



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

El espejismo de lo real. La producción documental en el período de entreguerras y la II Guerra Mundial.

Autor/es

ALFREDO SÁENZ BOZALONGO

Director/es

CARLOS NAVAJAS ZUBELDÍA

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Humanidades

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2021-22



***El espejismo de lo real. La producción documental en el período de entreguerras y la II Guerra Mundial.*** , de ALFREDO SÁENZ BOZALONGO (publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

# **Trabajo de Fin de Máster**

## **El espejismo de lo real. La producción documental en el período de entreguerras y la II Guerra Mundial**

## **The mirage of the real. Documentary production in the interwar period and World War II**

Autor: *Alfredo Sáenz Bozalongo*

Tutor: Carlos Navajas Zubeldía

### **MÁSTER**

### **Estudios Avanzados en Humanidades**

**Escuela de Máster y Doctorado**



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

**AÑO ACADÉMICO: 2021/2022**

## Resumen

El documental ha sido una de las manifestaciones audiovisuales más importantes del siglo XX, constituyendo una fuente privilegiada para analizar las dinámicas políticas, ideológicas y sociales a lo largo del tiempo. Este hecho es especialmente significativo en el caso del período de entreguerras y la II Guerra Mundial, en el cual el documental ejerció como reflejo y expresión de las tensiones políticas existentes, lo que se tradujo en su utilización como instrumento de propaganda. Sin embargo, su uso como fuente histórica solo será efectivo si se comprende el documental como una propuesta comunicativa dotada de un lenguaje, unos códigos y unos fines propios y diferenciados del cine de ficción.

*Palabras clave: Documental, audiovisual, fuente, propaganda, entreguerras, II Guerra Mundial.*

## Abstract

The documentary has been one of most important audiovisual manifestations of the 20th century, constituting a privileged source to analyzing political, ideological and social dynamics over time. This fact is specially significant in the case of the interward period and World War II, in wich the documentary acted as a reflection and expresión of the existing political tensions, wich resulted use as a propaganda tool. However, this analysis will be effective only if the documentary is understood as a communicative proposal endowed with a language, codes and purposes that are unique and differentiated from fiction films.

*Key words: Documentary, audiovisual, source, propaganda, interward, World War II.*

## Índice

0. Introducción y estado de la cuestión .....	1
1. Documental y realidad .....	11
2. El documental como fuente histórica (1922-1939).....	16
2.1. El documental narrativo y poético .....	18
2.2. El documental social .....	25
2.3. El documental propagandístico.....	35
3. El documental de propaganda bélica en la II Guerra Mundial (1939-1945).....	47
4. Conclusiones .....	56
5. Bibliografía.....	60

## **0. Introducción y estado de la cuestión**

El surgimiento del género documental es tan antiguo como el mismo cine, el cual, desde sus inicios, nace con cierta vocación documental, de registro de la realidad. De hecho, los hermanos Lumière, inventores del cinematógrafo y considerados como padres del cine como técnica, concibieron su invento, oficialmente presentado al público el 28 de diciembre de 1895, como una herramienta científica, una piedra más del edificio del progreso tecnológico humano. El cinematógrafo permitía registrar fragmentos de la realidad que, posteriormente, podrían ser estudiados e interpretados por los científicos. Esto explica que los primeros documentos cinematográficos que existieron en la historia sean escenas tan prosaicas como la llegada de un tren a una estación, la salida de los obreros de una fábrica o la llegada de unos congresistas a la asamblea nacional. Es decir, el cine, por extraño que hoy pueda parecer, no nació con la voluntad de entretener, divertir o deleitar, sino de registrar y documentar.

Por tanto, se observa cómo la mirada documental es inherente al cine desde sus orígenes, mirada que, a su vez, refleja la voluntad contemporánea de una sociedad, la del mundo occidental de finales del siglo XIX y principios del XX, preocupada en dejar constancia de los avances tecnológicos, sociales y económicos que demostraban, según su criterio, la confianza en el progreso de la mano de la ciencia y la técnica. Es la mirada, al menos en origen, de un mundo burgués optimista que aún ni siquiera vislumbraba el traumático horizonte de una gran guerra que lo cambiaría todo, incluido el cine y su vocación documental.

Este trabajo pretende analizar las oportunidades que ofrece al estudio de la historia el género cinematográfico documental como fuente histórica en tanto en cuanto manifestación cultural y artística que, siguiendo el marco de los estudios de historia y cine, actúa como reflejo y contraanálisis de la sociedad de su tiempo, pudiendo extraer información relevante sobre distintas áreas como la mentalidad, la ideología, la sociedad, la política o la economía entre otras. Para ello, se ha decidido, en primer lugar, reflexionar acerca de la naturaleza del documental como género diferenciado de la ficción dotado de sus propios códigos, convencionalismos y objetivos para, de este modo, indagar en el tratamiento que este género hace de la realidad. Seguidamente, se dedicarán una serie de

apartados a abordar el documental como fuente histórica para el estudio del período que va desde la década de los veinte hasta el fin de la segunda guerra mundial, con el objetivo de analizar qué nos dicen estos filmes acerca de las sociedades en los que se produjeron.

La elección de este tema está motivada por el contraste que se da en los estudios de cine e historia entre la gran cantidad de obras y artículos dedicados al análisis del cine de ficción como género predominante y que ha suscitado mayor interés entre la mayoría de los historiadores y la escasa atención que, salvo excepciones muy concretas, se le ha dedicado al documental, especialmente en el estudio del período escogido. Y es que el análisis de la producción documental del periodo de entreguerras y la segunda guerra mundial se ha focalizado mayoritariamente en obras concretas, generalmente propagandísticas y vinculadas con los totalitarismos, como las de la directora alemana Leni Riefenstahl, relegando a un segundo plano aquellas producciones que, si bien no cuentan con la relevancia artística o la entidad histórica de estas, son las que realmente nos permiten obtener una visión de conjunto. Desde los primeros trabajos académicos dedicados al análisis de las relaciones entre la historia y el cine realizados por autores como Siegfried Kracauer, Marc Ferro o Pierre Sorlin, se intuye un claro predominio del cine de ficción. Esta circunstancia puede deberse a dos cosas: la condición del cine ficción como mayoritario entre el público general (y, por tanto, considerado de mayor influencia social y cultural) y la naturaleza pretendidamente realista y objetiva del documental, que hace de él un género menos *sospechoso* a ojos de la historiografía (idea que, como veremos en páginas venideras, es más que matizable).

Esta dejación de funciones con respecto al documental es muy llamativa, habida cuenta de que se trata, como hemos visto, del género fundacional del cine, así como uno de los medios de comunicación y expresión más importantes del siglo XX dentro del ámbito audiovisual. A lo largo de este siglo, y en concreto en la primera mitad del siglo XX, el documental fue utilizado de forma ininterrumpida como vehículo transmisor de ideas políticas, arquetipos y lugares comunes, influyendo en la noción que las sociedades tenían de sí mismas y de las demás, condicionando de este modo sus opiniones, preocupaciones y anhelos, en definitiva, su estar en el mundo. Por otro lado, el género documental actúa como reflejo de su tiempo, constituyendo, muy probablemente, una de las manifestaciones culturales que más ostensiblemente dejan entrever los conflictos políticos y sociales subyacentes en las sociedades contemporáneas de entreguerras. Al mismo tiempo, el documental jugó un papel determinante en el proceso de mediatización

de las sociedades contemporáneas, condición indispensable que permitió el desarrollo de la cultura de masas en la primera mitad del siglo XX. Además, el género revolucionó la comunicación entre el poder político y las masas, inaugurando, a través de instrumentos como los noticiarios propagandísticos o los documentales bélicos, una forma de influir en la ciudadanía que se mantuvo vigente durante décadas.

En lo que se refiere a la delimitación cronológica escogida (1922-1945) responde a una serie de factores que van más allá de la preferencia personal. En primer lugar, este período es reconocido por la mayoría de los historiadores del cine como aquél en el que el cine alcanza su madurez artística y predominio cultural en las sociedades contemporáneas occidentales. Este hecho provocó, paralelamente, la consolidación del género documental, el cual en muchos países se erigió como gran renovador de las formas expresivas cinematográficas al amparo de corrientes artísticas marcadas por tendencias ideológicas como el socialismo o el fascismo (futurismo soviético, surrealismo, documentalismo...). Esto hace que, en muchos casos, sea imposible separar estas producciones documentales con el clima político y social en el que se desarrollan. Por otro lado, y como hemos mencionado en el párrafo anterior, fue tras la Primera Guerra Mundial cuando se produjo la expansión de la cultura de masas a todos los niveles, político, artístico y cultural, fenómeno que transformó la manera en que los individuos y colectivos se relacionaban y comunicaban políticamente. El documental, como habitual herramienta propagandística y política que fue, influyó notablemente en este proceso, siendo causa y expresión de este. Por último, es necesario indicar que el establecimiento de 1922 como año de inicio de este estudio no es casual, sino que responde al año en que fue estrenado el considerado como primer documental propiamente dicho de la historia.

El objetivo de este trabajo, por tanto, es doble, ya que no se limita a estudiar un periodo histórico a partir de su producción documental, sino que aspira a indagar en la naturaleza del documental cinematográfico como fuente histórica y medio de representación de la realidad. Esta idea es fundamental, ya que es muy habitual encontrar estudios que se aventuran a buscar en estas producciones los rasgos ideológicos y las mentalidades que caracterizan una época sin tener claro cómo es la realidad que reflejan y construyen, cuestión que tiende a ser obviada al tratarse de películas que toman imágenes reales, lo que les dota, a ojos de muchos historiadores, de un rigor y veracidad que dista mucho de ser cierta. A este respecto, uno de los ejes vertebradores de este trabajo es la concepción del documental como un discurso audiovisual que articula y dispone sus elementos de



expresión (en este caso, imágenes tomadas de la realidad) con arreglo a la idea o mensaje que el autor o los autores pretendan transmitir, lo que permite cuestionar y relativizar el pretendido realismo objetivo normalmente asociado a este género. Seguidamente, se aplicarán todas estas cuestiones al análisis de la producción documental de un período determinado (los años de entreguerras y la II Guerra Mundial) para valorar qué tipo de información histórica nos aporta.

Gran parte de los fundamentos teóricos que han sustentado esta investigación proceden del ámbito de los estudios de historia y cine, campo ineludible en toda investigación que pretenda utilizar el cine como fuente histórica, que, a su vez, se enmarca en la corriente historiográfica tradicionalmente conocida como historia cultural y de las mentalidades. En el primero de los casos, autores pioneros en el ámbito histórico-cinematográfico como Pierre Sorlin, Peter Burke o Robert A. Rosenstone planean constantemente sobre las páginas siguientes, si bien la influencia más notoria y determinante es la del historiador francés Marc Ferro de cuyas obras se han tomado conceptos clave como contrahistoria, testimonio audiovisual o la noción del cine como agente de la historia, indispensables para entender el documental como reflejo de la realidad histórica. Marc Ferro fue uno de los historiadores pioneros en percatarse de las múltiples interrelaciones que existen entre el cine y la historia, definiendo las películas (independientemente de su género o naturaleza) como reflejo de su contexto social, pero también como actor de este, es decir, como agente o sujeto capaz de intervenir en su realidad fijando mentalidades e imaginarios colectivos. Desde esta perspectiva, el cine actuaría como revelador de determinadas áreas de la sociedad y del poder político ocultas o difíciles de intuir a través de fuentes convencionales, es decir, permite descubrir lo latente bajo lo aparente, lo invisible a través de lo visible (a esta capacidad reveladora del cine hace mención la noción de contrahistoria).

Vinculado con la corriente de historia de las mentalidades, también son destacables las aportaciones de autores como el mencionado Peter Burke, especialmente sus estudios dedicados a la iconografía del cine y la cuestión de los iconotextos, elementos intertextuales que en las fuentes pictóricas y audiovisuales actúan como pistas que, debidamente interpretadas, ayudan al historiador a situar la manifestación cultural en su contexto. Por otro lado, y también vinculado a esta corriente, han sido de gran utilidad los estudios de Jürgen Habermas sobre la opinión pública y su desarrollo en la sociedad burguesa, cuestión estrechamente vinculada con la mediatización de las sociedades

contemporáneas y el surgimiento de la cultura de masas anteriormente mencionados. Por último, caben destacar las también significativas aportaciones teóricas del campo del llamado Análisis Crítico del Discurso (CDA) aplicado a la comunicación audiovisual, disciplina que ha aportado muchas claves para analizar la comunicación política del período comprendido en este estudio a través de las producciones documentales, especialmente en aquellos de contenido marcadamente político o propagandístico. El Análisis Crítico del Discurso es muy útil en tanto en cuanto concibe las expresiones audiovisuales como propuestas discursivas que se sirven de múltiples códigos y lenguajes para sus fines, lo que ha posibilitado el análisis de los documentales desde diversas perspectivas (música, efectos sonoros, imagen, montaje, colores...). Desde la perspectiva audiovisual, destacan los trabajos de Norman Fairclough y Teun Van Dijk.

Al tratarse de un tema transversal, en el que intervienen diversidad de campos como la historia contemporánea, historia del arte, historia del cine o comunicación audiovisual, para realizar este trabajo se han consultado multitud de obras y artículos vinculados a diferentes disciplinas. Si bien el grueso de la investigación ha sido conformado por libros y trabajos relacionados con el campo de estudio conocido como historia y cine, ha sido irrenunciable la consulta de títulos vinculados al análisis del discurso fílmico documental o a la historia del desarrollo del documental como expresión artística. A este respecto, destacan las aportaciones de teóricos del cine y del documental como Bill Nichols, crítico cinematográfico estadounidense y una de las figuras pioneras en el estudio del lenguaje fílmico documental, así como de realizadores como John Grierson, uno de los documentalistas más prestigiosos y revolucionarios del siglo XX.

Por otro lado, y como no podía ser de otra manera habida cuenta del tema abordado, ha sido indispensable la visualización de algunos de los documentales tratados en este trabajo, especialmente de aquellos más significativos y que mejor ilustran la producción fílmica del período de entreguerras y la Segunda Guerra Mundial. De hecho, este segundo procedimiento resulta fundamental, ya que ha permitido verificar la información obtenida con las lecturas y hacer de esta investigación un análisis mucho más profundo y completo que el que hubiera sido aportado por una mera revisión bibliográfica. Algunos de los film consultados, sobre todo los más célebres como pueden ser *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) o *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), son accesibles al público general en cualquier plataforma digital como You Tube, sin embargo, otros menos conocidos, pero igualmente representativos, han precisado de una indagación

mucho mayor, siendo necesario recurrir a bases de datos de gran utilidad como la Filmoteca Española o la Filmoteca de Catalunya, ambas dotadas de amplios catálogos abiertos al público en los que se pueden encontrar desde fragmentos de filmaciones hasta documentales íntegros de todas las épocas.

Como es sabido, los estudios de cine e historia emergieron como campo de estudio propio en la década de los setenta, de la mano de la renovación historiográfica que se produjo en esa época a todos los niveles. Dentro de esta, una consecuencia fundamental fue la diversificación de las fuentes, un proceso que permitió ampliar el abanico de temas susceptibles de ser abordados por la historiografía superando la hasta el momento imperturbable hegemonía de la historia social, económica y política. Fue en esta época cuando se comenzaron a cuestionar muchos de los paradigmas historiográficos imperantes, como el materialismo marxista, el positivismo y el estructuralismo, perspectivas que, entre otras cosas, privilegiaban el uso de documentos y testimonios bibliográficos como fuentes históricas fundamentales.<sup>1</sup>

De esta crítica surgieron enfoques novedosos, a su vez influidos por autores pertenecientes a la escuela de los Annales, de entre los cuales destacan la historia cultural, el giro lingüístico o la microhistoria. Todas estas perspectivas tenían en común la búsqueda de nuevos temas y enfoques centrados, no tanto en estructuras sociales y económicas, como en los aspectos culturales que, según su punto de vista, condicionaban el día a día de los sujetos históricos. De este modo se generalizó el análisis de expresiones culturales, sociales y artísticas de todo tipo, entendidas por estas nuevas corrientes como fuentes históricas de primer nivel que aportaban mucha y valiosa información sobre la vida cotidiana y las mentalidades a lo largo del tiempo. En este campo de cultivo aparecieron por primera vez los estudios de historia y cine de la mano del ya citado historiador vinculado a los Annales Marc Ferró, quien, a su vez, siguió y perfeccionó un camino iniciado años antes por el sociólogo alemán Siegfried Kracauer en su obra *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* (1947).

De los setenta en adelante, los estudios de historia y cine han experimentado un amplio desarrollo favorecido por el creciente interés que la didáctica de la historia y las ciencias sociales ha dedicado al cine como herramienta útil para la transmisión de conocimientos en las aulas. Espoleados por los trabajos de Ferró, fueron surgiendo numerosos autores

---

<sup>1</sup> Aróstegui, Julio, *La investigación histórica. Teoría y método*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 70-82.

que legitimaron el cine como fuente histórica de primer nivel, si bien los estudios de cine e historia no han conseguido todavía erigirse en un campo de estudio propio y delimitado, dotado de procedimientos y metodologías precisas y diferenciadas.

Como ya se ha dicho, la revisión bibliográfica realizada para esta investigación ha reflejado sin duda un predominio incontestable de los estudios dedicados al cine de ficción, mucho más numerosos que los dedicados al cine documental, una circunstancia cuyas causas ya hemos introducido brevemente antes y que responden, entre otros factores, a una serie de ideas preconcebidas y lugares comunes atribuidos al género documental. Por otro lado, el cine de ficción siempre ha sido mucho más popular que el documental, por lo que su capacidad para crear debates y controversias también ha sido, en líneas generales, mayor. Esto ha provocado que los historiadores y demás teóricos hayan prestado más atención al análisis de filmes relevantes o de gran impacto social por encima de producciones que han tendido a permanecer en segundo plano, al ser consideradas de menor entidad histórica. Esto se da, por ejemplo, en el caso del estudio de la Gran Depresión y la época del New Deal a través del cine, en el cual se tiende a privilegiar el análisis de las películas de más éxito realizadas por las grandes productoras de Hollywood en detrimento de otras expresiones menos célebres, pero que en su contexto tuvieron el mismo impacto social como los noticiarios documentales o los programas de actualidades.

