferentes ritmos.

Tras la caída del nazismo L.Riefenstahl cayó en el olvido, habiendo dejado la mejor película de propaganda de la historia del cine.

14– EL CINE EN LA ITALIA FASCISTA

El estudio del cine en la Italia fascista puede realizarse a partir de sucesivas etapas relacionadas con la progresiva totalitarización del Estado, llevada a cabo por Mussolini entre 1922–1944.

La primera etapa (1922–29) corresponde a los inicios del régimen, momentos en que el cine italiano se caracteriza por estar protagonizado por la vanguardia intelectual, que se acerca al celuloide mediante los cine-clubes, y por la profunda crisis de producción que atraviesa la industria desde 1922, la cual facilita la entrada masiva de filmes yanquis. En esta coyuntura, Mussolini tratará de revitalizar la maltrecha industria del cine a partir de la rápida adopción de medidas proteccionistas, y de la censura. La producción de estos años se adscribirá al círculo del cine de ficción, entendido como válvula de escape de la población, destacando en él, la producción de dramas históricos de ambientación imperial o renacentista, o los grandes dramas de pasión y pecado.

A partir de **1929** nos encontramos con el **cine fascista** como tal. Una afirmación peligrosa dado que, si bien en un sentido estricto la producción que se inicia en este periodo busca la adhesión al líder y a la ideología del régimen (motivos por los cuales sería puramente fascista), también es cierto que estas realizaciones no suponen una ruptura con la trayectoria cinematográfica anterior ni posterior.

Serán años en que la industria debe hacer frente a la incorporación de las nuevas técnicas que impone el cine sonoro, y en los que las películas norteamericanas recaudan el cuádruple que las italianas. Así, en esta

situación, el gobierno fascista inició una intervención en el sector, dirigida tanto a potenciar la producción nacional, como a explotar las posibilidades propagandísticas del cine. Desde esta última perspectiva, lo que más urgía al régimen era la instrumentalización del género informativo (noticiario y documental), que fue posible gracias a las producciones de los cine-clubes fascistas y a la labor de la Escuela Nacional de Cinematografía, creada en 1931 para difundir los principios ideológicos fascistas.

En 1926 Mussolini nacionalizó la empresa L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), con el fin de constituir la en el ente estatal para la propaganda, principalmente, para la interior. En 1929, dada su intención de controlar los noticiarios y documentales, el Duce instauró como obligatoria la proyección de los *cinegiornali* LUCE (noticiarios) en las salas italianas. Los contenidos de los *cinegiornali*, que llegan a tener una proyección casi diaria, no fueron extremadamente propagandísticos hasta la guerra de Etiopía en 1935.

En casi todos siempre se encontraba un motivo que justificara la aparición de Mussolini, siendo igualmente común a todos ellos, el reflejo de la vida cotidiana y del folclore italiano. Subyacía, por tanto, la intención de transmitir una imagen tranquila de un país en armonía social y política.

En lo que al cine de ficción se refiere, la producción, al menos hasta 1935, trató de ajustarse en lo posible al gusto del público, y su explotación propagandística fue tardía. Serán comunes a este cine la búsqueda de paralelismos históricos presente-pasado para justificar al régimen, siempre manteniendo un marcado tono populista. Entre todas, destacan la tetralogía de Blasetti (*Sole, Tierra madre, 1860, Vieja guardia*).

A partir de 1935, la situación se tensa en Europa, y la coyuntura cambia en Italia, que inicia su proyecto expansionista hacia el exterior (Europa y África) en medio del clima de preguerra. Todo ello pondrá de manifiesto la necesidad de una propaganda efectiva en el interior, en el fin de movilizar a la población, y prepararla para la guerra. De esta necesidad provino el aumento de la intensidad interventora del régimen en el cine, que fomentó la producción y distribución de películas (dicho proceso se inició en 1935 con la creación del *Ente Nazionale per la Industria Cinematografica* (ENIC), continuó en 1937 con la inauguración de los estudios *Cinecittà*, y se culminó con el gran control estatal alcanzado en 1938).

El reflejo de esta necesidad propagandística lo encontramos en los noticiarios de la LUCE desde 1935, en los que la guerra de Etiopía y la Guerra Civil Española serán temas centrales. Etiopía se aprovechará para iniciar una campaña fascista de propaganda internacional para Italia, los países occidentales, y las colonias. En los noticiarios y documentales se presentará a los fascistas como portadores del progreso y la civilización desinteresada en las colonias, o si no, se intentará aunar todo el apoyo nacional en torno a la idea de que la guerra es algo que compete a toda la nación. Por su parte, estos mismos noticiarios y documentales, pese a adscribirse a la política de la no-intervención en España, tal y como profesó el Duce, tomarán partido por el bando rebelde, y mostrarán su simpatía por Franco en su cruzada contra los rojos, cuando no dedican todo su tiempo a la labor de la tropas italianas en el conflicto.

Mussolini comprobó que la efectividad lograda por los noticiarios de la LUCE sólo llegaban a una minoría medianamente culturizada, por lo que estimó necesario, para llegar a las masas, la instrumentalización de la ficción a favor de la causa fascista. Estos filmes intentan justificar la necesidad de la continuidad del fascismo en Italia para mantener el nivel de progreso actual, a través de la representación de personajes arquetípicos, portadores del sentir fascista, o vuelven a reflejar el tema africano. (Destacan: *Grande Appello*, de Camerini del 36 o *Luciano serra pilota*, de Alessandrini del 38)

15- MOVIMIENTOS RADICALES EN EEUU

El documental de compromiso político y social nacerá en EEUU a partir de dos tipos de fuentes. Una, la autóctona, representada por Flaherty y por *The March of Time*, de la que se toman los enfoques realistas y algunas formas de expresión, y otra, la extranjera, resumida en la influencia de la Escuela Documental Británica y de Grierson, del que recogen el gusto por la temática social y por el ámbito social de explicación,

y en el influjo del cine clásico soviético, en especial de Vertov, del que heredarán su concepto del cine como instrumento para la movilización.

Así, el cine radical en EEUU se desarrollará en dos fases. Una primera, en que la labor cinematográfica la lleva a cabo Workers Film and Photo League en el periodo 1930–1935, y otra posterior, en que será Nykino y Frontier Films en los años 1936–1942, quienes destaquen. Paralelamente al trabajo de estos dos grupos, debemos destacar la actividad que cineastas de ambos periodos realizaron por encargo de la administración Roosevelt.

La **Workers Film and Photo League**, o, **Film and Photo League (FPL)**, debe entenderse dentro del conjunto de actividades puestas en marcha por W.Münzenberg desde la plataforma de Socorro Rojo Internacional. Las principales acciones de la liga se encaminaron, como en Europa, hacia la consecución de una opinión pública favorable a la URSS entre la intelectualidad norteamericana, así como hacia la creación de un clima de opinión, igualmente favorable, al mantenimiento de la conciencia del conflicto de clases y del antifascismo.

Antes de conformar definitivamente la FPL, Socorro Rojo promovió una liga de fotógrafos que debía reflejar la lucha de clases a partir de imágenes tomadas de la realidad de los EEUU. Los miembros de esta, desde 1926, elaborarían documentales de tema filo-soviético destinados al circuito no comercial, y proyectarían los filmes clásicos de la URSS. En diciembre de 1930 se crea definitivamente la FPL, formada por los mejores documentalistas de compromiso americanos. Con sede central en NY y sucursales en otras ciudades del país, desde sus inicios adoptaron el modelo de creación europeo, realizando, primero, noticiarios, a partir de los cuales producirían documentales y películas dramáticas de contenido revolucionario.

El tratamiento de los temas respondía a los principios de Vertov del cine como arma de movilización inmediata, y los temas se enfocaban desde la perspectiva de la III AIT, por la que cualquier colaboración con los gobiernos burgueses debía ser atacada, al considerarse una colaboración con el fascismo. También el Partido Comunista de USA se entrometió en sus productos, como ejemplifica la instrumentalización del noticiario de la Liga, American Today.

Desde 1934, parte de sus integrantes propusieron alterar el modelo de producción para llevar a cabo primero documentales radicales políticos, y después películas dramatizadas. Este grupo terminaría desligándose de la FPL, dejándola mermada. En 1935, con el ascenso de Hitler y el fin de las ayudas alemanas de Münzenberg, era evidente el fin de la FPL como proyecto cinematográfico. Este llegará en 1936.

La crisis de la FPL abrió un periodo de confusión acerca del cine radical, e inició un debate, encabezado por la disidencia de la FPL, sobre los puntos clave de este tipo de cine. Se concluyó, en primer lugar, la necesidad de lograr la proyección del documental radical en el circuito comercial, con lo que se lograría mayor alcance social. También se habló de la necesidad de ajustar las fórmulas de producción a los gustos del gran público, huyendo de los modelos realistas tan explotados en el pasado, y, por último se entendió que el nuevo cine radical debía tener la capacidad de análisis suficiente para explicar los motivos de las situaciones tratadas.

En medio de este clima de discusión nacerán **Nykino** y **Frontier Films**. La primera surge de la disidencia de la FPL, para realizar documentales radicales profesionales, mientras la segunda, será la materialización empresarial de ese objetivo. Constituida en **1937**, Frontier Films fue una productora cercana a la intelectualidad favorable al Frente Popular, que realizó seis películas, destacando sobre el resto *Tierra nativa* (1940). Dirigida por P.Stranz y L.Hurwitz, es la que mejor recoge los planteamientos americanos del Frente Popular. Expone los peligros que acechan a la democracia americana, a la vez que muestra las penurias de los obreros durante los años de la Gran Depresión, criticando los abusos de los grandes empresarios y patronos, responsables de la violación de los derechos civiles. El inicio de la guerra para EEUU en 1942 marca el fin de Frontier Films, cuya huella se percibirá en los años 50 y 60, en la Escuela de Nueva York.

Debemos cerrar este tema haciendo referencia al trabajo que **cineastas radicales** desempeñaron por encargo para la administración Roosevelt. Presidente gracias al **New Deal**, su programa de intervencionista social y económico requirió grandes campañas de propaganda fuera de periodo electoral, para cohesionar el favor popular en torno a su política. El cine reflejó, en producciones de realizadores radicales, las medidas legales más importantes del *New Deal*. Así, el control de los precios agrarios mediante subvenciones, la libertad de sindicatos y la negociación colectiva de salarios aparecerán en cintas como *El arado que asoló la pradera*, *Manos* o *El río*. La realización de los filmes, pese a contar con la oposición de ciertos grupos capitalistas, apenas encontró problemas para llevarse a cabo, y alcanzaron una gran difusión social y política, llegando todas al circuito comercial.

Destacan los siguientes títulos: ***Manos*** (1934, Steiner y van Dick, 1ª de Roosevelt); ***El arado que asoló las praderas*** (1936, P.Lorentz, **la más relevante**); ***El río*** (1934, Lorentz); ***La tierra*** (Flaherty); ***La ciudad*** (Steiner y van Dick).

16- PLANTEAMIENTOS GENERALES DE LA PROPAGANDA EN LA II GUERRA MUNDIAL EN EL BLOQUE ALIADO.

