

Poner puertas al campo: el cine informativo, sobre su definición y metodología

JULIO MONTERO y MARÍA ANTONIA PAZ
Universidad Complutense de Madrid

PLANTEAMIENTO GENERAL

La puesta en marcha en los nuevos planes de estudio ha supuesto cambios muy notables en la universidad española. Al margen de otras consideraciones, uno de los problemas que se han presentado ha sido la definición estricta de contenidos de cada asignatura¹. Esta cuestión puede ser abordada, al menos, desde dos vertientes. La primera es de carácter didáctico y se refiere tanto a la formación previa de los alumnos, como a los objetivos finales que se pretenden conseguir. La procedencia diversísima del alumnado² —Ciencias biomédicas, Periodismo, Imagen, Publicidad, Matemáticas, Informática, etc.— presenta no pocos problemas sobre la homogeneidad de sus bases previas, incluso su enfoque específico y habilidades intelectuales. No son éstas sin embargo las que han provocado las reflexiones que se presentan a continuación. Y es que los aspectos científicos y metodológicos imponen unas premisas para abordar esta nueva materia de los planes de estudio. En primer lugar había que precisar los contenidos. El punto de partida era bien escueto: la denominación de la nueva asignatura. Era patente que tal base permitía diversos enfoques.

¹ Con la implantación de los nuevos planes de estudio, en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, desde el curso 1995-96, comenzó a impartirse al asignatura optativa Historia del Cine Informativo a dos grupos de alumnos. Se trata de una materia de 4 créditos, de carácter cuatrimestral, que ha venido explicándose en horario de 14 a 15 y de 15 a 16, tres días a la semana. Su demanda creciente ha obligado a duplicar los grupos y que se pongan en marcha, como asignaturas de libre configuración, otras dos relacionadas con ella: Historia del Cine Informativo español y Fuentes Históricas Audiovisuales. Los autores de este artículo se han venido acupando de impartir estas asignaturas de acuerdo con su línea de investigación: las relaciones entre la historia y el cine, considerado este último desde su carácter de medio de comunicación.

² Son asignaturas de libre configuración para una buena parte de las facultades del campus de la Ciudad Universitaria.

Un primer enfoque, que se presentaba inicialmente como estricto, carecía de rigor. En efecto, limitar lo informativo a los noticiarios resultaba extremadamente reductivo. Entre estos extremos había que dar razón de una elección. El presente artículo es el fruto de las reflexiones que ha originado, en los profesores de esta asignatura, el intento de justificar su contenido.

Dificultades conceptuales

Toda área del saber está necesariamente relacionada con otras. Cuando una parcela del conocimiento, además, exige dos términos para definirla puede presumirse su carácter fronterizo. Es decir, un territorio —un ámbito del saber— en el que se dan mezclas, de distintas proporciones, de al menos dos ingredientes. En nuestro caso, los dos componentes parecen claros en una primera impresión. El cine informativo sería, obviamente y en primer lugar, un tipo de cine. El que informara, enterara o diera noticia de alguna cosa³.

Esta claridad se quiebra cuando se considera que el concepto informar tiene una amplitud y equívocidad tan enorme que prácticamente no acota nada. Y es que cuanto más amplio sea el sentido que se dé al término informar, menos nos ayudará en nuestro caso. Si como pretenden muchos, informar es equivalente, en más de un sentido, a vivir, sólo se excluye de su significado a lo que carece de vida. Poca precisión, en sentido riguroso, para un calificativo⁴.

La perplejidad aumenta al regresar al campo del cine. Y es que cualquier producción cinematográfica informa de algo: da noticia de asuntos —actuales o pasados— o sencillamente manifiesta un modo de pensar en la resolución o manera de presentar una historia de ficción. En este sentido cualquier tipo de cine —todo cine— sería informativo. Este enfoque haría coincidir la Historia del cine informativo con la del cine en general. Y es que como define la sociología del cine⁵, el film es un espejo y toda forma de cine revela la sociedad en el seno de la cual se elabora. No sólo las películas próximas al documental tienen este carácter⁶. En este sentido nadie duda de tal aspecto en las producciones de Loach (*Lady Bird*, *Lady Bird*; *Lloviendo Piedras*; *Riff-Raff*; etc.), o de Stephen Fre-

³ Es la primera acepción que el *Diccionario de la Real Academia* ofrece del término informar. Los cuatro restantes carecen de interés para nosotros de manera evidente. Tres porque su significado es específico de la filosofía o el derecho. El otro porque ya no se usa en el lenguaje actual: «formar o perfeccionar a uno por medio de la instrucción y buena crianza».

⁴ «Un ser vivo es el que recibe y transmite información, y la vida consiste en eso en cuanto que el viviente se distingue de la información y permanece en algún sentido idéntico a sí mismo o en sí mismo mientras la información varía, se recibe y se transmite [...] Vida significa... capacidad de recoger y transmitir información autónomamente por parte del emisor-receptor.» (CHOZA ARMENTA, Jacinto: *Manual de Antropología filosófica*. Ed. Rialp. Madrid 1988, pp. 25 y 27.

⁵ Han puesto de manifiesto esta realidad autores como Marc Ferro, Pierre Sorlin, François Garçon, etc.

⁶ Sobre el carácter documental del cine de ficción y viceversa pueden verse las reflexiones de varios hombres del cine actual español (Javier Ríoyo, Gonzalo Suárez, Azucena Rodríguez y Mercedes Fonseca) en VIRIDIANA, N° 17, pp. 113-116.

ars (*Café Irlandés*). Pero es que películas tan dispares como *El último tango en París*; *Fiebre de Sábado Noche*; *Rambo*; o *101 Dálmatas más vivos que nunca*, manifiestan bien a las claras problemáticas de actualidad con gran precisión y en un nivel de análisis bien elemental. La cuestión es más clara aún desde el punto de vista metodológico, si se considera que el cine es, en primer lugar, un medio de comunicación social. Este carácter mediático le confiere de manera inmediata y necesaria un sentido y un significado informativo.

Estas consideraciones son algo más que unas simples ocurrencias más o menos agudas para conferir un cierto interés a algo que se anuncia arduo. La realidad cinematográfica misma, que debe ser nuestro referente clave, nos pone en presente esta complejidad de muchas maneras. Una de ellas, ahora de plena actualidad por la acción de la televisión, es la profusión del docudrama. En él, un grupo de actores profesionales, o los propios protagonistas de los hechos —o una mezcla de unos y otros—, de la historia, dirigidos y siguiendo un guión previo, realizan una reconstrucción, no la reconstrucción, de lo acontecido⁷.

Poner puertas al campo

El intento de definir el cine informativo tiene una exigencia previa: aclarar qué son —si existen en realidad— los géneros cinematográficos. Este problema (el planteamiento de qué o cuales son los géneros cinematográficos) obedece a una exigencia científica que es ajena, en buena parte, al propio cine. Podría decirse —ni más ni menos— que son como los géneros literarios a los escritores o los dramáticos a los autores teatrales. Fueron las primeras reflexiones con aspiración de científicas sobre un nuevo fenómeno —el cinematográfico— las que necesitaron establecer límites y distinciones. Sin embargo, los pioneros de la actividad cinematográfica misma —estrictamente desde sus inicios— nunca se plantearon excesivas preocupaciones al respecto y, mucho menos, incompatibilidades.

Este aserto está bien fundamentado en el pasado vivo del cine. En concreto a un hecho vinculado a los orígenes —casi la prehistoria— de éste. Antes de la presentación pública del invento de los Lumière, hubo algunas demostraciones privadas. El padre de los creadores del ingenio invitó a una de ellas a un amante de la fotografía, y —a la vez— prestidigitador: Georges Méliès. Éste advirtió enseñada las posibilidades de entretenimiento, más que las creativas, que el nuevo medio representaba. Se podrían contar, con visos de verosimilitud, historias que hasta entonces sólo se aceptaban como soñadas o imaginadas. Los relatos fantásticos, en aquel entonces, se podían referir mediante representaciones dramáticas en teatros y símbolos gráficos o fonéticos. Estos últimos empleaban unos signos convencionales que no representaban físicamente la realidad. En el caso del teatro

⁷ Sobre las características del docudrama puede verse: MAQUA, Javier: *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Ed. Cátedra. Madrid 1992. 129 págs.

la propia *mise en scene* —el montaje teatral— era una barrera infranqueable para la verosimilitud. Su aspiración máxima se centraba en el verismo de los sentimientos que los actores lograban transmitir y hacer compartir. Dicho de otra manera, el cinematógrafo abría una posibilidad de verismo en las narraciones de una enorme intensidad, hasta entonces desconocida. En realidad era su efecto en los espectadores lo que le confería esa credibilidad. En comparación con ésta, la narrativa literaria y teatral, suponía lo que un texto en clave morse sin transcribir respecto a la literatura: sólo los iniciados podían captarlo y entenderlo.

