

ne de los grandes creadores: Flaherty, con poe-  
mática de la vida real; Vertov, con su «Cine  
Ojo de la actualidad»; Grierson es su cruce y  
su continuación, incorporando en el sonoro los  
grandes ritmos audio-visuales de Walter Rut-  
mann. Como Humphrey Jennings y sus docu-  
mentales de la vida inglesa, son el paso desde  
Grierson hacia las actuales tendencias de hu-  
manizar la idea. Porque la limitación de la  
escuela de Grierson, en su punto clásico, es el  
otro lado de su eficacia: su pragmatismo. Como  
sucedirá después con la mayoría de los tra-  
bajos prácticos de comunicación de masas, el do-  
cumental de Grierson se circunscribe a cues-  
tiones concretas y reducidas, de valor útil. Están  
financiados por empresas oficiales o privadas  
que —sin pretender siempre obtener un bene-  
ficio concreto— tienen unos intereses limitados  
a sus propias actividades; sobre todo, son ajenas  
a grandes generalizaciones o problemas profun-  
dos. Por eso, a Grierson y su escuela se le  
escapa con tanta frecuencia el asunto, drama  
y problema fundamental, en que suele estar in-  
cluido el parcial que quiere abordar. Ni a  
Flaherty, el poeta, ni a Vertov, el actualista, les  
sucede nunca, cada uno desde su lado. Pero es  
preciso reconocer que, en estos momentos, en  
la mayoría de las actividades humanas, se prac-  
tica esta especialización y este reducido prag-  
matismo. Es indudable que John Grierson, desde  
su rincón de educador de masas por el cine,  
desde su camino de sirga del documental, ha  
seguido el rumbo de su tiempo y ha influido  
notablemente en él.

## PRINCIPALES PELICULAS:

«Pesqueros» (Drifters), 1929, como di-  
rector; Shadow on the mountain, Up-Stream,  
1931; O'er hill and dale, The voice of the World,  
to town, 1931-32; The voice of the World,  
Windmill in Barbados, Cargo from Jamaica,  
Telephone workers, Cable ship, The coming  
of the dial, Industrial Britain, 1933; Aero-En-  
gine, So this is London, Lankashire at work  
and play, 1933-34; Spring comes to England,  
For all eternity, Granton trawler, Six-thirty  
collection, 1934; «B. B. C.», la voz británica  
(BBC: The voice of Britain), «La canción de  
Ceilán» (The son of Ceylan), 1934-35; «Pro-  
blemas de la vivienda» (Housing problems),  
Workers and jobs, Men behind the meters,  
1935; The mine, Coal face, «Correo noc-  
turno» (Night Mail), 1936; Roadways,  
Around the village green, To-day we live,  
The smoke menace, The saving of bill ble-  
wit, Children at school, We live in two  
worlds, Line to the Tachierwa Hut, 1937;  
The face of Scotland, «Mar del Norte» (North  
sea), Health industry, Big money, The Lon-  
doners, Book bargain, 1938, todas en Gran  
Bretaña, como productor; numerosas peli-  
culas en el National Film Board, del Canadá,  
1938-1945. Sus escritos teóricos están reco-  
gidos por Forsyth Hardy en el libro «Grier-  
son on documentaries» (Collins, Londres,  
1946; hay trad. italiana, «Documentario e  
realta», ed. Ateneo, Roma, 1954).



«La canción de Ceilán», de Basil Wright

**P**RODUCTOR, documentalista. Nació en  
1898, en Denison (Stirling, Escocia), Gran  
Bretaña. He aquí un hombre oscuro e im-  
portante, eminencia de un cine marginal, pero  
de enorme trascendencia. Este hombre ha si-  
do capaz de pulsar uno de esos resortes fun-  
damentales de su tiempo, capaz de producir  
ondas de alcance indefinido y resultados impre-  
visibles. Siempre fue una de sus preocupacio-  
nes centrales la colosal complicación de la  
vida moderna, inalcanzable e inextinguible, y  
esta complejidad es lo que ha hecho de este  
profesor e investigador de la sociología con-  
temporánea uno de los nombres clave del ci-  
nema documental. Y de aquí del cine inglés,  
y de aquí del cine mundial. Es un universi-  
tario, que se gradúa en Filosofía en la Univer-  
sidad de Glasgow y actúa como lector en la  
Universidad de Durham. Durante la primera  
guerra mundial sirvió en la Marina, en un ba-  
tucón, donde recibe un duro y pro-  
fundo aprendizaje de las cosas del mar. Marcha  
a Norteamérica, con una beca de la fundación  
Rockefeller y pasa tres años (1924-27) en Es-  
tados Unidos estudiando relaciones públicas,  
y concretamente los efectos del periodismo in-  
ferno sobre los grandes públicos. Le atrae  
extraordinariamente, con gran admiración, la  
«dramatización del periodismo», que practicaba  
sobre todo la prensa de Hearst. Encuentra en  
aqueel sensacionalismo truco nuevo, un principio  
profundo para llegar a las multitudes, aunque  
sin recurrir a tales métodos. Lo que retiene  
como un valor es el postulado de enlazar los  
hechos reales y concretos, los datos verídicos,  
por medio de una historia, «un nexo vital y or-  
gánico, capaz de hacer universalmente accesible  
un mundo tan complejo e intrincado como  
el nuestro», dice Grierson. Y, de aquí, co-  
mienza a elaborar la idea que fundamentará  
su escuela, sus propósitos y su estilo. Después  
dará esta definición del documental, eviden-  
temente nacida de ese germen: «El documental  
es el tratamiento creador de la actualidad».