El permanente estado de guerra mantuvo en plena vigencia la actividad propagandística de los gobiernos directa o indirectamente y condujo a una depuración sistemática de las técnicas propagandísticas. La utilización de la propaganda como apoyo de las acciones en política internacional había demostrado su eficacia en los casos de Alemania e Italia, pero también la habían empleado británicos y norteamericanos.

Ahora se vieron las grandes posibilidades de la radio y el cine. Aunque ya se había utilizado en la IGM, tenía más posibilidades ahora por la existencia del sonoro y la adquisición de un lenguaje propio más evolucionado y con más arraigo entre las masas. El cine en general y los noticiarios filmados en particular, eran los medios de comunicación social de la clase trabajadora.

LA PROPAGANDA EN EL RÉGIMEN DEMOCRÁTICO

La organización de la propaganda en GB, Francia y EE.UU. tenía algunos elementos en común. Lo más destacado era la existencia previa de regímenes liberales que se afirmaban como defensores de la libertad de expresión aunque eso no impedía que hubiera controles de censura por parte de los gobiernos o a través de organismos no estatales. Las diferencias las marcaban las distintas tradiciones, no solo en los planteamientos generales, sino también en cada medio.

Los noticiarios cinematográficos y las películas documentales tuvieron una importancia considerada clave en esta guerra.

La eficacia de la censura y de la propaganda está en relación directa con su capacidad de pasar inadvertida. Los noticiarios solo constituyeron una parte de los medios puestos en marcha para la propaganda de guerra.

La propaganda norteamericana y británica consiguió en buena medida producir muchas aparentes variaciones y versiones diferentes sobre un tema común. Además, cada medio aportaba su cualidad más específica al ofrecer la información: la radio, la inmediatez de la noticia; la prensa, el análisis y los enfoques editoriales diversos; los noticiarios cinematográficos probaban con sus imágenes lo que la radio y prensa habían hecho llegar días antes.

• LAS EXPERIENCIAS BRITÁNICAS

Al estallar la Guerra todos supieron que la victoria dependería en buena parte del estado de la moral en la retaguardia. Los ingleses comprendieron pronto que también debían influir en los países neutrales y en los de la Common Wealth. Pero el objetivo clave de la propaganda británica consistió en persuadir a los

norteamericanos para que participasen en la guerra.

El punto de partida era muy positivo para los británicos en lo que a capacidad persuasiva desde los medios de comunicación se refiere, tanto en el frente interno como externo. GB disponía de enormes recursos propagandísticos: disponía del sistema de comunicación más desarrollado y moderno de toda Europa; además gozaba de una posición clave en la red internacional de comunicación gracias a la Agencia Reuter.

El desarrollo del dispositivo propagandístico exigía resolver tres problemas básicos:

1. Organizar una censura eficaz y a la vez discreta para satisfacer a los medios, al público y al Gobierno–militares.
2. Atender, mediante campañas de persuasión tan intensas y constantes como la sociedad británica pudiera aceptar, al frente interior.
3. Coordinar las actuaciones de los distintos departamentos ministeriales.

Desde Julio de 1941 la maquinaria propagandística de GB comenzó a funcionar con gran eficacia.

Las mayores dificultades prácticas procedieron inicialmente de los propios agentes encargados de poner en marcha el dispositivo. Al final, GB puso en marcha un sistema informativo mixto. Esta mezcla se refería primero a la variedad de los medios de comunicación y también a la diversidad de su alcance, tanto geográfico, como social y cultura.

También era mixta la acción de la censura. La prensa escrita gozó de gran libertad, el sometimiento a la censura era voluntario y el gobierno se limitaba a señalar qué noticias no debían publicarse por razones de seguridad nacional. La BBC tuvo un estatuto intermedio ya que respondía a un organismo estatal, aunque autónomo del Gobierno. Tampoco sus emisiones durante la Guerra estuvieron aparentemente sometidas a censura previa.

La censura se realizaba en las agencias de noticias. Los noticiarios eran más independientes, pero en sentido relativo porque sus noticias señalaban cuáles eran los acontecimientos importantes y, por lo tanto, los que debían cubrirse preferentemente.

El resultado para el público era tranquilizante. Por una parte no le llegaban más noticias que las que permitía la censura y en la dosis y plazos que ésta establecía desde el control de la Agencia Reuter. En general, además las informaciones eran básicamente ciertas... El sistema funcionó bastante bien ya que la censura y la orientación persuasiva eran prácticamente invisibles.

• LOS MÉTODOS MODERNOS: EE.UU.

El aislacionismo estaba profundamente arraigado en EE.UU. antes de que estallara el conflicto abiertamente. La mayoría de los americanos veía la intervención en la Guerra como una misión extraña. En el fondo de todo había una profunda desilusión por los resultados de la IGM, y por otra parte, nadie se sentía amenazado.

Todo cambió con el ataque a Pearl Harbour, entonces los EE.UU. entraron en la Guerra.

La propaganda norteamericana dirigida a sus propios ciudadanos perseguía su motivación positiva para el esfuerzo bélico. Se utilizaron diversos medios de comunicación, sobre todo la radio y el cine. Los estereotipos que se difundieron eran simples: los soldados norteamericanos y los aliados se presentaron como héroes. El enemigo era brutal y carecía de sentimientos humanitarios.

En previsión de la participación en la Guerra se venía preparando una estrategia informativa y persuasiva adecuada. Se produjo un proceso de creación de organismos dedicados a estas tareas en el frente interior.

Al entrar en la Guerra se organizaron nuevos centros de control de propaganda.

Las primeras campañas se realizaron a través de la radio con la "Voice of America". En 1942 se creó la OWI. Ambas dedicadas a la propaganda del frente interior.

La coordinación de las actividades persuasivas dirigidas al exterior la controlaba el FIS.

La OWI coordinaba la política cinematográfica, mantenía un estrecho contacto con las productoras de Hollywood; también se encargaba de la distribución de los documentos producidos por organismos estatales y paraestatales. Por último produjo directamente documentales de carácter didáctico.

Por su parte, los grandes estudios de Hollywood crearon un organismo que les representaba ante la Administración, se mostraba celosa de su independencia. Otra cosa era que los resultados de las películas tuvieran los niveles de calidad que las autoridades pretendían, o que reflejaran aspectos del enemigo que no encajaban exactamente en los planes de la oficina estatal de propaganda. Algunos informes iniciales llegaron a calificar negativamente la repercusión de la producción en la moral del pueblo americano. También se criticó la visión estereotipada que se ofrecía del enemigo.

Las grandes productoras prestaron poca atención a la Guerra hasta que EE.UU. entró en el conflicto.

La calidad y la repercusión de algunas de las películas influyeron positivamente en la preparación del pueblo americano para la intervención en el conflicto mundial, como en 1939 "Confesiones de un espía nazi", 1940 "El Gran Dictador"...

• PROPAGANDA CONTRA DEMOCRACIA. LAS DUDAS FRANCESAS

El Gobierno francés rechazó el uso sistemático de la propaganda durante el período de entreguerras, porque consideraba que constituía un recurso exclusivo de planteamientos políticos totalitarios. Por ello, Francia careció de una organización propagandística institucional en los años previos al estallido de la guerra, y solo cuando los acontecimientos se precipitaron se articuló una estructura con fines persuasivos. Pero las trabas burocráticas y las confusiones en la distribución de competencias entre las distintas áreas de poder, le restaron eficacia.

17- LA PROPAGANDA COMO FORMA DE VIDA EN LA URSS

El inicio de la guerra no sorprendió a la URSS en ningún sentido. La eficacia de la organización propagandística soviética se puso en funcionamiento.

La imagen de la URSS en la opinión pública occidental estaba en uno de sus puntos más bajos. Donde apenas se notaban esas actitudes críticas era en la URSS: el frente interior ruso se mantenía firme y compacto. Ni el pacto con los nazis, ni las purgas en el ejército y en el partido habían tenido efectos negativos en el liderazgo de Stalin.

La propaganda estaba centralizada en el Departamento de Propaganda y Agitación del Comité Central del Partido Comunista. Durante el tiempo que duró el pacto nazi-soviético se caracterizó por la ausencia total de referencias antinazis.

El aparato propagandístico respondió con eficacia aunque con una cierta lentitud por la negativa marcha de la campaña en los inicios. La táctica soviética fue muy acertada y progresivamente se puso en marcha. En cuanto

a contenidos, se apeló fundamentalmente a sentimiento patriótico ruso. Todo valía para mantener alta la moral. El resultado fue excelente desde el punto de vista de la creación de opinión en el frente interior.

Por lo que se refiere a la propaganda hacia el exterior, desde la forzada entrada en la Guerra por el bando de los aliados, se facilitó la tarea informativa a los corresponsales extranjeros y se nombraron corresponsales de medios soviéticos ante los cuarteles generales aliados y en los países de estos. Ahora la idea fundamental consistió en presentar a la URSS como la única patria del proletariado internacional.

En una población aún con una mayoría inmensa de analfabetos la eficacia de la prensa fue relativa. La radio tuvo una eficacia limitada por la escasez de receptores. El cine informativo suplió, en parte, estas dificultades para llegar a las masas populares.

18- CINE Y PROPAGANDA EN LA ALEMANIA DE LA 2ª GUERRA MUNDIAL

Durante el conflicto, Alemania poseyó una industria cinematográfica nacionalizada. Su objetivo era "mantener la pureza artística e ideológica". La nacionalización se produjo de forma gradual y solapada. Así la producción de películas quedó bajo el control del Estado que las utilizó como cauce de su propaganda.

Hitler y Goebbels estaban convencidos de que los noticiarios eran el instrumento de propaganda más eficaz, por lo que durante la Guerra, Alemania superó al enemigo en cuanto a una mayor dedicación a los noticiarios. Este interés decayó en parte entre el 42' y 43' ya que el género informativo se había basado exclusivamente en las victorias y cuando estas comenzaron a escasear, los noticiarios perdieron emoción e interés.

Ya antes de la guerra, el Ministerio de Propaganda coordinaba el contenido de los noticiarios. En 1940, tras la fusión de 4 noticiarios, se crea el Deutsche Wochenschau GmbH que tenía como objetivo la propaganda interior y exterior; pretendía monopolizar las actualidades cinematográficas en Europa y suplantar así la supremacía americana.

La labor propagandística fue relativamente fácil en los primeros años porque el conflicto era un importante aspecto del Nacionalsocialismo y porque se aprovechaban las victorias de la guerra relámpago. Los noticiarios fueron el principal vehículo para mostrar el avance alemán y así reforzar los sentimientos de seguridad y tranquilidad en los espectadores. Por otro lado, los documentales se destinaron en insistir en el fácil final de la guerra y la inutilidad de la resistencia enemiga. La apariencia de realismo conformaba la esencia de la propaganda.

El público no era consciente de esto, y los noticiarios tuvieron una enorme popularidad, incrementada por las mejoras en la distribución y el incremento de la duración.

Con Riefenstahl se había aprendido a manejar elementos estéticos con fines propagandísticos: los comentarios se usan para impresionar, la música introduce efectos emocionales y se usa la imagen para dar autenticidad. Los mensajes propagandísticos se ajustaban perfectamente a las características del cine.