Ahora sorprende que esta dimensión creativa no se entendiera inicialmente⁸. Las primeras producciones cinematográficas apenas aprovecharon esta veta expresiva y las cintas que mayor éxito obtuvieron —al menos las más abundantes y proyectadas— fueron las vistas⁹.

El cine de los pioneros contaba historias verdaderas e historias ficticias: sus autores no se preocupaban de géneros. Los mismos que produjeron los primeros filmes de ficción rodaron también todo tipo de *vistas*: desde desfiles, a llegadas de trenes o corridas de toros¹⁰. Los espectadores acudían a las salas a ver películas sin plantearse de qué género eran¹¹. La situación puede compararse a la de los países del África ecuatorial: quienes saben leer toman cualquier papel impreso que cae en sus manos, sea periódico, libro, o folleto de propaganda. No importa cual sea su interés según los criterios occidentales. Por decirlo de manera más exacta: todo papel impreso tiene interés por estar impreso. Interesa insistir en que el cine atraía fundamentalmente por su novedad y ésta en un doble sentido. Uno primero se refería a su capacidad de recoger la vida en movimiento¹². Otro

⁸ Cfr. RODRIGUEZ MERCHAN, Eduardo: «Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción» en REVISTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION, N° 10 (1994), p. 163.

⁹ El programa de una sesión de cine —en este caso de Lyon y en 1896— refleja de manera clara esta idea: 1. Salida de la fábrica Lumière de Lyon, 2. Pelea de bebés, 3. El estanque de las Tullerías, 4. La llegada del tren, 5. El regimiento, 6. El herrador, 7. Una partida de solitario, 8. Malas hierbas, 9. La demolición de una pared, 10. El mar. Sólo la número 2 y la 7 podían considerarse *películas de guión*. El título genérico, y bastante significativo, de estos productos de apenas dos minutos de duración era «temas actuales» (Cfr. HURET, Marcel: *Ciné-Actualités. Histoire de la Presse filmée (1895-1980)*. Paris. Henry Veyrier, 1984, p. 11).

¹⁰ En este sentido puede servir de ejemplo la producción de uno de los patriarcas del cine español Fructuoso Gelabert. Entre 1897 y 1928 realizó 32 producciones argumentales, de ficción habría que añadir, y 97 reportajes (cfr. PEREZ PERUCHA, Julio: *Cine español: algunos jalones significativos (1896-1936)*. Filmoteca española. Madrid, 1992, pp. 16-20).

¹¹ Eso hacen sospechar al menos las primeras noticias y *affiches* que se conservan: el público es enormemente heterogéneo y la renovación constante de espectadores en las salas de proyección entre sesión y sesión obedeció más a la curiosidad del espectáculo que a la búsqueda de alguna película concreta. Por otra parte la simplicidad de las cintas y su brevedad no inducen a pensar en ello. Los espectadores acuden al cinematógrafo: no al algún film concreto. Mucho menos puede hablarse de géneros (cfr. TOULET, Emmanuelle: *Cinematographe, invention du siècle*. Ed. Gallimard. Paris 1995. pp. 12-17).

¹² «Estas cintas no tenían otra ambición que la de ofrecer al espectador fragmentos de vida restituidos sobre la pantalla con el realismo, que parecía increíble, del movimiento ¡La foto se movía y ese era el milagro!» (HURET, Marcel: *Ciné-Actualités. Histoire de la Presse filmée (1895-1980)*. Paris. Henry Veyrier, 1984, pp. 7 y ss.).

tenía un sentido puramente lúdico¹³. Ambos respondían a la misma necesidad: un fenómeno nuevo que satisfacía permanentemente la curiosidad con nuevas aportaciones. Éstas se situaban en un amplio entorno que abarcaba desde las nuevas *vistas* —nuevos países, nuevos paisajes, nuevos mundos existentes y hasta entonces desconocidos para el gran público— hasta los nuevos recursos técnicos que permitían nuevos trucos visuales.

Los primeros modos de expresión cinematográfica: la herencia de la fotografía

El establecimiento y definición de los géneros son, por tanto, el resultado de una primera reflexión, de un inicial acercamiento intelectual al mundo de la producción cinematográfica. Son un principio de orden en el análisis de una realidad que se está haciendo; es más, que se encuentra en sus orígenes. Como ocurre en otras parcelas del saber, los primeros enfoques metodológicos se toman prestados de ámbitos próximos: en este caso, de dos actividades situadas en el origen mismo del nuevo invento y del nuevo lenguaje. Esta doble fuente la constituyen: en lo tecnológico, la fotografía; en lo expresivo, los hombres y mujeres vinculados al mundo del espectáculo.

La primera hace referencia al mundo técnico en el que surgen las primeras máquinas: la fotografía. Por eso abundan tanto entre los catálogos de filmes conocidos de aquellos tiempos las *vistas* y *temas de actualidad*. Estas producciones, son enfoques de la realidad animados. Cumplían el sueño de cualquier fotógrafo de los años noventa del siglo pasado: recoger la vida con lo que ésta tiene de más característico, el movimiento. Por si fuera poco, en la cultura y en la ciencia se imponen las interpretaciones dinámicas del mundo, de la sociedad, de la historia, de la filosofía. Son los años del triunfo del evolucionismo darwiniano que se amplía de la biología a la sociedad; de la dialéctica, idealista de Hegel o materialista de Marx; del historicismo; del enfoque biologicista de la vida de las culturas, etc. Por eso, la posibilidad de poder repetir a voluntad lo que pasa, lo que se mueve, de conservar el movimiento mismo, es un logro de enormes dimensiones que hay que entender también en esta perspectiva cultural más amplia.

En cualquier caso este sentido dinámico no puede hacer olvidar el primer referente clave del cine en su origen: la fotografía. Ni el propio Méliès fue capaz de sustraerse a ese influjo, por más que luego fuera el impulsor de una cinematografía creativa y fantástica. Así narró sus impresiones y recuerdos de la primera sesión a la que asistió:

«Los demás invitados y yo nos encontramos ante un pequeño encerado, semejante a los que empleábamos para las proyecciones Molteni. Instantes

¹³ «La vocación del cinematógrafo (...) era la de asombrar y seducir bajo el signo inequívoco de la verdad... Incluso el cine de ficción, maestro de la ilusión, no puede hacer constantemente trampas a la «realidad» (HURET, Marcel: *Ciné-Actualités. Histoire de la Presse filmé (1895-1980)*, p. 12).

después apareció proyectada una fotografía inmóvil de la plaza de Bellecour, de Lyon. Un poco sorprendido, apenas tuve tiempo de decir a mi vecino de asiento: «¿nos han molestado para venir a ver proyecciones? Yo las hago desde hace más de diez años». No había terminado de hablar cuando el caballo que tiraba de un carro se puso en marcha hacia nosotros seguido de los otros coches y de los paseantes: en una palabra de todo el movimiento de la calle. Ante este espectáculo nos quedamos con la boca abierta, helados de estupor, sorprendidos como nunca antes lo habíamos estado»¹⁴.

Como puede observarse lo que se destaca en el texto citado en primer lugar es la conexión intuitiva con la fotografía: este es el referente principal. Lo que Méliès ve es una fotografía que recoge el movimiento. La segunda referencia es precisamente ésa: el movimiento captado, una imagen de la realidad en movimiento. Impresiones semejantes encontramos en la prensa parisina de aquellos días. Las crónicas y reseñas de las sesiones para sabios y periodistas señalan idénticos motivos de estupefacción: la resolución de la *cuadratura del círculo*, una fotografía, tan exacta, que registra la vida, el movimiento. Sólo dos días después de la primera sesión pública del espectáculo de los Lumière se podía leer este juicio tras describir someramente el contenido de las cintas de estas primeras proyecciones:

«Cuando estos aparatos [la máquina de los Lumière] estén al alcance del público, cualquiera podrá fotografiar a sus seres queridos, pero no inmóviles, sino con sus movimientos característicos, en acción, con sus gestos familiares, con la palabra a flor de boca. Entonces, la muerte habrá dejado de ser absoluta»¹⁵.

