

# Algo más que filmes para la Corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico

Javier Campo

CONICET – Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires – Facultad de Arte,  
UNICEN.

## Resumen

El primer movimiento cinematográfico en la historia del cine documental fue uno de los más controversiales, inasibles y malinterpretados de todos. El Movimiento Documental Británico, surgido al amparo de instituciones estatales, fue justamente definido más corrientemente por su vinculación con los intereses de la Corona y el gobierno inglés que por su aporte al desarrollo del cine documental durante sus primeros veinte años de vida. En buena medida las manifestaciones de los realizadores protagonistas de esta historia (y no las representaciones configuradas por los mismos) otorgaron materia a las malas interpretaciones posteriores. Pero en este estudio incluiremos lo que pocos: las películas. Es allí en donde los estudios sobre el Movimiento Británico no se pararon más que circunstancialmente. Es allí también en donde encontraremos los elementos que nos permitirán superar el umbral de «lo pedagógico e institucional» de

## Palabras clave:

Movimiento Documental Británico, John Grierson, estética del cine.

este conjunto de filmes para recuperar la real envergadura de los trabajos de Grierson y sus muchachos. Es allí en donde, por último, como dice Brian Winston: «Grierson y sus seguidores pusieron los problemas sociales con una puesta “poética”» (1995:55).

Abstract

**Something More than just Films for the Crown.  
John Grierson and the British Documentary  
Film Movement**

The first film movement in the history of documentary cinema was one of the most controversial, elusive and misunderstood of all. The British Documentary Film Movement, which emerged supported by state institutions, was precisely more commonly defined by its links with the interests of the Crown and the British government, than by its contribution to the development of documentary film during its first twenty years of life. To a great extent, demonstrations by protagonist filmmakers of this history (and not the representations set by them) granted subject to bad subsequent interpretations. In this study, however, we will deal with what few have dealt with before: the movies. This is what studies on the British Movement only analyzed circumstantially. It is in movies where we find the elements that allow us to overcome the threshold of «the pedagogical and institutional» in this set of films, to recover the actual importance of the work of Grierson and his boys. This is where, finally, as Brian Winston says: «Grierson and his followers portray social problems with a “poetic” staging» (1995:55).

**Keywords:**

British Documentary Film Movement, John Grierson, cinema aesthetics.

---

**Introducción**

Todo comenzó con la iniciativa de «El productor». John Grierson, un escocés

emprendedor formado en sociología, había comenzado a estudiar al cine de lo real a través de la obra del pionero:

Robert Flaherty. Para un cine sin nombre fue Grierson quien, en 1926, en una crónica sobre *Moana* (el segundo filme de Flaherty), estableció la denominación que, con mayor o menor seguridad, mantenemos hasta el día de hoy: cine documental. El escocés realizó además el primer filme documental británico propiamente dicho. Hizo *Drifters* en 1929 y ese único filme le bastó para ser el nombre asociado al Movimiento Documental Británico e, inclusive, el «jefe de cátedra» (sin diploma) de la tan mentada escuela griersoniana. En definitiva, John Grierson fue el principal propulsor del documental en Gran Bretaña desde su rol fundamental de productor y aquel que les permitió a los realizadores del mundo pensar que el apoyo institucional no suponía una actitud meramente servil. También hubo lugar para la innovación en el lenguaje, como veremos más adelante.

El cine documental estuvo, en sus primeros cuarenta años de vida, en su mayor parte al amparo de la financiación institucional privada o pública. Filmar era muy costoso y los canales de difusión estaban prácticamente dominados, en su totalidad, por la industria del cine (esto no ha cambiado hasta hoy, aunque los espacios de exhibición paralelos —festivales, muestras, ciclos— se han incrementado en buena forma). Es decir, para filmar un documental era necesario buscar la ayuda de algún mecenas. Pero para poder sostener un departamento de filmación

que produjese una gran cantidad de filmes y que se proyectara en el tiempo, era necesario algo más. Eso lo supo Grierson desde un comienzo y, por ello, después de la buena recepción que tuvo *Drifters*, pudo convencer al secretario del *Empire Marketing Board* (una institución del Estado dedicada a promocionar los productos venidos de las colonias británicas), Sir Stephen Tallents, sobre la necesidad de crear una unidad especial de realización de cortos y medimétrajes documentales para que sirviera como una vidriera. Convencer sobre la utilidad que podía prestar el cine documental, yendo más allá del cine y del entretenimiento, es una de las marcas indelebles que aún tienen una buena parte de las obras en noventa años del cine de lo real. Como la diplomacia de Grierson surtió efecto, en abril de 1930 surgió el EMB *Film Unit* (EMBFU) dirigido por el apoyo integrado por los realizadores Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey y Harry Watt, entre otros.