A medida que avanza la guerra, la propaganda depende cada vez más de la capacidad de filmar las victorias alemanas. Después de 1941, la situación cambió y los noticiarios no adaptan la realidad sino que buscan un progresivo alejamiento de ella. El resultado fue una pérdida de credibilidad, la población empezó a perder la confianza en la victoria. Debido a esto, se organizó una campaña propagandística espectacular: la guerra total. Está destinada a movilizar a todo el frente alemán principalmente y también a convencer a los países extranjeros de que en Alemania existía un acuerdo total entre gobernantes y gobernados. Se continuó insistiendo en la victoria. Tuvo mucho éxito.

Después de 1943 la propaganda nazi ya no tuvo tanto éxito. Se basó fundamentalmente en promesas de venganza, sentimientos anti-bolcheviques, exaltación del Führer. Se impuso un "nuevo realismo" creado a

partir de material falsificado. También se hacía mención a la existencia de un arma secreta para mantener el apoyo a la guerra.

Tras la derrota de Stalingrado se aumentaron los elementos irracionales: los noticiarios sustituyeron el mito por la realidad.

Los documentales realizaron una labor paralela de propaganda también sujeta a los avatares de la contienda (aunque en menor medida). La elaboración se realizaba en organismos oficiales. Se exhibían en sedes oficiales y ceremonias públicas. Los más destacados fueron los de la fase correspondiente a la guerra relámpago. Tienen un fuerte talante belicista y pretenden influir tanto a la audiencia nacional (confianza en el Führer y ejército) como internacional (superioridad). Importantes: "Campaña en Polonia", "Bautismo de Fuego", "Victoria en el Oeste". También hay algunos políticos, sobre todo de carácter antisemita, como "El eterno judío".

Destacan por recurrir a fuentes de autoridad para resaltar la veracidad y la persuasión del mensaje. Están divididos en partes para facilitar su comprensión y la música se usa para crear emoción. Al final se intenta dejar clara la superioridad alemana.

Tuvieron una proyección en la ficción. Son films militares- heroicos que heredan la tradición épica germana. Predomina una visión romántica que aspira a dar una visión de realidad. No hay grandes innovaciones estéticas. Se adapta el modelo del Acorazado Potemkin. Lo que interesa es que el mensaje llegue al público y le impacte.

En general, toda la producción se racionaliza y se planifica para apoyar las campañas políticas, para conocer al enemigo y crear héroes. Los contenidos se adaptan en cada momento a las necesidades de la propaganda. Al final el cine se radicalizó y se impuso el miedo y la necesidad de distraer a la audiencia.

Igual que antes de la guerra, el cine nazi también acudió a la Historia para aleccionar al pueblo alemán. Se hicieron biografías, películas históricas, etc.

19- CINE Y PROPAGANDA EN EE.UU. DURANTE LA II GM

La producción cinematográfica en EE.UU. durante la II GM estuvo caracterizada por su valor propagandístico al servicio de los postulados del gobierno, vertebrados a partir de las indicaciones de la OWI. El resultado fue un aumento del cine de ficción comercial, esencialmente bélico (género que alcanzará un extraordinario desarrollo a partir de este momento), elaborado por los grandes directores de ficción de la época (los más destacados directores de cine documental de los años 30 apenas aportaron nada en estos años, dadas las circunstancias).

Este cine de guerra comenzará a partir del ataque japonés a Pearl Harbour, momento en que la anterior línea propagandística de estado se intensificará, dando lugar a distintos tipos de filmes, según su destinatario. De este modo, de cara al exterior los mensajes fueron nítidos y repetitivos: la guerra era necesaria, y no participar en el conflicto sería igual que optar por la esclavitud, en forma de sumisión a Alemania. Por ello, el enemigo apareció caracterizado como un ser brutal y traicionero (aunque en el caso alemán se intentara distinguir lo que era el pueblo ajeno a la barbarie, y lo que era la masa nazi), y la posibilidad de negociar con él, no se consideraba sin la victoria definitiva previa. A la vez, se defendió a ultranza a los países aliados, incluida la URSS.

De cara al interior, las películas que no eran bélicas, trataban de mostrar una vida nacional sin conflictos sociales, raciales o económicos. La consigna general era el fomento de la unidad frente al enemigo común. Así, incluso se buscó la movilización y el apoyo de las minorías raciales (negros y afroamericanos), dando como resultado películas en las que, por primera vez, un personaje negro tenía cierta relevancia en la trama.

Los paradigmas de este cine serán Casablanca, Lifeboat, y The Negro Soldier (sobre la integración de la minoría negra en las fuerzas armadas). Igualmente deben señalarse los esfuerzos gubernamentales por evitar que en los filmes aparecieran los aspectos más sórdidos de la sociedad norteamericana (se dejan de hacer películas de gánsters, mafias, de pobreza, sobre barrios conflictivos...), así como por fomentar una imagen positiva de los aliados entre su población.

Los encargados del cine del periodo de guerra fueron, en su mayoría, directores de películas de ficción comerciales ya consagrados en Hollywood, que garantizarían el éxito entre el gran público, y responderían con rapidez a las exigencias de un gobierno que debía impulsar, en el menor tiempo posible, una decidida campaña de propaganda dirigida a miles de reclutas y ciudadanos. El cine documental quedó, así pues, descartado, ya que requería de un mayor tiempo de preparación y elaboración.

No debemos olvidar que toda esta producción cinematográfica propagandística se adscribe al momento histórico en el que los estudios de los medios de comunicación de masas (y el cine ya lo era), apuntaban hacia la afirmación de su poder de manipulación sobre el comportamiento humano (era la época de teorías comunicativas como la de la aguja hipodérmica).

Finalmente hay que hacer referencia a quien fue el director más destacado de este momento, el responsable de la serie *Why we are fighting*: Frank Capra. La serie, que se estrenó en 1942, tenía un tono documental debido a la selección de material fílmico de archivo (documentales, noticiarios, películas de ficción), y resultó un producto donde prima lo emotivo sobre lo racional (era más persuasivo que educativo), gracias, en parte, al lenguaje directo y, en parte, a veces, gracias a la interpelación al buen sentimiento del espectador, que emplea. Fue, sin duda, la aplicación del mayor programa educativo de masas. Se difundió primero entre los reclutas, pero rápidamente saltó al circuito comercial, y terminó ganando un Oscar de la Academia a la mejor película documental del año.

Otros autores, destacados en el campo del documental de guerra, fueron: John Ford y su *La batalla de Midway*, y, sobretudo, John Houston y sus tres documentales sobre la II GM, *Let there be light*.

20- PROPAGANDA E INFORMACIÓN EN LAS POTENCIAS DEL EJE

Las potencias del eje usaron la propaganda como arma de control de la opinión pública. Esta utilización constituyó una ayuda importante para el ascenso del partido Nazi y Fascista al poder.

La Alemania nazi supuso un paradigma clásico de utilización eficaz de la propaganda para asegurar el apoyo mayoritario de un país a las directrices y medidas de su gobierno.

Alemania montó un aparato propagandístico sorprendente que involucró a todos los medios de comunicación dirigido por Goebbels. La eficacia probada de esta organización propagandística se mermó considerablemente durante la guerra debido a que: la guerra supone una dura prueba para cualquier sistema político; y la propaganda nacionalsocialista de guerra estaba intrínsecamente unida a los éxitos militares y la derrota de Stalingrado rompió ese cimiento.

A lo largo del conflicto se desarrollaron cuatro campañas de opinión pública dictadas por las fluctuaciones militares.

La primera trataba de justificar la guerra. La radio, los noticiarios y documentales fueron los medios elegidos para inculcar la confianza en la victoria final e incrementar la popularidad de Hitler. El cine informativo era el medio idóneo ya que se aprovechaba la credibilidad de las proyecciones para dar validez y autenticidad a los mensajes.

La segunda campaña comenzó con la invasión de la URSS y se presentó como una guerra al Comunismo. Se

vendió la victoria antes de lograrla.

La tercera se basó en el concepto de guerra total, debido a los fracasos militares. En esta época el cine de ficción cobró protagonismo sobre el informativo, ya que en esa época la actualidad no les era favorable.

A partir del 43' la campaña se basó prácticamente en la venganza (V) para inculcar el fanatismo necesario para continuar en una guerra que ya se sabía perdida.

En Italia la situación es diferente, el Fascismo nunca llegó a controlar todos los medios de comunicación.

La opinión pública italiana tenía una postura negativa ante cualquier intervención bélica en Europa, por lo que la decisión de participar en la 2ª GM y en la Guerra Civil española fueron decisiones personales de Mussolini. Estas discrepancias, unidas a las primeras derrotas italianas en la guerra, hicieron que la propaganda tuviera cada vez más dificultades hasta que la situación se hizo insalvable y el Duce fue sustituido por el Gran Consejo Fascista y se suspendieron las hostilidades.

En cuanto a la organización, el aparato propagandístico estaba más centralizado que el germano. El organismo principal era el Ministerio de Cultura y Propaganda cuyo trabajo consistía en evitar ofrecer información valiosa al enemigo y procurar ocultar las derrotas italianas.

Japón ya disponía de una estructura propagandística planificada para la guerra cuando entró en el conflicto. Al estallar la guerra, esta estructura se reforzó y se creó la Oficina de Información pública que se ocupaba de guiar todas las actividades informativas y propagandísticas. El cine y la radio fueron los instrumentos de persuasión más utilizados, que se sometieron aun estricto control oficial. Con todo, la propaganda japonesa no alcanzó la eficacia deseada ni en el frente exterior ni en el interior.

En la Francia de Vichy, primeramente se organizó la propaganda al servicio de la política pro-alemana, estrategia dirigida por Laval. Esta etapa se caracterizó por la falta de una estrategia única. Se practicaba además la censura y las consignas y notas de orientación para los medios. Laval dimite y le sustituye Darlan. Este centralizó todos los servicios y montó un aparato de propaganda de Estado que permitía una cierta libertad en la aplicación de las consignas para los medios pudiesen adaptarlas a los mensajes y relajó la censura a posteriori. La censura previa pasó a ser responsabilidad de los directores. Esta propaganda defensiva se vio reforzada con otra ofensiva basada en 6 estrategias diferentes (propaganda ideológica, especializada por medios, etc.).

Otra nueva etapa la marca el regreso de Laval: los sistemas represivos se modificaron porque los medios ya no poseían credibilidad.

En el 43', se producirá una crisis en el Gobierno de Vichy, y los fascistas se harán con el control de muchas parcelas gubernamentales, entre ellas la de información. Tampoco fue útil la propaganda en esta época ya que la suerte estaba echada.

21- EL CINE ITALIANO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

En Italia la cinematografía crece desde 1937 y no se ve afectada ni por la Guerra.

Se usa mucho la ficción para introducir la propaganda, también los noticiarios, y por último, los documentales, aunque en menor medida. Pese a esto, ese papel propagandístico siempre presenta fisuras, los films no parecen convencidos de su papel al servicio de la persuasión.

En el momento cumbre de la guerra, fue cuando hubo mayores dificultades para encontrar cineastas dispuestos a colaborar en las campañas de propaganda. Comenzaron a extenderse dos formas de resistencia

por parte del mundo del cine italiano:

1. Resistencia pasiva: trataba de centrarse en cuestiones estéticas, de lenguaje cinematográfico, sin connotaciones ideológicas, lejos de los contenidos propagandísticos. Ej: "Piccolo mondo antico" (Mario Soldati)
2. Resistencia más activa aunque soportada por la censura: Son películas que inauguran una nueva sensibilidad que dará lugar al Neorrealismo Italiano. Destaca Vittorio de Sica. Los protagonistas son personas normales.