Por otro lado, los estudios que abordan las relaciones entre el documental y la historia adolecen, a grandes rasgos, de una falta de sistematización que, por otro lado, es común al campo de la historia y el cine. A pesar de los esfuerzos dedicados a establecer una metodología clara y precisa a través de la cual aplicar los procedimientos propios de la ciencia histórica al análisis de los filmes como fuente histórica, especialmente significativos en los ámbitos anglosajón y latinoamericano, todavía nos encontramos con un contexto difícil de unificar en el que no que no llega a quedar del todo clara la delimitación entre la historia del cine y el cine como fuente documental. Además, entre la mayor parte del entorno académico la línea de estudio mayoritaria en lo que respecta a cine e historia sigue siendo la enfocada a analizar la utilidad de este como recurso didáctico, perspectiva que todavía permanece excesivamente apegada a la noción de la imagen cinematográfica como un recurso ilustrativo que acompaña al contenido textual, algo especialmente recurrente en el caso del documental, limitando mucho su potencial como documento histórico.

En lo que se refiere a la bibliografía consultada, a grandes rasgos se puede clasificar en tres apartados en función del tipo de información aportada. En primer lugar, tenemos los textos sobre historia del documental e historia del cine en general. Se trata de aquellas obras y artículos que abordan el documental y su evolución en el tiempo como manifestación artística, atendiendo al desarrollo de sus técnicas cinematográficas, temas, autores y recursos estilísticos en un contexto histórico determinado, pero sin atender estrictamente a su relación con la ciencia histórica y su naturaleza como fuente. Dentro de este apartado destacan textos como la ya mítica *Historia del Cine* del historiador de los medios de comunicación Román Gubern,<sup>2</sup> obra pionera en España que analiza la historia del séptimo arte como manifestación artística y, sobre todo, medio de comunicación, y el libro *El documental*, de la profesora Magdalena Sellés, dedicada en exclusiva a estudiar el origen y desarrollo del género documental a través de sus diferentes subgéneros y autores más importantes del siglo XX.<sup>3</sup> Esta obra ha sido especialmente útil para conocer la enorme complejidad de un género que ha ofrecido infinitas posibilidades de expresión desde su nacimiento, así como para entender la revolución artística y comunicativa que inició y lideró a partir de la década de los veinte en el mundo de la cinematografía. Relativo a este tema, también caben mencionar los artículos de revistas del ámbito de la comunicación audiovisual como la *Revista Internacional de Cultura Audiovisual*,<sup>4</sup> publicada por la Universidad de Quito, o la catalana *Filmhistoria*, de la pionera Universidad de Barcelona.

Otro importante grupo de textos utilizados es el de aquellos que abordan el documental como discurso audiovisual, indagando en la forma en que representan y reelaboran la realidad. Entre estos cabe destacar la obra *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* del teórico y documentalista Bill Nichols, una figura clave en este campo,<sup>5</sup> y *Quiero hacer un documental*, de Manuel Gómez Segarra, una obra de carácter más divulgativo que la anterior. Ambos textos han resultado muy útiles especialmente para elaborar el apartado destinado a definir la naturaleza del documental y conocer los mecanismos a través de los cuales se relacionan con la realidad captada a

---

<sup>2</sup> Gubern, Román, *Historia del Cine*, Barcelona, Anagrama, 2016.

<sup>3</sup> Sellés, Magdalena, *El documental*, Barcelona, UOC, 2008.

<sup>4</sup> Celi, Esteban; y Foncseca, Edison, “Historia del documental. Orígenes, soportes y vanguardias del Ecuador”, *Revista Internacional de Cultura Audiovisual*, Vol. 2, nº 6, 2019, pp. 95-100.

<sup>5</sup> Nichols, Bill, *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

través de la lente de la cámara.<sup>6</sup> También destacan dentro de este grupo artículos de revistas especializadas como *Comunicación y sociedad*,<sup>7</sup> publicada por el departamento de proyectos periodísticos de la Universidad de Navarra, o la publicación *Question/Cuestión* de la Universidad de la Habana.<sup>8</sup> Mención aparte merece el artículo “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad” publicado en la revista argentina *Cine Documental*, en el que se hace un extenso recorrido por los nudos conceptuales más problemáticos del género como es su vinculación con la comunicación política.<sup>9</sup>

Por último, se encuentran la bibliografía que podríamos definir como puramente historiográfica, es decir, aquella que aborda las relaciones entre el documental y la historia dentro del ámbito de los estudios de cine e historia ya mencionados. Sin duda, y como es lógico, este grupo de textos ha constituido el grueso de esta investigación, por lo que el número de obras consultadas ha sido mayor que en los casos anteriores. Dentro de este grupo se puede diferenciar entre aquellos documentos de carácter general dedicados al estudio del cine como fuente histórica en los que el documental se trata como un apartado más, los que abordan el cine documental de forma exclusiva y los que acotan su área de estudio en un período, evento o régimen político concreto. Entre los primeros, sin duda los más numerosos y completos, destacan obras clásicas e indispensables como *Historia contemporánea y cine* y *El cine, una visión de la historia* de Marc Ferro,<sup>10</sup> dos libros (especialmente el primero) fundamentales y pioneros en este campo de estudio,<sup>11</sup> *Visto y no visto* de Peter Burke,<sup>12</sup> o *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* de Robert A. Rosenstone, dos obras que, especialmente en la última, inciden más en la naturaleza del cine como discurso histórico que como fuente.<sup>13</sup> Entre los

---

<sup>6</sup> Gómez Segarra, Manuel, *Quiero hacer un documental*, Madrid, RIALP, 2016.

<sup>7</sup> Hernández Corchete, Sira, “Hacia una definición del documental de divulgación histórica”, *Comunicación y Sociedad*, Vol. 16, nº 2, 2004, pp. 89-123.

<sup>8</sup> Rodríguez Martínez, Karina, “Sustentos teóricos del documental audiovisual histórico”, *Question/Cuestión*, Vol. 2, nº 67, 2020, pp. 1-28.

<sup>9</sup> Campo, Javier, “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad”, *Cine Documental*, nº 11, 2015, pp. 1-27.

<sup>10</sup> Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

<sup>11</sup> Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*, Barcelona, Akal, 2008.

<sup>12</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Cultura Libre, 2005.

<sup>13</sup> Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel, 1998.

segundos destacan artículos como “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”,<sup>14</sup> de los catedráticos en Historia de la Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo o “Documental y realidad: tres ejemplos en una relación variable”, también de la mencionada María Antonia Paz Rebollo.<sup>15</sup> Es preciso decir que se trata de la categoría de textos más escasa, lo que indica la necesidad de que se reflexione mucho más sobre el documental desde la historiografía.

Finalmente, el tercer grupo dentro de este apartado está compuesto por artículos como “L’ Espagne vivra, un ejemplo de documental francés en la guerra civil española” de la profesora Inmaculada Sánchez,<sup>16</sup> “Memoria y cine documental: el derrotero de las producciones de propaganda” de Maximiliano Ignacio de la Puente,<sup>17</sup> o “La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica” de las ya mencionadas María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez.<sup>18</sup> Llama la atención que, en este tipo de trabajos que tratan la producción documental en un período concreto, la mayor parte de los análisis se dediquen a un grupo de temas en concreto, al menos en el entorno español y europeo. Los períodos a los que se dedica una mayor atención son la segunda guerra mundial (y, dentro de esta, al documental en la Alemania Nazi y la propaganda bélica) y la guerra civil española, habiendo muchas dificultades para encontrar estudios dedicados a la Italia fascista, las democracias en el periodo de entreguerras o la gran depresión y el *New Deal*. Esta circunstancia permite corroborar una idea palpable en todo momento dentro del ámbito del documental y que mencionábamos páginas atrás: la fascinación por los documentales nazis y abiertamente propagandísticos, común al estudio del cine de entreguerras.

---

<sup>14</sup> Montero Díaz, Julio y Paz Rebollo, María Antonia, “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”, *Historia Crítica*, nº 49, 2013, pp. 159-183.

<sup>15</sup> Paz Rebollo, María Antonia, “Documental y realidad: tres ejemplos en una relación variable”, en VV. AA, *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008, pp. 149-162.

<sup>16</sup> Sánchez, Inmaculada, “L’ Espagne vivra, un ejemplo de documental francés en la guerra civil española”, *Filmhistoria*, Vol. 3, nº 1, 1993, pp. 271-278.

<sup>17</sup> Ignacio de la Puente, Maximiliano, “Memoria y cine documental: el derrotero de las producciones de propaganda”, *Cultura 7. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, nº 7, 2013, pp. 13-27.

<sup>18</sup> Paz Rebollo, María Antonia y Sánchez, Inmaculada, “La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica”, *Fimhistoria*, Vol. 9, nº 1, 1999, pp. 17-33.

## 1. Documental y realidad

El cine documental es un género audiovisual de difícil delimitación cuya naturaleza ha sido escudriñada a través de diferentes prismas a lo largo del tiempo. Dependiendo del contexto social y cultural, cada generación de autores ha otorgado al documental definiciones y funciones distintas que cambiaban a la par que las sociedades. Ya desde las primeras filmaciones que se realizaron en la historia, los teóricos, directores y operadores reflexionaron acerca de la naturaleza de la representación de la realidad que presentaban estas producciones, siendo Boleslaw Matuszewski, operador de cámara de los Lumière, uno de los primeros en percatarse en 1898 del valor histórico-documental de esos fragmentos de vida atrapados en papel celuloide.

A lo largo del siglo XX muchos autores y documentalistas han aportado distintas definiciones de documental, dependiendo de qué aspectos priorizaban y tenían más en cuenta. Muchas de ellas hacen hincapié en el carácter riguroso y objetivo de sus representaciones, tal y como indica el profesor Javier Campo: “El documental cinematográfico es un instrumento metodológico que permite registrar en sustrato audiovisual la realidad histórica con rigurosidad y fiabilidad”.<sup>19</sup> Otras, por su parte, hacen referencia a su carácter no ficticio, es decir, al hecho de que las imágenes tomadas en el mismo lugar que se busca reproducir, sin actores ni decorados preestablecidos, tal y como nos indica Robert Flaherty: “El punto de divergencia entre el documental y las otras clases de filmes estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando el documentalista lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental”.<sup>20</sup>

Sin embargo, uno de los caminos más transitados a la hora de definir qué es el documental ha sido la búsqueda de una serie de criterios cuya presencia o ausencia permitan distinguir una obra documental de otra de ficción. Uno de estos criterios es la presencia o no de barreras artificiales, como escenarios, decorados o actores preestablecidos y dispuestos en arreglo a una escenografía previa. Mientras en la ficción el escenario se planifica, elige e incluso construye antes del rodaje, en el documental ya

---

<sup>19</sup> Campo, Javier, *op. cit.*, p. 34.

<sup>20</sup> Rodríguez Martínez, Karina, *op. cit.*, p. 3.



existe, pues es el espacio real y objetivable en el que el director va a filmar. No obstante, este es un criterio frágil y relativo, pues en muchos documentales, como en el célebre *Nannuk of the Nort* de Robert Flaherty (1922), se utilizaron escenarios preconcebidos y se seleccionaron para rodar aquellos espacios y personajes que más convenían a la realización. Es decir, existen documentales en los que se actúa y se simula una puesta en escena.

Otro criterio a tener en cuenta es el modo en el cual el filme articula su discurso, si es de forma narrativa o de forma argumentativa. La forma narrativa se atribuye generalmente a la ficción, de modo que esta construye el mensaje a través de una estructura dramática de comienzo, nudo y desenlace en el que son las acciones lógicas de cada individuo las que desarrollan la acción. Por su parte, la forma argumentativa se suele vincular al cine documental, pues tiende a estructurar su discurso de forma retórica, es decir, mediante argumentos que sustentan una idea o tema que es tratado a fondo. Por tanto, según este criterio la ficción narra una historia, valiéndose más de una tradición literaria, mientras que el documental argumenta una idea, aludiendo más bien a una tradición ensayística. El problema es que, al igual que en el caso anterior, existen muchos casos en los que esto no es así y ambas formas discursivas se intercalan y combinan, como ocurre, por ejemplo, en el caso de la ya mencionada obra maestra de Flaherty que, si bien es considerada como la primera película documental de la historia, posee una innegable estructura narrativa en la que se nos va contando la vida de una familia de esquimales a través de sus miembros, que actúan como si se trataran de personajes.<sup>21</sup>

Vinculado a este último, se puede establecer un tercer criterio en función del efecto que se busque provocar en el espectador, de modo que, mientras en la ficción se busca sobre todo apelar a los sentimientos y generar empatía entre los personajes y el público, en el documental se busca que el espectador piense, reflexione y polemice sobre aquello que se le está mostrando.<sup>22</sup> Sin embargo, ni la reflexión ni la apelación sentimental son respuestas excluyentes en ninguno de los dos géneros, por lo que, al igual que en los anteriores, no se trataría de un criterio muy determinante a la hora de distinguir entre ficción y documental.

---

<sup>21</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 15.

<sup>22</sup> Rodríguez Martínez, Karina, *op. cit.*, p. 13.

Como vemos, las diferencias entre el cine de ficción y el cine documental son mucho más relativas de lo que a primera vista puede parecer. Se pueden, sin duda, establecer criterios que los diferencien, pero en todo caso serían válidos, pero insuficientes, para discernir qué es un documental. La clave parece estar en la realidad, concretamente en la representación de la realidad que ofrece, en su naturaleza y características que lo distinguen de otras expresiones audiovisuales y artísticas. Tanto la ficción como el documental pueden tratar un hecho real, dar constancia de un entorno social e histórico y utilizar barreras artificiales para ello, pero la gran diferencia en la que todos los teóricos inciden, uno de los preceptos básicos del cine documental, es el anhelo de documentar la vida en la forma en que se nos presenta, de modo que, tal y como indica la profesora María Antonia Paz, “en la no ficción la subjetividad y la creatividad están limitadas por la representación de hechos verificables”.<sup>23</sup> Efectivamente, el cine documental toma imágenes y sonidos directamente de la realidad que deben, no solo ser objetivables, sino también parecerlo. Atendiendo a esta característica podríamos decir que el documental ofrece un registro totalmente objetivo y fidedigno de la realidad en el que el rigor está asegurado.

Sin embargo, y como veremos a lo largo de este trabajo, el documental no se ha acercado siempre a la realidad de la misma manera, pues, cada época, sociedad e individuo decide tomar de ella aquello que más le interesa o le conviene, decisión en la que intervienen de forma determinante cuestiones como el contexto social, ideológico, el clima político o la mentalidad de un momento determinado. Desde sus mismos orígenes, en el documental se seleccionan y se ocultan elementos en función de las inquietudes, propósitos e intereses del realizador, actitud que ya indica una toma de posición clara ante lo filmado. Esta selección se da incluso en las filmaciones más primitivas, aquellas en las que aparentemente no se identifica intencionalidad alguna. Hay que tener en cuenta que, si los hermanos Lumière deciden colocar una cámara a la salida de una fábrica repleta de obreros o en una estación de tren, no se trata de una decisión azarosa, sino que responde a las inquietudes de su época, a la importancia que la sociedad de su tiempo otorgaba al progreso tecnológico y la industrialización. Lo propio ocurre con los noticiarios de variedades, tan exitosos a principios del siglo XX, que se proyectaban en teatros y recintos destinados a un público mayoritariamente burgués. Estas filmaciones presentaban aspectos curiosos y llamativos de las sociedades urbanas burguesas, centrandó su interés

---

<sup>23</sup> Paz Rebollo, María Antonia, *op. cit.*, p. 118.

en eventos sociales y acontecimientos que formaban parte del microcosmos de las clases medias acomodadas.<sup>24</sup> La selección de ese tipo de temas es, sin duda, una toma de posición por parte del operador o, lo que era más habitual, la empresa que le contrataba (empresas como la productora francesa de noticiarios cinematográficos Pathé, una de las más importantes en la primera mitad del siglo XX).

Pero en el documental esta toma de posición no se limita a establecer el lugar en el que colocar la cámara y seleccionar los elementos que se van a filmar. Otro elemento característico es la organización de los hechos filmados en secuencias de modo que se dote a las imágenes audiovisuales de una causalidad que, en realidad, no tiene por qué existir. Como indica Margarita Sellés: “Flaherty opinaba que nadie puede filmar y reproducir de forma objetiva los hechos que observa y que si alguien lo intentara se encontraría con un conjunto de planos sin significado (...). Una imagen solo adquiere sentido al combinarla con otra y esta, a su vez, con otra hasta crear una secuencia legible y coherente”.<sup>25</sup> Ambos aspectos, la selección y organización del material filmado, evidencian que el documental no actúa como un registro mimético de la realidad, sino que se trata más bien de una interpretación y reelaboración de esta, lo que el documentalista británico John Grierson definió como tratamiento creativo de la realidad.<sup>26</sup>

Efectivamente, la realidad es la materia prima con la que trabaja el documental, pero es una realidad que ha sido sometida a un proceso de reinterpretación que la modifica, dotándole de un significado que no tenía en origen. Para la mayoría de los teóricos, el primero que desarrolló en su obra una visión moderna del documental fue Robert Flaherty, cuya obra *Nannuk of The North* es considerada como el primer ejemplo del género. Flaherty resumió los postulados del documental en dos: 1. Para representar la realidad la película debe tomar su material del terreno mismo, el cual debe ser íntimamente analizado por el documentalista y 2. El documental debe infundir a la realidad de un sentido dramático que le permite superar la mera descripción, aportando una interpretación de ella.<sup>27</sup> El documentalista norteamericano fue el primero en crear una

---

<sup>24</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 14

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Winston, Bryan, *Claiming the real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, London, British Film Institute, 1995, p. 10.

<sup>27</sup> Bermúdez Bríñez, Nilda, “El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia”, *Revista Omnia*, Vol. 16, nº 2, 2010, p. 6.

narración compleja a partir de imágenes reales y aportando una interpretación personal de los hechos valiéndose de libertades creativas y estilísticas como el montaje o la metáfora visual. Este hecho fue un hito que revolucionó el mundo de la no ficción, hasta la década de los veinte dominado por el reportaje de actualidad y los noticieros, los cuales ambicionaban representar la realidad de forma aséptica, sin una voluntad interpretativa ni dramática.<sup>28</sup> A partir de las películas de Flaherty, el documental pasó de ser sinónimo de registro a convertirse en una propuesta discursiva que se sirve de lenguaje y códigos propios para transmitir un mensaje determinado en el que la subjetividad del realizador quedaba patente en todo momento.