En 1933 las producciones del EMBFU ya ascendían al número de cien. Asociado con la empresa cinematográfica privada *New Era Productions*, el EMBFU siguió creciendo y ampliando sus proyectos más allá de la promoción de los productos de las colonias, realizando filmes para otras oficinas del Estado. En rigor, el único empleado a sueldo del Estado era Grierson, ya que los demás integrantes de la unidad figuraban

como contratados por la *New Era Productions*. Este tipo de producción mixta aunque tuvo una gran productividad en esos tres años (1930–1933) se suspendió en 1933 debido a la disolución del EMB. Pero esta historia no tuvo su final aquí, todo lo contrario, se potenció enormemente. En el mismo momento en que el EMB se estaba descomponiendo, la *General Post Office* (GPO) estaba interesada en crear una unidad cinematográfica y Stephen Tallents fue convocado para formarla. El resultado: casi sin sobresaltos ni interrupciones todo el equipo de Grierson pasó a trabajar en la *GPO Film Unit* (GPOFU). Aquí comenzó el período más productivo e importante para la historia del documental por la factura de los filmes —en los que se notó la experiencia acumulada de los profesionales— y la jerarquía de los nuevos integrantes del equipo: Alberto Cavalcanti (un brasileño que había participado del movimiento vanguardista parisino y había realizado una «sinfonía visual» representativa del documental de la década del veinte, *Rien que les heures* —1926—), Humphrey Jennings (quien se destacaría posteriormente durante la Segunda Guerra Mundial como el realizador más prolífico e innovador en medio del dominio del cine propagandístico), el compositor musical Benjamin Britten y el poeta Wystan H. Auden. Los trabajos realizados en el marco del GPOFU se enriquecerían con el aporte estético y creativo de estos artistas.

De este período fueron los filmes más recordados del Movimiento Británico: *Song of Ceylon* (B. Wright, 1934), *Coal Face* (A. Cavalcanti, 1935), *Housing problems* (A. Elton y E. Anstey, 1935) y *Night Mail* (B. Wright y H. Watt, 1936), entre otros. No es casual que, justamente los filmes que han quedado en la memoria social y que sean los más nombrados por los investigadores son aquellos en los cuales los elementos pedagógicos y propagandísticos estén más mixturados con las innovaciones plásticas, sonoras y narrativas. Filmes que ejemplifican aquella máxima tan recordada de Grierson (el cine documental es «el tratamiento creativo de la realidad») y que permitieron pensar a la propaganda institucional como no reducida a la jerarquía de meros textos filmados para adoctrinar sobre determinadas ideas o propósitos de forma directa y lineal. En esta segunda etapa del Movimiento Documental Británico se demostró más claramente que el cine documental era «cine» y que lo representado por él mismo no era simplemente poner en la pantalla imágenes de lo real con el acompañamiento de un discurso *over* descriptivo. Es decir, estos filmes dieron cuenta que el documental era un lenguaje particular no intercambiable con textos periodísticos informativos. Más adelante, cuando analicemos los filmes en particular, ejemplificaremos con profundidad estas cuestiones.

En 1937, Grierson abandona el GPOFU debido a que ya se había marchado

Stephen Tallents, su protector, y para formar el Film Centre (una institución privada para la difusión y promoción del cine documental). Alberto Cavalcanti y Harry Watt se quedaron en el GPOFU y sustituyeron a Grierson como supervisores de producción. Paradójicamente este cambio no generó un incremento de la experimentación formal, el didactismo (discursivo) de Grierson no fue sustituido por el vanguardismo de Cavalcanti, sino que en vísperas y durante la Segunda Guerra Mundial la producción se abroqueló en los principios más duros del cine propagandista y las producciones resultaron cada vez más didácticas y lineales (con la excepción ya mencionada de los filmes de Humphrey Jennings). Durante la *Etapa Grierson*, del GPOFU, la innovación estética se dio la mano con los fines pedagógicos institucionales, mientras que durante la dirección de Cavalcanti y Watt (de 1937 a 1940) todo hacía suponer que esa veta sería marcada más pronunciadamente, pero sucedió todo lo contrario: las realizaciones volvieron a los primeros años de la década del treinta y se pusieron al servicio exclusivo de los intereses de los funcionarios que poco sabían de cine y mucho de los apremios de un gobierno en crisis en tiempo de guerra.

Por otra parte, los cineastas formados junto a Grierson fueron abriendo su camino y conformando sus propias unidades cinematográficas (un invento propiamente británico). Paul Rotha,

director que escribiera un libro seminal, *Documentary Film* (1936), conformó en 1935 la *Association of Realist Film Producers* y la *Strand Film Unit*. Edgar Anstey ya había marcado un camino alternativo en la dirección de la *Shell Film Unit* desde 1934, mientras que Basil Wright haría lo propio en la *Realist Film Unit* en 1937. Por su parte Grierson seguiría su camino trashumante que lo llevaría a Canadá en 1939 para establecer la piedra fundamental para la creación del *National Film Board*, en cuya dirección estuvo hasta 1945.

A partir de 1940, bajo el nuevo gobierno presidido por Winston Churchill, el GPOFU fue absorbido por el Ministerio de Información y sus producciones se volcaron, casi sin excepción, a la representación de la guerra y de las actividades de los británicos en este período especial. Grierson volverá a Inglaterra finalizada la guerra pero ya no encontrará lugar en las instituciones del Estado y emprenderá fallidos proyectos de administración de la producción documental como el Group 3. Fallecerá, ya retirado, en 1972.