Se estaba abriendo una nueva etapa en el cine italiano, que se hace más patente en 1943 con el documental "Gentes del Po" de Antonioni. Además, la República Fascista por aquel entonces no tenía mucha más realidad que las películas que producía.

El esfuerzo italiano para la producción de noticiarios fue enorme. Se enviaba el material rodado a Roma donde se retiraban las secuencias militarmente interesantes para el ejército o peligrosas por ofrecer información al enemigo.

Desde el principio se pretendía que los noticiarios llegasen al extranjero, pero a causa de la guerra solo se exhibían en los países del Eje y en los neutrales, aunque casi nunca en salas comerciales. Tuvieron poca influencia.

Dentro del país, la exhibición era obligatoria desde 1942. Esa obligatoriedad se debe a un proceso de intensificación de la propaganda debido a los malos resultados de la guerra. Pese a todo, la propaganda tuvo escasa eficacia por el poco interés del público. No logró inculcar eficazmente las consignas a la población.

Por otro lado, eran frecuentes las falsificaciones y reconstrucciones de las escenas de guerra. Se buscaba más la estética de las tomas que su actualidad ya que no compensaba exponerse a peligros para rodar una derrota que encima no tenía interés propagandístico.

Las primeras producciones documentales fueron cortos que recogían informaciones sobre temas de actualidad política y militar. Era un género intermedio entre el noticiero y el documental. Se ajustaron a dos modelos:

1. Utilizaba gráficos, mapas, etc. para explicar las acciones de guerra.
2. De carácter satírico, se caricaturizaba a GB o EE.UU..

Los primeros documentales de guerra italianos intentaban imitar a los Nazis: con vivacidad y tono similar al de la ficción. No lograron la semejanza porque carecían de base previa: los documentales de victoria militar no estaban basados en una victoria real. Esto hizo que carecieran de fuerza y rigor.

Otro tipo de documentales de propaganda de guerra fueron los de enfoque histórico, que eran ataques al enemigo.

También hay que destacar los documentales que intentaron reforzar la identificación de la población con el partido.

Uno de los géneros originales son las películas de Francesco De Robertis- Comandante de la Armada-. La acción se desarrolla en la marina. Casi todo es ficticio, se intenta reconstruir situaciones lo más cercanas a la realidad. Lo más destacado de ellas es su verosimilitud. Tienen un enfoque humanista, lejos de la propaganda. Aunque De Robertis es filofascista, sus películas son un modo de afirmar que las cosas no van tan bien como la propaganda proclama. El realismo es lo principal. Adelanta formas del Neorrealismo italiano. Igual que De

Sica, Rosellini, Visconti y Antonioni estaba empeñado en convertir en protagonistas de su propia historia a los sujetos reales.

En medio de la derrota, el cine italiano procuraría mostrar los resultados de un régimen tolerado y de una guerra impuesta.

22- EL CINE SOVIÉTICO DURANTE LA 2ªGM QUEDA MOVILIZADO

En inicio de la Guerra trajo cambios en la industria cinematográfica. Ahora se buscará la utilidad en las películas y la producción será prolija. El principal apoyo en la propaganda cinematográfica en el frente interior fueron las películas de ficción. Llegaban eficazmente al gran público. Las películas de estos años de guerra consolidaron el sistema soviético.

La producción se ajustó a las necesidades de la propaganda de guerra en el frente interior. Inicialmente fueron series de cortos cuyo tema y ambientación era la guerra. Eran de alta calidad, eficaces y fáciles de producir. Estos primeros films son bastante ingenuos porque los directores desconocían en estos momentos la crudeza de la guerra. La mayoría trataban de acciones heroicas de soldados y mujeres rusas luchando contra el enemigo. Constituían el principal vehículo de la persuasión estatal.

De 1942 a 1945, se produjeron largometrajes históricos y bélicos de alto contenido ideológico. Poseían un tema común: la guerra. Pretendían transmitir la idea de autoridad y muchos presentaban los temas de modo grandiosos, lo cual conseguía conectar con la emotividad del público. Uno de los temas predominantes era el héroe ruso. Se trataba en forma de drama porque se consideraba serio el tema de la guerra. Un aspecto muy importante de la propaganda estaba basado en la figura de la mujer: su respuesta firme y valiente se le exigía a los hombres. Con todo, el tema principal de las películas soviéticas durante la guerra fue el patriotismo. Aunque también hay que decir que este tema trajo muchas dificultades debido a los múltiples nacionalismos que aglutinaba la URSS y que el Gobierno trataba de acallar.

En cuanto a los noticiarios y documentales, los primeros solo mostraban la retaguardia: declaraciones de Stalin, burócratas, campesinos, etc. Las primeras imágenes de los noticiarios no provenían del frente porque: no era fácil hacer llegar el material a Moscú con facilidad; inicialmente se pensó que eso podía ofrecer información al enemigo. Los miembros del partido pronto se dieron cuenta de que con los noticiarios y documentales resultaba más fácil actuar sobre los sentimientos de la población. El género realista era el complemento perfecto para la sensibilización directa e inmediata del pueblo.

Tras el éxito de la defensa de Moscú, empezaron a proyectarse imágenes de la guerra ya que ahora se poseía material que mostraba una derrota patente del enemigo. Se cambió el sentido de los documentales aunque se mantuvo el tono dramático por la fascinación del pueblo ruso por la presentación y reflejo del dolor.

Los noticiarios estaban a cargo de R. Gregoriev, el cual se había iniciado con Vertov y Kaufman. Debía atender a la fuerte demanda que exigía una gran producción y también debía seleccionar adecuadamente entre la variedad del material filmado.

Cabe destacar la importancia en esta época de documentales como Stalingrado (Varlamov, 1943) o "Leningrado en guerra (Karmen, 1942). En otra línea, Slutsky compuso una experiencia original: reunió el material filmado con más de 2000 cámaras por toda Rusia bajo el título "Un día de guerra".

Toda esta producción tuvo un fuerte impacto en EE.UU., donde mejoró la opinión pública sobre la URSS. Después de los hechos de Pearl Harbour, las películas soviéticas de guerra se convertirán en la principal fuente de material para los documentales bélicos del Gobierno americano.

23- LA FRANCIA DE VICHY

El cine francés se amoldó a las consignas del ocupante, más relacionadas con la guerra que con un planteamiento político serio. Se pretendía mantener el orden a toda costa. Los largometrajes eran vacíos, ligeros, y buscaban sobre todo la evasión para hacer olvidar la situación dramática que se vivía.

Como la infraestructura cinematográfica estaba en París, el Gobierno de Vichy tuvo dificultades. Estas se complicaron más aún ya que sus objetivos eran no solo la producción, sino el control de la información en todas sus manifestaciones. La actitud de este gobierno hacia el cine revela su ambición política y también su incapacidad para mantener el control de la situación.

El cine respetará el orden moral imperante. Las historias que se cuentan no mostrarán, a diferencia de otros países, la guerra o el enemigo, sino que serán casi siempre burlescas y optimistas. Los contenidos se situarán en una ambigüedad absoluta. En general, en Vichy no existió un cine ideológico y político a su servicio. El cine de propaganda gubernamental sí existe, pero se limita a los noticiarios cinematográficos y los cortos, que fueron un claro cauce para la persuasión política. Se decretó la unificación de las tres compañías francesas de noticiarios que crearon unas actualidades cinematográficas: Journal France Actualités Pathé. Además todos los periódicos cinematográficos extranjeros se prohibieron.

Pese a esta posición privilegiada para llevar a cabo una efectiva propaganda, pronto surgieron muchas dificultades, la más destacada era la reticencia alemana a la existencia de un noticiario que escapaba a su control. Finalmente estos consiguieron la unificación de todos los noticiarios del país. Se creó France-Actualités, que subsanó las dificultades que tenía el anterior. Este noticiario se limita a reproducir los modelos de edición del período de entreguerras: las noticias aparecen sin ninguna estructura. Los temas habituales son el anticomunismo, el antisemitismo, la persecución de la masonería, etc.

Además de esto, France-Actualités se encargaba de la distribución de cortos que el Servicio de cinematografía de Vichy autorizaba. Los documentales que eran considerados de interés nacional gozaban de prioridad en los cines. A partir de 1942, con el endurecimiento de la legislación, estos documentales serán de obligada proyección. Los resultados en este ámbito de la propaganda serán muy importantes. Unos contendrán propaganda directa como "El peligro judío" o " Los corruptores".

Los documentales en torno al mariscal Petain son también muy importantes tanto cuantitativa como cualitativamente y también contendrán propaganda directa. Ej: " Imágenes y palabras del mariscal".

También hay documentales que se dedican a exaltar la labor de los artesanos. Se utilizan para reforzar los valores tradicionales. Propaganda directa es también la realizada por los colaboracionistas con el respaldo de la propaganda Abteilung (alemana). Ej: "Patriotismo".

Existen también films de propaganda indirecta, que parecen apolíticos pero que no lo son realmente. Ej " Jardín sin flores", "Cruzada de aire puro".

En conclusión, Francia utilizó en los años de la ocupación un cine de ficción para evadir, hacer olvidar y mantener la paz social. Y un cine informativo de apoyo propagandístico a los principios ideológicos básicos de las autoridades de ocupación y de Vichy.

En agosto de 1944, cuando se produce la evacuación de París, un equipo de cineastas de la Resistencia filma imágenes de la liberación. Con esto se montó un film de alrededor de media hora de duración.

Esas imágenes sirvieron también para inaugurar un nuevo noticiario que se tituló "France Libre- Actualités". Presenta como novedad que se organizó como una cooperativa. Cambiará su nombre por "Les Actualités Françaises". Reaparecieron también en esa época los noticiarios extranjeros. Incluso Eisenhower creó un noticiario con fines propagandísticos en Francia- Le Monde Libre-, pero ninguno de ellos consiguió arrebatarse la supremacía que consiguió "Les Actualités Françaises".

24- GRAN BRETAÑA O CÓMO ORGANIZAR CINE EN CASO DE APURO.

Los problemas entre los medios de comunicación y la censura establecida por la guerra fueron mayores en el caso de los noticieros cinematográficos debido a problemas técnicos, económicos, etc. En un principio se planteó la idea de cerrar las salas, pero luego se optó por que los noticiarios debían ser producidos y distribuidos por la Administración. Se creó la Film Division. Contó con el apoyo de las fuerzas militares que le suministraban material grabado; así solo se emitía lo proporcionado por los militares y no había problemas con la censura. Pronto el Gobierno se dio cuenta de que estaba perdiendo oportunidades de fortalecer su frente interno por ignorar las conexiones y la experiencia de las compañías de Newsreel.

A partir de 1940, las compañías privadas se hicieron cargo de la producción, distribución y exhibición de los noticiarios de guerra, que era fundamentalmente lo que el público pedía. La Film Division pasó a ocuparse solamente de documentales, estos no se exhibían en salas comerciales, sino en circuitos privados. Los propios miembros de la Administración reconocían que los Newsreel constituían el principal medio de propaganda.