Hacia mediados de la década de los veinte, la estela iniciada por Flaherty fue seguida por otros documentalistas que profundizaron en la noción de documental como discurso. Como indica el teórico Bill Nichols: “aquello que le interesa al documentalista no es suministrar un mecanismo de transferencia de información (registro), sino tener una meta persuasiva, un destino retórico”.<sup>29</sup> El documental se convirtió en un arte retórico que pretendía ofrecer un relato sobre lo real, con lo que apareció en escena otro de los rasgos definitorios del género: su finalidad persuasiva y argumentativa, el cual se encuentra estrechamente relacionado con las funciones y propósitos político-sociales que tradicionalmente ha asumido como manifestación cultural y artística. Basta con echar un vistazo a la mayoría de las producciones del período de entreguerras para percatarse de que este es un rasgo definitorio en el documental contemporáneo. El documental, por tanto, no solo ofrece un relato articulado de forma más o menos dramatizada, sino que, además, pretende persuadir, influir y modificar la opinión de su audiencia, lo que ha hecho de él uno de los instrumentos de propaganda más utilizados en el siglo XX, circunstancia que ha llevado a autores como el productor y cineasta Philip Dune a afirmar que “la mayoría de los documentales tienen una cosa en común: todos surgen de una necesidad definida, todos son concebidos como un arma-idea pensada para asestar un golpe en favor de la causa que el autor tiene en mente. En un sentido amplio, el documental siempre es un instrumento de propaganda”.<sup>30</sup>

Se observa, por tanto, cómo el peso de la subjetividad y la retórica en el documental es mucho mayor de lo que en primera instancia puede parecer. Tradicionalmente, los

---

<sup>28</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 20.

<sup>29</sup> Campo, Javier, *op. cit.*, p. 8.

<sup>30</sup> Dune, Phillip, “The Documentary and Hollywood”, *Hollywood Quarterly*, nº 4, 1946, p. 167.

documentales siempre han gozado de un prestigio y legitimidad en ámbitos como la enseñanza o la academia mucho mayor que el de las obras de ficción, pues se les atribuía un rigor y una objetividad que los distanciaba del cine convencional. Y si bien el uso de imágenes tomadas directamente de la realidad o de documentos verídicos constituye un elemento legitimador muy a tener en cuenta, como se ha visto en este apartado, la manera en que el documental selecciona, dispone y organiza sus recursos audiovisuales con arreglo a un fin discursivo, retórico y argumental no le aleja tanto del cine de ficción, pues, a pesar de que sus funciones sean distintas, comparten en muchos casos recursos estilísticos, medios expresivos y, lo que es más importante, una clara voluntad interpretativa. Tener en cuenta esto es una condición indispensable para todo historiador que pretenda utilizar el documental como fuente histórica.

## **2. El documental como fuente histórica (1922-1939)**

Una vez analizada la naturaleza y las características de la realidad representada y reelaborada por el documental, se procederá a estudiar cómo esta se relaciona con la historia, qué información puede obtener la historiografía al utilizarla como fuente de conocimiento para el estudio de un período concreto, en este caso la época de entreguerras y la Segunda Guerra Mundial. A través del análisis de las producciones documentales realizadas en este lapso de tiempo será posible abordar muchas de las claves necesarias que hacen del cine documental un testigo privilegiado del clima social, político e ideológico de su tiempo, especialmente en un contexto tan intensamente politizado como el propuesto, que el documental, en sus diversas expresiones, no pudo ignorar. Para ello, es conveniente dedicar algunas líneas a introducir algunas generalidades relacionadas con los estudios de historia y cine, campo en el que se incluye el documental al tratarse de una de las expresiones cinematográficas y audiovisuales esenciales de la modernidad. Como indica Marc Ferro: “las interrelaciones historia-cine son múltiples y van desde la simple representación de los hechos históricos a la explicación de un tiempo y una sociedad determinados”.<sup>31</sup> Según el historiador francés, el cine se relaciona con la historia

---

<sup>31</sup> Ferro, Marc, *op. cit.*, 1995, p. 21.

principalmente en tres sentidos: como testimonio, como agente de la historia y como cotraanálisis de la sociedad.<sup>32</sup>

Un film es un testimonio en tanto en cuanto deja constancia de su contexto físico, cultural e ideológico. Como producto cultural localizado en una sociedad y en un tiempo determinado, su importancia documental va mucho más allá de lo meramente cinematográfico pues, tal y como asegura Ferro: “No cuenta (el film) sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite”.<sup>33</sup> De este modo, el análisis de un film, sea de la naturaleza que sea, no debe limitarse al hecho cinematográfico, sino que se integra en todo el mundo que le rodea y con el que, inevitablemente, se comunica. Es por ello que, al analizar un producto audiovisual, el historiador aplicará sus métodos de análisis a cada uno de los elementos del film (metáforas visuales, imágenes sonoras, guion, trama...), a sus relaciones con todo aquello que no le es propio (la recepción del público, la producción, la financiación, la crítica o el sistema político en el que se realiza) y a cómo todas estas cuestiones se integran en su contexto social y político, es decir, cómo es el diálogo que sostiene con su tiempo y lugar. Solo concibiendo la película como un todo integrado e interconectado con todos y cada uno de los aspectos de su época el historiador podrá, no sólo comprender la obra, sino también la realidad que representa y de la que es expresión.<sup>34</sup>

Por otro lado, Ferro también concibe el cine como un instrumento que, además de documentar un contexto, es capaz de intervenir en él como agente de la historia al servicio de una idea, una institución, un gobierno o una mentalidad determinada.<sup>35</sup> Gran parte de la importancia del cine (y del documental, por tanto) reside en su capacidad para generar arquetipos, imaginarios colectivos y lugares comunes que, en mayor o menor medida, influyen en los comportamientos sociales e individuales. Esta noción está vinculada con el desarrollo de una lectura ideológica de las películas, uno de los enfoques más habituales al abordar el cine como fuente histórica, el cual se pone de manifiesto especialmente en las producciones de corte político y propagandístico, especialmente en contextos en los que la producción cinematográfica depende de o está controlada por estructuras económicas, estatales o gubernamentales. Desde este punto de vista, este tipo de películas

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>34</sup> Ferro, Marc, *op. cit.*, 2008, p. 17.

<sup>35</sup> Ferro, Marc, *op. cit.*, 1995, p. 21.

pueden ser analizadas como reflejo de unas ideologías determinadas, pero también como propuestas discursivas y retóricas que pretenden influir en la opinión pública y modificar su toma de decisiones.

Por último, Marc Ferro identifica en el cine un documento que actúa como un revelador, muchas veces involuntario, de aquello que las mismas sociedades ocultan de sí mismas.<sup>36</sup> En opinión del historiador: “El cine produce el efecto de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar, desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca, en suma, sus mismas estructuras”.<sup>37</sup> Según esta perspectiva, de los films se podrían obtener hasta tres lecturas: la aportada por el contenido explícito de la obra, la proporcionada de forma implícita a través de metáforas audiovisuales, silencios y recursos estéticos más o menos evidentes y la transmitida por sus lapsus involuntarios, que, a ojos de Marc Ferro, constituirían una historia distinta a la oficial, un contraanálisis de la sociedad y su funcionamiento interno.

## **2.1. El documental narrativo y poético**

El cine de no ficción ya había existido durante los veinte años antes del surgimiento de la primera obra documental considerada como tal, prueba de ello son las ya mencionadas filmaciones de los hermanos Lumière que captaban imágenes en movimiento de escenas cotidianas. En este periodo previo a la década de los veinte, la producción audiovisual no ficcional estuvo dominada por producciones en forma de actualidades y *newsreels*, noticiarios y revistas cinematográficas generalmente centrados en registrar acontecimientos y eventos sociales relevantes como desfiles militares, celebraciones de la realeza o curiosidades llamativas, sin ninguna voluntad más allá de ofrecer un espectáculo entretenido a los espectadores. La I Guerra Mundial supuso un evento revolucionario en la utilización de las imágenes audiovisuales con fines

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 38.

propagandísticos, ya que fue uno de los primeros conflictos en el que los estados contendientes se involucraron activamente en la configuración de los noticiarios que informaban a la población del devenir de la guerra. Cientos de miles de metros de película fueron utilizados como un importante medio de comunicación entre los gobiernos y sus poblaciones civiles, a las que estos ofrecían informaciones a menudo sesgadas y cuando no directamente manipuladas con arreglo a un relato dedicado a ensalzar el heroísmo de la patria y la iniquidad del enemigo.<sup>38</sup> Sin embargo, son filmaciones a menudo aisladas e inconexas, sin coherencia narrativa o argumental, que no han pasado por un proceso de selección, disposición y organización de la información, por lo que no ofrecen, por sí mismas, una interpretación de los hechos basada en el punto de vista de un realizador.

Es en la década de los veinte cuando nació el género documental en un sentido moderno, favorecido, en gran medida, por muchas de las corrientes artísticas e ideológicas que, especialmente influidas por la revolución bolchevique y su impacto en la Europa posterior a la Gran Guerra, buscaron nuevas formas de expresión que rompiesen con las formas clásicas de representación de la realidad (buenos ejemplos de esta búsqueda de nuevos horizontes expresivos son el constructivismo, el realismo socialista, el futurismo o el surrealismo).<sup>39</sup> Por otro lado, el documental de vanguardia consiguió abrirse paso entre el público general gracias a la labor de los numerosos cineclubs que surgieron en las grandes ciudades de la Europa de entreguerras, permitiendo que muchas producciones independientes, alejadas de la influencia de las grandes compañías, tuviesen una importante repercusión social. Además, estos cineclubs inauguraron una cultura cinematográfica particular muy vinculada a la cultura urbana de las grandes capitales del continente que se verá reflejada en muchos documentales de la época.<sup>40</sup>

En este emerger del documental tuvo mucho que ver la figura del realizador irlandés Robert Flaherty, autor de *Nanook of The North* (1922). La gran aportación de Flaherty fue construir una narración compleja, dotada de sentido dramático, a partir de imágenes reales que, ensambladas de determinada manera, adquirirían una nueva significación. También fue el primer autor en ofrecer una interpretación personal de la realidad filmada, en este caso de la vida diaria de una familia de esquimales, mediante la combinación de

---

<sup>38</sup> Rabiguer, Michael, *Dirección de documentales*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1989, p. 19.

<sup>39</sup> Edison Fonseca, Esteban Celi, *op. cit.*, p. 96.

<sup>40</sup> VV. AA., *op. cit.*, p. 19.



imágenes audiovisuales tomadas in situ y recursos estilísticos propios, en muchos casos, de la ficción.

*Nanook of the North* pretende transmitir el proceso de lucha por la supervivencia de una familia esquimal tomando el punto de vista de Nanook, su protagonista. Más centrado en los aspectos narrativos y estéticos, Flaherty no se interesa en analizar el contexto socioeconómico que envuelve a Nanook y su familia, a pesar de que su obra se sustentó en un largo periodo de convivencia con la tribu de esquimales para recoger toda la información posible sobre su forma de vida. Lo que nos transmite el documental es una narración heroica sobre cómo el individuo se enfrenta en soledad a las fuerzas de la naturaleza. Para ello, Flaherty planificó y seleccionó todos aquellos aspectos que le resultaban más interesantes, llegando en muchos casos a indicar a los personajes qué debían hacer en cada momento, en función de las emociones que quería transmitir. Es por ello por lo que *Nanook* es una obra documental próxima al docudrama, en la que la representación objetiva de la realidad permanece en un segundo plano con respecto a la conveniencia narrativa y las preferencias del director, una metodología muy recurrente en su producción.<sup>41</sup>

Desde el punto de vista del análisis histórico, los documentales de Flaherty, a diferencia de muchos de sus colegas coetáneos, transmiten una representación de la realidad aparentemente carente de todo tipo de contenido o reflexión social, política o ideológica. Como indica Margarita Sellés: “su representación de la realidad responde a la influencia de la literatura de viajes y reportajes, muy del gusto del público de la época”.<sup>42</sup> Sin embargo, su obra sí que refleja una clara fascinación por las sociedades primitivas y las formas de vida tradicionales articulada en torno al *leit motiv* de la lucha del ser humano contra una naturaleza implacable y, a menudo, cruel. En sus documentales, Flaherty transmite una visión romantizada e idílica de estas sociedades tradicionales, las cuales son representadas como comunidades cohesionadas, solidarias entre sus miembros y regidas por valores alejados del materialismo y el individualismo propio de las sociedades industrializadas.

La recuperación de tradiciones en peligro de desaparecer, como la pesca del tiburón en su film *Man of Aran* (1934) o de sociedades y culturas exóticas ajenas a los valores

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>42</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 15.

occidentales, como en el caso de *Moana* (1926), dejan entrever un desapego hacia una sociedad industrial que, recordemos, acababa de salir de un acontecimiento tan traumático como la Primera Guerra Mundial, que trastocó muchos de los valores e ideas que vertebraron la sociedad europea durante el largo siglo XIX. La fe en el progreso humano a través del progreso técnico y científico se vio sepultada en los campos y trincheras de la Gran Guerra, un conflicto que puso esa técnica al servicio de la muerte y la destrucción. Por eso, la producción documental de Flaherty puede ser interpretada como el desarrollo de un conflicto entre progreso y tradición en el que el primero es representado como una amenaza para las sociedades tradicionales, como también ocurre en su último documental *Louisiana Story* (1948) en el que se narra el conflicto de intereses entre la forma de vida tradicional cajún y las petrolíferas que a partir de la década de los treinta comenzaron a imponer su ley en la zona de Luisiana. Muchos documentalistas contemporáneos criticaron el desapego hacia la realidad social que Flaherty mostraba en sus obras. El propio John Grierson, uno de los máximos exponentes del documental social de entreguerras y del que hablaremos más adelante, criticó la escasa atención que dedicaba en sus obras al análisis de las condiciones sociales que permitían las formas de vida de sus personajes acusando a Flaherty de manejar una visión *neorousseauiana* del buen salvaje totalmente idealizada.<sup>43</sup> Siendo esto cierto, a los ojos de un historiador, la obra de Flaherty refleja una forma de pensar e interpretar su contexto histórico que hay que enmarcar en una mentalidad de desencanto hacia las sociedades industriales característica de la Europa de entreguerras y compartida por otros intelectuales y artistas del momento como Stephan Zweig, Miguel de Unamuno, Otto Dix o Fritz Lang.<sup>44</sup> De todos sus documentales, quizás el que más claramente transmite esta idea sea *Moana*, en el cual Flaherty se proponía descubrir parte de la antigua cultura polinesia de Samoa antes de la llegada de los misioneros y comerciantes occidentales, estableciendo una dicotomía entre un occidente moderno y depredador y una población samoana primitiva, pero pacífica y heroica.

En la década de los veinte también surge un tipo de documental de corte artístico y poético que, como en el caso de la obra de Flaherty, se interesaba mucho más por los aspectos cinematográficos y formales del género que por sus implicaciones sociales. Se

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>44</sup> Villares, Ramón y Bahamonde, Ángel, *El mundo contemporáneo. Siglos XIX y XX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 256.

trata de las llamadas sinfonías urbanas, unos filmes realizados con el objetivo de captar la vida de las grandes ciudades de entreguerras y experimentar con la imagen audiovisual y sus posibilidades narrativas y estéticas. Estas producciones estuvieron estrechamente relacionadas, tanto estética como ideológicamente, con las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX, especialmente el futurismo, el constructivismo ruso y el post-expresionismo alemán. En sentido estricto, se trata de experimentos cinematográficos que se alejan de la tradicional relación causa-efecto de los documentales narrativos para recrearse en lo estrictamente visual, captando a través de las cámaras imágenes trabajadas desde el punto de vista de su encuadre, iluminación y composición con la intención de narrar y transmitir de forma poética la vida y el ritmo de la ciudad moderna.<sup>45</sup>

Sin embargo, bajo esa aparente representación objetiva y mecánica del mundo urbano de entreguerras se pueden encontrar muchas alusiones a la realidad social e ideológica de las grandes urbes. En general, estas sinfonías urbanas ponen el foco de atención en los *skylines* de las ciudades, las infraestructuras que posibilitan las comunicaciones, los transportes, los complejos industriales, el ocio, el turismo e, incluso, en las contradicciones y desigualdades de la sociedad de clases. La ciudad es representada por estos documentalistas como el espacio simbólico de la modernidad, una especie de santuarios del movimiento y el progreso acelerado que actúan como difusoras de vida. Tengamos en cuenta que el género documental era en ese período un género estrechamente vinculado a los entornos urbanos, en parte gracias a la ya mencionada influencia de los cineclubs, lo que explica que muchas producciones tuviesen a la ciudad como temática e inspiración fundamental.

Este interés por la ciudad también se relaciona con la influencia de dos corrientes artísticas y de pensamiento surgidas en los primeros años del siglo XX, el futurismo y el post-expresionismo alemán, también denominado nueva objetividad. En el caso de las sinfonías urbanas, la influencia del futurismo es omnipresente, algo que no es de extrañar habida cuenta de que se trató del primer movimiento en reivindicar el componente artístico del cine como expresión artística más pura y propia de la modernidad.<sup>46</sup> La influencia futurista puede identificarse en muchos aspectos como la exaltación del

---

<sup>45</sup> Sancho Rodríguez, Angel, *Las sinfonías urbanas como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov*, Madrid, Universidad Complutense, 2017, p. 76.

<sup>46</sup> Ferro, Marc, *op. cit.*, 2008, p. 7.

progreso técnico a partir del interés por filmar las grandes infraestructuras urbanas como expresión de progreso y del dinamismo y el ritmo febril de la sociedad industrial. Por su parte, la influencia de la nueva objetividad es palpable en el gusto por lo cotidiano y la representación objetiva del mundo, pero transformándolo desde el punto de vista subjetivo del realizador. Por otro lado, algunas de estas películas captan la industrialización y la proletarización de la sociedad desde enfoques más o menos críticos, como es el caso del documental *A props de Nice* (1930), del realizador francés Jean Vigo, desmitificando a la evolucionada sociedad europea de principios de siglo dentro del contexto de la crisis de los valores que supuso la Primera Guerra Mundial.<sup>47</sup>

Por tanto, en estos filmes se quiere representar un concepto de ciudad en el que esta es considerada un mundo en el que todo está en constante movimiento y que goza de sus propios ritmos. La ciudad es concebida como un entorno social, cultural y político que actúa como máxima expresión de la vida moderna, para bien y para mal. Es por ello por lo que, desde el punto de vista histórico, constituyen objetos de estudio muy interesantes para analizar el desarrollo urbanístico de las grandes metrópolis del momento, así como su contexto social y cultural a través de distintos puntos de vista, los cuales varían mucho dependiendo del autor. Y es que resulta muy diferente la ciudad representada en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) a, por ejemplo, la reflejada por Jean Vigo en la ya mencionada *A props de Nice*.