Esta insistencia en el origen fotográfico del cinema es clave para situar el tema que nos ocupa: los géneros cinematográficos. Y es que ofrece una pista de la mayor importancia. Cuando se habla de fotografía en todos estos textos de la época, los autores subrayan de manera implícita y necesaria una referencia a la realidad. Este elemento es insoslayable por su arraigo en la mentalidad de la época. Fotografía y realidad son los dos extremos de una relación. La primera sólo tiene sentido con referencia a la otra. No es una simple reflexión teórica: es lo que nos muestra la realidad histórica también. Bastará decir que «con la invención de la fotografía se creyó, en la primera borrachera, poder llevar a cabo con perfección técnica el viejo sueño de la mimesis»¹⁶. Ya en el siglo xx la relación fotografía realidad continúa como elemento significativo clave. Tan es así que algún fotógrafo no duda en poner en boca de la fotografía: «Yo no soy reportero, soy realidad»¹⁷.

¹⁴ Cit. por TOULET, E.: *Cinématographe, invention du siècle*, Ed. Gallimard. París. 1955, pp. 14-15.

¹⁵ Publicado en *La Poste*, 30.XII.1895, cit. por TOULET, E.: *Le cinéma, invention...* pp. 134-135.

¹⁶ DOELKER, Christian: *La realidad manipulada. Radio, televisión, cine, prensa*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1982, p. 71.

¹⁷ Cfr. DOELKER, Christian: *La realidad manipulada. Radio, televisión, cine, prensa*, p. 71.

Esta veta fotográfica en el origen del cinema es el eslabón que une al nuevo medio con los periódicos. En este contexto hay que entender las palabras de uno de los pioneros que más aportó al desarrollo de este medio de comunicación. En efecto, para Mesguich:

«El cine es el adorno, el dinamismo de la vida, la naturaleza y sus manifestaciones, la gente y sus movimientos. Todo lo que se afirma por el movimiento se pone de relieve con él. Su objetivo está, como el ojo del espectador, abierto sobre el mundo. La novela y el teatro son suficientes para el estudio del corazón humano»¹⁸.

Es significativo que casi al mismo tiempo que se producían los primeros reportajes cinematográficos, comenzaran a editarse también los primeros reportajes fotográficos en prensa diaria¹⁹. La prensa ilustrada compartía así un camino que pronto encontró en los noticiarios cinematográficos su realización más plena. Esta superioridad se manifestó pronto tanto en los temas tratados, como en su enfoque. Por ejemplo, aunque haya coincidencia en bastante temas —conmemoraciones oficiales, deportes y guerras— el cine no abandonará nunca aspectos de carácter más vital, de mayor proximidad a la vida diaria de la mayor parte de la población. Será precisamente esta conexión la que permitirá establecer las primeras distinciones de subgéneros dentro del *cine de noticias* —del periodismo filmado—:

«Aunque las competiciones deportivas, los desfiles militares y los conflictos bélicos internacionales son los protagonistas predilectos de las películas de actualidades; el cine, al registrar las salidas de los bailes o la animación de los mercados, es también el mirador del entorno próximo y familiar»²⁰.

En la medida en que el público exigía una cercanía mayor respecto a las noticias, los productores de actualidades tuvieron que atender esta demanda. No siempre era posible ofrecer tomas. Unas veces por prohibiciones gubernativas²¹; otras por la imposibilidad de prever el acontecimiento²²; en ocasiones, por fin,

¹⁸ MESGUICH, Felix: *Tours de Manivelle*, cit. por HURET, Marcel: *Ciné-Actualités. Histoire de la Presse filmée (1895-1980)*, p. 20.

¹⁹ El primer diario ilustrado con fotografías fue el norteamericano *New York Daily Mirror*, fundado en 1904. En Francia, por ejemplo, el *Excelsior*, se creó en 1910 y en Alemania, el *Deutsche Warte* en 1907.

²⁰ TOULET, E.: *Cinematographe, invention du siècle*, p. 99.

²¹ Posiblemente las primeras reconstrucciones se realizaron sobre temas de la guerra de Cuba: desde la voladura del *Maine* hasta las batallas navales entre las armadas de los Estados Unidos y España. Las autoridades militares norteamericanas prohibieron a los cámaras actuar y hubo que recurrir al expediente de las *reconstrucciones* que se pasaban como auténticas (Cfr. TOULET: *Op. cit.*, pp. 100-101 y HURET: *Op. cit.*, pp. 24-26).

²² La reconstrucción de la erupción del volcán Monte Pelado de La Martinica y del asesinato de Canalejas en la Puerta del Sol, son ejemplos de este tipo de reconstrucciones (Cfr. TOULET: *Op. cit.*, p. 101, PEREZ PERUCHA, Julio: *Cine español. Algunos jalones significativos*, p. 32 y HURET: *Op. cit.*, p. 26).

porque no se podía actuar con la rapidez que el público —el mercado— exigía²³. Así nació y se desarrolló un género cinematográfico mixto: las *reconstrucciones*, que atendieron un mercado ávido de imágenes de actualidad, aunque a la larga —algunas de ellas— fueran su propia ruina²⁴. Indudablemente las reconstrucciones no eran todas iguales de planteamiento²⁵. Unas respondían a un efectivo deseo de reconstrucción rigurosa en las que el único elemento de ficción —al menos intencional— era la sustitución de los verdaderos protagonistas por actores profesionales, aunque a veces no se advertiera al público que se trataba de una reconstrucción y no de la realidad misma. Junto a ellas circularon también las falsificaciones en grado diverso: desde la invención de los acontecimientos mismos a la provocación de la noticia. En definitiva, los géneros cinematográficos herederos más directos de la tradición fotográfica de las películas son las *vistas* y las *actualidades*. Los propios nombres señalan su origen fotográfico. Constituirían, en este sentido, una evolución, posibilitada por los avances técnicos, de un modo de expresión propia y fundamentalmente fotográfico.

El cine medio de comunicación: estética e información en los orígenes del cinema

La otra tradición cinematográfica vincula el nuevo medio de comunicación social al mundo del espectáculo entendido de modo amplio²⁶. En él se mueven actores, críticos, empresarios, actores, diseñadores, autores, coreógrafos... que, con frecuencia, ejercen varios de estos oficios. Fueron algunos de ellos los primeros en advertir que la cinematografía era un nuevo lenguaje con posibilidades expresivas hasta entonces inéditas²⁷. En esta amplia tribu, y para los efectos que aquí interesan, se movían gentes que provenían de ámbitos relacionados con el arte en general y con la literatura en particular: desde el teatro a la pintura; desde la poesía al periodismo²⁸. Su interés por el cine se elevaba

²³ El ejemplo más famoso de estas reconstrucciones fue la *anticipación* de la Coronación de Eduardo VII que rodó Méliès en agosto de 1902 (Cfr. TOULET: *Op. cit.*, p. 101 y HURET: *Op. cit.*, p. 26)

²⁴ Cfr. BARNOUW, Erik: *Documentary. A history of non fiction film*, pp. 24-27.

²⁵ Cfr. FIELDING, R.: *The American News-reel, 1911-1967*. University of Oklahoma Press, 1972.

²⁶ No es extraña esta coincidencia. Hasta el mercado señala el paralelismo entre ambos mundos. En París, las localidades de las salas de proyección costaban 50 céntimos: casi lo mismo que la entrada a una barraca de feria.

²⁷ «El cine es un arte joven. Mientras que las restantes artes han contado con muchos siglos de existencia para evolucionar y perfeccionarse, el cine sólo ha tenido treinta años para nacer crecer y pasar de los primeros balbuceos a un lenguaje consciente capaz de hacerse entender» (DULAC, Germaine A.: «Las estéticas. Las trabas. La cinegrafía integral» (1927) en ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero: *Fuentes y documentos del cine*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980, p. 87).

²⁸ Esta afirmación puede confirmarse, en una primera aproximación, con la consideración siguiente: el primero en referirse al cine como arte —como *Séptimo Arte* en concreto—, fue Riccioto Canudo un teórico del arte y de la estética, en 1911; el movimiento futurista fue probablemente el primero en publicar un manifiesto sobre la cinematografía artística en 1916; el propio Vertov provenía de ambientes poéticos y literarios; Eisenstein del teatro; antes Méliès de las variedades; desde 1921 los hombres del ex-

por encima de los contenidos para situarse plenamente en el lenguaje mismo, en la forma y en su capacidad expresiva. Dicho de otra manera: les parecía que las películas ofrecían la posibilidad de transmitir algo más que la realidad viva. En este sentido hay que entender la expresión de Charles Pathé: «El cine es el periódico, la escuela y el teatro del mañana»²⁹. Enseguida advirtieron que su potencialidad no se agotaba en el avance técnico que suponía sobre la fotografía:

«Es bastante turbador comprobar la simplista mentalidad con que acogimos sus primeras manifestaciones. Al principio el cine sólo fue para nosotros un medio fotográfico de reproducir el movimiento mecánico de la vida [...] y, después de una primera existencia pura, el cine entró en el ámbito del movimiento ficticio de la narración»³⁰.