Una vez atendido el frente interior, la propaganda se dedicó a distribuir los noticiarios británicos en los países neutrales. "Battle of Britain" sería el primer éxito. Estos noticiarios tuvieron en el extranjero un aire de honestidad y credibilidad que habían perdido tras la I GM. Surgieron varios noticiarios filmados; el más conocido fue British News. La realización de estos noticiarios ofrecía dificultades debido a las diferentes mentalidades de cada país.

En cuanto a la censura, al principio se limitaba a evitar las noticias, comentarios o enfoques contrarios a GB. Luego, la censura estaba más orientada a ajustarse a las necesidades de la persuasión organizada por el Gobierno en cada momento. Cada noticiero debía obtener el visto bueno de la censura gubernamental, que era especialmente cuidadosa con los noticieros.

Estos constituyeron una importante arma propagandística durante la guerra. El Gobierno transmitía sus consignas sobre el Estado, los enemigos y los aliados. El control gubernamental era total y además los espectadores no podían verificar la autenticidad de las imágenes. El público fue dándose cuenta y, debido a esto, los noticiarios irán perdiendo paulatinamente popularidad y credibilidad. A comienzos de la Guerra, la GPO Film Unit se convirtió en la Crown Film Unit y se le asignó la producción de películas propagandísticas sobre la Guerra. Al principio debían dedicarse tanto a la ficción como a la información, pero luego solo se encargaría de los documentales. Con los documentales se buscaba obtener un efecto similar a las producciones germanas paralelas. GB contaba en este sentido con la tradición y la Escuela Documental de Grierson.

H. Jennings es una figura muy importante de la época. Desarrolló sus cualidades de documentalista durante la guerra, antes solo había hecho colaboraciones. Hay que destacar el corto "Los primeros días" (en colaboración con Watt y Jackson, 1939), que captó el espíritu del momento. Su estilo es tranquilo, claro y sugerente. Alcanzó una reputación mundial. También muy importante su film: "Comenzaron los incendios".

Se asemeja a la Escuela Documental Británica, excepto en que sustituye la explicación del narrador por la sugerencia de las imágenes y la música.

No representa los relatos típicos para elevar la moral del soldado; sino que muestra cómo en un entorno hostil continuaban los modos de vida que definían la cultura occidental. Sus películas carecen de largas explicaciones, se limita a observar y a mostrar. Otro de sus recursos narrativos importantes es la utilización de la banda sonora, es la música la que actúa como lazo de unión entre las escenas. No busca producir el odio al enemigo, ni exhorta al espectador. Da a los documentales un enfoque muy personal que va a influir mucho en el Nuevo Cine Británico de los 60'. La respuesta del público fue excelente porque se veían reflejados.

También el cine documental recogió la nueva situación para exponer un género típico de los tiempos de guerra: la narración de las victorias militares. "La verdadera gloria" (1945).

Las necesidades propagandísticas impulsaron otro tipo de documental: el dedicado a desprestigiar al enemigo (mediante la ridiculización). Al analizar la influencia del cine durante la guerra se constató una especial sensibilidad de los británicos contra la propaganda gubernamental. Los espectadores desconectaban cuando consideraban que se les ofrecía un lenguaje persuasivo. Las películas mejor recibidas fueron los documentales ya que se valoraban como instructivos. La conclusión más importante que se sacó fue que el cine no influía tanto como habían afirmado los teóricos.

25- PLANTEAMIENTOS GENERALES DE LA PROPAGANDA EN LA II G. EN EL BLOQUE ALIADO.

Durante la guerra se mantuvo en plena vigencia la actividad propagandística, lo que condujo a una depuración sistemática de las técnicas propagandísticas. Las posibilidades persuasivas del cine y la radio, que ya se habían demostrado en la I GM, se refuerzan en esta época como consecuencia de la existencia del sonoro y la adquisición de un lenguaje cinematográfico más evolucionado y con más arraigo entre las masas. En esta época se incrementará el dramatismo, con la intención de producir emoción en el público.

Cada país tiene su propio estilo, pero los regímenes democráticos tenían en común que, aunque se mostraban partidarios de la libertad de expresión, utilizaban los controles de censura. La eficacia de esta censura radicaba precisamente en su capacidad de pasar inadvertida. En este sentido, se pensó que los noticiarios y los documentales tenían una importancia clave, aunque más tarde se constató que se había sobrevalorado su capacidad de transmitir propaganda.

En Gran Bretaña se observa un predominio del criterio de la Escuela Documental Británica. Además de tratar de influir en el frente interior y en los países neutrales, los ingleses intentaron persuadir sobre todo a EE.UU. para que participase en la Guerra. G B disponía de enormes recursos propagandísticos, y además gozaba de una posición clave en la red internacional gracias a la agencia REUTER.

El desarrollo de su propaganda pasaba por tres problemas básicos: Organizar una censura eficaz y a la vez discreta; Mantener alta la moral en el frente interior; y Coordinar las actuaciones de los diferentes Departamentos Ministeriales.

Las mayores dificultades provinieron precisamente de los agentes encargados de poner en marcha el dispositivo propagandístico ya que estaban más preocupados por censurar y evitar noticias negativas que por utilizar los medios para crear una opinión pública adecuada. Las cosas fueron cambiando y poco a poco GB puso en marcha un sistema informativo mixto. Esta mezcla se refería a la variedad de los medios que funcionaron y también a la diversidad de su alcance(geográfico, social, cultural). Este sistema funcionó bastante bien ya que la censura y la orientación persuasiva eran prácticamente invisibles.

Cabe destacar la figura de H. Jennings como un documentalista importante. EE.UU. entró en la guerra tras lo sucedido en Pearl Harbour. La propaganda norteamericana estaba dirigida a la motivación positiva para el esfuerzo bélico. Se usaban estereotipos simples: los aliados se mostraban como héroes y los enemigos brutales y sin escrúpulos. Se crean centros de control gubernamental de la propaganda : en el 42' se crea la Office of War Information (OWI), dedicada a la propaganda dirigida al frente interior. La coordinación de la propaganda hacia el exterior la organizaba el FIS.

Por otro lado, Francia se mostró en un principio contraria a la utilización de la propaganda ya que la consideraba exclusiva de los regímenes totalitarios; solo cuando los acontecimientos se precipitaron, se articuló una estructura con fines persuasivos. En la URSS la organización propagandística fue muy eficaz. En el exterior la imagen que proyectaba no era muy buena, pero por el contrario el frente interior ruso se mantuvo firme y compacto. La propaganda estaba centralizada en el Departamento de Propaganda y Agitación del Partido Comunista. En general, el tema fundamental se basó en la exaltación del sentimiento patriótico ruso. En este país, el cine informativo fue muy importante para llegar a unas masas populares mayoritariamente

analfabetas Tras la entrada en el bloque aliado, la propaganda hacia el exterior se fundamentó en presentar a la URSS como la única patria del proletariado internacional.

26- LA PECULIARIDAD FRANCESA

Francia se muestra reacia en un primer momento de utilizar la propaganda de estado porque la consideraba propia de regímenes totalitarios.

En esta época previa a la guerra, los noticiarios franceses serán los preferidos del público. Desde 1936 estarán sometidos a la línea diplomática y militar decretada por el gobierno; pero este sometimiento era, en cierto modo, voluntario. Más que ha reproducir consignas, el cine informativo lo que hace, sobre todo, es ignorar los temas conflictivos de la vida nacional.

Es en 1937 cuando decide, por primera vez, poner el cine al servicio de una propaganda de prestigio nacional, aunque solo se pone en marcha la censura.

En estos momentos el tema de la defensa se desarrolla siempre, aunque sin designar explícitamente al enemigo. También se elogia al ejército; son habituales las referencias a Juana de Arco, etc. También se produjeron algunos documentales en los que se exponen las consignas gubernamentales, aunque son escasos: ej. Unidad Francesa; que resalta sobre todo la fuerza militar francesa. El mensaje que se extrae de todo esto es: "Francia, apaciguadora, tiene una política militar defensiva, pero no tiene enemigo identificado ni intención ofensiva". La repetición de estos argumentos va a hacer aún más dura la derrota francesa.

En 1939 se crea el *Commissariat Général à la Information* como primer organismo gubernamental dedicado a la propaganda, aunque sus poderes no fueron bien definidos, por lo que resultó en cierto modo ineficaz. Se abrieron dos formas de intervención en los medios: la censura; y el fomento y la supervisión de la producción propagandística.

El cine de ficción salió mal parado y no recibió ninguna ayuda estatal puesto que no se consideraba útil para fines propagandísticos. En general, el cine se vio paralizado y rodeado de impedimentos administrativos.

Los militares fueron más eficaces que los civiles en el desarrollo de la propaganda cinematográfica, poseían objetivos más claros y experiencia. Se creó un *Periódico de Guerra* semanal que se exhibía solo en el extranjero y en el frente. La retaguardia no tuvo acceso a él hasta 1940 cuando la situación bélica exigió un esfuerzo mayor. Para completar al *Periódico de Guerra*, se promovió un magazine llamado *Noticias del Mundo*.

Al mismo tiempo, el *Commissariat* lanzó una revista cinematográfica dirigida a civiles. Sobre todo se dirigió a las áreas rurales cuya población tenía normalmente menos acceso a la información. Era un resumen mensual de los noticiarios. Se repiten los temas propagandísticos de entonces: la responsabilidad alemana, el esfuerzo nacional y el éxito aliado.

En este sentido, también se realizaron largometrajes de propaganda hasta la derrota.

Los noticiarios civiles vivieron en esta época un panorama bastante precario: dependían de las ediciones militares, de forma que todos recibían la misma información. Para diferenciarse, se optó por filmar la vida de Francia en guerra. La censura se mostraba en este caso más benévola siempre que el material sirviese para mantener la moral de las tropas y de la población. Las variedades y los deportes procedentes de extranjero eran también tolerados porque servían de distracción. Por otra parte, nunca se informaba de lo que sucedía en Alemania ni— mientras duró el pacto— en la URSS. Poco después, las fuentes anglosajonas se perdieron; así que Francia se vio durante casi cinco años desabastecida de información actual sobre una gran parte del mundo. Ante esta situación, Pathé y Gaumont decidieron asociarse, pero no pudo realizarse porque Francia

fue ocupada por los alemanes.

27- LA CINEMATOGRAFÍA JAPONESA

A partir de 1937 (comienzo de la guerra con China), Japón comenzó a organizar la industria cinematográfica para ponerla al servicio de sus necesidades propagandísticas. El primer paso se dio en relación a la censura: se debía mantener la tradición y evitar las influencias extranjeras que contradecían los preceptos de antaño. Para reforzar esto se hicieron leyes que limitaban las importaciones de películas extranjeras.

El siguiente paso se dio en 1939 tras las victorias alemanas. Se aprobó un Reglamento General sobre Cine bajo el pretexto de una muestra de interés por el cine, pero con el objetivo real de aumentar el poder del Estado. Este reglamento articulaba un sistema de control de personal y de la producción cinematográfica. Este último se lograba a través de la censura previa y también de la obligatoriedad de exhibición de documentales culturales de producción estatal que eran realmente películas de propaganda que exaltaban la grandeza de la nación.