*Berlín* constituye la obra más paradigmática dentro de las sinfonías urbanas, pues recoge prácticamente la totalidad de las características que las definen. En el documental, Ruttmann nos presenta una Berlín como símbolo de las grandes metrópolis de su tiempo, moderna, vital y dinámica, en la que se exalta la técnica y el surgimiento de un nuevo estilo de vida marcado por el ritmo acelerado. En este sentido, es especialmente significativo el hecho de que no se nos muestre a lo largo del filme ninguno de los monumentos más reconocibles de la ciudad. Ruttmann, influido por una mentalidad futurista, huye de la representación de cualquier monumento histórico, captando únicamente las zonas modernas de Berlín.<sup>48</sup> En busca de una ilusoria ruptura con el pasado, idea de fuerte raigambre futurista, al realizador alemán solo le interesa la ciudad contemporánea, centrando su interés en aquellos elementos que simbolizan lo moderno como medios de transporte, grandes avenidas, las infraestructuras industriales, las luces

---

<sup>47</sup> Sancho Rodríguez, Ángel, *op. cit.*, p. 122.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 123.

de la ciudad o el ocio nocturno. No se oculta la existencia en la urbe de diferencias sociales, pues en el documental se captan los ritmos de trabajo en fábricas sometidas al modelo fordista intensivo, pero las refleja con la distancia suficiente como para no implicarse ni tomar partido, es un elemento más de la gran ciudad que forma parte de ese universo moderno y cosmopolita que es Berlín.

Por su parte, *Á propos de Nice* es un film muy distinto, a medio camino entre la sinfonía urbana y el documental social. Formalmente, sin duda, se asemeja al resto de sinfonías urbanas, pero en este caso se ofrece una visión crítica de la burguesía que veranea en la, por aquel entonces, capital del turismo en la Costa Azul, Niza. En general, en el resto de los documentales de este tipo el ocio es tratado como un elemento positivo, expresión de la dinámica sociedad contemporánea. Sin embargo, en *Á propos de Nice* Jean Vigo ofrece una visión sarcástica, satírica y repleta de humor negro de este fenómeno de la modernidad. A grandes rasgos, el documental constituye una feroz crítica al capitalismo y la frivolidad de la burguesía elaborada a partir de imágenes aparentemente inofensivas tomadas, además, siguiendo el método de la cámara oculta, es decir, sin que los filmados se percataran de ello, dotando a la filmación de una verosimilitud mucho mayor que si hubiese sido producto de una planificación previa.<sup>49</sup> Esta crítica mayoritariamente se construye a partir de la sucesión de planos e imágenes opuestas y contradictorias, con la intención de dejar claro el contraste entre la Niza invadida por turistas ociosos de clase alta tomando el sol y gozando de las comodidades de lujosos hoteles y casinos y la Niza de los trabajadores y los barrios pobres de la periferia y el puerto. El objetivo es sacar a la luz las contradicciones del capitalismo, perceptibles en una ciudad que, en apariencia, es sinónimo de opulencia, una especie de paraíso en el que los placeres mundanos son propiedad de unos pocos. Las metáforas visuales se suceden en arreglo a este mensaje, mostrando en una secuencia, por ejemplo, a un grupo de mujeres de la alta sociedad cantando y bailando y, a continuación, a un grupo de trabajadores portuarios portando los sacos del carbón destinado a calentar las aguas de los balnearios de la ciudad. A lo largo de todo el film se incide en representar a la burguesía como una clase parásita e inactiva enfocando a los veraneantes dormitando en las terrazas del paseo marítimo en oposición a una clase trabajadora que, desde la mañana, comienza su trabajo. Niza, desde esta perspectiva, es una gran máquina que funciona gracias a la labor de las clases trabajadoras

---

<sup>49</sup> VV. AA., *op. cit.*, p. 41.

pero cuyos frutos son aprovechados por aquellos que no hacen nada por ella.<sup>50</sup> Por tanto, la película, a diferencia del resto de sinfonías urbanas, presenta un contenido social e ideológico claro en el que, sin duda, tiene mucho que ver la ideología anarquista de Jean Vigo y la influencia decisiva de las vanguardias soviéticas (omnipresente, habida cuenta de la presencia en el rodaje como camarógrafo de Boris Kaufman, hermano del documentalista ruso Dziga Vertov). Como indica el historiador Erik Barnow, con este documental Jean Vigo era consciente de “estar filmando los últimos espasmos de una sociedad que descuida sus responsabilidades hasta el punto de producirnos náuseas y hacernos cómplices en la búsqueda de una solución revolucionaria”.<sup>51</sup>

La década de los veinte fue para el documental un período de experimentación y vanguardia, expresión de un género que buscaba sus medios de expresión y su papel artístico. En este proceso documentales como los abordados en este apartado dotaron al género de la consistencia estética necesaria para legitimarse como arte e iniciar la cristalización y consolidación de sus formas y funciones en la década siguiente. Por tanto, se han analizado en este apartado obras que ponen su acento en cuestiones más puramente artísticas y cinematográficas, relegando a un segundo plano las alusiones al contexto social y político. Y, sin embargo, se ha visto que, a pesar de ello, suponen fuentes históricas muy estimables y que, debidamente interpretadas, ofrecen, aun inconscientemente, mucha información sobre el período de entreguerras.

## **2.2. El documental social**

Existe en el documental de entreguerras, especialmente a partir de los años treinta, un elemento común a la mayoría de las producciones realizadas. Se trata de las funciones sociales que asume, siendo, sin duda, la expresión cinematográfica en el que más se identifica este compromiso con la realidad social y política de su tiempo. La vocación social del documental de entreguerras se halla estrechamente relacionada con el contexto en el que se desarrolla, especialmente durante la década de los treinta. En esta década el mundo occidental vive la consolidación del primer régimen comunista, la cristalización de dos estados fascistas en Italia y Alemania, la crisis de los sistemas parlamentarios

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>51</sup> Barnow, Erik, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 2002, pp. 71-72.

liberales, las consecuencias sociales y políticas de la Gran Depresión y la tensión entre políticas librecambistas e intervencionistas.<sup>52</sup> El cine documental, una vez dotado de los instrumentos expresivos desarrollados en la década anterior, se hizo eco de ese bagaje vital, lo que provocó la proliferación de producciones de temática social y política a ambos lados del Atlántico, si bien de formas muy distintas.

A través de la influencia de documentalistas y teóricos como John Grierson o Paul Rotha, el documental va a postularse en esta época como un medio capaz, no solo de analizar la sociedad, sino de actuar en ella como soporte de medidas sociales y adoctrinadoras concretas, una visión muy novedosa que nos habla del alcance que este soporte audiovisual llegó o creyó llegar a tener en su contexto. Este hecho es especialmente relevante, pues el documental social de entreguerras, a diferencia de lo que ocurre con la ficción, pone sus armas al servicio, no ya de una causa o una ideología, sino de medidas sociales dirigidas a solventar problemas concretos, un enfoque pragmático del que se aprovecharán muchos gobiernos. Vinculado a esto último, será en los años treinta cuando los estados comiencen a percatarse del potencial político y propagandístico del cine, especialmente del documental, gracias en parte al ejemplo de la experiencia soviética, el primer sistema político que legitimó el cine como expresión política y herramienta de propaganda.

Todos los grandes documentalistas de esta época, como Grierson, Dziga Vertov, Buñuel o Joris Ivens, aun procediendo de tradiciones cinematográficas muy diversas, se hacen eco, de un modo u otro, de esta dimensión social. Para muchos historiadores, esta toma de conciencia con respecto a las posibilidades sociales y políticas del género documental se produjo en el mismo instante en que se definió a este como un género retórico y argumentativo, dirigido a persuadir al espectador y convencerle de la veracidad y necesidad de una causa. Por otro lado, la aparente correspondencia inmediata del documental con la realidad hicieron de él un soporte privilegiado para la comunicación política, pues como indica el historiador Jane Gaines: “la razón por la cual se usa el documental para promover objetivos políticos y sociales es debido a que su estética de la similitud establece una continuidad entre el mundo de la pantalla y el de la audiencia, donde el espectador es llamado a intervenir en ese mundo que está tan cerca”.<sup>53</sup> Es decir,

---

<sup>52</sup> Villares, Ramón y Bahamonde, Ángel, *op. cit.*, p. 255.

<sup>53</sup> Gaines, Jane, “Political Mimesis”, en James Gaines y Michael Renov (ed.) *Collective Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 92.

el documental interpela directamente al espectador como miembro de una realidad que conoce y de la que forma parte, le habla como un participante en la esfera pública, a través de un grado de verosimilitud mucho mayor del que puede aportar la ficción. Este es un factor determinante a la hora de explicar el éxito de este género como herramienta propagandística y de concienciación social.<sup>54</sup>

Fue el documentalista escocés John Grierson el encargado de encender la mecha del giro radicalmente social que vivió el documental en la década de los treinta. De hecho, fue el propio Grierson el primero en utilizar la palabra documental en 1926 para referirse a la película *Moana*, de Flaherty, bautizando con un nuevo nombre a todo un nuevo género cinematográfico. La producción documental del realizador escocés refleja una preocupación constante por la educación democrática de la ciudadanía, producto de la influencia que tuvieron para Grierson las ideas del sociólogo y teórico de la opinión pública Walter Lippmann, con las que entró en contacto durante su etapa como estudiante de sociología en la Universidad de Chicago. Para Walter Lippmann, el verdadero obstáculo que hace imposible el desarrollo de una vida plenamente democrática reside en la falta de información, que hace muy difícil la comprensión de los procesos democráticos por parte de la ciudadanía.<sup>55</sup> Por otro lado, Grierson desarrolla su carrera en un contexto de crisis generalizada de los sistemas democráticos y semidemocráticos y de desprestigio del parlamentarismo en Europa, cuyo síntoma más evidente es el surgimiento de opciones políticas de corte dictatorial tales como el fascismo o el bolchevismo.

Ante una situación así, Grierson hace suya la tarea de promover una educación para la democracia que potencie la vida en comunidad y consiga generar una nueva mentalidad política comprometida. El instrumento ideal para ello será el documental, que se convertirá en un medio privilegiado de educación cívica. Con sus documentales, pretendió acercar al ciudadano, de forma simplificada y atractiva, unos problemas sociales cada vez más complejos que tenían lugar en una realidad cada vez más vasta e inabarcable para el ciudadano británico medio. Esta complejidad, en opinión de Grierson, generaba en la población una apatía y falta de interés hacia las cuestiones públicas causada, en gran medida, por la ausencia de un contacto directo de los medios de comunicación con la realidad social. De este modo, a partir de una dramatización de las realidades cotidianas y la manifestación de sus implicaciones y consecuencias sociales,

---

<sup>54</sup> Campo, Javier, *op. cit.*, p. 16.

<sup>55</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 34.



el documentalista podía fomentar la participación ciudadana, podía actuar como una toma de conciencia. Todas estas ideas serían el germen de una generación de documentalistas británicos que, encabezados por el propio Grierson, darían origen a la célebre Escuela Documental Británica, una de las más influyentes en su momento y también en décadas posteriores.<sup>56</sup>

Por tanto, la obra cinematográfica de Grierson estuvo en todo momento subordinada a sus fines didácticos, lo que le llevó a evitar el esteticismo y adoptar una representación realista de la realidad social británica con el fin de garantizar la inteligibilidad del mensaje para el público. Su obra más importante (y la única que realizó en calidad de director) fue *Drifters* (1929), documental que describe sin artificio alguno, como si de un reportaje se tratase, diversos aspectos de la vida cotidiana de un grupo de pescadores de arenque en el mar del Norte. El documental fue realizado bajo el auspicio y la financiación del gobierno británico, en aquella época conservador, que aprobó el proyecto de Grierson porque formaba parte de un proyecto gubernamental basado en la producción de filmes propagandísticos encaminados a difundir la idea de unidad en los miembros del Imperio Británico mediante la promoción del comercio. De hecho, el gobierno británico fue una de las primeras democracias occidentales en percatarse del valor propagandístico del cine documental, financiando muchas producciones de diversa índole a lo largo de la década de los treinta.<sup>57</sup>

Ante todo, *Drifters* constituye una exaltación del trabajo, siendo la primera vez en la historia del documental que el obrero es representado como el protagonista de los hechos. Si bien el film estuvo financiado por el gobierno conservador, las simpatías de Grierson hacia el laborismo quedan plasmadas en una producción que, ante todo, pretendía captar a la clase obrera británica en su propio ambiente. Lo realmente novedoso es que presenta a una clase trabajadora heroica, pero sin el furor revolucionario de las producciones soviéticas, sino centrada en reflejar los valores que, para el laborismo, mejor la representaban: el esfuerzo y la cooperación. No se trata de una historia de empoderamiento ni toma de conciencia proletaria, al modo de Eisenstein o Vertov, sino que se pretende transmitir la imagen de unos trabajadores ingleses esforzándose por realizar bien su labor, como si de un sacrificio por el país se tratase. Por otro lado, *Drifters* también incide en un tema como la fascinación por la industria y la técnica, cuestión

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 34-35.

recurrente, como hemos visto, en las sinfonías urbanas y en el cine soviético. De hecho, el documental hace hincapié en una especie de encuentro entre dos mundos: el tradicional de los pescadores (vemos imágenes al principio que se recrean en el pintoresquismo de los artesanos fabricando sus redes a mano en su vieja aldea) y el de la industria moderna, teniendo en el vapor y el humo de las calderas de los barcos dos elementos simbólicos fundamentales.

La producción documental británica del período de entreguerras estuvo casi exclusivamente vinculada a la ya mencionada Escuela Británica, un grupo de directores liderados por Grierson que compartían su visión social, descriptiva y pedagógica del género. Este grupo inaugura un modelo de documental informativo de financiación gubernamental que abordaba cuestiones y preocupaciones sociales concretas, casi siempre vinculadas con el mundo del trabajo o las clases trabajadoras. Además de la ya mencionada *Drifters*, destacan producciones como *Housing Problems* (1935, Arthur Elton y Edgard Anste), centrada en el problema de las viviendas humildes de las barriadas obreras situadas en los grandes centros industriales de ciudades como Birmingham o Liverpool, *Coal Face* (1935, Alberto Cavalcanti), sobre la vida de los trabajadores en los centros carboníferos y, sobre todo, *Night Mail* (1936, Basil Wright y Harry Watt), que describe la ardua labor del tren correo nocturno que recorría el país de norte a sur en un documental en el que se muestra una verdadera adoración por la maquinaria y la tecnología combinada con el buen hacer de los operarios.<sup>58</sup> En esta producción, al igual que en *Drifters*, el trabajador se presenta como la figura clave de la sociedad, la pieza que permite el funcionamiento del complejo engranaje que es la nación y sus servicios públicos. Lo más llamativo de este film es que, detrás de su, en apariencia, mundano tema, se puede localizar una evidente glorificación de la eficiencia de los aparatos del estado, el cual es representado como el centinela protector que cuida de sus conciudadanos aun en los tiempos más inciertos (de hecho, es evidente el paralelismo que se establece entre la locomotora del servicio postal, su efectividad, y la de la nación).

Si bien se suele mencionar a John Grierson y la Escuela Británica como los pioneros del documental social, lo cierto es que, a diferencia de lo que ocurría en otros países durante la década de los treinta, se trató de una producción muy poco politizada y marcada por la imparcialidad política.<sup>59</sup> No olvidemos que se trata de directores que trabajan para

---

<sup>58</sup> Gubern, Román, *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 33.

instituciones gubernamentales como la GPO, el departamento de comunicaciones del gobierno británico, y que, por lo tanto, se debían a los intereses del por aquel entonces gobierno conservador de Stanley Baldwin. No vemos en la producción documental británica de este periodo ni temas políticos, ni crítica social, ni contenidos ideológicos explícitos. De hecho, resulta especialmente llamativa la ausencia de cualquier referencia audiovisual al auge de los fascismos en Europa ni a conflictos coetáneos como la Guerra Civil Española, lo que nos da algunos indicios de cuál era la postura oficial del gobierno británico con respecto a la política exterior e interior. Se trata, por tanto, de una situación que contrasta significativamente con el panorama que encontramos en otros regímenes parlamentarios europeos, como Francia, y en EEUU, donde la producción documental toma unos derroteros muy distintos.<sup>60</sup>

La situación británica contrasta muy significativamente con la producción documental estadounidense, que dio a luz a multitud de documentales con una carga de protesta social muy vigorosa en la década de los treinta marcados por el contexto político del *New Deal* de Roosevelt, fenómeno que condicionó gran parte de la producción cinematográfica, no solo documental, de la década.<sup>61</sup> Desde principios de los treinta existía en EEUU una intensa actividad documentalista y fotográfica organizada en pequeñas productoras independientes como la Workers' Films and Photo League (FPL) que, influidas por la obra de los cineastas soviéticos y desde parámetros ideológicos de izquierda, hicieron suya la labor de dejar constancia de todos los problemas sociales que surgieron en el país como consecuencia de la Gran Depresión iniciada en 1929, siempre desde una perspectiva de clase. Sus documentales, casi siempre desarrollados en forma de noticiarios como el *American Today*, no contaron con el apoyo ni del gobierno conservador de Hervert Hoover, administración cuya política cultural y propagandística se basó en ocultar las consecuencias de la crisis económica a la opinión pública, ni del público, que prefería el dinamismo de noticiarios como *The March of Time* a la crítica social del FPL.<sup>62</sup> La situación cambió paulatinamente con la llegada al poder de los demócratas en 1933 de la mano de Franklin Delano Roosevelt, cuya programa de reformas basado en promover un mayor intervencionismo estatal en la economía se tradujo en el ámbito cultural en el apoyo a las producciones que promovieran su ideario, dando lugar a toda una propaganda

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>62</sup> Durán Manso, Valeriano, "Propaganda en el cine de New Deal: Los personajes de Juan Nadie (Fran Kapra, 1941)", *Quintana*, nº 19, 2020, p. 165.

política en apoyo al *New Deal* que se manifestó en todos los ámbitos, desde la literatura hasta, por supuesto, el cine (y dentro de este el cine documental).<sup>63</sup>

Sin embargo, el interés del gobierno por el cine documental como herramienta propagandística fue un fenómeno tardío que no ocurrió hasta bien entrado el mandato de Roosevelt. El apoyo gubernamental a la producción documental solo se dio cuando la crítica social y la politización de las productoras independientes se atenuó, tomando un cariz más liberal encarnado por la prestigiosa Frontier Film, productora que emergió como una escisión moderada de la FPL y que acogió a la mayor parte de las grandes figuras del documental norteamericano, como Pare Lorentz, Paul Strand o Ralph Steiner. A partir de 1933, tenemos en EEUU un sistema de producciones privadas que contarán con el apoyo del gobierno, quien se encargará de promover documentales que aborden, no solo las consecuencias de la crisis, sino la manera en la que la ciudadanía lucha abnegadamente por salir adelante, transmitiendo una serie de valores vinculados con la identidad americana promovida por el *New Deal*.<sup>64</sup> El máximo exponente de esta producción documental es Pare Lorentz, cuyo documental *The Plough that Broke the Plains* (1936) constituye un ejemplo paradigmático.