### **Ideología griersoniana para un cine no tan ideológicamente griersoniano**

Cuando se analizan las manifestaciones de un realizador cinematográfico, o de cualquier artista, debe repararse en si su obra es una expresión de sus ideas o no, contraponiendo a ambas. En el caso de

John Grierson además debemos considerar que era un empleado público y que, por lo tanto, su carrera (y buena parte de la producción de cine documental inglesa) estaba atada al sostenimiento del financiamiento estatal del cual dependía su unidad filmica. Es decir, cuando leemos a Grierson leemos algo más que las ideas de Grierson: encontramos algunas manifestaciones realizadas adrede para fundamentar su trabajo y sustentar el subsidio del gobierno de Inglaterra para solventar los filmes. Se han elevado estas manifestaciones de Grierson como los anatemas de su pensamiento teórico aplicado punto por punto a la práctica sin tener en consideración que en esos escritos, realizados en gran parte en la década del treinta, en plenas funciones, Grierson luchaba para fundamentar la utilidad de su cine, escapando, justamente, de la estética. Las «aplicaciones sociales» del documental fueron recuperadas por él una y otra vez, no hay dudas de que éstas eran expresiones en línea con su pensamiento, pero debemos tener en cuenta que el escocés tenía funciones públicas que sostener y una conducta que defender ante políticos a los cuales resulta absolutamente imposible convencer de que las búsquedas estéticas redundarán en un beneficio para sus políticas sociales. Por ello es que la recuperación de las ideas de Grierson y sus contemporáneos que haremos aquí, no se encontrarán absolutamente en sintonía con las repre-

sentaciones y discursos de sus filmes, los que analizaremos en la próxima parte de este artículo.

La naturaleza de servicio público de las tareas cinematográficas del Movimiento Documentalista Británico se vinculó a las capacidades educativas derivadas de las representaciones. Así lo defendió el director de tamaña empresa: «El cine se adapta más que cualquier arte a las necesidades específicas de la educación», decía Grierson en 1934. Yendo un poco más allá todavía manifestaba, «considero al cine como una tribuna y lo utilizo como propagandista», un adjetivo que no hacía sonrojar a nadie en la década del treinta. Esta «concepción didáctica» tal cual el epíteto de Heredero (2001) o «informativa», según Adela Medrano (1982), no implicó la realización de «notas filmadas», tal como es el uso tolerado por los antropólogos más ortodoxos (como Karl Heider y Jack Rollwagen, por ejemplo), sino de filmes en los cuales el «elemento estético» se puso al servicio de la eminentemente pedagógica función del mensaje cinematográfico. Transcribimos un fragmento de un texto de 1932 en el que Grierson ya establecía esta particularidad:

Los mejores de los principiantes lo saben. Crean que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y honradamente sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para con-

cebir el arte como un subproducto de una tarea hecha. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética. Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, particularmente en una época como la nuestra. (1932:3)

Una vez más decimos que, por lo que se permite entrever en la cita de Grierson, la innovación formal no está ocluida sino que se encamina gracias a la «funcionalidad» del mensaje. La pedagogía de las imágenes no supone que el discurso tuviese que tener un formato lineal e impermeable a las experimentaciones a las que ya se dedicaban Cavalcanti, Wright, Britten o Jennings. Los filmes de estos últimos, entre otros, en el marco del GPOFU otorgan una visión global sobre los dichos de Grierson, sus límites institucionales y las representaciones fílmicas en su mezcla.

Debemos ubicar las ideas del Movimiento Británico en su contexto. La década del treinta en Gran Bretaña fue muy dura y conflictiva. Las consecuencias de la prolongación de la Primera Guerra Mundial aún se estaban pagando cuando, sobre llovido mojado, sobrevino el crack de 1929. En consecuencia se trató de una década en la cual las reformas

sociales necesarias se volvieron la prioridad número uno, la conciencia cívica de los británicos (que luego se asentará firmemente durante la Segunda Guerra Mundial) ya estaba en construcción junto al crecimiento del Laborismo que preanunció el establecimiento del *Welfare State* de políticas económicas keynesianas. Las ideas socialdemócratas y el cine documental lograron un vínculo muy fuerte y no solamente por el hecho de que muchos de los realizadores, con Grierson a la cabeza, defendieran esas convicciones con firmeza, sino debido a que la realización de filmes estaba asociada al fomento estatal y ésta al fortalecimiento de un Estado que educara y contuviera a sus ciudadanos. Los intercambios entre el cine y los propósitos del Estado se estrecharán, indisolublemente, durante la guerra (1939–1945).

En tales condiciones, el Movimiento Documental Británico estrechó sus vínculos con las políticas públicas socialdemócratas y sus filmes funcionaron como una correa de transmisión que mantuvo a la población de las islas británicas informada y consustanciada con las ideas políticas defendidas fuera y dentro de la pantalla. De allí las diferencias fundamentales entre Grierson y Flaherty que se dedicaron a seguir con sus carreras disímiles luego de la colaboración fallida para *Industrial Britain* (producida por Grierson y dirigida por Flaherty en 1931). Flaherty no estaba acuciado por una

defensa de la política para sustentar ningún polo de producción, siempre fue un solitario en búsqueda de lo exótico para documentarlo dramáticamente (excepto cuando realizó *The land* para el programa dirigido por Pare Lorentz para el Ministerio de Agricultura en 1940). En cambio, Grierson pretendía sostener un grupo de producción en línea con las ideas progresistas que buena parte de su país estaba intentando llevar adelante. El motivo por el cual no siguieron trabajando fue explícito para el escocés: «Tú marchate a explorar paraísos perdidos en los últimos confines de la tierra, si eso es lo que te gusta. Yo voy a ver lo que hay de puertas adentro» (Gubern, 1995:113). Si bien esta expresión formó parte de un texto un tanto tardío, de 1955, en él Grierson dio habida cuenta de un conflicto no cerrado entre el pionero, un «gran cineasta» según él mismo, y el mentor del Movimiento Británico. A diferencia de Flaherty, fue un hombre consustanciado con los tiempos de la política de su país y sobre ese suelo estructuró en buena medida el edificio del documental británico.