Al igual que en otros países, las necesidades de la propaganda bélica impulsaron el protagonismo del cine informativo. En 1940 se crea un noticiario oficial: NIPPON EIGA SHA, que se hizo con el monopolio de la información audiovisual tras la prohibición de otros noticiarios privados. Pese a la manipulación de sus contenidos, tuvo gran éxito.

El movimiento documental se controló de una forma especial debido a sus antecedentes y por su credibilidad entre el público. En este ámbito cabe destacar a Fumio Kamei, al que se le encargaron varios films ("Shangai", "Soldados Combatientes"). Estos, más que cumplir fines propagandísticos, muestran la tragedia de la guerra. Hay que destacar la importancia del estilo de Shangai, ya que perfecciona el uso de la entrevista, una técnica ya utilizada por la Escuela Británica.

No fueron del agrado de las autoridades y Kamei fue arrestado. Con esto, el Gobierno se percató de que el reflejo de la realidad podría traer problemas, y decidió centrarse en la ficción con historias de amor que mostrasen las buenas intenciones del Imperio, o argumentos sobre la vida cotidiana llenos de ternura.

En 1941, el Estado dio el siguiente paso para controlar totalmente la industria cinematográfica motivando la concentración de la producción, quedando así solo tres compañías: Shochiku, Toho y Shinko. Se procedió de la misma manera con la distribución que quedó finalmente a cargo de una sola compañía. Esta misma se encargaba también de la importación de películas. Tras Pearl Harbour, la importación americana se prohibió. En ese mismo año, la Oficina de Información se encargó también de determinar los contenidos de las películas.

La propaganda bélica se centra sobre todo, además de en el noticiario oficial, en la películas de guerra encargadas por el Gobierno imperial. El mayor especialista es Yamamoto (ej. "Los halcones del general Kato"). Son películas dirigidas especialmente a la retaguardia. Dentro de las películas bélicas, se llevaron a cabo producciones de inspiración histórica tal y como hicieron los nazis. También se realizan producciones contra el enemigo, un ejemplo claro son las películas que alientan a las colonias a independizarse de la metrópoli inglesa.

Paralelamente a esta producción propagandística, existieron una serie de cineastas que intentaron mantener su independencia. Cabe destacar a Kinoshita que realizó "El puerto en flor", y a Tanaka, que fue censurado por su película "El ejército"

28- LA FIGURA DEL PATROCINADOR Y EL PAPEL DE INSTITUCIONES

Cuando terminó la II Guerra Mundial, se intentaron rehacer los noticiarios desde el punto de vista empresarial.

El problema eran las dificultades económicas y sólo van a poder rehacerse los más fuertes, que tienen su sede principal en EE.UU., Gran Bretaña y Francia. Estos noticiarios se distribuyen en todo el mundo, por lo que podemos decir que se produce un colonialismo informativo.

En EE.UU., uno de los más fuertes es el noticiario de la Fox y el de la Paramount y Hearst. En Gran Bretaña, el Gaumont British y el del grupo Rank. En Francia, Pathé, Gaumont y Eclair.

Un hecho a destacar es que los noticiarios gozan de gran importancia social. Son medios con gran influencia en la opinión pública. Por ejemplo, lo primero que hacen los norteamericanos en la Alemania ocupada es poner cines. Los países van a ver cómo los noticiarios más poderosos imponen una visión del mundo e intentan crear sus propios noticiarios nacionales: NO-DO (1942), surge por los disturbios de la Semana Grande de Bilbao. Pero, para crear un noticiario nacional sólo había dos salidas: subvención del estado o noticiario estatal.

Los subvencionados adoptaban la estructura de Sociedad Anónima. Son noticiarios pequeños, con noticias sólo nacionales. Si querían noticias internacionales tenían que hacer intercambios. Tienen monopolio de las noticias en el país. Este es el caso de NO-DO y también del noticiario suizo (1942), que pretendía contrarrestar el noticiario alemán de la UFA.

Los estatales tenían el monopolio y la obligatoriedad de su exhibición, con una carga ideológica muy fuerte. Suelen ser más fuertes y solventes y tienen más medios. Es el caso de los países del Este, los recién independizados –como India–, africanos. Curiosamente, Gran Bretaña tenía uno para las colonias.

Todos ellos tenían dificultades económicas, por las tasas de las aduanas, la carestía de la película virgen y que los precios de alquiler de películas tienen que ser bajos. Estos problemas los compensan con publicidad, de forma sistemática: directa –entre noticias– e indirecta –la más habitual, con enfoque de carteles o con lo que hoy llamaríamos publi-reportajes.

Además de la publicidad, los noticiarios pequeños se ahorran gastos intercambiando noticias, compartiendo los gastos de mandar a un corresponsal.

En estos años existe censura, por la guerra fría, que lleva al control y la represión política. La censura se hace de dos formas: central o local. Además hay variedades:

" EE.UU.: autocensura de las propias productoras.

" Gran Bretaña: Censura en la ficción, no en cine informativo (=prensa)

" Noticiarios estatales: No hay censura, porque los responsables son nombrados por el régimen. Sólo habrá censura moral.

De todas formas, los noticiarios no intentan implicarse políticamente, porque quieren asegurarse audiencia y ganar dinero.

29- LAS VANGUARDIAS CINEMATOGRAFICAS

Hacia finales de los años 50, se produce un nuevo auge en el documental. Surgen nuevas cámaras y técnicas que permiten nuevos estilos documentales. Estilos que irán dirigidos a una audiencia creciente.

En esta época, aparecen nuevas vanguardias como el cine directo, el cinema verité y el cine de compromiso social. Estas nuevas vanguardias se expresarán tanto en el cine de ficción como en los documentales. Estarán a favor del cine de autor, de dejar a un lado los moldes y las composiciones clásicas. Serán movimientos de

ruptura, de rebeldía en contra de los moldes burgueses, aunque la mayoría de los directores serán intelectuales de esa extracción social. Los cambios en la sociedad favorecerán que estos nuevos movimientos sean aceptados; así, la incorporación de elementos de las vanguardias a la vida social allanará el camino para estas.

El Free-cinema surge a partir de 1956. Vendrá a llenar el vacío que dejó la Escuela Documental Británica, que había desaparecido en 1952 al faltarle el apoyo de un Gobierno que ya no la consideraba rentable. El maestro de la corriente es Jennings, del que incorporan el gusto por la mística y los pequeños detalles de la vida cotidiana. Los miembros de la corriente hicieron un manifiesto, "El manifiesto de los hombres airados", en el que critican a la sociedad, la autoridad, la hipocresía y la tradición.

Las cámaras más ligeras permiten plantear otro tipo de documentales. Los nuevos artilugios observan, se meten en cualquier lugar. La intención no es adoctrinar mediante mensajes, sino permitir a cada espectador sacar sus conclusiones. El resultado final es, muchas veces, bastante ambiguo. Los temas tratados suelen ser marginales, precisamente aquellos que la sociedad burguesa oculta. Por ejemplo, un documental sobre un borracho al que se sigue.

El lenguaje utilizado es amargo, pesimista. Buscan romper tópicos y estereotipos. Muchos de los directores de esta corriente, acaban haciendo cine de ficción, por lo acaban por entrar dentro del sistema. No obstante, incorporan elementos nuevos al mismo; por ejemplo en *La soledad del corredor de fondo*, de Richardson, o en los films de Anderson.

El *Oh dreamland*, se concede una importancia capital a la música. Siguiendo el estilo de Vertov, la cámara sale a la calle y filma lo que ocurre. En este caso es una verbena, pero el realizador parece reírse de lo cotidiano. En la película, las diversiones habituales de la gente resultan ridículas.

El Free-cinema intenta provocar a toda costa. Para ello, no dudará en hacer documentales sobre un matadero en el que esporádicamente aparecen imágenes de la vida cotidiana de París. Algunos ven en estos films una referencia al holocausto, pero las interpretaciones resultan ambiguas.

La Escuela de Nueva York realiza un planteamiento muy similar. Nace en 1960 como oposición a la gran industria de Hollywood, de la que quieren ser la alternativa. Valora la independencia en aspectos como la distribución (tienen su propia red) y, sobre todo, la creatividad. Esta escuela, de marcado carácter subversivo, utiliza formas de expresión de otras artes gráficas, como la literatura. *Shadows*, de John Cassavetes se rodó en 16 mm, con un exiguo presupuesto y con los alumnos de un seminario de interpretación que el propio Cassavetes estaba impartiendo en Variety Art Studio, el centro de enseñanza que había fundado. Tuvo un gran éxito y supuso el inicio de la Escuela de Nueva York

La Nouvelle Vague surge en el 58. Defensores del cine de autor, hacen documentales y películas muy baratos. Parecen querer decirles a los grandes que el cine también se puede hacer sin medios, apartándose de las exigencias comerciales. Usan técnicas veristas como calles, escenarios naturales, actores desconocidos. Los actores de esta corriente son bastante individualistas. Las películas más representativas son: *Los 400 golpes* (1959) de Truffaut, *Hiroshima, mon amour* (1959) de Resnais, o *Al final de la escapada* (1960) de Jean Luc Godard.

Nouvelle vague (Nueva ola) es la denominación utilizada por la crítica para designar a un grupo de nuevos cineastas franceses, surgido a finales de los años 50, que reaccionan contra las estructuras del cine francés existentes en ese momento y que tienen como máxima aspiración la libertad en varios frentes: libertad de expresión pero también libertad técnica.

Esta denominación surge cuando muchos de los críticos y escritores de la revista especializada "Cahiers du Cinéma" (Cuadernos de Cine), bajo el auspicio teórico de André Bazin, deciden pasarse a la dirección, tras la escritura de guiones. Tal es el caso de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer o

Claude Chabrol.

Sería precisamente una obra de Truffaut *Los 400 golpes* (1959), junto a la de Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (1959), las que más llamaron la atención sobre el nuevo fenómeno, todo ello incrementado cuando en el festival de Cannes de aquel año resultó ganadora otra ("*Orfeo Negro*" de Marcel Camus).

De André Bazin tomaron el deber de retratar la realidad, o hacer que la ficción fuera lo más verosímil posible. Todos estos "nuevos turcos", como se les denominaba, tenían un amor sin límites por el cine, que se convertía en grandes conocimientos teóricos a base de ver innumerables películas en la Cinemateca del Barrio Latino de París. Desde el principio defendieron los conceptos de "autor" y "autoría".

Con respecto a la técnica, gracias a las cámaras más ligeras de 16 mm. y a las nuevas emulsiones más sensibles, hicieron posible que se rodara sin iluminación artificial, cámara al hombro y en localizaciones naturales. Es decir, rodajes más rápidos y baratos.

Las primeras películas que surgieron por el 59 se caracterizaban por ser muy espontáneas, con grandes dosis de improvisación, tanto de guión como de actuación, sin iluminación artificial, sin ser rodadas en estudios, con muy poco dinero pero rebosantes de entusiasmo, y en un momento histórico que subyace en todas las tramas. Las historias suelen ser cantos a la vida en la plenitud de ésta, el deseo de libertad a toda costa y a todos los niveles, y una nueva forma de asumir la edad adulta desde la óptica de un espíritu joven.