Este documental contó con el apoyo del gobierno porque se inscribía dentro de los fines de la política agraria del *New Deal* dirigida a regular la producción, invertir en ayudas e infraestructuras y promover la intervención gubernamental con el propósito de poner fin al endeudamiento masivo de los propietarios agrícolas que se había producido en la década de los veinte.<sup>65</sup> La obra describe una catástrofe nacional provocada por una oleada de tormentas de polvo que afectaron a más de nueve estados, convirtiendo el campo en un desierto, provocando la muerte del ganado y afectando a la salud pulmonar de miles de familias de campesinos arruinados que, dirigiéndose a la costa en gigantescas caravanas, terminaron hacinados en campamentos en busca de empleo en las áreas urbanas del país (una consecuencia directa de la crisis del 29 que será ampliamente reflejada en la ficción de la época, como es el caso de *Las uvas de la ira*, de John Ford, film basado en la célebre obra de John Steinbeck).<sup>66</sup> El documental contiene una dura denuncia social hacia las condiciones de vida del campesinado estadounidense, haciendo

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>65</sup> Sagredo Santos, Antonia, “La legislación agraria del New Deal: la Agricultural Adjustment Act”, *Espacio, Tiempo y forma, Serie V, Hª Contemporánea*, nº15, 2002, pp. 318-319.

<sup>66</sup> VV. AA., *op. cit.*, p. 55.

hincapié en las imágenes desoladas de campos y granjas abandonadas. Sin embargo, y como es característico en las producciones realizadas bajo el paraguas del *New Deal*, en todo momento se enfatiza el esfuerzo y la fortaleza de los campesinos, representados como los depositarios de las esencias americanas. Por otro lado, también destacan las constantes alusiones a la fortaleza del estado y su capacidad para ayudar al pueblo estadounidense, mencionando constantemente la unión de los americanos en las épocas difíciles. También resulta interesante cómo el documental relaciona la sequía y el deplorable estado de los campos, no solo con las tormentas de polvo y arena, sino también con el incremento masivo de la demanda de trigo durante la I Guerra Mundial, una idea que se simboliza intercalando imágenes reales de tanques durante el conflicto con las de tractores en fila acompañados de música militar. Esto se puede interpretar como una denuncia a la participación de los EEUU en la guerra en un contexto como el del gabinete Roosevelt en el que, durante la década de los treinta, la política exterior se caracterizaba por un no intervencionismo a ultranza, pasando a un muy segundo plano frente a la política nacional.

Además, en la obra se ven reflejados muchos de los valores e ideas propagados por la propaganda del *New Deal*, tales como la reivindicación de los valores tradicionales del pueblo americano y su vinculación con el medio rural, la exaltación de la unidad de la nación frente a las dificultades o la idea de la nación y el estado como la única solución a los problemas derivados de la crisis. También es característico de las producciones de este periodo el protagonismo de la gente humilde en su lucha por la supervivencia, así como el hecho de que la crítica, aun existiendo, nunca se dirigía contra el gobierno o sus instituciones, sino contra otros agentes externos (especuladores, grandes fortunas, desastres naturales, corrupción...).<sup>67</sup> Todos estos elementos están presentes en la obra de Pare Lorentz.<sup>68</sup> De un cariz similar es el documental *The Land* (1940, Flaherty), un sombrío retablo también centrado en la miseria campesina provocada por la erosión de grandes zonas del país, si bien fue prohibido inicialmente por el gobierno al tacharlo de extremadamente pesimista (tengamos en cuenta el año de producción, 1940-1941, época

---

<sup>67</sup> Mainer, Carmem, “El cine norteamericano durante la gran depresión (1929-1939)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 6, 2013, pp. 176-178.

<sup>68</sup> Durán Manso, Valeriano, *op. cit.*, pp. 175-176.

en la que, paulatinamente, se está dirigiendo a la opinión pública estadounidense desde una postura de no intervención radical a la participación en la II Guerra Mundial).<sup>69</sup>

Otro tema recurrente en los documentales y noticiarios estadounidenses fue la Guerra Civil Española, suceso que, al igual que ocurrió en Francia y contrastando con la producción británica, tuvo una repercusión significativa en el panorama cultural y artístico norteamericano. Y es que, a pesar de la postura oficial de neutralidad mantenida por el gobierno de Roosevelt, respaldándose en el teórico “pacifismo estadounidense”, el conflicto español no pasó desapercibido, no solo para el cine de ficción, sino tampoco para el documental, siendo la industria cinematográfica estadounidense la que más se implicó en la representación del conflicto. En lo que se refiere al documental, quizás el ejemplo más paradigmático sea el de la obra *Spanish Earth* (1937, Joris Ivens), traducida al castellano como *Tierra de España*, considerado por muchos como el mejor film documental sobre la Guerra Civil Española realizado en esa época. El documental no contó con el apoyo explícito del gobierno para su realización, si bien se encargó de los gastos de distribución. De su financiación se encargó exclusivamente la productora Contemporary Historians, constituida por escritores y guionistas de renombre como Ernest Hemingway, Jon Dos Passos, Lillian Heleman o Clifford Odets y creada exclusivamente para financiar este y otros proyectos vinculados con documentar lo que ocurría en la guerra de España en apoyo de la legalidad republicana y con el objetivo de lograr el cambio de postura de su país con respecto a la misma.<sup>70</sup>

*Spanish Earth* se posiciona sin ambages del lado del bando republicano, manteniendo en todo momento un discurso marcadamente antifascista. El núcleo central del film lo constituyen la defensa de Madrid y las luchas en torno a la carretera de Valencia ocurridos de octubre de 1936 a febrero de 1937. Sin embargo, Joris Ivens va más allá del mero reportaje de guerra, introduciendo el relato de la lucha por la supervivencia de los habitantes del pequeño pueblo de Fuentidueña de Tajo, estableciendo un paralelismo entre la lucha con las armas en el frente y la lucha cotidiana del pueblo en retaguardia, lo que le sirve al director para presentar la causa republicana como la causa del pueblo. Es el pueblo mismo, no solo el ejército republicano, el que lucha contra los sublevados franquistas en defensa de la tierra de España. Otras producciones estadounidenses sobre

---

<sup>69</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 37.

<sup>70</sup> Crusells, Magí, “Amores, pasiones y odios hacia *The Spanish Earth* (1937)”, en Camarero, Gloria; *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2007, pp. 435-438.

la Guerra Civil Española fueron *Spain in Flames* (1937, Helen Van Dongen) y *Heart of Spain* (1938, Leo Hurtzwitz y Paul Strand), ambas en apoyo a la causa republicana, con especial mención a esta última, dedicada a ensalzar a las brigadas internacionales y su papel en el conflicto.<sup>71</sup>

Por su parte, Francia inició la década de los treinta como un país cuya industria cinematográfica se había revelado como la más sólida y desarrollada de Europa hasta la I Guerra Mundial, que supuso el fin de su papel hegemónico. La influencia francesa fue especialmente relevante en la industria de los noticiarios documentales, de la mano de las productoras *Pathé* y *Gaumont*, dos gigantes que, gracias a las sucursales que tuvieron repartidas por el continente, monopolizaron la industria documental. El periodo de entreguerras supuso una pérdida de influencia muy significativa del cine francés, eclipsado por el imparable empuje de *Hollywood*. A esto hay que unir un contexto sociopolítico convulso, marcado por las consecuencias de la crisis del 29, el empuje del movimiento obrero y sindical y el estallido de la Guerra Civil Española, acontecimiento que causó una fractura en la sociedad francesa entre aquellos favorables a la no intervención y los que apoyaban al bando republicano. Dentro de este contexto, la temática social será recurrente en el cine francés en el periodo que va de 1929 a 1940, incrementando su contenido político y militante en 1936, con la creación y posterior victoria electoral del Frente Popular encabezado por León Blum.<sup>72</sup>

Sin embargo, la producción documental en la Francia de entreguerras es muy escasa, limitándose a un puñado de películas, siendo la ficción el soporte más utilizado para emitir mensajes sociales y políticos, destacando a directores como Jean Renoir, René Clair o Jean Grémillon. Si bien films documentales como *La vie des travailleurs italiens en France* (1926, Jean Grémillon) o *La zone* (1928, René Clair) son excelentes ejemplos de crítica social sensible a las condiciones de vida precarias de las clases trabajadoras y subalternas de la sociedad, quizá el film más interesante sea *Le vie est á nous* (1936, Jean Renoir), documental de marcado carácter propagandístico realizado por el consagrado director Jean Renoir como propaganda electoral para el Partido Comunista Francés y el Frente Popular, coalición de izquierdas de la que formaba parte. Si bien su contenido es

---

<sup>71</sup> Crusells, Magí, “El cinema documental sobre les brigades internacionals durant la Guerra Civil Espanyola”, *Filmhistoria*, Vol. 3, nº2, 1993, p. 223.

<sup>72</sup> Flores Auñón, Juan Carlos, “Cine y opción política: El cine del Frente Popular francés”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 2, 1981, pp. 297.

político, el enfoque social y carente de simbología partidista evidente permite que sea considerado como un film a medio camino entre la propaganda electoral y el documental social. En él se recogen episodios de lucha obrera y campesina cuidadosamente seleccionados para elaborar un relato favorable al Frente Popular. Lo más llamativo es el hecho de que el film pretenda ir más allá del imaginario comunista tradicional, vinculado al movimiento fabril y a las organizaciones sindicales, para presentarse como una opción política útil para el conjunto de las clases populares, incluyendo al campesinado, que aparece representado en numerosas ocasiones en su lucha contra la especulación de los terratenientes. Esto último supone un elemento novedoso, pues responde a un intento claro de la coalición de izquierdas de ganarse el apoyo de unos sectores campesinos tradicionalmente conservadores y habitualmente marginados por sindicatos y partidos de izquierda. Además, evita la representación de simbología política, centrandó su atención en apelar a las clases populares francesas en su conjunto, siendo una expresión clara de lo que se denominó como “el espíritu del 36”, que impregnó muchas de las producciones culturales y artísticas del período y que responde al clima de efervescencia política que caracterizó a la sociedad francesa de 1936 a 1937, año en que cayó el gobierno de León Blum.<sup>73</sup>

### **2.3. El documental propagandístico**

Si bien, como hemos visto, el uso del documental para transmitir ideas y valores políticos fue un fenómeno común a prácticamente todos los países y regímenes en el periodo de entreguerras, fue en los regímenes dictatoriales, fascistas y comunistas, donde su uso propagandístico (y del cine, en general) alcanzó su máxima expresión. Es cierto que las democracias de entreguerras no fueron ajenas a la propaganda, fiel muestra de ello son los ya mencionados documentales sociales del *New Deal* o el documental francés *La vie est á nous*, pero, por lo general, no se trató de producciones sometidas a un férreo control por parte de los aparatos del Estado y tampoco actuaron exclusivamente como altavoces de la ideología oficial del régimen, lo que sí se dio en los regímenes de corte dictatorial. En este apartado vamos a centrarnos en analizar la producción documental de la Alemania nazi, la Italia fascista y la URSS, al tratarse de la más abiertamente

---

<sup>73</sup> Flores Auñón, Juan Carlos, *op. cit.*, pp. 315-317.



propagandística y determinada por sus circunstancias políticas, lo que hace de las obras realizadas en esos contextos fuentes privilegiadas a través de las cuales identificar la visión que dichos regímenes tenían de sí mismos y del mundo, así como de los mecanismos de expresión que utilizaron para intentar imponerla a las masas.

Para entender el papel jugado por el cine documental en estos regímenes, especialmente en los de corte fascista, es necesario tener en cuenta un fenómeno surgido en ellos y esencial para comprender el trasfondo ideológico y la praxis política del fascismo: la estetización de la política. En los regímenes fascistas la política se erige como un escenario, una retórica que se sirve de todos los instrumentos comunicativos para persuadir a las masas. De hecho, se trató de una ideología con predilección por las grandes manifestaciones simbólicas y rituales que creaban comunidades cerradas y excluyentes, dotadas de sus propios códigos de expresión e identificación, basadas, en gran medida, en la sublimación del individuo y la eliminación de toda visión distinta a la oficial, al ser considerada excéntrica y herética.<sup>74</sup> La política se convertía, de este modo, en un dogma que se expresaba a través de rituales colectivos en los que la masa se homogeneizaba hasta la práctica desaparición de sus elementos constituyentes, devorados por una estructura única, inmutable y excluyente.<sup>75</sup>

Para seducir a las masas, por tanto, el poder se ritualizó, estableciendo una suerte de simbiosis entre la política y el arte, quedando la ideología unida a la dramatización. De este modo, tal y como podemos ver en documentales como *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad)*, el acontecimiento político se convierte en una realización estética y la política, con ello, en un verdadero espectáculo de masas.<sup>76</sup> A este respecto, la capacidad expresiva del cine, así como su alcance al gran público, hicieron de él un medio de propaganda privilegiado, especialmente en el caso del cine documental, gracias a su aparente correspondencia inmediata con la realidad filmada.

Los documentales propagandísticos de los regímenes dictatoriales de entreguerras fueron, especialmente en el caso italiano y alemán, producciones centradas en un puñado escaso de temas reiterativos y que se movían en términos radicalmente maniqueos, sin grandes complejidades argumentales ni ambigüedad alguna, puesto que el objetivo era

---

<sup>74</sup> Casanova, Julián, *Europa contra Europa. 1914-1945*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 112.

<sup>75</sup> Ignacio de la Puente, Maximiliano, “Memoria y cine documental: el derrotero de las producciones de propaganda”, *Cultura 7. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, nº 7, 2013, p. 15.

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

insertar en el imaginario colectivo una serie de ideas simples, pero fácilmente comprensibles. Casi todos ellos tenían en la creación de un líder carismático y omnipotente y de un enemigo común dos de los vectores argumentales básicos a través de los cuales manipular al público. Estas ideas son especialmente evidentes en el caso alemán, cuya producción documental estuvo controlada por la omnipresente UFA, que pasó de ser una de las productoras cinematográficas más importantes de Europa durante la República de Weimar a un organismo oficial del ministerio de propaganda nazi comandado por Joseph Goebbels. De toda la producción documental del III Reich, la más destacada por volumen e importancia es la de Leni Riefenstahl, en cuyas obras *Der sieg des Glaubens* (1933), *Triumph des Willens* (1935) y *Olimpiada* (1938) es posible encontrar un buen resumen de los fundamentos simbólicos y estéticos del nacionalsocialismo alemán.<sup>77</sup>

Antes de su archiconocida *Triumph des Willens*, Riefenstahl filma *Der sieg des Glaubens*, un documental sobre la celebración del Día del Partido del Reich, una concentración del NSDAP en el Campo Zeppelin de Núremberg, tradición instaurada por el partido en 1923 y que en 1933 se realizó para conmemorar el V Congreso del Partido, el llamado *Congreso de la victoria*, pues se celebró poco después de la llegada al poder de Hitler el 30 de enero de ese mismo año. El film, que contó con la financiación de la UFA, presenta unas características que contrastan significativamente con las producciones posteriores de Riefenstahl y que, a su vez, dicen mucho de la imagen que Hitler y el Partido Nazi querían ofrecer de sí mismos en ese momento.<sup>78</sup> En primer lugar, se trata de una obra de tono menos solemne y épico que el reflejado en *Triumph des Willens* u *Olimpiada*, en la que se pueden ver masas más alegres y distendidas. Existe un claro intento de presentar la ideología nazi como una propuesta política esperanzadora e ilusionante, no tan obsesionada por la uniformidad y la agresividad como en los documentales posteriores. Vemos, por tanto, el emerger de una fuerza política joven que se quiere presentar al público alemán como un soplo de aire fresco, una oportunidad para la humillada nación alemana.

El tono festivo transmitido por el documental es perceptible en muchas secuencias, especialmente en aquellas centradas en enfocar los rostros de asombro y alegría de los niños, transformada en verdadera euforia colectiva con la llegada de un también sonriente

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 17.

Hitler y el resto de jefes nazis al recinto. Si bien, al igual que en el resto de las producciones de este tipo, se hace énfasis en todo momento en la representación de la masa como una multitud homogénea, en este documental abundan los primeros planos a los rostros del público, especialmente a los miembros de las Juventudes Hitlerianas, reflejando una individualización que desaparecerá casi por completo en el resto de los filmes de Riefenstahl. No obstante, el elemento más llamativo de esta obra es, sin duda, la presencia de figuras políticas incómodas para Hitler que, posteriormente, serían purgadas y eliminadas de la política alemana, como es el caso de Ernst Röhm, jefe del estado mayor de las SA y uno de los protagonistas del film, encarcelado y ejecutado en 1934 tras la célebre Noche de los Cuchillos Largos. Otro de los grandes protagonistas que aparecen en el film es Gregor Strasser, político alemán también asesinado por las SS.<sup>79</sup>

Fue la aparición de estas incómodas personalidades políticas lo que hizo que *Der sieg des Glaubens* fuese censurada y sus copias prácticamente destruidas por orden de Hitler, motivando la producción de una nueva película documental que reflejara lo más claramente posible su indiscutido y omnipotente poder dentro del partido y al frente de Alemania, sin tener que compartir protagonismo con jerarca alguno. El nuevo film, también dirigido por Leni Riefenstahl (quien, por aquél entonces, ya se había convertido en amiga personal de Hitler y una de sus más célebres e importantes propagandistas) fue *Triumph des Willens*, la película más universalmente conocida de las realizadas en la Alemania nazi. También se trata, sin duda, de la producción propagandística que mejor ilustra la estética y el simbolismo del nazismo, constituyendo una fuente audiovisual clave para estudiar la percepción que esta ideología tenía de sí misma y quería transmitir al pueblo alemán. De un tono y tratamiento muy distinta a la anterior, *Triumph des Willens* es una escenografía de dimensiones “wagnerianas” destinada a exaltar la figura de Hitler como líder y rector absoluto de los destinos de Alemania. En él se muestran los actos del VI Congreso del Partido Nazi, también celebrados en la emblemática ciudad de Núremberg en 1934.<sup>80</sup>

A diferencia del fervor festivo de *Der sieg des Glaubens*, la solemnidad, la grandiosidad y el misticismo impregnan todo el film, ofreciendo una puesta en escena dirigida expresamente a mostrar la invencibilidad del nazismo encarnado en su líder supremo, el Führer, representado como un jefe carismático al que las masas, no solo deben

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 18.

obediencia, sino con el cual se identifican, estableciendo una relación de trasfondo casi religioso y espiritual.<sup>81</sup> Se trata de un Hitler fuerte y seguro, sólidamente establecido en lo más alto del poder y que ya no necesita justificarse ante su pueblo, pues, en cierta medida, él es el pueblo alemán. Para transmitir esta idea, Riefenstahl se sirve de multitud de recursos estéticos como, por ejemplo, las constantes tomas de Hitler a contrapicado con el objetivo de incrementar el tamaño de su figura y establecer una diferencia jerárquica entre el líder, situado en lo alto de una tribuna, y la masa, situada en una posición de inferioridad física y teórica con respecto a Hitler.<sup>82</sup> También destaca la presencia de figuras políticas radicalmente afines al Führer, como Martin Bormann, Heinrich Himmler o Rudolf Hess, lo que nos permite identificar el núcleo duro del Partido Nazi. El énfasis en los constantes discursos del Führer, acompañados en todo momento de música de tono épico para reforzar su contenido, centrados en el resurgir y fortalecimiento de Alemania, son apoyados por multitud de marchas militares de tropas paramilitares pertenecientes a organizaciones como las SA en perfecta formación. Masas homogéneas y uniformadas reflejan la sublimación del individuo en un régimen en el que el Estado, encarnado por el Partido Nazi y su líder, aspiran a dominar todos y cada uno de los ámbitos de acción política, social y doméstica.