Hay una frase de Grierson que puede definir positivamente su hacer y el de su unidad fílmica. Curiosamente no ha sido rescatada por los historiadores que prefirieron dejarla a un costado como poco importante o no representativa, pero que completa perfectamente su concepción aportando los trazos que definen al documental griersoniano. «Es

necesario aprender un nuevo lenguaje, ha de ser un lenguaje emotivo más que racional. Se tratará de interpretar más que de registrar» (en Giménez 1961:11). En la interpretación está el elemento artístico necesario a todo discurso cinematográfico en el cruce con los discursos sociales. Grierson lo sabía y aunque en su concepción la realidad mandara, tenía bien claro que ésta no se nos presenta de forma «cinematográfica», sino que debemos ordenarla para la elaboración discursiva que tome a la realidad como fuente y no que la registre para que se vuelva un mero fetiche que lo único que demuestre sean las cualidades técnicas de la cámara, como lo hicieron las vistas de los operadores en los comienzos del cinematógrafo.

«Será difícil —se exclama Grierson— que exista un documental real hasta que no haya una política de patrocinio oficial más generosa, más imaginativa y esclarecida, que permita ver la necesidad de filmes que contribuyan a la vida intelectual y espiritual de nuestra nación y no solamente a nuestra existencia física» (en Giménez 1961:46). Después de estas citas ¿sigue resultándonos tan ortodoxo, didáctico, contenidista y expositivo este escocés? Analicemos los filmes que se realizaron bajo su égida para poder responder fundamentadamente a esta pregunta.

### **De máquinas y trabajadores, EMBFU**

Si algo ha preocupado a los realizadores británicos de las unidades fílmicas que

dirigió John Grierson es representar a los trabajadores como un sujeto colectivo y no individualmente. En ninguno de los filmes más importantes (y casi en ninguno de los trescientos filmados entre 1930 y 1940) se favorece la configuración de un retrato personal, como sí fue el interés de otros realizadores contemporáneos como Robert Flaherty. Sin embargo, resulta difícil encontrar un estilo definido que podamos denominar como el «modelo de representación del documental griersoniano». En primer lugar debido a que en el transcurso de esa década se dieron importantes modificaciones técnicas que permitieron ir desde el silente al sonoro y adoptar definitivamente la película pancromática, para sólo nombrar dos cambios fundamentales que afectaron a la misma realización cinematográfica. Y, en segundo lugar, pese a que todos los realizadores estuviesen bajo la dirección y producción de Grierson, cada uno de ellos tuvo intereses estéticos y formaciones disímiles. Cavalcanti y Watt por un lado y Wright, Elton y Anstey por otro; y sobre todos ellos las instituciones del Estado y «El productor». Por lo tanto, resulta aventurado decir «documental griersoniano» porque el escocés no coartó las vetas creativas de su equipo ni encauzó por un solo camino las obras de las unidades filmicas (de la GPOFU y el EMBFU). Estas diferencias son las que podemos apreciar entre los cortos más didácticos como *Granton Trawler* o *Hou-*

*sing problems* y *Coal Face*, *Song of Ceylon* o *Night Mail*. Vamos a lo que importa, las películas.

#### *Drifters* (John Grierson, 1929)

Luego de haber estudiado sociología y economía en la Universidad de Chicago, Grierson volvió al Reino Unido para dedicarse a lo que ya consideraba su vocación, la realización de documentales. Así, y luego de una breve historia de Actualidades como las hubo en casi toda Europa para registrar actualidades o a personajes públicos, nació el primer documental del cine británico. *Drifters* se estrenó en 1929 en la *Film Society* junto a *La caída de la mansión Usher* (Jean Epstein) y *El acorazado Potemkin* (Serguei Eisenstein) y, pese a ser presentada junto a estos dos «tanques» del cine que pasarían a la historia como obras de real importancia, *Drifters* fue observada detenidamente por los presentes y esto motivó a que Sir Stephen Tallents se convenciera de la necesidad de adoptar la idea de Grierson de crear una unidad filmica en el EMB. *Drifters* fue la punta de lanza que abrió los cauces por los que comenzó a circular esta historia.

Grierson procede a un uso reiterado de los primeros planos o planos cerrados de los rostros de los marineros, las máquinas y los aparejos de pesca sin reponer en plano abierto las acciones. Además, la duración de los planos es corta, haciendo un uso intensivo del montaje, hasta tal punto en que no podemos discernir

si algunas secuencias han sido tomadas sobre el barco en movimiento o en un estudio. Sin embargo sabemos que todas las tomas que vemos de los camarotes y el salón bajo la cubierta fueron hechas en un estudio, pues son fácilmente reconocibles ya que no tienen el movimiento constante de la cámara que se nota en las tomas de la cubierta; además, si aguzamos un poco el estudio podremos darnos cuenta que a fines de la década del veinte hubiese sido imposible filmar en un camarote de un barco en altamar: el movimiento, la falta de luz y el espacio reducido hubiesen hecho prácticamente imposible visualizar figuras y acciones humanas de forma nítida.

