

# El montaje de compilación y el cambio de sentido

*Lidia Martín Merino*

*Universidad de Valladolid, España*

lidia.mitos@gmail.com

## Resumen

En el **montaje de compilación** partimos de un montaje de conceptos, sin seguir una continuidad espacio temporal (donde capte su fragmentación). Es aquí cuando encontramos una ruptura que nos forja la mirada hacia otros sentidos distintos a las intenciones originarias del rodaje primigenio. Empuja a un nuevo enfoque en el discurso, con unos materiales ya existentes con la idea de la **apropiación** (expropiación), para cambiar el discurso. La **historia** del cine de compilación hasta la II Guerra Mundial nos ofrece una nueva visión de los mensajes documentales donde entra un desarrollo de la idea, más que de la técnica.

**Palabras clave:** Montaje de compilación, montaje conceptual, continuidad espaciotemporal, documentales.

## The Compilation Montage and Changing Content

### Abstract

In the **compilation montage** we start assembling a montage of concepts, without following a temporal continuity space (where fragmentation is captured). This is when we find a break forging we look to other ways different from the original intentions of the primeval shooting. Shove a new approach in the speech, with some existing materials

with the idea of **appropriation** (expropriation) to change the discourse. The compilation film **history** until II World War offers a new vision of documentary messages which enters a development of the idea rather than technique.

**Keywords:** Compilation montage, montage of concepts, temporal continuity, documentary films.

*“Las películas documentales son aquellas que tratan de sujetos históricos, sociales, científicos o económicos tanto en su contexto actual como reconstruido, y en los que el acento está más en el contenido de los hechos que sobre la distracción”*  
(Jacobs, 1971: 276).

## 1. EL MONTAJE COMO IDENTIDAD

El Documental nació como un film sin escenario, sin actores. Su decoración era el paisaje que acogía la escena filmada: “La vida al imprevisto” proclamada por *El hombre de la cámara* (Celovek’s *Kinoapparatom* 1929, Dziga Vertov).

Según el Diccionario de la Lengua Española, en el significado de documental encontramos: Dícese de las películas cinematográficas que representa, con propósito meramente informativo, hechos escenas experimentos, etc. tomados de la realidad.

Si vamos más allá, el sentido etimológico de la palabra documental procede del latín, del verbo docere: enseñar; de donde provienen palabras como docto, dócil, doctor, doctrina.

En ambos casos se dan los significados que se unen en la idea de “representación/expresión” de la realidad.

El cine nació de la magia de tomar la vida en imágenes como captura inmediata y para la proyección diferida de un momento único, que confiere ese tono documental con esa capacidad de memorizar el tiempo que pasa, de registrar la vida y de reproducirla en las formas mismas de su devenir, con el rodar de un tren, la carrera de un caballo la siesta de un hombre bajo un árbol. Esos cuerpos existen, y se les fotografía, pero son y representan lo que se quiere de ellos, desde el momento en que se unen dentro de un discurso. Descubrir o elaborar un hecho es encontrar su lugar exacto y asignarle un sentido que se engarce con la historia de la que se trata.

Si nos paramos en las enunciaciones asumidas como definatorias de la obra documental, la interpretación compromete a una noción de “hecho real”, y es así que lo “verdadero” y lo “real” llegan a mezclarse llevando a la confusión. No es solamente la naturaleza supuestamente real o imaginaria de lo rodado lo que nos lleva a determinar el sentido documental sino la relación entre él lo filmado y la persona que lo filma, en el caso que nos ocupa, la persona que lo expresa por medio del montaje. Según el filósofo John Austin:

”para saber si una frase es verdadera o falsa, no es suficiente saber lo que es una frase, ni saber su significado, sin embargo es necesario conocer las circunstancias dentro de las que se encuentra enunciada. Las frases no son en sí mismas verdaderas o falsas” (Austin, 1994).

Si tomamos por tanto, el montaje como concepto alegórico que comprende procedimientos de apropiación y de borrado de sentido, la fragmentación, la segmentación dialéctica de detalles y la separación del significante y del significado, nos encontramos con métodos provenientes de la vanguardia, en la que el objeto artístico pierde la suspicacia de la propiedad, para pasar a ser arte de la comunidad. El rastro de intención que envuelve a las imágenes filmadas queda borrado en el momento en que son tomadas para un re-montaje y disueltas en otro discurso diferente al pretendido en su origen por medio de un nuevo planteamiento en la propuesta de montaje. La semántica del primer metraje pierde su anterior alcance, para alcanzar otro que se aleja en su descontextualización. El enlace que mantiene la imagen con su referencia en la historia se pierde al tomar un nuevo vínculo en la semántica del nuevo discurso.