El simbolismo se deja ver, incluso, en los decorados y estructuras que se construyeron para la ocasión, específicamente dispuestas en el espacio con arreglo a los intereses artísticos de Riefenstahl. En ellos impera el orden y la simetría, así como la monumentalidad, todos ellos valores reivindicados por el arte oficial nazi, de inspiración fundamentalmente neoclasicista. El dinamismo y el movimiento tan solo son aportados por la cámara, cuyos violentos planos, contraplanos y tiros visuales contrastan con la ordenada y obediente masa, la cual tan solo reacciona ante las palabras de Hitler.<sup>83</sup> Sin duda, *Triumph des Willens* es uno de los mejores ejemplos de documental propagandístico de entreguerras, si bien, como indica el historiador Rafael de España, constituye un ejemplo desconcertante, ya que es una obra que “en ningún momento consigue (ni busca, para ser exactos) la simpatía o la complicidad del espectador, algo que hoy en día parece indispensable para cualquier mensaje publicitario. No pretende hacer atractivos unos conceptos, sino imponerlos sin alternativa”.<sup>84</sup> Es por ello por lo que

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> VV. AA., *op. cit.*, p. 51.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>84</sup> De España, Rafel, *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 41.

la sensación que el documental pretende generar es la de intimidación y agresividad, evidenciar la superioridad de la nueva Alemania surgida, según el ideario nazi, de las cenizas del Tratado de Versalles.

Por su parte, *Olimpiada*, segunda gran obra maestra de Leni Riefenstahl, fue una película documental sobre los Juegos Olímpicos de 1936, celebrados en Berlín, que, si bien presenta un contenido propagandístico menos evidente que en las anteriores (en parte debido al control ejercido por el Comité Olímpico Internacional) contiene una clara exaltación de la raza aria y su canon estético, vinculado con la perfección y la superioridad racial. Ya en el prólogo de la obra se establece una clara vinculación con el ideal estético de la antigua Grecia y la perfección aria promulgada por el nazismo (de hecho, llama la atención la asociación que se hace entre las imágenes de la acrópolis ateniense y la moderna Berlín, como si esta última fuese la reencarnación de la floreciente Atenas del siglo V a.C.).<sup>85</sup> El documental fue presentado por el gobierno alemán como un film destinado a exaltar el espíritu olímpico, evitando en la medida de lo posible manifestaciones nacionalistas o ideológicas de cualquier tipo. Sin embargo, la película no escapa de su función propagandística, la cual queda plasmada en multitud de escenas y metáforas visuales.

No es casual, por ejemplo, que en la secuencia de la inauguración de los Juegos Olímpicos se nos muestre a la delegación francesa alzando el brazo como saludo olímpico para, seguidamente, mostrar a Hitler realizando el saludo nazi en un claro ejemplo de montaje continuo ideológico. También es muy ilustrativa la secuencia final del salto trampolín, en la que el saltador queda suspendido en el aire con sus brazos extendidos realizando una figura muy similar a la del águila nazi. Por otro lado, también destacan las omisiones realizadas en el film, como el momento en que Leni Riefenstahl decide eliminar del metraje los desaires provocados entre el público y el resto de los deportistas alemanes por la victoria del atleta estadounidense de origen africano Jesse Owens, una escena que podía poner en cuestión la supuesta imparcialidad de Alemania como organizadora de los Juegos Olímpicos.<sup>86</sup> Sin duda, uno de los objetivos del documental es remarcar la superioridad alemana en el plano deportivo, siendo esto una metáfora de su superioridad como raza, nación y pueblo.

---

<sup>85</sup> VV. AA., *op. cit.*, p. 57.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

La Italia fascista también se involucró activamente en aprovechar el potencial propagandístico del cine. La industria cinematográfica italiana, tras un breve periodo de esplendor en los primeros años del siglo XX, experimentó en la década de los veinte un marcado declive provocado, principalmente, por la falta de capital extranjero y de una infraestructura nacional capaz de competir con el gigante estadounidense en el que se estaba convirtiendo Hollywood. Esta situación comenzó a revertirse con la llegada de Mussolini al poder, quien, desde el principio mostró gran interés por el cine como instrumento de adoctrinamiento. Siguiendo la perspectiva mantenida por otros autores futuristas italianos como Marinetti, Mussolini vio en el cine un medio de comunicación de alcance mucho mayor que otros tradicionalmente utilizados por el poder con fines propagandísticos, como la prensa o la literatura. Esto llevó al gobierno de Mussolini a aprobar en 1926 la implantación de una cuota de pantalla del 10% de las películas italianas para todos los cines del país, cifra que, posteriormente, se elevó al 25%. En ese mismo año, Mussolini también recomendó la transformación de la pequeña empresa privada LUCE en una institución controlada por el Estado y bajo su supervisión, dando origen a la institución pública destinada a la producción y difusión cinematográfica más antigua del mundo.<sup>87</sup>

La LUCE se convirtió, a partir de ese momento, en un vehículo de propaganda fundamental para el Estado fascista italiano, especialmente a través de su noticiario documental, *Luce Gazette*, de obligada reproducción antes de la proyección de cualquier película. Sin embargo, la LUCE también produjo numerosos documentales propagandísticos como *Il Duce* (1926), una epopeya laudatoria en tres partes sobre el Duce y sus camisas negras, o *Il camino degli eroi* (Corrado D'Errico, 1936), un relato sobre la invasión italiana de Abisinia realizado bajo la óptica del imperialismo mussoliniano.<sup>88</sup> La labor de promoción del cine como herramienta propagandística por parte del Estado fascista italiano alcanzó su culmen con la creación en 1938 de los estudios *Cinecittá*, especializados en filmes de ficción, que, tras la Segunda Guerra Mundial, se convertirán en una de las grandes mecas del cine europeo. En general, el cine

---

<sup>87</sup> Bavasso, Ceferino, “Un recorrido por el cine fascista alemán e italiano desde sus orígenes hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial”, *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Humanidades*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Mar de Plata, 2017, p. 2.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 3.

documental no tiene un peso tan importante en la industria cinematográfica de la Italia fascista como en otros países con regímenes dictatoriales.<sup>89</sup>

Al margen de los noticiarios documentales, cuyo contenido muy a menudo se basaba en informaciones banales que se limitaban a glorificar a Mussolini y los progresos tecnológicos de la “nueva Italia”, la producción documental es escasa, siendo el cine de ficción el más realizado y consumido por el público.<sup>90</sup> Sin embargo, hubo dos acontecimientos que centraron la atención de los documentalistas italianos financiados por el instituto LUCE: la ya citada Guerra de Abisinia (1935-1936) y la Guerra Civil Española. El hecho de que se trate de dos conflictos internacionales que precisaron de la movilización de tropas al extranjero es muy significativo, pues nos habla del interés que tenía el régimen fascista italiano de exaltar su poderío militar y su capacidad de conquista, siguiendo la lógica de Mussolini de hacer de la Italia moderna una nueva Roma que dominara el Mediterráneo de nuevo. Es por ello por lo que al régimen le interesó dejar constancia de su actividad militar en el extranjero a través de films documentales que, sin excepción, tuvieron la misión de glorificar al ejército italiano, encumbrando sus victorias e invisibilizando sus fracasos.

Los éxitos militares en África animaron al régimen a seguir invirtiendo en la industria cinematográfica. En 1935 Mussolini aprobó la fundación del *Centro Sperimentale di Cinematografia*, destinado a formar técnicos y directores que filmasen las operaciones en Etiopía. Ese mismo año comenzó, también, la construcción de los ya mencionados estudios de *Cinecittá*, finalizada en 1937.<sup>91</sup> Además, durante la guerra en Abisinia la LUCE, a instancias de Mussolini, crea el Servicio Cinematográfico en el África Oriental, exclusivamente dedicado a mostrar al mundo el heroísmo del ejército italiano.<sup>92</sup> De aquí saldrán producciones como la ya mencionada *Il camino degli eroi*, el documental propagandístico más importante y representativo de los realizados sobre la invasión de Etiopía. La película es, ante todo, una exaltación de la capacidad militar italiana, siendo constantes las imágenes de maquinaria de guerra, tanques y vehículos blindados que se acompañan con escenas de trabajo en las fábricas, tema muy recurrente en la propaganda fascista italiana (recordemos que el fascismo tiene en el futurismo, movimiento que

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>90</sup> VV. AA., *op. cit.*, p. 58.

<sup>91</sup> Bavasso, Ceferino, *op. cit.*, p. 3.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 9.

elogiaba la técnica, la industria y el movimiento por encima de la tradición, una de sus influencias).<sup>93</sup>

La guerra se presenta como una experiencia enriquecedora y jovial, obviando todo aspecto cruel o negativo, predominando las escenas de alegría y compañerismo entre los jóvenes soldados a los de lucha. La camaradería se muestra como uno de los valores más importantes en el ejército italiano, visión que casa perfectamente con la interpretación que hacía el fascismo de la guerra como un factor esencial para la purificación del cuerpo y el alma nacional.<sup>94</sup> A pesar de esta glorificación de la guerra, son muy escasas las escenas de violencia, limitándose a los minutos finales del film, puesto que el documental pone el foco de atención en reflejar la invasión, no como una conquista, sino más bien como una empresa civilizadora, de modernización del territorio colonizado (son constantes las imágenes de soldados realizando obras públicas e infraestructuras de todo tipo). En suma, *Il camino degli eroi* es una de las producciones documentales que mejor refleja esa idea imperial propugnada por el fascismo italiano en función de la cual “las glorias del antiguo Imperio romano iban a renacer en esa Italia joven, dinámica, llena de tecnología, modernismo y ensalzamiento de la virilidad y de los valores marciales”.<sup>95</sup>

El otro gran conflicto internacional en que se vio implicada la Italia fascista y que fue fuente importante de producción documental fue la Guerra Civil Española, en la que Italia intervino en apoyo del bando franquista proporcionando armas, apoyo logístico y soldados (*Corpo Truppe di Volontarie*) junto a la Alemania Nazi. La ambición de una expansión en el Mediterráneo a costa de Francia, así como la animadversión a los gobiernos del Frente Popular español y francés, llevaron a Italia a implicarse en un conflicto que no tardó en internacionalizarse y en la que empleó más de setenta mil hombres y una gran cantidad de recursos militares.<sup>96</sup> Al igual que en la Guerra de Abisinia, el Estado fascista utilizó su infraestructura cinematográfica para elaborar documentales de propaganda que, bajo la supervisión del Instituto LUCE, mostraran el valor de las tropas italianas y sus victorias en el frente, presentando la ayuda italiana como un factor determinante en el desarrollo de la guerra. Como es lógico, entre estos documentales no se encuentra alusión alguna a las muchas dificultades que encontró el

---

<sup>93</sup> Sobre el futurismo, véase: Aurrekoetxea Jiménez, Aitor, *Futurismo y fascismo. Estéticas y poéticas de la modernidad (1909-1922)*, Madrid, Aisthesis, 2019.

<sup>94</sup> Casanova, Julián, *op. cit.*, p. 81.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 85.



ejército italiano en España, siendo el ejemplo más importante el de la aplastante derrota en la batalla de Guadalajara frente a las tropas republicanas defensoras de Madrid, evento al cual no se le dedica ninguna mención. Destacan films como *¡No pasarán!* (Luce, 1939), un documental de montaje concebido como la suma de los principales acontecimientos bélicos de la contienda estructurados en cuatro partes, cada una de ellas vinculado a alguno de los conceptos centrales de la mitología franquista: la España tradicional, la España roja, la Reconquista y la Predestinación de la Victoria. De él destaca sobre todo la representación absolutamente demonizada de los republicanos, tratados como bolcheviques y criminales enemigos de la civilización occidental. *¡España una, grande y libre! Dalla barbarie rossa al trionfo della civitá fascista* (Giorgio Ferroni, 1939) también incide en la idea de la oposición entre la “barbarie” republicana, su crueldad y naturaleza anticristiana, y la “civilización” encarnada por el fascismo. Finalmente, cabe destacar el film *I legionari italiani in Catalogna* (CTV, 1939), posiblemente el más importante de los documentales producidos por la Italia fascista en la Guerra Civil Española y el único en cubrir íntegramente la campaña de Cataluña. Fue realizado por la sección cinematográfica del *Corpo Truppe di Volontarie* y es el que mejor capta la tensión de los combates en la línea de fuego, brindando un catálogo inmejorable de la maquinaria utilizada por el ejército italiano en la contienda. Por lo demás, sigue la misma estela que los anteriores, si bien se recrea más en la intensidad de los combates y el arrojado de los soldados.<sup>97</sup>

Por su parte, en lo que se refiere al cine soviético, es imposible desvincularlo de la revolución bolchevique, por lo que su contenido político y propagandístico, especialmente en el género documental, va a ser omnipresente. El cine soviético nace con la revolución y con ella evolucionará, siempre condicionado por el contexto político del país. Desde el principio, los líderes comunistas de la revolución se percataron de la importancia del cine como medio de masas capaz de influir en la conciencia social, lo que llevó a la temprana nacionalización de la industria cinematográfica y la creación de productoras estatales como la *Goskino* en 1922, uno de los entes gubernamentales

---

<sup>97</sup> Crusells, Magí, “La Guerra civil española en la propaganda fascista de Daniel Aronica, la intervención italiana a través del cine”, *Filmhistoria online*, Vol. 28, nº 1-2, 2014, pp. 209-2011.

encargados de coordinar y organizar la producción cinematográfica en la Unión Soviética.<sup>98</sup>

Para historiadores como Marc Ferro, el cine soviético inició el proceso de legitimación política como instrumento de propaganda, abriendo un camino que posteriormente siguieron otros países durante el período de entreguerras y la II Guerra Mundial.<sup>99</sup> Sin embargo, y a diferencia de estos, el cine que emergió del clima revolucionario existente en el período de 1917 a 1923 surgió con el afán vanguardista de buscar nuevas formas de expresión y comunicación que rompieran con el tradicional lenguaje artístico burgués, la búsqueda de un lenguaje revolucionario propio que, especialmente en el género documental, sentó las bases del cine moderno. El nuevo cine de la revolución debía de ser la expresión de la fuerza del proletariado, una herramienta que trabajase en pro de la expansión de la conciencia socialista revolucionaria y que ayudara al triunfo del comunismo. Para ello, era necesario desembarazarse de las formas burguesas, por lo que se rechazaron la ficción, la utilización de actores profesionales, los dramas individuales y, en general, todos los convencionalismos narrativos heredados del teatro burgués decimonónico.<sup>100</sup>

El apego a la realidad social mediante una aproximación fílmica con fines eminentemente didácticos e ideológicos característico del cine soviético hizo del documental un instrumento privilegiado, siendo la Rusia Soviética el país de entreguerras que más énfasis puso en este género.<sup>101</sup> En general, se pueden diferenciar dos etapas en la producción documental soviética: la primera, de 1917 a 1927, caracterizada por la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión vanguardistas y la segunda, que se inicia en 1927 con la llegada de Stalin a la secretaría general del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), caracterizada por el regreso a las formas del realismo clásico, la prohibición de todo vanguardismo y el desarrollo de una propaganda más evidente y centrada en la exaltación de Stalin y su proyecto político.<sup>102</sup>

Dentro del documentalismo soviético, la figura más representativa es, sin duda, la del ya citado Dziga Vertov, uno de los grandes maestros de la historia del cine célebre por

---

<sup>98</sup> Mendoza Marín, Matías Nicolás, *Lucas, cámara, ¡Revolución! Historia del Cine soviético*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears (UIB), Facultat de Filosofia y Letras Ramón Llull, 2017, p. 4.

<sup>99</sup> Ferro, Marc, *op. cit.*, 2008, p. 7.

<sup>100</sup> Mendoza Marín, Matías Nicolás, *op. cit.*, p. 6.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Gubern, Román, *op. cit.*, p. 36.

sus revolucionarios estudios sobre el montaje cinematográfico. La obra de Vertov constituye un buen ejemplo de cómo el cine soviético y la propaganda se vieron obligados a adaptarse a los intereses políticos y su evolución en el tiempo, de modo que, en su producción vemos una primera fase muy experimental en la que destacan los 23 noticiarios de *Kino-Pravda* realizados entre 1922 y 1925, centrados en captar la realidad socialista en construcción de forma directa y sin artificios, y una segunda fase caracterizada por documentales de tono más abiertamente propagandístico, como *Tres cantos a Lenin* (1934).<sup>103</sup>

En esta obra, Vertov visualiza la influencia de Lenin diez años después de su muerte a través de las canciones folklóricas de la zona oriental del país inspiradas en su figura. Se trata de una oda a la figura de Lenin como padre de la revolución y, lo que es más importante en el documental, gran unificador de la Unión Soviética al conseguir aglutinar a todos los pueblos y culturas en un único proyecto político compartido.<sup>104</sup> Para ello, se incluyen escenas muy representativas, como las de mujeres musulmanas despojándose de sus velos y dirigiéndose a la escuela acompañadas por una canción que hace alusión a la liberación de la mujer socialista o aquella en la que aparecen imágenes de ciudadanos de distinta procedencia étnica llorando mano a mano en el funeral del líder soviético. La idea es hacer énfasis en la unión de todos los ciudadanos soviéticos, superando sus diferencias culturales y étnicas (idea de especial relevancia si tenemos en cuenta que la película fue filmada en pleno proceso de rusificación llevada a cabo por Stalin).