Nada tiene de extraño. El mismo camino habían seguido siglos antes otros lenguajes. El hablado, y más aún el escrito, fueron en su origen una oferta técnica al servicio de una necesidad. Probablemente fijar un acuerdo sin lugar a dudas en el plano religioso, diplomático, comercial, etc. Su utilización con sentido estético respondió, en primer lugar, al deseo de fijar para siempre —por su memorabilidad curiosamente— y sin dudas una composición elaborada para ser declamada, recitada: porque el propio sonido de las palabras, de los fonemas, era lo que tenía primariamente una finalidad de búsqueda de la belleza mediante el ritmo, la cadencia, la armonía; además del valor ético —ejemplar o amenazante— de los contenidos. Que el cine sea un lenguaje, no significa que sea similar al escrito o al hablado. La escritura cinematográfica tiene su propia sintaxis: por ejemplo, se adhiere fuertemente a la realidad, pero no es nunca un calco de ella —*truca* el tiempo— y la cámara escoge el campo que ve. Con todo conviene recordar que estos aspectos están más cerca de la verdad que de la mentira en los noticiarios cinematográficos y en los documentales³¹.

El primero en referirse explícitamente al cine como una de las artes, como el séptimo arte, fue Riccioto Canudo³². Desde este nuevo enfoque comenzaron los ensayos en la utilización del lenguaje cinematográfico. Enseguida se pudo ad-

centricismo —vinculados a diversas manifestaciones artísticas— fijan su atención en el cine; Germaine A. Dulac —realizadora desde 1919— mantiene sus vínculos con el periodismo... No son más una muestra evidentemente.

²⁹ Cit. por HURET: *Op. cit.*, p. 20.

³⁰ DULAC, Germaine A.: «Las estéticas. Las trabas. La cinegrafía integral» (1927) en ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero: *Fuentes y documentos del cine*, pp. 87-88.

³¹ HEUSCH, Luc de: *Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique*. UNESCO, París. 1962, p. 14.

³² Se considera a Canudo como el primer crítico y teórico del cine. El texto siguiente manifiesta bien a las claras su pensamiento al respecto: «Pero este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos el Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes» (*Manifiesto de las siete artes*, en ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero: *Fuentes y documentos del cine*, p. 13)

vertir que poseía unas inmensas posibilidades en dos aspectos, entre otros. De entrada, su asepsia técnica le dotaba de una enorme credibilidad. Lo que reflejaban las imágenes de los filmes había ocurrido necesariamente: por eso se había captado. Se identificaba, en definitiva, el ojo humano con la cámara³³. Las imágenes en movimiento quedaban así dotadas en el imaginario popular de una credibilidad que antes sólo había disfrutado la escritura y que a aquellas alturas cronológicas de la cultura occidental, estaba ya en crisis manifiesta.

El otro aspecto era su fuerza impresionante para producir emociones³⁴, para influir en los sentimientos de los espectadores. Tampoco esta cualidad era nueva en la creación artística. El teatro y la poesía en el ámbito de la literatura y la música y la danza en terrenos artísticos más amplios, llegaban a las fibras más sensibles de los lectores y espectadores. Lo que se presentaba como novedad en el lenguaje cinematográfico era, a la vez, su intensidad y su capacidad de influir en grandes masas sin ninguna preparación intelectual previa. Es más, pronto se advirtió que cuanto menor fuera la capacidad crítica de los espectadores de las películas —su formación cultural— mayor incidencia positiva tenía la aceptación de los mensajes, que —con facilidad— acababan conformando los sentimientos de simpatía o antipatía en el gran público. Como siempre, la realidad se anticipó a los teóricos. En 1899 Méliès realizó una película sobre el affaire Dreyfus mientras tenía lugar el proceso. El cineasta no dudará en poner el cine al servicio de la causa del capitán judío y reconstruirá la historia en favor de sus posiciones³⁵.

Este conjunto de posibilidades hacía que el cine adquiriera una importancia decisiva en un campo que para nosotros tiene un interés decisivo: la transmisión de informaciones. En las condiciones descritas, y a poca habilidad técnica que se tuviera, nadie dudaría de la verdad de unas imágenes sobre una batalla, sobre un suceso, sobre cualquier acontecimiento. Lo curioso es que este verismo ocasionó —ya desde el principio— una nueva necesidad: la de recrear —representar— la realidad para poderla filmar y ofrecer las imágenes vivas que la cámara no pudo hacer cuando el suceso ocurrió en realidad³⁶. La necesidad la había creado la prensa amarilla norteamericana con su campaña a favor de la intervención contra España en Cuba. Un efecto secundario fue la creación de una amplia demanda de imágenes sobre el conflicto. Las negativas de los altos mandos de los contendientes se soslayaron con reconstrucciones: desde la vo-

³³ Aunque esta afirmación exija otras consideraciones que no se pueden hacer aquí, puede afirmarse que esta idea básica, aunque enormemente más elaborada por la complejidad creciente que exigía el análisis del fenómeno cinematográfico, es el soporte intuitivo clave sobre el que se construyó la estética del *cine-ojo* y del *cine-verdad* de Dziga Vertov. Eso no quita que el proceso de elaboración de este cine naciera de una actitud crítica hacia el cinema de ficción que hasta entonces se realizaba. Es decir el *cine-ojo* es una conclusión de un proceso crítico, no su punto de partida.

³⁴ Ya en la primera referencia al cine como arte se señalaba este contenido: «... el cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento...» (CANUDO, R.: «Manifiesto de las Siete Artes» en ROMAGUERA, J. Y ALSINA, H.: *Fuentes y Documentos del cine*, p. 13).

³⁵ Cfr. TOULET: *Op. cit.*, pp. 100 y ss. y HURET: *Op. cit.* p. 26.

³⁶ Así ocurrió en Madrid: el asesinato de Canalejas se reconstruyó y se filmó en el mismo escenario por Fernández Arias (Cfr. PEREZ PERUCHA, Julio: *Cine español. Algunos jalones significativos*, p. 32)

ladura del Maine hasta batallas navales. Unos decorados pintados, maquetas de barcos y humo de habanos y cigarrillos cumplieron su papel. El público acogió las imágenes como reales. Abierto el camino no puede extrañar que los productores buscaran, incluso, fórmulas didácticas para que los espectadores entendieran bien las proyecciones: las secuencias reconstruidas por Pathé de la guerra ruso-japonesa presentaba a los primeros con uniformes blancos y a los segundos con ropa negra³⁷. Quizá así no se fijarían en los rasgos de la cara, que no tenían nada de orientales. En fin, conviene recordar que la práctica de las reconstrucciones llegó a constituir una especialidad de la casa Pathé (*Asesinato del presidente Mac Kinley, Muerte del Papa, Affaire Steinheil*, etc.). también los Lumière produjeron en París una *Toma de Pequín* y los norteamericanos, que no pudieron enviar operadores a Sudáfrica por los altos costos que suponía, rodaron en New Jersey las batallas de la Guerra de los Boers³⁸.

En definitiva: el cine durante algunos años pudo jugar un papel decisivo en el mundo de la información. Ningún medio social gozó de mayor crédito hasta entonces en esta tarea. También hay que señalar que el nuevo medio tenía un lastre en su presencia en el mundo de la información. Sus características técnicas no permitían transmitir con rapidez los acontecimientos filmados. No tanto por lentitud en el proceso de revelado sino por el transporte de los soportes —las cintas— que eran por entonces el único modo de hacer llegar la imágenes grabadas. Con todas las limitaciones que se quiera, los elementos positivos eran tantos para el público, que permitieron la construcción de una industria cinematográfica que atendía esta demanda: la de informar. Nacía pues el cine informativo con el mismo cine.

SOBRE LOS GÉNEROS Y LAS PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS

Ya se ha indicado que existía una tradición que conectaba el tema de los géneros cinematográficos con el mundo de las artes. El empleo del cine como recurso estético abrió un abanico de posibilidades que los inventores del cinema no contemplaron inicialmente. Esta exploración de las posibilidades expresivas del nuevo lenguaje no ligaba exclusivamente el cine con los rodajes de cintas de ficción. Ciertamente lo abría a este campo, pero en la medida en que no había inconveniente en la filmación de historias reales con todos los recursos estéticos que se iban reconociendo en el nuevo lenguaje, el cine sobre acontecimientos reales ganaba en calidad expresiva y por lo tanto en credibilidad. Con todo, la gran aventura del cine —su éxito social y comercial por tanto— tendía a identificarse cada vez más con el rodaje de guiones de ficción, en los que hay que incluir, sea cual sea su grado de respeto a la realidad de los hechos, el cine histórico.