Por otra parte, *Drifters* tiene una progresión narrativa clásica. Los pescadores se retiran de sus casas, preparan los materiales para zarpar, el barco es desamarrado y las máquinas comienzan su movimiento continuo. Justamente es en las herramientas y en el movimiento de pistones y engranajes donde el operador de la cámara (y el montajista, naturalmente) se queda prendido, casi obnubilado. Una constante que recorrerá los filmes del EMBFU y del GPOFU que representen a trabajadores. La industria inglesa, y su actividad pujante y continuada, será la «estrella» desde *Drifters* en adelante. Esa era una de las principales preocupaciones del gobierno británico y de los estados de los países del primer mundo en general, demostrar que en la carrera por el lide-

razgo en la industrialización estaban en los primeros lugares. Por otra parte, la relación entre los obreros y las máquinas es representada como una simbiosis perfecta, como un ballet perfectamente ajustado en el que los hombres danzan junto a los implementos técnicos valiéndose de los conocimientos científicos y profesionales. En este orden de factores resulta difícil encontrar un documental inglés de la década del treinta en el que no se le dediquen numerosos planos independientes a los movimientos de las máquinas. Sin embargo, en *Drifters* todavía queda algo de las hazañas de una época anterior en la que la técnica no estaba tan desarrollada: «A pesar del torno el trabajo es pesado», expresa un intertítulo que deja entrever que no se podrían hacer esas tareas sin la ayuda de las máquinas, pero que, no obstante, el factor humano sigue siendo necesario.

Este filme documental, el primero y el único silente, no solamente informa sobre cómo es un día de trabajo de un pescador de arenques en el Mar del Norte. Para ello hubiese bastado con el montaje de las actividades principales de manera consecutiva e intertítulos descriptivos. No encontramos sólo eso en *Drifters*, aquí es en donde diferiremos de algunos estudios que identifican al filme y a otros del Movimiento Británico sin distinción, como meramente expositivos e informativos, como el de Adela Medrano (1982). No, *Drifters* no es intercambiable

con los noticiarios documentales tan en boga durante la época. Largas secuencias nos indican lo contrario, que aquí hay un interés de elaboración discursiva que se vale de recursos formales que exceden la representación lineal de los acontecimientos. Cuando se sobreimprimen los planos de los peces y las redes, los de la gente que camina hacia el puerto con los de la marea o los del final que funden a los peces, los barriles contenedores, los pescadores y los ferrocarriles se trata de una configuración metafórica, en algunos casos, o sintética, en otros.

### *Industrial Britain*

(Robert Flaherty, 1931)

Robert Flaherty, halagado seguramente por los elogios que Grierson desde 1926 —desde esa crónica sobre *Moana* en la que le dio nombre al cine documental— no se cansó de dedicarle, fue a Gran Bretaña (o volvió, ya que aunque había nacido en Estados Unidos era de familia irlandesa) a trabajar en el seno de este Movimiento en gestación en la unidad fílmica del EMB. El producto de tal trabajo conjunto fue *Industrial Britain* (1931), un filme en el que Flaherty se apartó de su estilo ya depurado en sus anteriores trabajos. Este filme fue producido por Grierson y fue, seguramente, uno de los de mayor envergadura que produjo cuando estuvo al frente del EMBFU (recordemos que *Drifters* fue finalizada poco antes de la creación del ente).

A diferencia de *Drifters*, *Industrial Britain* fue un filme sonorizado (uno de los primeros documentales en el mundo en contar con este adelanto técnico) que se estructuró en base a una voz *over* desbordante, aunque poética. Pero ésta no es la única marca disruptiva para con el conjunto de las obras anteriores de Flaherty, sino que además las chimeneas, el humo y los hornos (las huellas más obvias del progreso industrial) se hacen las dueñas de la representación fílmica dejando hasta en un segundo plano a los trabajadores. Dividida en capítulos que equivalen a los pilares de la industria británica —minas de carbón, vidrio y acero—, la película presenta a un sujeto colectivo que es, básicamente, el obrero industrial británico. Así como ocurriese en el filme de Grierson y en el conjunto de las películas del período, no hay nombres propios ni caracterización de los protagonistas en profundidad. No sabemos nada de ellos más que lo que se hace patente en la demostración de la destreza de su oficio.

Como las paradojas parecen ser fieles en el estudio de la historia del cine documental, *Industrial Britain* también las tiene: en este caso se trató de una de las películas más propagandísticas del Movimiento Británico realizada por el realizador menos propagandista de la época. Mediante el anclaje de la voz *over* el filme de Flaherty se dedica a dejar asentado que Gran Bretaña es un territorio pujante para la industria moderna.

Nada de sutilezas o de persuasión publicitaria, el discurso es del más puro estilo propagandístico: «Este es el impulso de la industria británica», concluye el locutor. Flaherty huyó espantado.

### *Granton Trawler*

(Edgar Anstey, 1934)

En 1934, cuando el *Empire Marketing Board* ya se había disuelto y todo el equipo de Grierson ya se encontraba trabajando en el *General Post Office Film Unit*, Edgar Anstey realizó *Granton Trawler* con la producción y las labores de camarógrafo de Grierson. Anstey, gran colaborador del cineasta escocés, realizó en este filme un sobrio registro de las actividades marítimas de un grupo de pescadores (inmigrantes italianos por sus expresiones en la banda de sonido). En este caso, a diferencia de *Drifters*, los marineros no cuentan con herramientas de pesca que hagan más livianas sus labores, sino que deben hacer prácticamente todo manualmente.