También destaca otro documental propagandístico que, al igual que en caso anterior, utiliza la figura de Lenin como excusa para exaltar a Stalin y su política. Se trata de *Lenin en Octubre* (Mijail Romm y Dimitri Vasílev, 1937), film comisionado por Stalin para conmemorar el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre y que nos habla del papel de Lenin tras su llegada a Petrogrado el 16 de abril de 1917. Este documental destaca sobre todo por tratarse de un buen ejemplo de manipulación de cabina a través del montaje (práctica muy habitual durante el estalinismo), ya que se sobredimensiona la presencia de Stalin en los hechos reflejados en el film, de modo que se exagera la presencia del dictador en unos hechos en los que, en muchos casos, ni siquiera estuvo presente en la realidad. El objetivo es el de legitimar a Stalin presentándolo como una

---

<sup>103</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 22.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 23.

figura mucho más estrechamente vinculada con Lenin de lo que realmente fue, reforzando su papel como heredero de su legado revolucionario.<sup>105</sup>

### **3. El documental de propaganda bélica en la II Guerra Mundial (1939-1945)**

Si durante el período de entreguerras el documental fue un medio privilegiado que se vio involucrado en el turbulento contexto social y político de las décadas de los veinte y treinta, la II Guerra Mundial será el período de auge del documental de propaganda bélica. El estallido del conflicto supuso una movilización de recursos económicos y humanos por parte de los países involucrados con el fin de utilizar el cine documental como instrumento propagandístico nunca vista, lo que terminó por consolidar el cine como medio de comunicación de masas. Además, la II Guerra Mundial también supuso el canto de cisne del documental cinematográfico, tras la cual comenzó a perder terreno e influencia ante el documental televisivo, hegemónico durante toda la segunda mitad del siglo XX.<sup>106</sup>

En mayor o menor medida todos los Estados en conflicto utilizaron el cine documental como herramienta propagandística destinada, fundamentalmente a elevar la moral nacional y demonizar al enemigo. Fritz Hippler y la UFA en Alemania, Roman Gregoriev y *Goskino* en la URSS, Humphrey Jennings y la *Crown Film Unit* en Gran Bretaña...<sup>107</sup> Todos movilizaron su industria cinematográfica y a sus mejores directores para la realización de documentales directamente bajo la supervisión de los gobiernos, bien en forma de reportajes de guerra o bien en forma de producciones de carácter didáctico e informativo confeccionadas mediante material de archivo. Sin embargo, fue EEUU la referencia en el uso del cine como propaganda de guerra, siendo, con diferencia, el país que más documentales realizó gracias a la creación en 1942 de la Oficina de Información

---

<sup>105</sup> Bazín, André, “El mito de Stalin en el cine soviético”, *Archivo de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 46, 2004, p. 24.

<sup>106</sup> Paz Rebollo, María Antonia, y Sánchez, Inmaculada, *op. cit.*, p. 3.

<sup>107</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 47.

de Guerra (OWI), de la cual dependía la Oficina Cinematográfica (BMP) que contaba con el apoyo de la enorme industria de Hollywood.<sup>108</sup>

En Alemania la producción documental estuvo controlada por el Ministerio de Propaganda de Joseph Goebbels, apoyado en la productora estatal UFA y otros organismos vinculados al Partido Nazi. En un principio, esta se fundamentó en exaltar la superioridad militar alemana mostrando los éxitos de la primera fase de la guerra, especialmente en las campañas de Polonia y Francia.<sup>109</sup> A esta fase pertenecen dos de los documentales de propaganda bélica alemana más representativos: *Feldzug in Polen* (*La campaña de Polonia*, 1940) y *Sieg im Westen* (*La victoria del oeste*, 1941), ambas de Fritz Hippler, uno de los más importantes realizadores de la Alemania Nazi. *Feldzug in Polen* fue producido por el departamento cinematográfico del Partido Nazi por encargo directo de Goebbels, que buscaba un documental que justificara la invasión de Polonia apelando a la opresión sufrida por la población alemana en territorio polaco, auspiciada por Inglaterra, con el objetivo de eliminarla.<sup>110</sup> En el film se pretende transmitir la idea de que a las autoridades germanas no les quedó otro remedio más que invadir Polonia para ayudar a sus compatriotas en peligro, ocultándose en todo momento cuestiones clave como el pacto germano-soviético por el cual se dividía Polonia en dos zonas de ocupación o los intereses estratégicos de Alemania sobre Danzig y la ideología del espacio vital (*Lebensraum*) de expansión hacia el este.

Por otro lado, el film insiste en todo momento en presentar al ejército polaco como una fuerza muy bien equipada, mostrando imágenes de masas de soldados armados. De este modo, Polonia se podía presentar ante la opinión pública como un enemigo serio para Alemania, lo que permite incrementar la importancia de la victoria militar. La realidad, como sabemos, fue bien distinta, ya que el ejército polaco distaba mucho de ser una fuerza equiparable a la alemana, siendo las imágenes de las cargas de caballería una buena muestra del desfase tecnológico y estratégico que padecían los polacos. Finalmente, el documental se recrea en la capitulación polaca tras la entrada triunfal de Hitler en Danzig,

---

<sup>108</sup> García Riesco, Jesús Alberto, *Propaganda y cine: las guerras mundiales*, Documento de Opinión IEEE, 06/2020, p. 10. [https://www.ieee.es/publicaciones-new/documentos-de-opinion/2020/DIEEEO06\\_2020JESGAR\\_cine.html](https://www.ieee.es/publicaciones-new/documentos-de-opinion/2020/DIEEEO06_2020JESGAR_cine.html) (consultado 10/07/2022).

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>110</sup> VV. AA., *op. cit.*, p. 59.

finalizando la escena con una imagen del mapa de la Gran Alemania en el que aparecen los nuevos territorios conquistados acompañados de una gran esvástica.<sup>111</sup>

Si con el film anterior Alemania pretendía justificar su invasión de Polonia, con *Sieg im westen*, documental producido por la UFA y respaldado por el Alto Mando del Ejército alemán, se buscó lanzar un mensaje claro a los enemigos del II Reich sobre el poder de la nueva Alemania. La película es, ante todo, una impresionante demostración del potencial militar alemán, especialmente de la capacidad destructora de su maquinaria. En él se nos muestra el desarrollo de la ofensiva alemana contra el frente occidental, que terminó con la rápida conquista de Bélgica, Holanda, Luxemburgo y Francia gracias a la guerra relámpago (*blitzkrieg*) ideada por el Alto Mando alemán. Desde los primeros minutos son constantes las imágenes de tanques y vehículos blindados avanzando imparables por el territorio acompañados de miles de hombres. En el documental, además, se enfatiza reiteradamente en la importancia de la disciplina, el valor, la constancia y el sacrificio como valores característicos del ejército alemán, los cuales son presentados como los factores que explican la aplastante victoria.<sup>112</sup>

Al igual que en *Feldzug in Polen*, en este documental se utiliza el recurso habitual de sobredimensionar las capacidades del enemigo para, de este modo, prestigiar la propia victoria. En este caso, esto ocurre de forma clara cuando se habla de la Línea Maginot, la cual es descrita como un sistema defensivo infranqueable cuyo control sólo ha sido posible tras arduos combates, ocultando en todo momento el hecho de que el ejército alemán consiguiera sortearla casi sin entablar combate a través de la invasión de Holanda, un país neutral, y cruzando el bosque de las Ardenas, zona que no había sido fortificada por los franceses al considerarla intransitable para los carros blindados alemanes.<sup>113</sup>

Por otro lado, llama la atención cómo el documental describe en su prólogo la maldad y perversidad de un enemigo que, siglos tras siglos, ha intentado ahogar al pueblo alemán (haciendo alusión expresa a Francia, país descrito como uno de los mayores peligros para Alemania). Esta idea es desarrollada a partir de mapas y antiguas imágenes animadas que aluden a Napoleón y su expansionismo, la Guerra franco-prusiana de 1870 y, finalmente, la I Guerra Mundial. Esta parte final es muy interesante, ya que nos ofrece alguno de los argumentos utilizados por los nazis para llegar al poder, así como los resentimientos

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

históricos albergados por gran parte de los alemanes hacia Francia y otros países, los cuales fueron debidamente manipulados e instrumentalizados por Hitler para conseguir sus objetivos políticos. Finalmente, el film cierra con imágenes de Hitler pactando la rendición de Francia en el mismo vagón de ferrocarril en el que Alemania firmó el armisticio en 1918 (un hecho muy simbólico que expresa ese revanchismo presente en muchos alemanes) y paseando por París, siendo el momento culmen la imagen de la Torre Eiffel coronada por la bandera nazi.<sup>114</sup> Por tanto, en *Sieg im westen* es posible identificar alguno de los principios ideológicos que fundamentaron la ideología nazi, especialmente aquellos vinculados con el resentimiento generado por la derrota en la I Guerra Mundial y el Tratado de Versalles, un sentimiento que alimentó el nacionalismo alemán durante la República de Weimar y que tuvo su máxima expresión en el NSDAP de Hitler.

En Gran Bretaña, y como se ha mencionado con anterioridad, la producción de documentales recayó en la *Crown Film Unit*, una organización dentro del Ministerio de Información creada en 1940 expresamente para realizar la propaganda bélica. Su máximo exponente fue Humphrey Jennings, director vinculado a la escuela británica del ya citado Grierson cuyas producciones se centraron en exaltar la resistencia del pueblo británico. Sus films se caracterizan por mantener un tono propagandístico menos evidente en el que las arengas son sustituidas por la observación de imágenes conmovedoras que, por sí mismas, sean capaces de exaltar el patriotismo de los británicos.

Destacan títulos como *First Days* (1939), en el que se recoge el ambiente tenso de los primeros días de la guerra, *London Can Take It* (1940), que muestra los efectos de dieciocho horas de bombardeo alemán sobre Londres y sus gentes, o *Listen to Britain* (1942), documental destinado a mostrar a la ciudadanía estadounidense los esfuerzos de la población británica por resistir y que tenía el objetivo de movilizar a EEUU en apoyo de los aliados.<sup>115</sup> A diferencia de la producción documental alemana o estadounidense en la II Guerra Mundial, los documentales británicos no se centraron tanto en los combates y la caracterización del enemigo, sino que estaban destinados a elevar la moral de una población constantemente castigada por los bombardeos alemanes, por lo que las imágenes se centran en las resistencias cotidianas y el esfuerzo colectivo.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>115</sup> Sellés, Margarita, *op. cit.*, p. 50.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 51.

Con la invasión de la URSS por parte de Alemania en 1941, los estudios cinematográficos soviéticos se trasladaron al este, mientras que las productoras de noticiarios y documentales permanecieron en Moscú por orden expresa de Stalin. Gracias a eso, muchos camarógrafos y directores como Leonid Varlamov pudieron filmar muchos de los sangrientos combates librados en la defensa de Moscú y otras ciudades importantes como Leningrado o Stalingrado. En general, estos documentales propagandísticos realizados antes de las contraofensivas soviéticas de Moscú y Stalingrado presentan una naturalidad mayor que los posteriores, centrados en recoger las barbaridades y crímenes nazis contra la población civil y la desesperada lucha de los soldados soviéticos. Estas películas fueron muy influyentes en EEUU y fueron utilizadas por el gobierno de Roosevelt para cambiar la opinión pública y hacerla favorable a la entrada en la guerra. Las tradicionales expresiones de anticomunismo fueron sustituidas por admiración hacia la resistencia rusa, un giro en el que las películas de Varlamov tuvieron mucho que ver.<sup>117</sup>

La situación cambió con la contraofensiva soviética tras la victoria en Stalingrado, momento en el cual las producciones documentales incrementaron su contenido propagandístico y recuperaron la tradicional narrativa nacionalista rusa. El nuevo contexto necesitaba de una propaganda que exaltara la heroicidad del Ejército Rojo y sus victorias, además de demonizar a los alemanes. Por otro lado, la victoria soviética en Stalingrado, ciudad repleta de simbolismo al contener el nombre del dictador, motivó la introducción masiva de alusiones a la Madre Patria en un sentido nacionalista que rompía con la tradicional propaganda comunista. Fue entonces cuando directores venidos del cine de ficción comenzaron a filmar documentales, siguiendo el modelo estadounidense, surgiendo obras como *Padeniye Berlina (La batalla de Berlin, 1945)* de Yuli Raziman y Yelizaveta Svilova.<sup>118</sup> Se trata de una versión triunfalista de la conquista de Berlín por las tropas soviéticas en la que se evita cualquier mención a las crueldades cometidas por los soldados del Ejército Rojo. Rodado en formato de reportaje, el documental se recrea en los combates entre soviéticos y alemanes, omitiendo toda escena de violencia contra la población civil. Muy al contrario, los soldados rusos son filmados confraternizando y compartiendo comida con ella, interpretando en todo momento la conquista de la capital del III Reich como una liberación (nada más lejos de la realidad, la conquista soviética de Berlín estuvo marcada por el asesinato y la violación masiva de civiles, especialmente

---

<sup>117</sup> García Riesco, Jesús Alberto, *op. cit.*, p. 16.

<sup>118</sup> VV. AA, *op. cit.*, p. 66.



de mujeres y niños).<sup>119</sup> También destaca el protagonismo del omnipresente Georgi Zhukov, mariscal del ejército soviético, y de Ivan Konev, representados en el film como los héroes y liberadores de la Patria.<sup>120</sup>

Hasta la entrada de los EEUU en la II Guerra Mundial, la industria cinematográfica estadounidense dedicó escasa atención a todo lo relacionado con el conflicto bélico de Europa, una muestra clara del aislacionismo previo a Pearl Harbor. De hecho, ni tan siquiera mostró interés por denunciar al nazismo, existiendo el miedo por parte de las empresas productoras al boicot alemán, lo que podría influir en la exportación de películas al país germano.<sup>121</sup> EEUU pasó toda la década de los treinta ensimismada en sus conflictos internos, dejando la política exterior en un segundo plano. La producción documental es, como hemos visto en apartados anteriores, fiel reflejo de este contexto. Tras el ataque japonés a la base naval de Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941, la situación cambió radicalmente y el presidente Roosevelt ordenó crear un comité especial encargado de controlar las relaciones entre el cine y la defensa nacional presidido por el periodista Lowell Mellet. A partir de ese momento, la industria cinematográfica estadounidense se puso al servicio del gobierno, el cual impulsó a lo largo del conflicto una intensísima producción documental en apoyo de la causa aliada y en contra de los enemigos de EEUU: Alemania y Japón.<sup>122</sup>

La primera gran labor del gobierno fue cambiar el clima no intervencionista imperante en la opinión pública estadounidense. Para ello, el comité encargó al director Frank Capra la realización de una serie de documentales, la célebre *Why We Fight* (1942-1945), que ayudase a justificar la intervención militar. Ideada para ser proyectada en las academias de instrucción militar, muchos capítulos de la serie terminaron estrenándose para la población civil. Esta serie documental está compuesta por siete documentales que abordan distintos aspectos del desarrollo del conflicto. De ellos, los más representativos son; *Prelude to War* (1942), el cual comienza con el bombardeo de Pearl Harbor y nos explica las causas que motivaron el conflicto, *The Nazis Strike* (1943), centrado en explicar la política expansionista de Hitler y *Divide and Conquer* (1943), que tiene la

---

<sup>119</sup> Sobre los asesinatos y violaciones de población civil en la Batalla de Berlín, véase Beevor, Antony, *Berlín. La caída: 1945*, Barcelona, Crítica, 2015.

<sup>120</sup> VV. AA, *op. cit.*, p. 67.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>122</sup> *Ibidem*, pp. 63-64.

caída de Francia como tema principal, con la idea de explicar la repentina caída del país galo apelando a la crueldad alemana y la violación de la neutralidad de los Países Bajos.<sup>123</sup>

En toda la serie será la amenaza de la pérdida de la libertad, identificada con la democracia, la causa principal por la que luchar, estableciendo una radical oposición entre el mundo libre (encarnado por EEUU) y la tiranía (Japón, Alemania e Italia). Para ello, Frank Capra se sirve de imágenes tomadas de documentales propagandísticos del eje introducidas y combinadas de tal manera que su triunfalismo se convirtiese en una representación de la barbarie totalitaria y la locura de sus dirigentes.<sup>124</sup> El resto de las imágenes fueron tomadas de noticiarios documentales y películas de ficción, además de las numerosas ilustraciones aportadas por la factoría Disney.

En *Why We Fight* EEUU ocupa el centro de la historia, apareciendo como el guardián y fundador de la democracia, como si la lucha contra las potencias del Eje se tratara de una especie de misión histórica e ineludible para la nación.<sup>125</sup> Esta división entre un mundo libre y otro totalitario y criminal articula la narración, utilizando el miedo a la pérdida de libertad como la razón fundamental que justifica la intervención en la guerra, presentando a los EEUU como una nación idílica que debe defender su estilo de vida (como no puede ser de otra manera, la serie documental oculta en todo momento los numerosos problemas internos que acechaban a una sociedad estadounidense en plena recuperación económica, como las desigualdades, la segregación racial o los todavía alarmantes niveles de desempleo).<sup>126</sup>

Sin embargo, y a pesar de ser visto por más de cincuenta millones de estadounidenses, el formato de documental representado por la serie de Frank Capra no tardó en quedar obsoleto frente a los documentales elaborados con imágenes tomadas in situ, directamente del campo de batalla, mucho más atractivos para el gran público y útiles para el gobierno, especialmente aquellos que exaltaban las victorias aliadas.<sup>127</sup> Para la realización de estas producciones, el gobierno movilizó a algunos de los mejores y más célebres cineastas de Hollywood, los cuales se enrolaron en el ejército como camarógrafos. Entre estos

---

<sup>123</sup> Antuñano San Luis, Jauma, “Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945)”, *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 22, 2016, p. 36.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 41.

destacan William Wyler, John Huston y John Ford, especialmente este último, ya que fue el primero en ponerse al servicio de la causa de la guerra. En 1942 se le encomendó su primera misión, trasladarse a las islas Midway y documentar un probable ataque japonés. De esa misión surgió *The Battle of Midway* (1942), un documental repleto de intensas escenas de combate y dotado de un marcado tono patriótico, visible en multitud de secuencias. Una de las más representativas es aquella en la que unos marines, en medio de la batalla, izan la bandera estadounidense en el mástil de un buque de guerra mientras suena de fondo una estrofa del himno estadounidense que dice “la luz roja de los cohetes y las bombas estallando en el aire mostraron en la noche que allí seguía nuestra bandera”.<sup>128</sup> En gran medida, este documental fue concebido como la revancha norteamericana por Pearl Harbor, idea que caló muy hondo en la opinión pública, especialmente gracias a la parte final del film, que constituye un concienzudo recuento de pérdidas japonesas. Estos mensajes aparecen en la pantalla mientras una mano ensangrentada las borra con furia para, seguidamente, impresionar sobre la última frase una gran V de victoria, remarcando Midway como un antes y un después en la guerra. Huelga decir que en ningún momento se señala el número de pérdidas humanas y materiales americanas, una ausencia que será común a todos los documentales bélicos estadounidenses y que responde a una exigencia del mismo presidente Roosevelt para no desmoralizar a sus compatriotas (fenómeno que, curiosamente, no se da en las producciones británicas y soviéticas, las cuales enfatizan mucho más el sufrimiento de la población y los crímenes alemanes).<sup>129</sup>

Junto a John Ford, John Huston fue el otro gran realizador de documentales bélicos estadounidense sobre el terreno, si bien sus films difieren mucho del resto en tono e intencionalidad. Su primera colaboración con el ejército fue con el cortometraje *Winning your wings* (1942), pensado para animar al reclutamiento en las Fuerzas de Aire, donde el propio Huston se enroló. Poco después filmó *Report from the Aleutians* (1943), por la que fue nominado al Oscar, sobre los bombardeos estadounidenses contra posiciones japonesas en las islas Aleutianas, y *Tunisian Victory* (1944), sobre la victoria aliada en el Norte de África.<sup>130</sup> Estas eran producciones que siguieron el esquema propagandístico

---

<sup>128</sup> VV. AA., *op. cit.*, p. 65.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 68.

tradicional basado en mostrar la potencia del ejército estadounidense, ocultar las pérdidas propias y resaltar las enemigas.