³⁷ Cfr. BARNOUW, Erik: *Documentary. A history of non fiction film*, p. 25.

³⁸ *Ibidem*, pp. 23 y ss.

Consideraciones previas

En la medida en que se considera el cine como un lenguaje nuevo y no como una modalidad del lenguaje literario o del oral, la distinción de géneros remite a principios tan generales como los que sirven habitualmente para clasificar y ordenar otros modos de expresión. Esta afirmación inicial no ignora la profunda crisis por la que pasan los estudiosos de la literatura desde hace más de un siglo: no sólo es prácticamente imposible presentar una clasificación de los géneros literarios aceptada por todos, es que ni siquiera hay acuerdo sobre qué sea literatura³⁹. Este paralelismo ofrece una primera ventaja: descarga de la tarea de pretender ofrecer aquí un catálogo de géneros cinematográficos estricto, empeño tan imposible en nuestro caso, como en el de la literatura. El paralelismo tiene una utilidad mayor en la medida en que nos referimos a aspectos más generales y propios de cualquier lenguaje.

Sin embargo, aunque efectivamente los géneros literarios no sean como un animal, sí existen de alguna manera. Una primera aproximación puede resultar útil para comenzar nuestra andadura, aunque con ella no se pretenda resolver ningún problema metodológico de entidad. En términos generales, los géneros literarios responden a «la institucionalización de las posibilidades literariamente creadoras del hombre»⁴⁰. Estas instituciones han funcionado de manera bien práctica a lo largo de la historia. En este sentido un género literario sería «un procedimiento que, sin saberlo, utiliza el escritor para provocar en los lectores el asentimiento al contenido de la obra. Ahora bien, en el lector el asentimiento deriva de la idea que él tenga de los géneros literarios, y esta idea depende de la cosmovisión que cambia con la época histórica y su estructuración social»⁴¹. Vistas así las cosas, cada género tendría unas señas de identidad fundamentales que se mantendrían a lo largo de la historia; aunque sus manifestaciones difirieran en cada época concreta.

Esta primera aproximación ofrece, además, otra pista para el estudio de los géneros en el cine: la necesidad de movernos en el territorio firme de las producciones cinematográficas reales. Es decir, los géneros cinematográficos no están constituidos por posibilidades en los modos de expresión audiovisuales, sino por maneras concretas que se han utilizado a lo largo de la historia de la producción para expresar algún mensaje. La precisión tiene interés: no se habla en una lengua que pocos entienden cuando se pretende hacer llegar a los demás un mensaje preciso. Los modos más eficaces para conseguir transmitir son los que se van consolidando y perduran. Los demás mueren en su inutilidad. Como

³⁹ Vid. al respecto: ALBORG, Juan Luis: *Sobre crítica y críticos. Historia de la literatura española. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*. Ed. Gredos. Madrid, 1991. 1005 págs.

⁴⁰ DIEZ TABOADA, J. M.: «Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios» en *Homenajes. Estudios de Filología Española*, II (Madrid 1965), pp. 11-20

⁴¹ BOUSOÑO, Carlos: «Significación de los géneros literarios» en *Insula*, N° 281, Abril 1970, 1, 14 y 15.

mucho, logran que algún aspecto parcial de su jerga se salve de la desaparición por su utilidad específica, aunque dentro de otros géneros. Así se justifica suficientemente el recurso al estudio de la historia del cine para definir, a grandes rasgos, los géneros —los procedimientos de expresión— que emplean los hombres que han hecho y hacen el cine para lograr el asentimiento de los espectadores al mensaje que se transmite. No puede olvidarse que la clasificación en géneros —ya desde la primera distinción ficción y no ficción— no son más que un intento de poner orden en una realidad y no una realidad⁴².

El mensaje, además, tiene una finalidad específica. En función de esa finalidad se emplean unos recursos retóricos u otros, se insiste más o menos en determinados aspectos. Un relato con una finalidad estética, emplea unos recursos diversos que el que quiere convencer de la veracidad de determinados hechos. Incluso la presentación externa implica ya la opción por un género: notas a pie de página, referencias bibliográficas y documentales, cuadros y clasificaciones, indicación de límites y metodología, etc, hacen pensar en la presentación de los resultados de una investigación. Nadie piensa que está frente a una novela o —menos aún— una obra poética, o una obra de teatro. Es más, en determinados géneros la verosimilitud se fundamenta, en buena parte, en ese modo externo de presentación⁴³.

Algunos criterios de clasificación de la producción cinematográfica

Esos modos distintos de empleo del lenguaje cinematográfico de acuerdo con el fin general que se pretende, establecen una primera diferenciación de géneros. Con todo existe una barrera previa que separa la producción cinematográfica en dos. Es la que establece la frontera entre la ficción y la no ficción. No son pocos los estudios, ensayos y reflexiones que se han ocupado de las paradojas entre ambos extremos. Con todo, habrá de considerarse útil, al menos, para una primera aproximación. Se han definido éstos «como la temática que se observa y se plasma en imágenes cinéticas a través de una concepción estética particular»⁴⁴. Los dos elementos básicos de la definición remiten a dos temas. El

⁴² A este respecto nuestra experiencia en el aula tiene un enorme interés. Solemos comenzar las clases con la proyección del *documental* titulado *La Verdadera Historia del Cine* (Peter Jackson y Coste Botes, Nueva Zelanda, 1995). Se trata de una historia falsa que los alumnos aceptan por verdadera debido a los elementos de verosimilitud que se aportan y que definen a los documentales convencionales: inclusión de imágenes de época de Noticiarios, fotografías, titulares y recortes de prensa, testimonio de autoridades (testigos o expertos), etc. Sobre la verosimilitud y capacidad de convicción en públicos cultos —y por lo tanto más afectados por los signos externos de los géneros—, cfr. VIRIDIANA, Nº 17, pp. 142-143.

⁴³ A este respecto conviene recordar dos ejemplos que, aunque ajenos al mundo del cine, muestran muy bien esta realidad. Max Aub no tuvo inconveniente en inventar la biografía de un pintor contemporáneo de Picasso y logró *darle vida rescatándolo del olvido*: hasta algunos críticos llegaron a reconocer sus pinturas (cfr. AUB, Max: *Jusep Torres Campalans*, 1958). El otro caso se ha reseñado con frecuencia: el drama radiofónico de Orson Welles, *La Guerra de los mundos*, se tomó como informativo con el pánico consiguiente.

⁴⁴ HUESO, José Luis: *Los géneros cinematográficos...*, *Materiales bibliográficos y cinematográficos*. Mensajero. Bilbao, 1983, p. 13.

primero es la existencia de un núcleo temático fundamental. Así se pueden mencionar los géneros —dentro del cine de ficción— policíacos, históricos, bélicos, etc. Suele presentarse como el clasificador clave. El otro se refiere a la concepción cinematográfica utilizada. Podría llamarse el estilo. A este respecto habrá que recordar que no hay una relación unívoca entre estilo y género. Estos últimos pueden ser tratados de maneras muy distintas. Por ejemplo, el género histórico puede abordarse con un estilo colosalista, mediante una reconstrucción que quiera ser exacta y rigurosa, según una novelación, etc. Por otra parte los estilos cambian a lo largo de la historia: están ligados a concepciones culturales, políticas, sociales, etc., sumamente variables.

LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS INFORMATIVOS EN SU REALIDAD HISTÓRICA: ETAPAS Y METODOLOGÍA

Ya se ha indicado que los géneros cinematográficos son diferentes modalidades de creación destinadas a su divulgación en las pantallas. El carácter informativo delimitaría más propiamente el cine informativo. Así, podríamos hablar de un tipo de cinema que resultara vehículo capaz de llevar a cabo una estricta información de actualidad. Este último carácter permitiría diferenciarlo de aquellas otras maneras de hacer cine de no-ficción, pero que buscan finalidades distintas. Unas transmiten informaciones pero no de actualidad: cine educativo, de comunicación artística, de publicidad, propaganda, etc.⁴⁵

Aquí se procurará abordar esta materia con sentido estricto. De todas maneras la referencia a la historia del cine pondrá de manifiesto que la capacidad de persuasión del nuevo lenguaje cinematográfico exigirá continuamente distinciones. Y es que los productores no perderán la ocasión de transmitir su propio punto de vista junto con las imágenes y los comentarios. En cualquier caso sí que puede hablarse de una intención predominantemente informativa sobre la actualidad en determinadas producciones.