Estos cineastas nunca formaron un movimiento o escuela e incluso a algunos de ellos (Louis Malle, Roger Vadim) no se les consideró en sentido estricto miembros de esta corriente, por distintas razones.

Aunque este movimiento surgió contra el cine de calidad pero anquilosado de las viejas glorias francesas, los "nuevos turcos" finalmente obtuvieron su sitio en la industria y se convirtieron en lo que antes odiaban, siendo el de François Truffaut el caso más obvio, y a la postre también el de Chabrol, aunque todos ellos, a pesar de haber sido asumidos por la industria, han hecho siempre un cine muy personal y notablemente alejado de los gustos dictados por las modas.

Frente a ellos se erigió al mismo tiempo otro movimiento, erróneamente enmarcado en la Nouvelle Vague llamado "Rive Gauche", que surgió a la vera de la revista "Positif" y con cineastas más teóricamente vanguardistas como Alain Resnais, Chris Marker y los escritores Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet. El cine de éstos se caracterizaba por ser más retórico, literario, elaborado y cuidado que sus colegas de la "Nouvelle Vague". Destacan los primeros films de Resnais (*Hiroshima, mon amour*, *El año pasado en Marienbad*, *Te amo, te amo*), *La Jetée* de Marker, *Trans Europe Express* de Robbe-Grillet e *India Song* de Duras.

30- RELACIONES ENTRE CINE INFORMATIVO Y TELEVISIÓN

A finales de los 40 empiezan a producirse cambios porque está surgiendo la televisión, que había comenzado sus experimentos en el periodo de entreguerras –JJ.OO. Berlín–. Las emisiones se hacen cada vez más regulares, lo que provoca cambios en los noticiarios:

" 1948: La Fox convierte su noticiario en una especie de magazine –pocos temas tratados a fondo.

" 1949: Paramount da un carácter documental a su noticiario. Tocan temas laborales, próximos a los espectadores, algo que hacía la televisión y que había hecho el cine en sus comienzos. Además, introducen el color.

La televisión termina imponiéndose porque ofrece imágenes que los noticiarios no pueden ofrecer, mejora la técnica y los aparatos de televisión se venden baratos. Además, la televisión varía los contenidos: películas,

deportes, información. Con respecto a las noticias, las dan en directo y Eurovisión se convierte en un intercambio de noticias de forma rápida y directa.

La televisión avanza al tiempo que los noticiarios retroceden. En EE.UU. empieza este fenómeno y en 1951 desaparece The March of the Time, pero colabora con televisión haciendo series históricas porque tiene un archivo con el que no contaba la televisión. En 1956, desaparece el noticiario de la Paramount; en 1963, el de la Fox; en 1967, el de Hearst. Curiosamente, la edición extranjera de la Fox y Hearst se mantiene hasta los 70, porque los servicios secretos las mantuvieron como un medio de influencia en el exterior.

En Europa, el fenómeno es más lento porque los noticiarios tienen más prestigio y además, intentan mejorarlos. En los 60, incorporan cámaras ligeras, zoom, mejoran los montajes, incluyen entrevistas. Así, dan un aire muy profesional, imitando el modelo televisivo. La mayoría de los noticiarios europeos se convierten en magazines. Se institucionalizan los intercambios en el INA, en 1957.

Estos cambios no fueron suficientes. La crisis afectó al cine en general, que ve mermado el número de espectadores por la televisión. A esto se une el cambio en el concepto del ocio, que hay más ofertas –se pone de moda ir al campo– y que el público del cine ya no es familiar, sino individual.

El cine atraviesa una gran crisis, la industria tiene que rehacerse. En los 70, surgen los multicines y desaparecen los grandes salones muy decorados. Buscando la competencia con la televisión, se preocupan por el confort de las butacas. La crisis afectará especialmente a los cines de barrio, que desaparecen porque no eran rentables. De forma especial, afecta también a los cortometrajes y documentales y a los noticiarios. El empresario tiene que elegir y en los 70, los noticiarios desaparecen –Pathé en 1976, Gaumont en 1980. En España, desde el 75 NO-DO no tiene obligatoriedad.

La salida de los noticiarios es convertirse en agencias de imágenes, como ocurre en Alemania y utilizarlos para hacer series. Sin embargo, hay países en que los noticiarios se mantienen unos años más:

" América Latina, hasta los 80 o principios de los 90 porque la televisión llega más tarde.

" Países del Este, hasta la caída del comunismo por el valor propagandístico.

" Países africanos, por razones políticas y por la descolonización tardía.

" China, hasta los 90 porque hay mercado para todo.

31- LOS NUEVOS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

A partir de la década de los 70 la actividad documental creció fundamentalmente gracias a nuevos sistemas de producción (vídeo ultraligero o computerizado), y distribución (canal o satélite de acceso público, cable). Estos avances técnicos parecieron abrir la senda hacia la democratización de la expresión audiovisual, camino que, sin embargo, dado el elevado coste de creación y mantenimiento técnico, se vio ralentizado.

El vídeo ultraligero será el nuevo modo de expresión. Fácil de manejar y de moderado costo, permitió a grandes grupos sociales (iglesia, oficinas, escuelas), poseer una fuente de expresión efectiva. Su desarrollo no se hizo esperar: la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá fue la pionera en experimentar en vídeo, y su director ejecutivo, G.Stooney, creó en NY un Centro de Medios Alternativos para potenciar su empleo. Por el contrario, su acceso a la TV no fue tan cómodo ya que estuvo muy condicionado por el hecho de que la imágenes fueran en B/N. Sony consiguió el color a costa de la estabilidad de las imágenes, motivo por el cual, hubo que esperar hasta los 80 para que, gracias a la videocámara con micrófono incorporada, accediera a la TV.

Así, la TV pública de EE.UU. será de las pocas en apoyar al nuevo sistema. Grabarán documentales en vídeo como Cuba: el pueblo (1974, Alpert y Tsuno, realizada en vídeo color de ½ de pulgadas), o Vietnam, recogiendo los pedazos (1977, color de ¾ de pulgada).

Dado el éxito de estas cintas, las producciones documentales tomarán nuevas direcciones y tratarán nuevo temas. De este modo, los nuevos avances técnicos permitieron explorar el mundo submarino o introducirse con equipos microscópicos en el interior del cuerpo humano, apareciendo cintas como la de la National Geographic Society, La máquina increíble (1977), o la de BBC-TV, El milagro de todos los días, el nacimiento (1981).

Igualmente, la situación internacional será fuente de inspiración de muchos autores. Veremos que, con motivo del restablecimiento de las relaciones entre China y EE.UU. se elaboran La otra mitad del cielo (1975, S. MacLaine y C. Weill) o, De Mao a Mozart (1980). Asimismo, las intervenciones de EE.UU. en El Salvador también serán objeto de materia de las películas de los 80. De esta manera, se llevan a cabo: El Salvador, otro Vietnam (1981, Silber y Vasconcellos), o Desde la cenizas, Nicaragua hoy (1981, Solberg y Ladd). Resulta característico de esta época la participación de la mujer en la filmación de guerras civiles, tal y como atestiguan P. Yates y su Guatemala (editada por la CBS en 1970), o Nicaragua: informe desde el frente, de D. Shaffer.

La contrapartida de todos estos filmes de tema latinoamericano será su escasa distribución, nunca más allá de las fronteras de EE.UU.

Otras novedades técnicas se adscriben a la experimentación con vídeo computerizado. En este formato se realizan películas dedicadas a la defensa de alguna causa concreta, como lo fue la del uso de energía nuclear en sus primeros años. Si bien durante 1950–1960, cuando se aseguraba la necesidad y seguridad del uso de la energía atómica, se filmaron cuestiones nucleares que pasaron a la TV, a partir de 1970, los documentales adoptaron una posición crítica respecto al armamento nuclear. Así, por ejemplo, la serie científica de la TV pública de EE.UU., Nova, de 1975, emitió La conexión del plutonio, donde se advertía de los peligros del manejo de este elemento. Otras películas de igual tono serán: Chernobyl, crónica de unas semanas difíciles (1986), Sin escondite (1982), o El café atómico (1982), estas dos últimas destacables por el empleo de material de archivo y su carácter crítico.

32– LAS NUEVAS TENDENCIAS A PARTIR DE LOS 70

Aunque la actualidad será el motivo principal que ocupe la atención cinematográfica, habrá documentales que miran a la historia, creando y revitalizando a partir de esta, nuevos subgéneros documentales.

Aparecerá un tipo de subgénero documental marcado por la serie de TV de la BBC, Civilización (1970), de M. Gill, centrada en la historia del hombre, y caracterizada por su gran movilidad, esto es, por sus intentos de mostrar centenares de lugares de todo el mundo. El mismo modelo adoptará en 1980 la serie Cosmos en el terreno de la astrofísica. Fue esta última una gran serie coproducida por EE.UU. y GB, y dirigida por C. Sagan, en la que se aborda el tema del origen del universo, de la vida humana, y de los misterios de la muerte.

También en estos años destacará el estilo documental histórico basado en material de archivo (al estilo E. Shub), al que se dará una nueva orientación por los imperativos de la TV, por disponer en esta época de mayor cantidad de archivos accesibles (en su mayoría universitarios o institucionales), por sustituirse la figura del narrador por el testimonio de narradores omnipresentes, y por enriquecerse la imagen con pruebas fotográficas. Destacan en esta línea: Con los ojos puestos en el premio (1980), sobre el movimiento de los derechos civiles norteamericanos, y Vietnam: una historia para la TV (1983), sobre los 30 años de guerra en Indochina.

El biográfico será otro subgénero en alza en estos años de 1970–1980. La biografía fílmica no había existido

antes de los 60, cuando el film canadiense *Bethune* de D. Brittain y J. Kemein, mostraron sus posibilidades. El género se caracteriza por la importancia del testimonio de los protagonistas y otros personajes implicados.

Un cuarto subgénero histórico fue el representado por el film de C. Lauzmann, *Shoah* (1986). Película de nueve horas sobre el Holocausto, se centra en el testimonio de una serie de personas desconocidas que sirvieron, de una u otra forma, como eslabones en la cadena de exterminio (ferroviarios, maquinistas, guardias de los campos de concentración...). La película juega con los límites del documental y la puesta en escena, presentando una concepción de la historia como un proceso de proceso, esto es, mostrando el Holocausto como resultado de la modernización y la supuesta racionalidad, dejando como tesis que el mal es hijo del progreso.

Finalmente, el documental de K. Burns, *La Guerra Civil*, de once horas de duración, representa otro tipo de realizaciones del periodo. Es una cinta basada esencialmente en fotografías (encontraron 1600 y usaron 3000), y en testimonios de diarios, cartas, discursos... que dan vida a la historia. Con todo el material se consiguió reconstruir las campañas y batallas principales. El nexo de la cinta lo constituye una narración serena y el comentario discontinuo de varios historiadores. El verismo venía del sonido (canciones y música del momento, sonidos reales), y de la grabación de las escenas en los mismos paisajes en los que transcurrió la historia, en la misma época del año.

Con este modo de hacer películas, Burns se ganó el puesto en la Sociedad de Historiadores Norteamericanos sin haber escrito ningún libro de historia.