Sin embargo, esto cambió a partir de su documental *San Pietro* (1945), acerca de la batalla que se libró en este pequeño pueblo italiano y en la que perdieron la vida más de mil soldados americanos.<sup>131</sup> Este fue el primer documental en el que se puso el acento en los soldados muertos, con primeros planos a los rostros de jóvenes soldados americanos mientras la voz del propio Huston comenta que muchos de los que aquí se encuentran están a punto de morir. Seguidamente, la cámara muestra los mismos rostros, pero esta vez convertidos en muecas de cadáveres repartidos por las calles del pueblo. Este énfasis en el sufrimiento de los soldados, así como el velado tono de denuncia manejado por Huston, no sentó nada bien a las autoridades militares quienes, tras unas pocas proyecciones, retiraron el documental de todas las salas de cine. Lo propio ocurrió con el film *Let there be light* (1945), en el que Huston documenta los estragos que causa la guerra en las mentes y los cuerpos de los soldados internos en el Hospital Militar Mason de Nueva York.<sup>132</sup> La idea del gobierno era mostrar a la opinión pública los esfuerzos que hacía el gobierno para rehabilitar a los soldados afectados por secuelas psicológicas tras la guerra. Lo que Huston realizó fue toda una denuncia de las consecuencias terribles de la guerra y como esta es capaz de destruir al hombre más fuerte. La película fue retirada antes de su estreno, el cual se produjo muchos años después del fin de la guerra. Como indicó el propio John Huston: “Las autoridades ya habían tomado una decisión. Creo que todo se reducía al hecho de que deseaban mantener el mito del guerrero, que afirmaba que los soldados americanos iban a la guerra y volvían de ella fortalecidos por la experiencia, erguidos y orgullosos por haber servido a su patria. Sólo unos cuantos enclenques caían en la cuneta”.<sup>133</sup>

La Segunda Guerra Mundial supuso el período de consolidación del cine documental como medio de propaganda. Fue una herramienta crucial de construcción de narrativas en un contexto intensamente ideologizado en el que el control de la opinión pública en retaguardia, así como el mantenimiento de la moral, fue todo un reto para los países en guerra, que vieron en el documental un instrumento perfecto para legitimar las posiciones propias y deslegitimar las enemigas. También fue el último momento en el cual los

---

<sup>131</sup> *Ibidem.*

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>133</sup> Huston, John, *A libro abierto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 157, citado en VV. AA. *op. cit.*, p. 70.

Estados se interesaron por utilizar ideológicamente este medio de comunicación, el cual fue, poco a poco, perdiendo influencia en beneficio de la televisión como gran elemento socializador e ideologizador en las décadas posteriores al conflicto.

#### **4. Conclusiones**

Como se ha podido observar a lo largo de este trabajo, el documental como género cinematográfico presenta unos códigos, convencionalismos y objetivos particulares que lo diferencian del cine de ficción, siendo necesario indagar acerca de su naturaleza y la de la realidad que recrea y transmite al público. A lo largo de estas páginas se ha podido comprobar cómo el documental no se limita, ni mucho menos, a reflejar la realidad de forma aséptica, tal cual se aparece a la cámara. Toda producción documental, por objetiva o imparcial que pretenda ser, constituye una interpretación subjetiva de la realidad, una propuesta comunicativa que se erige en discurso. No cabe duda de que la utilización de imágenes y materiales tomadas directamente de la realidad hacen de él una manifestación aparentemente menos sospechosa a ojos del historiador, pero no hemos de olvidar que se trata de un discurso elaborado a partir de imágenes audiovisuales dispuestas con arreglo a una argumentación y a una estructura retórica que da soporte a una idea o punto de vista determinado.

Por otro lado, a través del análisis global de la producción documental realizada en alguno de los países más significativos del período de entreguerras y la II Guerra Mundial, centrandolo nuestro estudio en los entornos europeo y estadounidense, se ha podido constatar cómo el documental constituye una fuente histórica ineludible, en muchos casos, para comprender la realidad cultural, política e ideológica de este convulso momento histórico. El documental no supone solo un reflejo de ésta, sino también un agente capaz de intervenir en su contexto e influir en él de diversas formas, siendo un vehículo transmisor de ideas, arquetipos y lugares comunes privilegiado. Además, también se ha podido observar cómo fue un elemento clave en el proceso de mediatización de las sociedades contemporáneas, condición indispensable para el

desarrollo de la cultura y la política de masas característica de este período. Asimismo, el documental contribuyó, a partir de su uso generalizado con fines propagandísticos, a revolucionar la comunicación entre el poder político y las masas, inaugurando una nueva forma de influir en la ciudadanía a través de la imagen audiovisual que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX con el auge de la televisión y de la que, en la actualidad, somos deudores.

Con el objetivo de hacer de este trabajo algo más que una revisión bibliográfica, se ha hecho hincapié en el análisis directo de los documentales seleccionados, teniendo en cuenta diversos aspectos como la producción, la financiación o la repercusión, lo que ha posibilitado estudiar cada film en su contexto, interpretándolos, no como meras manifestaciones artísticas (perspectiva habitual), sino como productos insertados en una estructura socioeconómica determinada. De este análisis general se ha podido constatar cómo a través de la producción documental es posible identificar muchas de las claves que caracterizan al clima ideológico del período de entreguerras y la II Guerra Mundial, así como las fluctuaciones producidas en las distintas décadas.

De este modo, se pueden identificar tres fases diferentes. En la década de los veinte destaca el predominio de un cine documental experimental que todavía está consolidándose formal, estética y temáticamente, con escasa presencia de temáticas sociales y políticas (a excepción de la Unión Soviética). No obstante, sí que es posible encontrar algunas producciones imbuidas del clima cultural e intelectual del momento, marcado por corrientes como el futurismo, el surrealismo o el expresionismo. En la década de los treinta se produce el giro social y político de la producción documental, motivado por el convulso contexto sociopolítico inaugurado por acontecimientos como el Crash del 29, el triunfo político de Hitler, la consolidación de la Italia de Mussolini y la URSS de Stalin o la Guerra Civil Española, provocando, a su vez, el giro abiertamente propagandístico en los regímenes dictatoriales. Por último, la II Guerra Mundial constituye la consolidación del documental como arma propagandística a la que recurren todos los contendientes sin excepción, así como la cristalización del documental como medio de masas y la imagen audiovisual como instrumento político.

El análisis de la producción documental en cada país ha puesto de manifiesto que esta variaba significativamente en función del contexto y las necesidades políticas, haciendo ver que los documentales recogen en cada territorio los temas que preocupan e interesan a la sociedad y a los poderes públicos en un momento determinado, de ahí la ineludible

necesidad enfrentarse a estas fuentes insertándolas en su contexto general, pero también concreto. De este modo se pueden identificar, por ejemplo, los virajes políticos de cada potencia en función de sus intereses inmediatos (un buen ejemplo es cómo evoluciona en EEUU la representación de la URSS en sus documentales en función del sentido de su política exterior).

Y es que, otra de las cosas que ha quedado clara en este trabajo es que la producción documental, en general, estuvo en este período muy influida por los poderes públicos, pues la mayor parte de ella, en casi todos los países, dependía de un modo u otro de ellos para su financiación. Una influencia del poder político que, por supuesto, y como se ha podido comprobar, no fue en absoluto exclusiva de los regímenes dictatoriales, sino que fue extensible a regímenes parlamentarios como Gran Bretaña o EEUU. Esto se debió a que, desde un principio, la relación del documental con el poder político y el compromiso social fue mucho más estrecha que en el cine de ficción, tradicionalmente considerado como la expresión cinematográfica más importante como fuente histórica para este período. El cine de ficción gozó, en términos generales, de un mayor margen de libertad, al menos en los países con sistemas parlamentarios, gracias a que su financiación dependía, no del Estado, sino de productoras privadas (que, en algunos casos, como el de EEUU y el gobierno de Roosevelt, pudieron trabajar en connivencia con los poderes públicos, pero no bajo su control directo). Por el contrario, el documental, cuyo desarrollo estuvo muy condicionado por la influencia soviética, fue un medio de comunicación casi siempre sujeto a algún tipo de control gubernamental, pues, al tratarse de producciones minoritarias entre el gran público, necesitaban del apoyo de organismos públicos.

Por otro lado, al no limitar este análisis a aquellos documentales más célebres y tradicionalmente representativas se ha podido ampliar el abanico de estudio, lo que ha permitido constatar que, en muchas ocasiones, es en los films menos conocidos e investigados donde encontramos más información para comprender el contexto histórico, ya que, en su momento, tuvieron mayor repercusión que otros que, a posteriori, han gozado de mayor fama. Gracias a esto se ha podido indagar en campos no tan abordados por la investigación historiográfica como la producción documental británica, el gobierno de Roosevelt o la URSS, áreas estas dos últimas en las que el análisis del cine de ficción tiene un predominio evidente. También ha sido interesante ver cómo en regímenes teóricamente situados en coordenadas ideológicas similares, como Alemania e Italia o EEUU y Gran Bretaña, se hizo un uso tan diferente del documental como instrumento

político, lo que no hace sino incidir en la importancia del contexto inmediato al abordar este tipo de fuentes.

En definitiva, el documental constituye una fuente histórica ineludible para comprender muchas de las dinámicas sociales, políticas e ideológicas que caracterizaron el período de entreguerras y la II Guerra Mundial. Sin embargo, para que el análisis sea lo más riguroso y efectivo posible es necesario aproximarse a la producción documental poniendo bajo sospecha su aparente objetividad e imparcialidad, interpretando los documentales como propuestas discursivas que se sirven de múltiples recursos para transmitir su mensaje.

En lo que se refiere a futuras investigaciones, sería necesario, en primer lugar, abrir más el campo de estudio de las investigaciones de cine e historia, aún muy hegemonizado por las películas de ficción, al cine documental, ámbito tradicionalmente marginado por la historiografía. Para ello, es conveniente que la historiografía deje de considerar el documental como una manifestación audiovisual más rigurosa y objetiva que el film de ficción, pues, como hemos visto, se sirve también de recursos estilísticos, narrativos y discursivos varios, siendo un género igual de abierto a la manipulación (o más) que la ficción. Por otro lado, el hecho de que el documental se nutra de imágenes y recursos reales que pueden ser manipulados en función del mensaje que se quiera transmitir hace necesaria la creación de una metodología de análisis concreta y diferenciada de los films convencionales que tome en cuenta aspectos como la verificación de las imágenes, su localización espaciotemporal, la autoría, el público al que se dirige... En definitiva, que atienda a todos los aspectos más allá del hecho fílmico en sí.

Por último, y en lo que respecta al estudio de la producción documental en el período propuesto, sería de gran interés extender el análisis más allá de los films documentales, digamos, de autor, e indagar en las filmaciones anónimas o aquellas pertenecientes al llamado género informativo, es decir, las imágenes audiovisuales de noticiarios documentales, filmaciones locales o privadas que ayuden a abrir el abanico de posibilidades, pudiendo ser manifestaciones significativas a la hora de estudiar la vida y mentalidad cotidiana de la gente común.



## 5. Bibliografía

- Alvira, Pablo, “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”, *Revista Digital de la Escuela de Historia*, nº 4, 2011, pp. 136-152.
- Antuñano San Luis, Jauma, “Hollywood y la configuración de la historia oficial: la Segunda Guerra Mundial según la serie documental *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945)”, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 22, 2016, p. 33-44.
- Apréa, Gustavo, “Sobre las condiciones que permitieron el desarrollo del documentalismo audiovisual”, *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada*, nº 1, 2008, pp. 47-57.
- Armando Costa Jiménez, Wilson, “El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas”, *FOLIOS*, nº 47, 2018, pp. 51-68.
- Aróstegui, Julio, *La investigación histórica. Teoría y método*, Barcelona, Crítica, 1995.
- Aurrekoetxea Jiménez, Aitor, *Futurismo y fascismo. Estéticas y poéticas de la modernidad (1909-1922)*, Madrid, Aisthesis, 2019.
- Barnow, Erik, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Bavasso, Ceferino, “Un recorrido por el cine fascista alemán e italiano desde sus orígenes hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial”, *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Humanidades*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Mar de Plata, 2017, pp. 1-27.
- Bazín, André, “El mito de Stalin en el cine soviético”, *Archivo de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 46, 2004, pp. 12-29.
- Beevor, Antony, *Berlín. La caída: 1945*, Barcelona, Crítica, 2015.
- Bermúdez Bríñez, Nuria, “El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia”, *Omnia*, Vol. 16, nº 2, 2010, pp. 113-131.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Cultura Libre, 2005.
- Camarero, Gloria, *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2007, pp. 435-451.
- Campo, Javier, “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad”, *Revista Cine Documental*, nº 11, 2015, pp. 1-27.
- Casanova, Julián, *Europa contra Europa. 1914-1945*, Barcelona, Crítica, 2011.

- Celi, Esteban, y Fonseca, Edison, “Historia del documental. Orígenes, soportes y vanguardias del Ecuador”, *Revista Internacional de Cultura Audiovisual*, Vol. 2, nº 6, 2019, pp. 95-100.
- Crusells, Magí, “Amores, pasiones y odios hacia *The Spanish Earth* (1937)”, en Crusells, Magí, “El cinema documental sobre les brigades internacionals durant la Guerra Civil Espanyola”, *Filmhistoria*, Vol. 3, nº 2, 1993, pp. 221-230.
- Crusells, Magí, “La Guerra civil española en la propaganda fascista de Daniel Aronica, la intervención italiana a través del cine”, *Filmhistoria online*, Vol. 28, nº 1-2, 2014, pp. 209-211.
- De España, Rafel, *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Durán Manso, Valeriano, “Propaganda en el cine de New Deal: Los personajes de Juan Nadie (Fran Kapra, 1941)”, *Quintana*, nº 19, 2020, pp. 163-178.
- Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*, Barcelona, Akal, 2008.
- Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Flores Auñón, Juan Carlos, “Cine y opción política: El cine del Frente Popular francés”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 2, 1981, pp. 297-317.
- Gaines, Jane, “Political Mimesis”, en Gaines, Jaimes, y Renov, Michael (ed.), *Collective Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- García Riesco, Jesús Alberto, *Propaganda y cine: las guerras mundiales*, Documento de Opinión IEEE, 06/2020. [https://www.ieee.es/publicaciones-new/documentos-de-opinion/2020/DIEEEO06\\_2020JESGAR\\_cine.html](https://www.ieee.es/publicaciones-new/documentos-de-opinion/2020/DIEEEO06_2020JESGAR_cine.html).
- Gómez Segarra, Manuel, *Quiero hacer un documental*, Madrid, RIALP, 2016.
- Gubern, Román, *Historia del Cine*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- Hernández Corchete, Sira, “Hacia una definición del documental de divulgación histórica”, *Comunicación y Sociedad*, Vol. 16, nº 2, 2004, pp. 89-123.
- Ignacio de la Puente, Maximiliano, “Memoria y cine documental: el derrotero de las producciones de propaganda”, *Cultura 7. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, nº 7, 2013, pp. 13-27.
- Mainer, Carmem, “El cine norteamericano durante la gran depresión (1929-1939)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 6, 2013, pp. 171-200.
- Martínez Rodríguez, Karina, “Sustentos teóricos del documental audiovisual histórico”, *Question/Cuestión*, Vol. 2, nº 67, 2020, pp. 1-28.

- Mendoza Marín, Matías Nicolás, *Luces, cámara, ¡Revolución! Historia del Cine soviético*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears (UIB), Facultad de Filosofía y Letras Ramón Llull, 2017.
- Montero Díaz, Julio, y Paz Rebollo, María Antonia, “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”, *Historia Crítica*, nº 49, 2013, pp. 159-183.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Paz Rebollo, María Antonia, “Documental y realidad: tres ejemplos en una relación variable”, en: VV. AA, *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008.
- Paz Rebollo, María Antonia, y Sánchez, Inmaculada, “La historia filmada: los noticieros cinematográficos como fuente histórica”, *Fimhistoria*, Vol. 9, nº 1, 1999, pp. 17-33.
- Phillip, Dune, “The Documentary and Hollywood”, *Hollywood Quarterly*, nº 4, 1946, p. 167-189.
- Rabiguer, Michael, *Dirección de documentales*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1989.
- Rodríguez Martínez, Karina, “Sustentos teóricos del documental audiovisual histórico”, *Revista Question/Cuestión*, Vol. 2, nº 67, 2020, pp. 1-28.
- Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Sagredo Santos, Antonia, “La legislación agraria del New Deal: la *Agricultural Adjustment Act*”, *Espacio, Tiempo y forma, Serie V, Hª Contemporánea*, nº 15, 2002. pp. 317-349.
- Sánchez, Inmaculada, “L’ Espagne vivra, un ejemplo de documental francés en la guerra civil española”, *Filmhistoria*, Vol. 3, nº 1, 1993, pp. 271-278.
- Sancho Rodríguez, Angel, *Las sinfonías urbanas como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov*, Madrid, Universidad Complutense, 2017.
- Sellés, Magdalena, *El documental*, Barcelona, UOC, 2008.
- Sorlin, Pierre, “Cine e historia, una relación que hace falta repensar”, en: VV. AA, *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008.

- Van Dijk, Teun, *Discurso y poder. Contribuciones a los estudios críticos del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2009.
- Villares, Ramón y Bahamonde, Ángel, *El mundo contemporáneo. Siglos XIX y XX*, Madrid, Taurus, 2001.
- VV. AA, *100 documentales para explicar la historia. De Flaherty a Michael Moore*, Madrid, Alianza, 2010.
- Winston, Bryan, *Claiming the real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*, London, British Film Institute, 1995.