Atendiendo a este rasgo —la intención informativa sobre la actualidad— podemos establecer, *grosso modo*, géneros audiovisuales en paralelismo con los géneros informativos. Suelen señalarse entre éstos la información, el reportaje, la crónica y el artículo o comentario. A grandes rasgos también puede ofrecerse una primera clasificación del cine informativo. En sentido preciso éste último coincide casi plenamente con los *noticiarios*. En efecto, sólo a ellos conviene de manera plena el conjunto de características que definen este género. Estas son: la regularidad en la proyección; la articulación temática de cada uno muy variada; la duración aproximadamente igual de cada uno de los temas y la presentación directa, sin interpretaciones, de los hechos⁴⁶.

⁴⁵ Cfr. MARTINEZ ALBERTOS, José Luis: *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*. ATE. Barcelona, 1974. pp. 69 y ss.

⁴⁶ Cfr. BAECHLIN, Peter y MULLER-STRAUSS, Maurice: *La Presse filmé dans le monde*. UNESCO. París, 1951, p. 9.

El documental responde también, pero sólo en sentido amplio y en algunos casos, a la producción cinematográfica informativa. Volviendo al paralelismo con los géneros informativos escritos, habría que señalar la proximidad del documental al reportaje y a la crónica⁴⁷. Es indudable que un documental puede —y de hecho sucede con frecuencia— ofrecer una información sobre la actualidad. Sin embargo, supone un tratamiento más a fondo de una cuestión. Además, normalmente ni siquiera se remite a un hecho en sí, sino más bien a un fenómeno más amplio o a las causas o entorno de un acontecimiento. Por otro lado, aunque las imágenes produzcan la impresión de inmediatez en el tratamiento, el documental sobre un tema de actualidad aporta una visión, un enfoque, una solución, del asunto que se aborda. En definitiva tiene un sentido más marcadamente interpretativo. Es a la vez descripción y ensayo de comunicación: busca el diálogo con la cámara, por ello es concebido como una lengua, no tanto por el reflejo de la realidad⁴⁸.

No hay que olvidar que los géneros cinematográficos, también los informativos, se han ido definiendo con el paso del tiempo y al ritmo que marcaba la producción cinematográfica concreta. Por eso hacer una relación y caracterización de ellos exige que se tracen las grandes etapas que caracterizan pasos básicos en la definición de géneros y estilos cinematográficos de carácter informativo.

La evolución y la tipología de los noticiarios filmados

La primera etapa la constituyen los años de los pioneros. Más o menos hasta 1910. Se caracteriza por la consideración del cine como ventana abierta a la realidad. Una buena parte de la producción cinematográfica son vistas y actualidades. La credibilidad del cine entre las masas es enorme y recalca su sentido informativo. Objetividad y verosimilitud son las cuestiones que acabarán constituyendo dos puntos claves del nuevo medio de comunicación en sus efectos sociales. Noticiarios y documentales están aún sin definir: son formas de hacer que responden a la inclinación natural del cine —patente desde su nacimiento— hacia la realidad.

La segunda etapa se inicia, a partir de la primera década del siglo XX, con el nacimiento de los Noticiarios propiamente dichos, porque entonces adquieren unas reglas específicas en cuanto a estilo, formas, ritos, etc.: los programas se estructuran, se diversifican las noticias y se amplía la cobertura informativa⁴⁹. Y

⁴⁷ En este empeño de no apartarnos de lo real, tienen mucho interés las reflexiones Michèle Lagny sobre la definición de cine documental. No por una cuestión de principios teóricos, sino para establecer criterios claros para elaborar un catálogo de documentales franceses, realizado por un equipo de diversas universidades: cfr. LAGNY, Michèle: «Un catálogo de los documentales franceses» en *SECUENCIALS*, N° 4, Abril 1996, pp. 39-55.

⁴⁸ HEUSCH, Luc de: *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹ El primer sumario archivado de *Gaumont Actualités* de 1910 testimonia la calidad de estos primeros periódicos cinematográficos: El Salón de Aeronáutica. París 1910; la revolución de Lisboa; cam-

—lo que es más importante— ganan popularidad, audiencia —desde el punto de vista de la comunicación— y mercado en términos económicos, que a su vez impulsa la expansión del género por todo el mundo⁵⁰.

A partir de esta fase conviene abordar el estudio de los noticiarios cinematográficos desde la consideración de sus elementos básicos. Es el único modo de no caer en un discurso meramente anecdótico. Por ejemplo, es necesario analizar el organigrama de la industria mundial así como el de los diversos organismos productores, su estructura económica, mecanismos de producción, con especial referencia a los factores técnicos, las formas de presentación y contenidos, así como su difusión y repercusión social, sin olvidar un dato fundamental en este sentido: la legislación y la censura aplicada a los noticiarios que no siempre coinciden con las referidas a la cinematográfica general.

El entorno histórico debe constituir el marco general de estudio, no sólo porque proporciona la materia informativa a los noticiarios, sino también porque, a veces, la evolución del género viene impuesta por la propia sucesión de procesos y acontecimientos claves. Así, por ejemplo, la Primera Guerra Mundial inicia una nueva atapa en el desenvolvimiento de los noticiarios porque información y propaganda se aúnan y todos los medios de comunicación —más el cine por su enorme impacto social— entran a formar parte de los distintos entramados propagandísticos gubernamentales. Resulta muy significativo analizar el cambio de mentalidad que experimentan en esos años militares y políticos sobre el valor del cine⁵¹ y comparar el papel desempeñado por los noticiarios en los diferentes países.

Las consecuencias de la guerra también se dejan sentir, como en otros muchos aspectos, en el mundo de la información cinematográfica, originándose tres tipos de cambios decisivos: cambios estructurales, temáticos y técnicos. Los primeros hacen referencia a la decadencia de la producción europea. La mirada debe dirigirse no sólo al predominio que las empresas norteamericanas empiezan a ostentar en el viejo continente o a sus estregias de expansión, sino a la presencia de la banca y del mundo de los negocios en la industria cinematográfica europea y la pérdida de control de sus empresas que los viejos pioneros, como Charles Pathé o León Gaumont, experimentan en estos años.

El análisis temático es fundamental porque los contenidos de los noticiarios revelan entonces más que nunca su estrecha compenetración con la sociedad a la que se dirigen, mientras que los avances técnicos (aparición de cámaras más

pamento de artillería en Lisboa; Berlín. Cortejo de estudiantes; La huelga de ferroviarios; El Raid París-Bruselas en aeroplano; Llegada de Legagneux a la capital belga; De Compiègne a Londres en dirigible; El congreso eucarístico de Montreal; La llegada de Wynmalen a Issy. HURET, Marcel: *op.cit.*, p.30.

⁵⁰ Para comprobar la actividad del sector en este período basta decir que en la coronación de Jorge V de Inglaterra estuvieron presentes 200 cámaras, pertenecientes a 14 países.

⁵¹ Resulta muy elocuente para captar la actitud inicial la respuesta que el mariscal Pétain dió a un cámara que le pidió permiso para filmar imágenes durante el asedio de Verdun: « Señor, nosotros nos batimos, no nos divertimos». A partir de 1917, sin embargo, Pétain aparece en numerosos fotogramas charlando con sus hombres o realizando diversas tareas oficiales.

ligeras y manejables) van a permitir un seguimiento más puntual de la actualidad y captar eventos más vistosos y llamativos desde el punto de vista visual.

La crisis económica del 29 y la introducción del sonoro marcan una cuarta etapa en la que cabe destacar una segunda gran crisis — de nuevo con especial incidencia en los noticiarios europeos — y una nueva reorganización empresarial que desembocará en el trazado de grandes concentraciones en el plano mundial. No obstante, la incorporación del sonido causó un nuevo resurgir del género, avivando el mismo interés que las primeras *imágenes en movimiento*: se abrieron entonces salas dedicadas exclusivamente a la exhibición de noticiarios —las llamadas Cineac—, incluso se elaboraron pequeños resúmenes para ser visionados en los propios domicilios con el Pathé Baby, un proyector amateur que se comercializaba desde 1923. Se multiplicaron las ediciones en diversos idiomas y los profesionales empleados en el sector eran tan numerosos que, por ejemplo en Francia, formaron su propio sindicato en 1931.