Si bien el filme está sonorizado (esto es, sin sonido tomado sincrónicamente en el barco sino grabado en estudio), no cuenta con voz *over*. Las voces que se escuchan son las de los marineros o las de aquellos que los personificaron. Un corto (dura sólo diez minutos) que retrató un momento en el trabajo de los marineros, cuando recogen la red del mar, una representación austera como las que veinte años después hará Vitto-

rio de Seta en la región de Sicilia, Italia. *Granton Trawler* no propone un discurso densamente informativo sobre los pescadores y sus problemáticas, sino solamente observarlos. ¿Una anticipación de 30 años del *Direct Cinema*? Un filme atípico en el conjunto de las obras del Movimiento Documental Británico, un ejemplo más que nos lleva a dudar de la validez de la tipología «documental griersoniano».

### **Bazar bien variado, GPOFU**

Encaremos ahora el análisis de las obras más recordadas de la época de la GPOFU. Podemos adelantar, como ya lo anunciamos, que los filmes que han quedado en el recuerdo no son aquellos más expositivos sino los que han propuesto una experimentación de las formas y discursos alternativos que han sido motivo de algunas controversias que hoy todavía subsisten.

### *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934)

*Song of Ceylon* fue una de las primeras películas producidas por el GPO y una de las pocas que se filmó íntegramente fuera de las islas británicas. Ceilán, actual Sri Lanka, fue el lugar escogido por Basil Wright en 1934 para realizar uno de los filmes ingleses más importantes de la década.

El filme comienza con una serie de planos cortos y cerrados que se detienen sobre unas figuras en movimiento que poco a poco nos permiten comprender que se trata de los cuerpos de nativos en la ejecución de una danza local. Las primeras

voces que escuchamos son las de ellos y sus expresiones hasta que hace su aparición la voz de un narrador *over*. Pero no se trata de cualquier narrador, es una voz entre poética y cronista que lee pasajes del diario de viaje de Robert Knox ¡Escrito hace 250 años! Aquí tenemos el primer signo de disrupción que nos hace dudar de esa, supuesta, magna voluntad didáctica del documental inglés: ¿Por qué usar un texto de 1686 para hablar de la Ceilán de 1934 si la voluntad es informar? ¿Se trata de una ironía que indica que no ha cambiado mucho en 250 años de dominación británica sobre la población ceilandesa? No son preguntas retóricas, dudamos sobre una respuesta adecuada aún hoy.

Si en *Drifters* encontrábamos algunos elementos que nos permitían decir que no se trataba de un documental meramente informativo, en *Song of Ceylon* esos elementos aparecen continuamente. La composición plástica de los planos (uso y combinación de colores, luces, sombras y formas), con el acompañamiento de la banda sonora en la que oímos los sonidos de la naturaleza, confluye en un documento integral de la vida de los ceilandeses más al estilo de los primeros documentales de Flaherty que de las condensaciones noticiosas de los filmes de viajes. Algo del rousseanismo que Grierson criticaba en Flaherty está presente en *Song of Ceylon*.

El filme está dividido en capítulos y el tercero de ellos, «las voces del comercio»,

propone un montaje singular que ha sido interpretado de formas contrapuestas. El montaje de atracciones —que genera analogías entre la vida moderna urbana y la de los ceilandeses que viven bajo las costumbres y con los mismos utensilios desde hace 300 años— se hace presente en el pasaje de un plano de un tren a uno de un elefante o entre la banda sonora (en la que se escuchan justamente «las voces del comercio», de las bolsas mercantiles) y la banda imagen en la que se presentan trabajos manuales primitivos intercalados con los últimos avances técnicos industriales.

### *Coal Face*

(Alberto Cavalcanti, 1935)

Alberto Cavalcanti se unió para trabajar con la unidad filmica del GPO en 1934 y al año siguiente realizó *Coal Face*, un documental sobre los obreros y la industria del carbón británica. Debido a los problemas que siempre tuvo como extranjero (había nacido en Brasil y residió en Francia hasta emigrar a Inglaterra) para poder firmar sus trabajos —motivo por el cual tuviese que abandonar la dirección del GPO en 1940— en los créditos de esta película no figura su nombre en el cargo de director, aunque haya desempeñado esa tarea y fuese aceptado así por el equipo realizador, incluido John Grierson y Benjamin Britten, el destacado compositor encargado de la música del filme.

Justamente el tratamiento del sonido es muy interesante en *Coal Face*. El rit-

mo sonoro se corresponde con la banda imagen conformando un aceitado contrapunto en el que la música, las voces de un coro —con palabras cortas en rima— y las imágenes de las cuevas y el movimiento de los mineros parecen formar parte de una presentación de ballet. Naturalmente esto no quedó solamente en manos de Britten, sino que Cavalcanti debe haber puesto su talento en funcionamiento, un realizador que prematuramente en la década del veinte formó parte de la corriente de documentalistas de «sinfonías visuales» con *Rien que les heures* (1926). Asimismo se hace presente una voz *over* descriptiva, pero ya no es igual a cualquier voz *over*: está acompañada por el ritmo musical.