El valor del Montaje fue trabajado con tanta intensidad en las obras teóricas de S.M. Eisenstein, se explica como un elemento dador de ritmo, portador de fuerza en la escena, un testimonio de las relaciones entre conceptos y entre los rasgos del relato. Según lo expuesto en las teorías del autor ruso el montaje marcha en contra de las teorías del MRI (Modo de Representación Institucional), que pretendían que la noción de montaje permaneciera en silencio frente al espectador que mira la película. Como si el montaje debiera ser sigiloso y mudo, pasando de puntillas a nuestro lado.

Es un hecho que a través del primer cine ruso hallamos la causa primera que da el valor a esa voz impetuosa con la que se impone el montaje como fundamental para el discurso fílmico.

## 2. MONTAJE DE COMPILACIÓN

En el arte la apropiación es algo que convierte al objeto del que se apropia el artista, en la materia prima de la creación. La vanguardia de los años 20 comienza en su afán de búsqueda llegando al collage. Recordemos al autor alemán John Heartfield quien con sus irónicos cuadros de recopilación de imágenes de diarios, lograba cambiar el significado a muchos de los mensajes originales. Es, sin embargo, el documental de compilación el que plantea otra forma de discurso en su ensamblado de imágenes y en su ligazón de contenidos que dan forma nueva a la linealidad de la historia contada hasta ese momento. Convierten la horizontalidad de una narración en un juego intertextual que requiere de la inteligencia del espectador para una comprensión de sus diferentes líneas que unen parámetros dispersos. Sin embargo, a pesar de constatar la variedad de un lenguaje documental desde su propio origen según algunos autores, permanece la idea de que el lenguaje del documental histórico y social se mantiene dentro de una metodología de montaje cronológico que ansía el mantenimiento del referente, presentándose ante el montaje de compilación como ante un precipicio que puede ser definido como algo superficial en el “corta y pega” o en la simple y rutinaria manipulación que el cambio del discurso supone empujando a un desorden de las escenas. Así pues el documental convencional, pierde su sentido cuando toma un nuevo significado mediante la mezcla de imágenes de archivo y se crea una continuidad que salta a través de las líneas del tiempo y de las reglas de escritura establecida, se admite el giro poético o ensayístico, pongamos por ejemplo la gran obra de documental histórico que realiza Chris Marker en *Le tombeau d'Alexandre* (1992).

Dice Pasolini: “Los signos gramaticales del cine, son los objetos de un mundo cronológicamente exhausto en cada momento” (Dufлот, 1970: 15).

Sin embargo Chris Marker en la película sobre Alexandre Medvedkin (*Le tombeau d'Alexandre*, 1992), en su descontextualización, al sacarlos de su contenido para reutilizarlos por medio del montaje, hace que tomen esa esencia en el sentido que apuntaba el genial director italiano para cargarse de otra realidad y llenarse de una nueva historia.

Aunque los materiales sean ajenos, el hecho de ensamblarlos en otro contexto los convierte en parte de otra obra. Esto es algo aceptado, sin embargo, es a veces tomado con cierto resquemor en el paisaje del documental. El material de archivo (escrito) se recopila en un lugar fisi-

co para salvarlo, no solo de su pérdida, sino también para permitir su renacer en la mirada nueva del próximo lector o, en caso del cine documental, para formar parte de un próximo discurso fílmico. Es decir, el montaje de compilación toma su identidad propia tras el montaje dando lugar a un sentido en sí mismo cuando se convierte en un archivo que pueda ser tomado después para utilizarlo como parte de material de otro film.

En el montaje de compilación partimos de un montaje de conceptos, donde el orden discursivo sigue una pauta temática y semántica más que un orden de continuidad espacio temporal. Este cambio de “reglamento” hace que aparezca una ruptura en el entendimiento para sentir la carencia de la imagen con su referente histórico y encontrarle una evolución hacia otros sentidos, distintos a las intenciones originarias del rodaje primigenio.