Los noticiarios alcanzan en los años treinta su apogeo de audiencia dando testimonio directo de la inquietante situación política que Europa estaba viviendo. Conviene en este punto hacer una distinción entre regímenes totalitarios (comunistas o fascistas) que, recogiendo las experiencias de la Primera Guerra Mundial, pusieron a las distintas emisiones cinematográficas informativas al servicio de la propaganda de Estado, y los regímenes democráticos que establecieron o endurecieron, según los casos, la censura cinematográfica. Esta censura adoptaba diversos métodos que iban desde el control de cámaras, control de los negativos o acceso a los acontecimientos, hasta el control del montaje, materias a tratar o distribución e exhibición de los noticiarios. Algunas democracias también utilizaron el cine para misiones propagandísticas como es el caso de Inglaterra que, preocupada por el mantenimiento de sus territorios de ultramar, el avance del estatus político de las masas y del partido laborista, se vuelca de lleno en las técnicas persuasivas⁵².

De nuevo un conflicto mundial, la Segunda Guerra Mundial, inicia una nueva etapa en la historia de los noticiarios, la quinta y última. A las tareas propagandísticas de la guerra, le siguió una nueva reestructuración mundial en las que las grandes productoras occidentales que dominaban la industria cinematográfica y que realizaban periódicos cinematográficos por cuestión de prestigio o para llevar a cabo una publicidad indirecta propia, se impusieron en el mundo controlando todos los estadios de la explotación: *Fox Movietone*, *Warner-Pathé*, *Paramount News*, *News of the Day* de MGM-Hearst, en Estados Unidos; *British Movietone News*, *Gaumont British News*, *Universal News* y *Pathé News* en Gran Bretaña, y *Pathé Journal* y *Gaumont Actualités* en Francia.

El conocimiento de la composición y de las relaciones establecidas en este organigrama mundial son fundamentales para explicar porqué sólo podían sobrevivir las empresas subvencionadas por el Estado, como es el caso de NO-DO

⁵² Como demuestra Nicholas Pronay en la introducción de *Propaganda, Politics and Film, 1918-1945*. The McMillan Press, London. 1982.

en España, o empresas directamente a su servicio, como sucede en la India, Brasil y las democracias populares del Este.

A finales de los cuarenta se abre la era de la Televisión. El nuevo medio articulará un nuevo modo de informar mediante imágenes cuyo espacio geográfico, calidad e inmediatez conquistaron al público. Los noticiarios cinematográficos no pudieron superar técnicamente esta oferta: evolucionaron hacia el *magazine* explicando al público de forma recreativa las noticias y su significado, incluso en muchos países establecieron acuerdos para repartirse las parcelas informativas, compartiendo la red de corresponsales. Pero mientras que la TV se encumbró, los noticiarios cinematográficos fueron desapareciendo paulatinamente.

Con esta síntesis histórica nos proponemos no sólo dar coherencia al estudio de la historia de los noticiarios cinematográficos con una periodización justificada, sino también mostrar cómo el género informativo se mantiene en sus rasgos constitutivos a lo largo de las diferentes etapas por las que atraviesa. Del mismo modo que mantiene un impacto social enorme: los diferentes públicos elaboraron una idea de un país, de unos ciertos hechos o de una celebridad a través de sus imágenes⁵³.

El cine documental que se ha hecho. Tipos y rasgos fundamentales

El documental es una corriente de creación que discurre paralela a la de los noticiarios con la que a veces llega a encontrarse. No obstante, su carácter específico requiere un tratamiento metodológico propio. En este sentido cabe una clasificación de los documentales atendiendo a sus contenidos temáticos (documentales antropológicos, propagandísticos, históricos, etc.). Sin embargo, nuestra experiencia en las aulas y lo que percibimos como mayor coherencia metodológica, nos conduce a preferir un estudio de grandes escuelas y ciertas obras aisladas importantes que abrieron nuevos caminos al documental: entendemos que los documentales no son sólo vehículos de determinados contenidos, sino también modelos técnicos y de estilos. En realidad, y en coherencia con nuestros planteamientos, más que de cine documental, habría que hablar de cines —películas, estilos y géneros— documentales⁵⁴.

La materia debe además centrarse para no perderse en un marasmo de temas y subgéneros. En este sentido consideramos que nuestro objeto de estudio deben ser los documentales que revelan un aspecto de la vida, de manera que el medio social no sea tratado como un contexto, sino como el sujeto de la película. Documentales que eliminan las barreras artificiales entre el tema y el público: de-

⁵³ Es éste un interesante campo de investigación donde ya existen obras clásicas, como la de ALD-GATE, A.: *Cinema & History. British Newsreels and the Spanish Civil War*. Scolar Press, London, 1978, algunos estudios recientes, como el de ALEGRE, Sergio: *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*. PPU, Barcelona, 1994, y todavía mucho por hacer.

⁵⁴ Vid. ut supra.

corados, maquillajes, diálogos retóricos, etc. Y documentales que distinguen, en general, ciudadanos que aceptan ser, por unos instantes, espectadores que piensan y están dispuestos a reflexionar, en clara diferencia con el resto de las industrias de la cultura que no ven más que una masa de consumidores⁵⁵.

La periodización de la historia de los documentales es por otra parte muy similar a la de los noticiarios lo que facilita, en nuestro caso concreto, el desarrollo de la materia en clase. Las únicas diferencias a señalar en este aspecto es que la prehistoria del documental se prolonga hasta los comienzos de la década de los veinte cuando aparece la primera formulación concreta del género con Flaherty y que el documental sobrevive en el reinado de la TV: asimila algunas de sus técnicas, se abre a nuevas fórmulas y logra mantener una presencia destacada hasta nuestros días.

En la primera época resulta difícil seguir la pista de la producción documental porque, al no tener un estilo o identidad propio, se confunde con los noticiarios y los reportajes sobre temas diversos. Por otra parte, su posición en esos años estaba ensombrecida por la popularidad de las películas de ficción y el éxito de las emisiones semanales de los noticiarios. El género documental tuvo que aguardar hasta el estreno de *Nanook, el esquimal* (Flaherty, 1922) para alcanzar su mayoría de edad: *Nanook* no sólo proporcionó éxito y reconocimiento del público, sino también una intención y unas pautas para construir y articular un material visual con sentido documental.

A partir de entonces y a lo largo del período de entreguerras se formulan las corrientes documentales básicas. El cuadro que se presenta, muestra desde una doble entrada —temáticas y tiempo— la evolución fundamental de las *escuelas documentales*⁵⁶, que son, en definitiva respuestas a distintos objetivos y necesidades históricas. Nuestro planteamiento de la materia se articula precisamente a partir de la premisa inicial de que estas grandes *escuelas* son las inspiradoras de toda la producción posterior, si bien es cierto que adoptando formas, recursos y contenidos diversos según cada etapa.

Así, la *escuela* fundada por Flaherty, basada en la observación participante y en una aproximación poética-épica al tema, se rehace después de la II Guerra Mundial con cineastas como el holandés Bert Haanstra, que introduce la experimentación técnica (lentes, prismas, colores) con toques vanguardistas, y se prolonga hasta los años ochenta explorando, como Flaherty en su tiempo, la naturaleza, la vida salvaje y la relación del hombre con el medio natural. El *Cine-Ojo* de Vertov, por ejemplo, en directa oposición al sentido creador de Flaherty, intenta llevar al reportaje a su estadio más puro, desechando toda intervención

⁵⁵ COLLEY, J.P.: *Le regard documentaire*. Centre Georges Pompidou, París. 1993, p. 28. Eso sin olvidar un planteamiento más actual entre los estudiosos del documental: su capacidad de enseñar, de mostrar, de divulgar realidades (Cfr. LAGNY: «Un catálogo de los documentales franceses»).

⁵⁶ Este cuadro es un intento de sistematizar las diferentes corrientes documentales con el fin de facilitar su comprensión por parte del alumnado, pero siempre advirtiendo que el «encasillamiento» de determinados documentalistas es muy relativo por la diversidad de su producción. Es el caso de Rouch, Rouquier o Storck, por ejemplo.

del cineasta excepto a nivel del montaje. La realización del verdadero *Cine-Ojo* —el Cine directo y el *Cinéma vérité*— fue posible gracias a la invención de la cámara de 16 mm ultraligera. Sin embargo, la instrumentalización dada por Vertov al documental con fines revolucionarios, desaparece en los años 60 y 70, incluso el *Cinéma vérité*, representado por Rouch y Morin, intenta ir más allá para definir personajes y participar en una acción continua.

El documental histórico elaborado con archivos fílmicos, basado en la investigación e inaugurado por Esfir Shub y la Escuela Documental británica promovida por Grierson son las dos corrientes que mayor continuidad y presencia tienen en la historia del documental. La primera, por la necesidad de continuas revisiones históricas surgidas o bien por el trauma de la II Guerra Mundial, o por la estela dejada por la revolución social de los 60 o por la caída de los regímenes comunistas. La segunda, por su perspectiva sociológica y su contacto directo con la vida cotidiana y el individuo, así como por su intento de reforma social.