33- EL DOCUMENTAL SANDINISTA

Al hablar de cine sandinista nos estamos refiriendo a todas aquellas producciones elaboradas en Nicaragua a partir de 1979, fecha que marca el fin de la dictadura de la familia Somoza, y el triunfo de la revolución popular sandinista.

La producción cinematográfica sandinista será eminentemente militante y revolucionaria. Llevada a cabo por realizadores nacionales afines y inmiscuidos en la causa revolucionaria y a los principios sandinistas, y producido gracias al apoyo financiero de simpatizantes extranjeros (internacionalistas latinoamericanos y europeos), se caracterizará por su intención doble de, por una parte, reflejar y dejar testimonio filmado de la lucha por la liberación nacional, y, por otra, tanto movilizar y educar al espectador en los valores revolucionarios de identidad nacional, autodeterminación e independencia, antiimperialismo y latinoamericanismo, como ensalzar la figura del pueblo como partícipe en la historia.

Durante el periodo somocista (1935-1979) la industria cinematográfica se caracterizó por sus problemas en las fase productiva y distributiva (problemas que persistirán después de 1979 por la crisis económica interior), así como por la presencia de filmes extranjeros (esencialmente hollywoodienses, aunque también mexicanos o chilenos). Sin embargo, a partir de 1979 la situación cambia y surge el cine sandinista como tal. De este modo, inmediatamente después de la victoria se crea, dependiente del Ministerio de Cultura, el Instituto Sandinista de Cine Nicaragüense (ISCN) o Instituto Nicaragüense de Cine (INCN), que se asentará sobre Producine, la empresa de capital extranjero comprometida con Somoza que producía, entre otras, el noticiero oficial de la dictadura. Junto con todo el material rodado por la guerrilla en el combate, los cineastas encontraron pudieron servirse de todo el archivo documental confeccionado durante la dictadura para sus nuevas producciones.

Los principios teóricos del nuevo cine están claros. Se parte del concepto del cine como arma revolucionaria (en una concepción análoga a la del cine-arma), se toma la idea del documental como instrumento portador de la identidad nacional, de la causa revolucionaria, se adopta el cine como un elemento didáctico y estético, como un arma conservadora de la memoria histórica y como un medio de denuncia.

Igualmente, desde los orígenes, se concibió el género documental como el medio adecuado para cumplir con la revolución, ya que ni la ficción ni el largometraje tenían lugar ni por posibilidades técnicas ni por ideología.

El documental contaba con la ventaja de su bajo coste y su reducido tiempo de creación (lo cual decantó en su favor la balanza, pues, en especial, durante los primeros años, la revolución requería cintas que concentrarían los mensajes, logradas en un tiempo mínimo, circunstancia que sólo podía garantizar el documental). La temática osciló entre dos tendencias claras. Por un lado, la didáctica (esto es, se trataban temas centrales para la revolución como la alfabetización, la reforma agraria, la nacionalización de las minas...), y, por otro, se incluían los planteamientos del pueblo respecto a un tema concreto (qué piensa, cómo vive...), con el fin de que pueblo y vanguardia revolucionaria se conozcan a la perfección.

En cuanto a títulos destacados podemos señalar:

- Patria libre o morir, y Victoria de un pueblo en armas (de la Brigada Leonel Rugana), elaboradas con materiales rodados en plena lucha, y que cuentan con el testimonio de personajes implicados en los acontecimientos del momento.
- Bananeras, (1980), sobre la explotación del trabajador en las compañías bananeras norteamericanas. Destaca por el uso del montaje paralelo en busca del contraste.
- La otra cara del otro, (1981), aborda el tema de la nacionalización de la minas por parte de la revolución, y refleja los efectos del progreso capitalista sobre el entorno deteriorado.
- Managua de Sol a Sol, (1983), que recorre la actividad de Managua durante todo un día mostrando los cambios de la revolución.
- Remitente: Nicaragua (carta al mundo), (1984), un film innovador por su categoría de film-collage, o film-poema sobre Nicaragua.

34- EL CINE DE AGITACIÓN: LA ESCUELA DOCUMENTAL CUBANA

El nacimiento del cine de agitación cubano está estrechamente ligado al advenimiento de la revolución y su posterior asentamiento.

Debemos atender, en primer lugar, al concepto de cine militante y de agitación. Si entendemos la revolución como un proceso de ruptura radical con las estructuras vigentes del poder establecido, el cine militante revolucionario será aquel cine combativo, intransigente en su servicio a los principios revolucionarios, que rompe con los moldes convencionales de hacer cine (o los usa a su antojo conscientemente a favor de su causa), dirigido a la educación de los revolucionarios, y al ataque directo contra los enemigos (imperialismo yanqui, neocolonialismo, burgueses), y elaborado, especialmente en sus principios, con bajo presupuesto, y por autores plenamente identificados con la pelea revolucionaria. En resumen, el cine es un arma más de la revolución (el concepto de cine-arma se asocia al de cine militante), y como tal, no puede ni debe quedar limitado a la mera exposición, sino que debe utilizarse activamente en la lucha revolucionaria, motivo por el cual, en toda la producción se observa un claro predominio del contenido sobre la forma.

Así, Fidel percibió rápidamente las posibilidades del cine, y pronto nacionalizó o expropió toda la industria existente a través del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), a fin de controlar la producción y distribución, que a partir de ahora sería militante. Acabaron pues, con los complejos monopolísticos norteamericanos, mexicanos o argentinos presentes en Cuba hasta 1959 (autores de cine según el canon comercial de Hollywood), y trataron de fomentar la producción nacional y la distribución por todo el país, difícil por el subdesarrollo económico y por el analfabetismo (contribuyó en gran medida en este punto el uso del cine-móvil). Los productos resultantes del ICAIC fueron diversos. Se creó el Noticiero

ICAIC–Latinoamericano en 1960 con gran presencia en las salas de proyección dado su carácter informativo sobre el devenir revolucionario, se fomentó la elaboración del documental de divulgación (para difundir los procesos y resultados de la revolución), del documental científico–popular (centrado en el análisis de aspectos concretos relacionados con la producción, la educación,...), del largometraje (de ficción o no ficción), e incluso, del dibujo animado.

Referido a la temática, observamos un claro predominio de cintas destinadas al tema rural (de cuando la necesidad de concienciar a este grupo social predominante era decisiva para el devenir de la revolución), a la lucha antiimperialista, al tema del bloqueo exterior, a la conmemoración de la lucha revolucionaria, o al pasado histórico en busca de la raíces del pueblo cubano.

Por su parte, debemos destacar de entre los múltiples cineastas a Santiago Álvarez. Director, desde su fundación en 1960, del Noticiero Latinoamericano ICAIC, destacó por la brillantez en el tratamiento del tema, hecho que nos permitiría clasificar a muchos de los "sus" noticieros como auténticos documentales. Por lo general, sus obras se distinguen por una fuerte predominancia de la imagen sobre la palabra. Es, por todo ello, uno de los directores cubanos más premiados internacionalmente. Destacan, entre otras: Muerte al invasor (noticiero de 1962), y los documentales Now (1965), Golpeando en la selva (1967) o Hasta la victoria siempre (1967).

Otros autores y títulos destacados son:

- Historias de la revolución, 1960, de Gutiérrez Alea. Plantea la posibilidad de asomarnos a tres momentos claves de la revolución (asalto al Palacio, la lucha en la Sierra, la batalla última por la liberación). De marcado tono epopéyico y atractiva, fue elaborada para conmemorar la revolución.
- El joven rebelde, 1961, en la que la epopeya de la revolución se personifica en un personaje.
- La primera carga al machete, 1969, de Manuel Octavio Gómez, muy cercana a la técnica del free–cinema, logra involucrar al espectador.
- Aventuras de Juan Quintín, 1967, de Julio García Espinosa.

35– EL CINE COMO PARTICIPACIÓN DEMOCRÁTICA: LA BATALLA DE CHILE

Tras el golpe militar del ejército chileno de 1973 el cine de este país se vio dividido entre los que fueron admitidos por la dictadura,(y en consecuencia realizaron un tipo de cine a la medida de esta), y los que adoptaron la línea del cine militante, desarrollada en su mayoría desde el exilio.

El cine militante chileno se desarrolló, al margen del sistema de producción–distribución nacional (a diferencia de los casos cubanos o chileno), se elaboró con limitadas posibilidades técnicas (básicamente cintas de 16mm, 8mm, o vídeo), y se caracterizó principalmente, por ser un cine de combate, con unas marcadas funciones didácticas, de movilización, contrainformación e intervención. Asimismo, este cine hubo de luchar por ganarse el gusto predominante por el cine burgués, para su cine revolucionario al servicio de la realidad (el golpe militar, la dictadura, el exilio), debiéndose señalar que esta lucha ya estaba presente en los tiempos de la Unidad Popular de Allende. Sin embargo, era una pelea difícil de mantener por el exilio de los principales cineastas, y por la escasez de apoyos financieros, en su mayoría provenientes de partidos, sindicatos y particulares simpatizantes a la causa militantes.

Un claro antecedente de lo que tras el establecimiento de la Junta Militar Chilena se desarrollará en el campo cinematográfico lo constituye la obra de Miguel Littín. Destaca El chacal de Nahueltoro de 1970. Un film capaz de cuestionar y atacar al poder judicial en medio del periodo populista de Frei. Su éxito de crítica y público, así como su repercusión sobre los autores militantes posteriores, justifica su importancia. (Otras obras

destacadas del mismo autor son, *La tierra prometida*, o *Acta General de Chile*, de 1986).

Durante el periodo de Allende, el cine giró en torno de Chile Films. A cargo de la Unidad Popular, tuvo escaso éxito tanto en las facetas de la producción como en las de distribución. Tras el golpe de estado de 1973, los exiliados tomarán las riendas de la producción militante, destacando sobre todos ellos la figura de Patricio Guzmán, autor que en los años previos al levantamiento militar ya había rodado *El primer año* (1971), un documental elaborado con material de primera mano, filmado directamente de la realidad chilena de ese año, y ordenado siguiendo el orden cronológico.

Sin embargo, el reconocimiento le vendrá por su dirección en el documental, *La batalla de Chile*, de 1973. Este memorable ejemplo de cine-directo, recoge en sus tres partes el desarrollo de los acontecimientos políticos en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, de Allende, sus enfrentamientos con la oposición, y deja entrever los motivos de la organización del golpe militar de 1973.

La batalla de Chile destaca por varios aspectos. En el plano cinematográfico, debemos referirnos a su enriquecedora y novedosa incorporación del plano-secuencia a la puesta en escena del documental, contradiciendo en parte los principios del cine-directo, y del mismo documental. Igualmente importante es el empleo del método dialéctico que, mediante las contradicciones, lleva a cabo una clara actividad de denuncia, crítica y autocrítica, que adscribirían la cinta al grupo de películas del estilo cine-arma. El empleo de esta técnica juega en un doble sentido: por un lado, describiendo los procesos internos, y, por otro, involucrando al espectador en la acción, obligándole a casi a tomar partido por uno u otro bando.

Finalmente debe destacarse el doble juego de significación del documental, buscado a propósito por el autor a partir del poder visual de las imágenes, y la coherencia interna de la cinta, característica personal del autor.

Es, por tanto, una de las cintas más representativas y relevantes del cine militante chileno.