El nuevo montaje (re-montaje) permite captar la fragmentación del tiempo. Empuja al montador a un nuevo enfoque en el discurso, a partir de unos materiales originarios que existen con la idea de la apropiación (expropiación), lleva intrínsecamente la intención de otra narración, de que se convierta en otro discurso. Se plantea de nuevo la verdad entre lo real y lo imaginario, entre la realidad y la ficción. El hecho de apropiarse de imágenes ya rodadas, permite que en su montaje se lleguen a encontrar lo experimental y lo documental, haciéndolo como idea, más que como técnica. Se llega por tanto a un arte de la apropiación que origina una re-contextualización.

### **3. IMÁGENES SIN AUTOR: LA OBJETIVIDAD**

La construcción de la objetividad no tiene nada de objetivo, la objetividad en sí no está garantizada desde ningún punto de partida ni tampoco es el fin que se consiga al seguir una metodología. El resultado se verá cuando veamos el final de la película, como objeto del ajuste entre el dispositivo fílmico y lo que se persigue de lo real. Esta persecución de las realidades que aparecen en el film encuadradas y cortadas conducen a la verdad del montaje como consecuencia, una verdad que no es ni única ni arbitraria.

La imagen reciclable del mundo natural o cultural, actual o histórico, debe seguir ciertos criterios, antes de todo diremos que debe tomarse como un hecho, no como un film. El film puede constituirse de la unión de una serie de imágenes que sin ser propias en la grabación sí manifies-

tan una percepción de continuidad en su ensamblaje, su unión seguirá unas líneas definidas en el propio mensaje del film, aunque la plasmación de la verdad por cada autor es en sí misma subjetiva, sin por ello dejar de llamarse verdad.

Antes incluso de que existiera el concepto de cine documental al final de los años 20, se desarrolla el uso en la filmación de *actualités* para ser unidas con tomas de escenas de la vida diaria.

En muchos casos el interés periodístico daba lugar a grabaciones que luego serían montadas siguiendo el método de compilación.

Antes de la llegada del afianzamiento del documental como tal en la historia del cine, se necesitaba ir ensamblando los cuatro temas fundamentales de donde se crea su raíz. La primera evidencia esa toma de vistas de la realidad con un cierto carácter científico como la muestra de ciertas particularidades del mundo, que el historiador Tom Gunning llegó a llamar “a cinema of attractions”. Otro de los temas a citar era el cine experimental tratado de manera poética, que como hemos citado antes estaba estrechamente ligado a las vanguardias tanto artísticas como políticas. La tercera manera en la que se particulariza el documental se narra por el relato la realidad (de manera ficticia o no). La cuarta forma de contar desde una perspectiva que se pueda incluir en el documental es la que proporciona al mundo real una visión desde un punto de vista concreto del autor.

#### **4. APUNTES HISTÓRICOS SOBRE EL DOCUMENTAL DE MONTAJE HASTA LA II GUERRA MUNDIAL**

El constructivista ruso Lev Kulechov en el año 1919 establece por medio de un experimento, que la comprensión del sentido de los planos está directamente relacionada con el montaje.

Nos muestra al actor Mosjoukine que mira hacia fuera de la imagen, le sigue un plato de sopa humeante. Vuelve la misma imagen del actor a la que le sigue un plano de una joven atractiva. Otra vez él y después un niño...; Es así que el espectador relaciona una intención distinta en la mirada de cada uno de los planos de Mosjoukine y ve en su rostro el hambre primero, el deseo, la tristeza, etc. Sin embargo, no debemos olvidar que el plano del actor es el mismo en todos los casos.

Por la proximidad de los planos el sentido viene dado e induce a una causalidad entre ellos.

En los mismos años Dziga Vertov comienza su posición teórica que basa en una crítica radical al cine dominante y pone en cuestión las estructuras imperantes del film narrativo clásico. Puede hablarse de Vertov como uno de los padres de lo que podríamos definir como noción de documental. Son los primeros años de la andadura de su revista filmada *Kino-Pravda*. Las teorías de este autor y su obra emanan de la unión de diferentes elementos: Un proyecto del socialismo naciente que buscaba “el hombre nuevo”, así como unas circunstancias artísticas que forjaron una situación creativa única en la historia.