Conviene tener presente que en las últimas décadas la internacionalización de los medios de comunicación va acompañada también de una mundialización del movimiento documental⁵⁷. Tampoco los análisis en esta materia deben olvidar el control de las grandes compañías y las consecuencias del mismo. Finalmente, debemos insistir que, igual que en la historia de los noticiarios, el estudio de la evolución documental requiere un marco histórico que dé sentido a cada obra o corriente y optamos por estudiar a cada autor y las circunstancias de producción, pero sobre todo consideramos útil analizar en profundidad sus realizaciones y enseñar a los alumnos las herramientas necesarias para *saber ver*, interpretar y valorar un documental.

El sentido informativo del cine de ficción

Una reflexión ulterior exige abordar el sentido informativo del cine de ficción, más aún cuando la perspectiva del estudio tiene un sentido histórico. Aquí las cuestiones crecen en complejidad, porque el enfoque desde la historia convierte en información mensajes no concebidos como tales, o, al menos en el mismo sentido⁵⁸. Otras veces las películas son una excelente fuente con informaciones bien precisas porque fueron elaboradas con esa finalidad⁵⁹. Por último, y sin ánimo de hacer aquí más que una primera relación no exhaustiva, las películas de ficción —en su empeño de hacer verosímil sus relatos sobre lo que

⁵⁷ Thomas Waugh, en su libro *«Show us life»* (Metuchen, N.Y., and London: The Scarecrow Press, 1984) traza un panorama documental mundial con estudios sobre el documental cubano, sandinista, canadiense o japonés.

⁵⁸ A este respecto es ilustrativo el análisis de Ferro a la película *Chapaiev* (*Historia Contemporánea y Cine*, pp. 17 y ss.).

⁵⁹ *Senderos de Gloria* de Kubrick respondería a esta situación: se presentan las ideas básicas del antimilitarismo que se difundirá después entre los grupos radicales norteamericanos y europeos durante los años sesenta.

entonces era actual—, nos dan noticias históricas más válidas a veces que las de otros documentos⁶⁰.

Este conjunto de cuestiones exige un tratamiento más pausado. A él dedicaremos un próximo estudio los autores.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis: *Sobre crítica y críticos. Historia de la literatura española. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*. Madrid: Ed. Gredos, 1991.
- BAECHLIN, Peter y MULLER-STRAUSS, Maurice: *La Presse filmé dans le monde*. UNESCO. Paris, 1951.
- BARNOUW, Erik: *Documentary. A history of non fiction film*. New York: Oxford University Press (Revised edition), 1983 (hay traducción en castellano en Gedisa, Barcelona, 1996).
- BOUSOÑO, Carlos: «Significación de los géneros literarios» en *Insula*, Nº 281, Abril 1970, 1, 14 y 15.
- COLLEY, J.-P.: *Le regard documentaire*. París: Centre Georges Pompidou, 1993.
- DIEZ TABOADA, J. M.: «Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios» en *Homenajes. Estudios de Filología Española*, II (Madrid 1965), pp. 11-20.
- DOELKER, Christian: *La realidad manipulada. Radio, televisión, cine, prensa*.- Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1982.
- FERRO, Marc: *Analyse du film, Analyse des Sociétés*. París: Classiques Hachette, 1975.
- FERRO, Marc: *Historia contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- HEUSCH, Luc de: *Cinéma et sciences sociales*. París: UNESCO, nº 16, 1962.
- HUESO, José Luis: *Los géneros cinematográficos. Materiales bibliográficos y cinematográficos*. Bilbao: Mensajero, 1983.
- HUESO, José Luis: *Historia de los géneros cinematográficos*. Valladolid: Heraldo, 1976.
- HURET, Marcel: *Ciné-Actualités. Histoire de la Presse filmé (1895-1980)*. Paris: Henry Veyrier, 1984.
- KRACAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Estética, 1989.
- LAGNY, Michèle: «Un catálogo de los documentales franceses». SECUENCIAS, Nº 4, Abril 1996, pp. 39-55.
- MAQUA, Javier: *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Ed. Cátedra, 1992.
- MARTINEZ ALBERTOS, José Luis: *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*. Barcelona: ATE, 1974.
- MERAM BARSAM, Richard: *Non fiction Film. A critical History*. London: George Allen and Unwin LTD, 1974.
- PEREZ PERUCHA, Julio: *Cine español: algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid: Films 210, 1992.

⁶⁰ Las comedias españolas de los años sesenta ofrecen visiones generales, especialmente de la vida urbana, que permiten hacerse una idea más exacta y directa de algunos fenómenos que cualquier fuente estadística: por ejemplo sobre la circulación de coches, los modos de vida, diversiones, etc.

- RIOYO, Javier; SUAREZ, Gonzalo, RODRÍGUEZ, Azucena y FONSECA, Mercedes: «Sobre el Documental». VIRIDIANA 17, pp. 113-161.
- RIOYO, Javier y LÓPEZ LINARES, José Luis: «Asaltar los cielos». VIRIDIANA 17, pp. 6-60.
- RODRIGUEZ MERCHAN, Eduardo: «Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción» en *REVISTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION*, Nº 10 (1994).
- ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero: *Fuentes y documentos del cine*.- Barcelona Editorial Gustavo Gili, 1980.
- ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.
- TOULET, Emmanuelle: *Cinematographe, invention du siècle*. París: Ed. Gallimard, 1995.
- SHORT, K. M. (Ed.): *Film and Radio Propaganda in World War II*. London/Camberra: Croom Helm, 1983.
- WAUGH, Thomas: *Show us life*. Metuchen, N. J., and London: The Scarecrow Press, 1984.

| CORRIENTES DOCUMENTALES | | | | | |
|---|---|--|---|--|---|
| Periodo Entregueras «CREACIÓN DE GRANDES ESCUELAS» | FLAHERTY Documental etnográfico: Romanticismo épico | VERTOV Cine- ojo Reportaje puro - Fragmentos de la vida VIGO Punto de vista documentado | SHUB Documental histórico Montaje de archivos fílmicos | GRIERSON, ESCUELA DOCUMENTAL BRITÁNICA Documental social | IVENS, FRONTIER FILMS (1937-1940) Documental de compromiso político-social |
| II GUERRA MUNDIAL «LA PROPAGANDA Y LA CENSURA» | • Documentales, bélicos con objetivos propagandísticos • Documentales, diversos para evadir o educar (vichy) | Montajes Paul Rotha F. Capra | • Jennings (individuo-relaciones humanas) • Cavalcanti (ironía-ridicularizar al enemigo) | Films políticos- propagandísticos | |
| 1495-1960 «LA MEMORIA BELICA» Influencia de la TV: estilo directo- reportaje-entrevistas | Documentales etnográficos Novidades → sensibilidades individuales → experimentación (Bert Haanstra) | Documentales históricos Montajes Sobre la historia en general Novidades → Nuevos instrumentos narrativos → Abandono de las reconstrucciones → Manifestaciones fílmicas en nuevos países | Documentales sociales de • Unidades fílmicas gubernamentales • Films de organizaciones sindicales • Rouquier (Francia) | Heim Stork (Bélgica) | |
| 1960-1970 «EL INCONFORMISMO» Cámara ultraligera / sonido sincrónico | Cine directo Testigo-El director trata de pasar desapercibido Cinémas vérité Cámara participante (Rouchi - Morin) | • Renovación del Cinéma vérité • Ensayos fílmicos informales | Free cinema (1956-1960) Escuela de Nueva York (Underground film) Imporporancia del individuo y de la vida cotidiana | Documentales de compromiso social: • <i>Desaffio para el cambio</i> (Canadá) • Películas negras (Países del Este) | |
| 1970-1980 «DIVERSIFICACIÓN Y SUBJETIVIDAD» | • Documentales antropológicos con carácter experimental • Documentales científicos (serie <i>Cosmos</i>) | Relanzamiento de los Documentales históricos Subgeneros: -Montajes de Archivo -Estudios de civilizaciones -Biografías -Relatos con testimonios de personas desconocidas -Relatos con fotos y sonidos | Documentales de promoción Novidades → venta de productos o imágenes → Defensa de una filosofía o estilo de vida | | |
| A partir de 1990 | • INTERNACIONALIZACIÓN DE LA COMUNICACIÓN (Control de los Grandes Grupos Multimedia) • INTERNACIONALIZACIÓN DEL MOVIMIENTO DOCUMENTAL • DIVERSIFICACIÓN DE OBJETIVOS: Estéticos-sociales-políticos-reflejo de la realidad... • ACERCAMIENTO AL CINE DE FICCIÓN Y VICEVERSA | | | | |