Las máquinas, esos personajes principales en estos filmes, también se hacen presentes para dejarnos en claro que el carbón lo mueve todo en el Reino Unido («se trata de la primera industria en Gran Bretaña», dice el locutor). Sin embargo la vida de los trabajadores de las minas es muy difícil, Cavalcanti traspasa por algunos centímetros esa delgada línea que separa *el esfuerzo necesario para el progreso del país que es recompensado* para adentrarse en, lisa y llanamente, el terreno de la denuncia de la explotación obrera. No es un filme comunista, pero puede ser considerado de ideas socialistas o progresistas. La extracción del carbón es indispensable para la vida económica pujante de Inglaterra pero todo tiene

su revés. El discurso es explícito: «uno de cada cinco obreros sufren heridas irreversibles», «su casa queda al lado de los yacimientos mineros», «en el pueblo no se habla de otra cosa». Mientras estas palabras son pronunciadas las imágenes de la desolación, las ruinas y los árboles agitados sin tregua por el viento nos hacen reflexionar en la existencia de vidas arrasadas en pos del bienestar económico de un país. *Coal Face* fue financiada por el Estado, pero no fue hecha por el Estado. Aquí cineastas, músicos, productores y técnicos de trayectoria brindaron un testimonio de lo hecho y lo mucho por hacer en pos del real bienestar de los obreros. Progreso sí, ¿pero a qué precio? Una vez más, no necesariamente financiamiento estatal supuso discurso estatal. A las pruebas nos remitimos.

*Housing problems* (Edgar Anstey y Arthur Elton, 1935)

Edgar Anstey y Arthur Elton fueron dos de los realizadores más apegados a Grierson y juntos realizaron un filme que por su abordaje y modo de representación adoptado se merece un apartado especial en la historia del cine documental. *Housing problems* (1935) fue la película en cuestión de la dupla Anstey/Elton, y uno de los primeros filmes en los que se experimentó con el sonido directo y sincrónico cuando todavía los que serían los representantes y perfeccionadores de esta técnica (llámese *Free Cinema*, *Direct*

*Cinema*, *Cinema Verité* o *Candid-Eye*) no habían terminado la escuela primaria o siquiera llegado a este mundo. Las entrevistas, tomando de frente al interlocutor, en las viviendas de los protagonistas se realizaron con la ayuda de los costosos e incómodos implementos utilizados en los estudios cinematográficos. El resultado fue plenamente satisfactorio y los realizadores obtuvieron aplausos y seguidores entre sus contemporáneos inaugurando un nuevo modo de representación para el documental.

El filme comienza con la voz *over* de un locutor que presenta lo que será un informe sociológico sobre el estado de la arquitectura en un suburbio londinense ocupado, en su mayoría, por los llegados de otras zonas de las islas británicas. En las próximas secuencias se procede a la encuesta, mediante cámara fija y en los ámbitos que mencionáramos anteriormente, de los habitantes de esos antiguos edificios sobre las pobres condiciones de vida que deben soportar. La voz *over* también presenta proyectos estatales y privados, mientras se montan imágenes de maquetas, para la urbanización de los barrios y la construcción de viviendas populares que suplanten a las que ilustran el testimonio de los vecinos. Es decir, *Housing problems* está relatado de principio a fin durante sus 17 minutos de duración y explota este novedoso uso que se hace del sonido sincrónico para filmar en las mismas viviendas de los protago-

nistas. Un motivo más para desechar la mera insinuación de que los filmes realizados bajo la égida de Grierson fueron homogéneos y conformaron un canon estandarizado. *Housing problems* es una película que en sí misma será la pionera de una vertiente en el documental (testimonial, exploratoria o interactiva, según las diferentes clasificaciones).

*Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, 1936)

*Night Mail* fue un documental dirigido por Basil Wright y Harry Watt en 1936. De alguna manera se trató de la anticipación de algunos procedimientos puestos en práctica por el *Free Cinema* británico de la década del cincuenta, aunque estos «jóvenes airados» negasen cualquier vinculación con los filmes del Movimiento Documental Británico. *Night Mail* es un filme muy diferente a los que reseñásemos anteriormente. Las intervenciones de la voz *over* son muy escasas, se registra el trabajo de los trabajadores del correo ficcionalizando situaciones como, por ejemplo, cuando surge un conflicto sobre la localización de un pueblo filmado a plano/contraplano o cuando se genera una situación de suspenso montada con planos cortos y cerrados de los rostros de los obreros antes de embolsar los paquetes con cartas que se depositan en los vagones sin necesidad de que el tren se detenga. Por último, pero no menos importante son las intervenciones musicales al estilo

de *Coal Face*, mediante una marcha que se refiere al correo nocturno rítmica y acompasadamente. Cavalcanti fue el director de sonido de esta película. Nada es casualidad.

Los trabajadores de este correo nocturno (que en algunas secuencias se transforma en «diurno» por la imposibilidad de exponer la película adecuadamente), siguen con sus tareas independientemente de la presencia de la cámara, cual si fuese «una mosca en la pared» —como soñará Richard Leacock poco después en el seno del movimiento del *Direct Cinema*—. No es casual que el libro de memorias de Harry Watt, uno de los directores, se titule con posterioridad «Don't look at the camera» (1974), un pedido fundamental para un filme de este tipo.