Las *actualidades* (entendidas como el montaje y la organización de tomas filmadas por otra persona que el realizador) y el *documental* cuando a partir de un plan de trabajo, el realizador filmaba o mandaba filmar tales o cuales aspectos de la realidad (Sadoul, 1971: 131).

La creación necesaria de un cine para ese “hombre nuevo” que rechaza la películas de ficción que parten de las reglas del Hollywood. Es por tanto, de este concepto de dónde surge la definición de documental.

El cineasta se siente atraído hasta tal punto por el Futurismo que toma el pseudónimo de Dziga Vertov (En ucraniano “¡Gira, peonza!”). Las teorías de este autor constructivista no pueden ser asimiladas en la tradición de los discursos realistas, en los que se confunde la significación y el referente, porque Dziga Vertov no concibe el film como un resultante de la representación transparente que ofrece al espectador una línea de acceso inmediato a un mundo ya formado. Por el contrario, él afirma que la coherencia de todo discurso es más bien el resultado de un trabajo, no la labor de un cineasta burgués en tanto que individuo, sino el de un colectivo de trabajadores del cine que elaboran una representación del mundo visible, a lo largo de etapas sucesivas de producción. Es en esta mezcla de imágenes en un sentido futurista lo que le lleva a un tratamiento análogo de las Actualidades, que llevarán al nacimiento del programa documental de los Kinoks y su *Kino-Glaz* (Cine-ojo).

En los años veinte, nace en Europa un nuevo concepto del cine, el definido por Dziga Vertov, Esfir Schub, y Mikhail Kaufmann: El Cine Ojo.

El hombre de la cámara (Celovek's Kinoapparatom, 1929, Dziga Vertov) es la obra (en la que no se incluye imágenes de compilación) que presenta el caleidoscopio de la vida cotidiana soviética revolucionando el cine, desde el momento en que hace consciente al espectador de las ca-

pacidades que posee el cine como lenguaje propio, en el que mediante el montaje se dan metáforas a nivel de construcción.

Vertov será el primero que sistemáticamente, filma todos los elementos en primer plano y desarrolla diversas perspectivas de manera simultánea. Opuesto al punto de vista narrativo producido por el cine clásico.

Vertov desarrolló una amplia labor dentro del cine de compilación cuando en 1928 se dedica a la dirección de la edición del noticiario *Kino-Nedelia* (cine-semana). Creaba el relato de los sucesos después de obtener las imágenes que le llegaban de diferentes temas y debía organizarlas con un carácter informativo y con intertítulos.

En sus obras de compilación se incluyen “*Godovschina Revolitsii*”, (“El aniversario de la revolución”, 1919), que según Sadoul parece ser “la primera película de montaje de actualidades que haya tenido tal importancia” al tener un metraje de dos horas y media o tres de proyección” (Sadoul, pag. 200).

Vertov da mucha importancia al ritmo dentro del film, así como al papel creador del montaje dentro de los sentidos que quiera otorgar el director. Contrario a Lev Kulechov al no dar ninguna oportunidad a la puesta en escena que tenga una dramatización prevista.

Sin embargo podemos considerar que la primera obra de Compilación como tal fue la llevada a cabo entre 1926 y 1928 por la autora rusa Sfir Shub, integrante del “Cine ojo”, la famosa trilogía sobre la historia de Rusia: *La caída de los Romanov (Padenie dinastii Romanovykh, 1927)*, *La gran ruta o El gran camino (Velikj Put, 1927)* y *La Rusia de Nicolás II y Tolstoi (Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi, 1928)*, tres películas que no contienen ningún plano rodado por la directora.

Schub es la primera directora que verdaderamente comienza a desarrollar el género de compilation, al añadir al concepto de montaje, el de archivo. Sfir Schub se había formado en el Goskino, remontando películas extranjeras para su exhibición ante el público soviético.

La directora solicitó permiso para buscar antiguas imágenes de archivo entre los noticiarios existentes y encontró las filmaciones hechas a la familia del zar desde 1900 por el propio operador de cámara del emperador, Alexander Iagelskii. Estas imágenes olvidadas en el archivo estatal de Krasnogorsk. Schub tuvo que enfrentar la tarea de su utilización contra una definición prejujuada de su consideración como contrarrevolucionarias. Tras una lucha sin cuartel consiguió el montaje de un film

para el aniversario de la revolución de Octubre. Las películas caseras del Zar mostrarían la caída de su dinastía.

El método que sigue la cineasta es de yuxtaposición, contraste, ironía, para poner en tensión la diferencia de clases entre ricos y pobres y la evidencia de la injusticia que ello conlleva. Por medio de esta metodología se plantea un efecto directo y pedagógico para la educación a través del cine, que pertenece a una de las teorías que defendían los soviéticos en aquel momento. En esta forma dialéctica de contrasentidos en el montaje, hace que todo lo que se va presentando en la película conduzca a una conclusión que parece obvia. En nuestro tiempo este tipo de yuxtaposiciones las definiríamos con una cierta crudeza difícil de aceptar por acercarse demasiado a un discurso propagandístico. Así pues podemos decir que, en un principio, propaganda y compilación estuvieron estrechamente unidas.

Shub trabajaba en su trilogía con materiales de archivo, pero no con materiales de la vida captada al improviso, como hizo Vertov, quien para muchos era de un excesiva velocidad en el montaje, lo que para aquellos tiempos no permitía al espectador la comprensión inmediata de sus películas. Mientras que Schub mantenía recursos de tomas más largas en el material de archivo, que facilitaba a las masas una mayor comprensión en su mensaje, imprimiéndole así una mayor autenticidad, una mayor observación, lo que hace que el espectador se sienta con mayor calma ante el documento.

El alcance del film de Shub concierne a un sentido cercano al famoso experimento ya citado de Lev Kulechov solo hay que aplicarle el sentido dado por medio de un material de archivo, viendo así como el trabajo de montaje alterará su posterior comprensión respecto a los planos del principio.

Schub nombrada profesora de la VGIK (Escuela Estatal de Cinematografía), introdujo a S.M. Eisenstein en las prácticas del montaje mientras adaptaba el Doctor Marbuse-der spie-ler- (Friz Lang, 1922) para el público soviético, obteniendo por ello un premio en su estreno en 1924 (Palacio y Pérez Perucha, 1997: 323).

La búsqueda teórica de Eisenstein viene por un sistema de relaciones formales entre los planos. Una búsqueda entre las reglas psicológicas e ideológicas del montaje. En las obras cinematográficas de S. M. Eisenstein, el *découpage* y el montaje se aplican como nunca hasta enton-

ces; La dialéctica entre puntos de vista: dentro de cuadro-fuera de campo, visible-invisible, evidencia-sugestión, collage-elipse, presente-pasado, son pares contrarios y complementarios que están presentes en lo que él define como “el conflicto dentro del plano”.

En 1929, Jean Vigo invitó a Boris Kaufman (hermano de Dziga Vertov) para trabajar con él en la obra *sobre Niza À Propos de Nice* (1930, J. Vigo). Es necesario nombrar a Vigo, por su novedosa forma de trabajo, aunque también hay que especificar que no se le puede incluir dentro del cine de Compilación.

El cine social asume aquí unos postulados de clase que volverán a debatirse en los años 60 en el género documental.

Años después en el año 49 y en la revista Cine Club, otro de los Kaufman, Boris, su cameraman, se refiere a los postulados del Kino-Glaz en Vigo, al uso de todas las posibilidades de la cámara, incluido el falso desnudo de la chica de la silla en medio del paseo, congelando imágenes, rodando a cámara lenta, ocultándola y registrando por sorpresa hechos, acciones, actitudes, expresiones. Una historia para entender sin comentarios ni subtítulos la evocación de ideas con medios audiovisuales, la capacidad asociativa del espectador por entre la mesa de montaje, la anticipación que nos permite lo real (Ledo, 2004:46).

Vigo y Vertov eran conscientes de las ambigüedades que podía causar este método de *prise de vue à l'improviste*; Como podemos ver, ambos cineastas parten de parecidos planteamientos, tanto que si escribiéramos cualquiera de los postulados del Kino-Glaz, podríamos creer que pertenece a una frase de Vigo. De hecho, Boris Kaufmann, refiriéndose a *À propos de Nice* (1930) apuntaría que durante los años 30 y 40, la utilización del montaje de compilación se incluyó en mayor medida, como arma de propaganda para una propuesta de manipulación de los dictados de la época de entreguerras y de la 2ª Guerra Mundial.