### **A modo de conclusión**

Las representaciones del Movimiento Británico fueron muy amplias y no se atuvieron a un modelo prefijado, desde *Drifters* a *Song of Ceylon* y desde *Industrial Britain* a *Night Mail*. No hubo un estilo definido, sino una pluralidad de enfoques que inclusive llegaron a la crítica más o menos directa al mismo Estado que financiaba los filmes, como en *Coal Face* o *Housing Problems*.

Confiamos en que este recorrido por los filmes más importantes nos permita, por una parte, prestar más atención a la diferenciación entre los dichos de los realizadores y sus filmes, necesidad

imperiosa en el caso de los mencionadas manifestaciones de Grierson en favor de la propaganda y el didactismo, que no se ven reflejadas necesariamente en las representaciones y los discursos estructurados en los filmes; y, por otra parte, en que sea al menos tomada con cuidado esa problemática categoría «documental griersoniano» que, en algunos casos, ha confundido a los estudiosos del documental y los espectadores para colocar dentro de una misma bolsa obras de diferencias ostensibles. La variedad de estilos y procedimientos formales dados en el seno del Movimiento Documental Británico piden que cualquier reduccionismo a categorías operativas sea tomado con pinzas.

Desde 1937, el año de la salida de Grierson, los filmes se fueron volviendo más didácticos y funcionales a los intereses del sistema educativo británico. El GPO dejó de existir como tal y la realización de filmes pasó a ser controlada férreamente, en 1940, por el Ministerio de Información en plena Segunda Guerra Mundial en una Gran Bretaña en ruinas. Con la salvedad ya manifestada de los filmes de Humphrey Jennings, en la *Crown Film Unit* —nombre adoptado desde 1940 por la unidad de producción documental del Ministerio de Información— la realización se volvió una tarea para técnicos no interesados demasiado en la experimentación de las formas del lenguaje cinematográfico y las representaciones artísticas. Como ejemplo citemos el caso de *Instruments of*

*the orchestra* (1945), una película dirigida por Muir Mathieson que cuenta con la música de Benjamin Britten. *Voz over*, un presentador que habla a cámara y planos de lo que efectivamente es interesante mostrar para educar sobre los sonidos de los instrumentos en la ejecución de una obra musical. Más cerca de los informes de la BBC, muy lejos de los mejores filmes del equipo de John Grierson.

Los contextos sociopolíticos varían con el tiempo. Gran Bretaña en la década del cincuenta ya no era la de los treinta. Y su cine documental tampoco. En una sociedad totalmente diferente nació el *Free Cinema* con etiqueta, principios y fecha de nacimiento impuestos por sus hacedores. Entre el 5 y el 8 de febrero de 1956 en la sala del National Film Theatre se proyectaron *O Dreamland* (Lindsay Anderson, 1953), *Momma don't allow* (Tony Richardson y Karel Reisz, 1956) y

*Together* (Lorenza Mazzetti, 1956). Tres documentales que fueron acompañados por un (necesario) manifiesto en el cual los cuatro directores dejaban establecidos algunos principios que denotaban su actitud rupturista para con la tradición documental establecida por John Grierson. Ya no había una clase obrera consustanciada con el progreso de su país y anónima en su devenir cotidiano. Estará presente el trabajo pero como obligación, de una manera muy diferente a como fuese representado en los filmes del EMBFU y el GPOFU. En el *Free Cinema* los jóvenes trabajan de día para poder salir de noche, para fumar, tomar y bailar. Ya no se trata de una actitud cívica en pos del progreso de la patria. Los personajes son algo más que trabajadores, una representación que tiene mucho que ver con la postura de estos jóvenes cargados de ira que verán el futuro con cierto desencanto.

### Filmografía reducida

- *Drifters* (John Grierson, 1929)
- *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1931)
- *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934)
- *Granton Trawler* (Edgar Anstey, 1934)
- *Workers and Jobs* (Arthur Elton, 1935)
- *Housing Problems* (Arthur Elton & Edgar Anstey, 1935)
- *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935)
- *Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, 1936)
- *Children at School* (Basil Wright, 1937)
- *Farewell Topsails* (Humphrey Jennings, 1937)

- *If War Should Come* (GPO Film Unit, 1939)
- *Words for Battle* (Humphrey Jennings, 1941)
- *Ordinary People* (Jack Lee & JB Holmes, 1941)
- *Listen to Britain* (Humphrey Jennings & Stewart McAllister, 1942)
- *Instruments of the orchestra* (Muir Mathieson, 1945)
- *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1946)
- *Land of Promise* (Paul Rotha, 1946)

### Referencias bibliográficas

- GIMÉNEZ, M.H. (1961). *Escuela documental inglesa*. Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la UNL.
- GRIERSON, J. (1932). Postulados del documental. Disponible en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>
- GUBERN, R. (1995). *Historia del cine, tomo II*. Barcelona: Baber.
- HEREDERO, C. (2001). El movimiento documentalista británico. En Heredero, C. y Monterde, J.E. *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*. Gijón: Ediciones de la Filmoteca.
- MEDRANO, A. (1982). *Un modelo de Información Cinematográfica: El documental inglés*. Barcelona: ATE.
- MONTERO, J. y Paz, M.A. (1999). *Creando la realidad, cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel.
- WINSTON, B. (1995). *Claiming The Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*. London: British Film Institute Publishing.