La utilización del montaje de compilación con fines políticos en el mensaje del documental, mantuvo un cariz de clandestinidad que daba una cierta sensación de manipulación en la utilización de las tomas. Este carácter extremista hizo que muchos de los metrajés de compilación desaparecieran y no se guardaran, siendo, a pesar de ello, muy utilizado en los años 20 y 30.

Directores como Joris Ivens y Béla Balázs montaban los *newsreels* de una manera diferente a sus orígenes cambiando así la orientación de su mensaje por un enfoque político y social del que carecía el montaje en su procedencia.

En el cine alemán de finales de la década de los veinte Siegfried Krakauer apunta lo siguiente:

En 1928, la Asociación Popular de Cine (*Volksverband für Filmkunst*) transformó con meros procedimientos de montaje, un grupo de incoloros noticieros de *UFA* en un film teñido de rojo que provocó clamorosas manifestaciones en el público de Berlín. Los censores prohibieron inmediatamente sus exhibiciones ulteriores aún a pesar de que la *Volksverband* basó su propuesta en la demostrable afirmación de que el film no contenía otra cosa que tomas de noticieros ya exhibidos entonces los cines de *UFA*, sin escandalizar a nadie (Krakauer, 1947: 280).

Como ya habíamos adelantado, a partir de fines de los años 20 y comienzos de los 30 el documental de compilación (en Europa) debido a los postulados en los que se mueve su propia evolución toma un cariz político y social. Es sobre todo en los noticieros obreros que el carácter del documental de compilación se mueve en unos ámbitos políticos. Según el documentalista británico Paul Rotha:

“Al adoptar la propaganda como una base alternativa de producción, no solo el cine sirve a los más altos propósitos, sino que la producción podría entrar en una fase de libertad imposible para el cine de entretenimiento” (Rotha, 1968).

John Grierson históricamente fue el fundador del documental británico.

El cineasta convence al gobierno para que cree en 1926 la Film Unit del Empire Marketing Board (EMB), que cambiará su centralismo en 1933 para pasar a unas oficinas que mantenían el esfuerzo cinematográfico dentro de una visión social de ocio y cultura.

Tanto John Grierson como Paul Rotha, los dos principales teóricos del movimiento, buscan una identificación de los rasgos distintivos del documental según un doble movimiento de oposición al film de ficción. La realidad del documental parte de una situación concreta de un mundo observable y no imaginario, a la vez que se puede distanciar de las sim-

ples películas de acción si valoramos como un papel esencial el elemento creativo y no el simplemente reproductivo en la interpretación de lo real.

Rotha es uno de los directores que consideraban el documental como una propuesta para desarrollar teorías e influir en la historia formal del documental hasta más allá de los años 60 a través de su evolución en el medio y de la importancia otorgada a la naturaleza estética, de donde no se impedía la función de la compilación dentro de su trabajo.

Como ya hemos dicho el carácter propagandístico y el esfuerzo bélico de los años 30 se deben destacar dentro de la función informativa del documental de compilación y su uso de los *newsreels* para su re-montaje.

Se puede decir que en los años 30 se desarrolla un hacer cinematográfico dentro de los grupos militantes que toman el documental como arma política y con tendencias asociativas se despliegan los noticieros obreros para el cambio social. En Holanda se crea el *Vereeniging voor VolksCultur* (Asociación para la Cultura Popular de los Países Bajos), también surge la asociación alemana *Volksfilm Verband* (Asociación Popular para el Arte Filmico). En los Estados Unidos de América se fundaron asociaciones que estaban radicalmente contra los *newsreels* gubernamentales, como *Workers' Film and Photo League*, *Frontier Film Group*, o *Nykino*.

En Alemania, en 1933, a la subida de los nazis al poder, Joseph Goebbels se impuso como ministro de propaganda y tomó la UFA como herramienta política que mantuvo el brazo de hierro respecto al cine. La directora Lenni Riefensthal trabajó ampliamente en sus documentales para la propagación del idealismo ario, en *Triumph des Willens* (*El triunfo de la Voluntad*, 1935), o en *Olympia* (1936).

En Italia Mussolini centra el esfuerzo propagandístico en la creación de un ministerio y el instituto *LUCE* que había sido fundado en 1924 reduce su acción filmica a partir de los años 30 a la vanagloria del fascio.

Por otra parte los Estados Unidos de América fundan en 1938 el *United States Film Service* y en Canadá es el mismo John Grierson en 1939 quien colabora en el origen del *National Film Board*. El mismo director británico habla de la guerra mundial como una guerra “no del documental sino de los *newsreels*”.

Como vemos el documental en los años 30 y 40 demanda al noticiero filmico su imagen para poder así dar viva cuenta de la realidad que le circunda. Aquí podemos entender el trazo sutil que separa el documental de compilación del documental con fines propagandísticos.

En España, Luis Buñuel rueda *Tierra sin pan* (1932). El documental de la región española de Las Hurdes fue elogiado en su momento por directores de importancia como Robert Flaherty o Joris Ivens entre otros. Aunque no contiene en su metraje imágenes de compilación si podremos citarlo como un documental con ciertos visos de propaganda (como llamada de atención contra la miseria) que fue prohibido por el gobierno de la República por ofrecer una visión demasiado pobre de una zona de España en los años 30.

Joris Ivens es un autor que no dudó en la utilización de metraje de compilación en sus últimos trabajos.

Cualquier ángulo de su trabajo o de los modos de exponer su trabajo nos interesa, como nos interesa por ser un prototipo de profesional moderno que conoce la técnica, que piensa en los diferentes recursos porque piensa en un público que se sabe parte de las relaciones sociales de producción de su tiempo y, por eso, trabaja para organizaciones políticas o para firmas y lo hace con la misma intensidad en cuanto a la forma, a los contenidos, a los conflictos que aparecen entre forma, contenidos y quien hace el encargo o que manifiesta sentido de grupo trabajando con los autores de New Deal y con las Brigadas Internacionales, como harán Ivor Montagu -acompañado de MacLaren- o Cartier-Bresson (Ledo, 2004: 48).

Cofundador de *Film Liga* (Amsterdam, 1927), en los años 30 se enrola con los cineastas progresistas de Estados Unidos. Junto a un grupo de escritores pertenecientes a las Brigadas Internacionales, entre ellos Hemingway, llega a España y rueda *Spanish Hearth* (*Tierra de España*, 1937, Ivens), film remarcable sobre la realidad de la Guerra Civil.

Durante los años de la Guerra Civil, en España (1936-39) se realizaron numerosos documentales con una labor de propaganda bien definida. En un principio, hasta finales del año 1938 por parte de las tropas del Estado Republicano.

Basados en los noticieros y en la muestra de la labor cívica llevada a cabo por las fuerzas militares republicanas ante los desastres de la guerra. Por otra parte, y a partir del año 1938, momento en que ganaron mayor extensión y poder las tropas rebeldes del general Franco, se nota un amplio desarrollo de los documentales y reportajes de propaganda en la zona golpista con el auge del Ministerio de Subsecretaría de Propaganda.

Entre los documentales de propaganda de la República Española se pueden encontrar muestras de la actuación de las guerrillas en los campos de batalla y políticas de retaguardia, rodados durante conflicto bélico, así como *Noticiarios de España*, el día a día desde el 36 hasta el 39, entre numerosos noticieros. Destaca especialmente, como documento histórico, el film sobre el apoyo del extranjero a la II República Española en la exposición de París de 1937, en la que Luis Buñuel se encontraba en un cargo comprometido para el apoyo al Gobierno Constitucional.

Otro documental de gran valía que se encuentra entre estos es *El entierro de Durruti* (1936) realizado por SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos) que permanece en versión inglesa y en versión sueca.

La producción de los documentales en el bando republicano estaba a cargo de empresas como Cifesa, en Valencia, Laya Films, en Barcelona, Socorro Rojo Internacional y la colaboración de los intelectuales antifascistas, y la productora de la CNT y la FAI, entre otras. También hubo producciones en inglés, francés y ruso, de las Brigadas Internacionales, Francia Films Populaires y el Comité ruso del Partido Comunista.

En 1940 Luis Buñuel, en su residencia norteamericana hizo su incursión en el montaje de compilación con los films *Triumph des Willens* (1935, Riefenstahl) que mezcló con otro llamado *Feuertaufe*, en un solo film que nunca fue expuesto al público. Al igual que Buñuel, varios autores utilizaron películas de orientación fascista, tanto alemanas como italianas para su re-montaje, con unas intenciones claramente contrarias a la función ideológica original de las mismas.

En los años de la II Guerra Mundial, en los Estados Unidos de América, los grandes cineastas de ficción se sienten en el deber de realizar películas que enardeczan a la opinión pública y a las tropas comprometidas en Europa. Tras el bombardeo de Pearl Harbour y la declaración de guerra alemana, autores como Frank Capra, John Ford, William Wyler o John Huston son invitados a la armada, para que contribuyan en el esfuerzo bélico. Frank Capra, quien hasta el momento nunca había dirigido documentales, con un equipo de colaboradores y la supervisión de Departamento de Guerra se implica en ello y realiza la serie *Why we Fight* (1943-45), formada por seis partes con un claro enfoque propagandístico.

Pero la película propiamente de compilación que produjo Estados Unidos durante la guerra fue *The Word at War* (Samuel Spewack, 1943),

que mezcla materiales filmicos de los aliados y de los nazis, para derrochar un montaje de plano-contraplano.

El historiador ruso Jay Leyda comenta en diferentes ocasiones que Schub y Eisenstein planearon varias veces compilaciones en momentos del esfuerzo bélico que no pudieron llevar a cabo.

Básicamente, la escuela realista británica, originada sobre todo en el trabajo de John Grierson y de Paul Rotha (como ya hemos mencionado) en las décadas anteriores a los años 50, fundamenta el cine de compilación con innumerables películas de defensa doméstica, rearme moral y también de propaganda anti-enemiga. Es así que la noción del trabajo de los directores se debe acercar lo más posible a la labor conjunta como “servidores públicos” para producir material que fuera destinado a la educación de las clases sociales trabajadoras. Una de las películas más mostradas en Gran Bretaña tras la II Guerra Mundial es la compilación *The True Glory* (Carol Reed, Garson Kanin, 1945).

Hasta el momento del ejercicio propagandístico unido a la II Guerra mundial, el desvío del sentido de las imágenes hacia fines claramente de instauración de opiniones no había sido ofrecido al público por aparatos del Estado y es en estos momentos donde el cine de compilación llega a romper las reglas del Séptimo Arte para cruzar un límite muy delicado.

### Referencias Bibliográficas

- AUSTIN, John, 1994. **Écrits philosophiques**. Editions du Seuil, Paris (Francia).
- DUFLOT, J. 1970. **Conversaciones con Pier Paolo Pasolini**. Editorial Anagrama, Barcelona (España).
- IVENS, Joris. 2002. **Joris Ivens ou la mémoire d'un regard**. Éditions BFB, Paris (Francia). Citado en Niney F. 2002. **L'Épreuve du réel à l'écran**, Éditions De Boeck Université Bruxelles (Bélgica).
- JACOBS, L. 1971. **The Documentary tradition**. Editions W.W.Norton and Company, New York.
- KRAKAUER, Sigfried. 1947. **De caligari a Hitler, una historia Psicológica del cine alemán**. Editorial Paidós Barcelona (España).
- LEDO, Margarita. **Del cine ojo-a Dogma95**. 2004. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona (España).
- PALACIO M. y PÉREZ PERUCHA J. **Historia General del Cine**, vol. V. 1997. Editorial Cátedra, Madrid (España).

ROTHA, Paul. 1968. **Documentary Film**. Editions Hastings House Publishers New York (1ª edic. 1935) (USA).

SADOUL, Georges. 1972. **El cine de Dziga Vertov**. Ediciones Era, México D.F. (Méjico).

**Filmografía:**

*El hombre de la cámara (Celovek's Kinoapparatom. 1929, DzigaVertov).*

*El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin. 1925, S.M. Eisenstein).*

*À Propos de Nice (1930, Jean Vigo)).*

*La caída de los Romanov (Padenie dinastii Romanovykh.1927, Sfir Shub).*

*Spanish Hearth (1937, Ivens).*

Documentales sobre la Guerra Civil Española (1936-39).

*The True Glory (1945, Carol Reed, Garson Kanin,).*

*Le tombeau d'Alexandre (1992, Chris Marker).*

*Triumph des Willens(1935, Riefenstahl).*