No piensa aun en el cine. Pero trabajando  
en la Facultad de Ciencias Políticas de la Uni-  
versidad de Chicago, el gran periodista Walter  
Lippmann le sugiere que dirija su atención  
hacia el cine y la radio, como medios de  
comunicación con las masas, más modernos, di-  
rectos y eficaces que la prensa. Pero el cine  
como creación con los datos verídicos es el  
documental. En febrero de 1926 lanzó el vo-  
cable «documentals», derivado del «documental-  
rea» con el que los franceses designaban a las  
películas exóticas y de viajes. Lo hace en un  
artículo del «New York Sun», hablando de  
«Moana», el film de Flaherty. Y es así, en  
aquellos comienzos de los años 20, cuando el  
documental surge y se impone por todas par-  
tes: Flaherty, en Estados Unidos; Vertov en  
la Rusia soviética, como los grandes fundado-  
res y creadores del género. Y Grierson, esco-  
tes, que tiene la revelación de su idea en Es-  
tados Unidos, con los hechos y estudios que  
este país le proporciona. Los conceptos de

Grierson sobre el cine documental son los de  
un sociólogo y de un educador del máximo  
alcance. En realidad, se ha encontrado frente  
a los grandes problemas fundamentales de la  
comunicación de masas, que serían resueltos,  
años después, en la célebre pregunta de Har-  
old D. Lasswell: «¿Quién dice el qué, a quién  
y con qué efectos?». Para Grierson, el medio  
de comunicación de masas por excelencia, el  
«mas media» de máxima eficacia y penetración,  
es el cine. Cree que el cine es el medio más  
directo y verídico de establecer un método ta-  
quigráfico de observación y descripción de la  
vida del mundo, para mostrar el verdadero  
aspecto de nuestra propia época. Sus conclu-  
siones están resumidas en un pequeño manifiesto  
de tres puntos, que viene a decir así: cree  
que la capacidad que el cine posee de escudri-  
ñar la realidad y observar y seleccionar los  
acontecimientos de la vida verdadera ha de dar  
lugar a una nueva y vital forma de arte; cree  
que el actor natural o auténtico y la escena  
natural o auténtica son lo más eficaz para la  
interpretación cinematográfica del mundo mo-  
derno, y que los acontecimientos verdaderos de  
este mundo son más complejos y sorprendentes  
que los que puedan imaginarse en una ficción;  
cree que el cine tiene una capacidad extraordi-  
naria de vivificar aquello que toca y selec-  
cionar de la realidad, dándole una nueva vida,  
que ha gastado la tradición y el tiempo en otros  
medios de expresión. Establece que el docu-  
mental ha de actuar sobre la sociedad, como  
su misión principal, y esta acción es lo cen-  
tral. Para Grierson, el lado artístico del cine  
es un elemento subsidiario de la tarea a rea-  
lizar, y el estilo nace de esa tarea a realizar.  
Esto es, en resumen. Grierson cree que el cine  
debe ser documental y realista en el sentido más  
estricto del vocablo, copiando los hechos de la  
realidad, por cotidiana que sea. Que debe ha-  
cerse un cine de propaganda, para ilustrar a me-  
jorar las condiciones de vida de nuestra socie-  
dad: es decir, que debe hacerse un cine social,  
que debe hacerse sociología en la pantalla. Es-  
to, que constituye el núcleo vital de su escue-  
la, es de factura netamente británica: el servir  
a la sociedad como individuo, el individuo so-  
cial. Y, por último, que el cine documental debe  
tener una organización apoyada en organiza-  
ciones sociales, a las que puede servir a su vez;  
desde oficinas públicas hasta empresas oficiales.

Como Grierson ha llevado a la práctica y or-  
ganizado este grupo de producción de documen-  
tales británicos, constituye un modelo que no  
ha sido hasta ahora igualado. Se dirige, en fe-  
brero de 1927, al Empire Marketing Board, la  
gran entidad del comercio del Imperio, al frente  
de la cual se encuentra Stephen Tallents, un  
hombre que se comprende y apoya. Para arrear-  
se el beneplácito de la Hacienda, Tallents su-  
giere que se toque el punto débil del ministro,  
especialista en la industria británica del arco-  
que y sus progresos. Así hace Grierson su pre-  
mer y único film, «Pesqueros» (Drifters, 1929),



VILLEGAS LOPEZ



«La mina», de J. B. Holmes

GRIERSON

sobre la peca del atreque en el Mar del Norte—después colabora en algún otro—. La película es simplemente la demostración práctica de sus ideas sobre el documental realista y social, aplicadas a un tema concreto y británico. Desde entonces, partiendo del E. M. B. Griereson forma un grupo de jóvenes documentalistas, a los que acerca y supervisa; casi todos son universitarios, salidos de Cambridge, de tendencia democrática y práctica, frente a Oxford, tradicional y aristocrático. Y hombres nacidos entre 1906 y 10, que tienen alrededor de veinte años cuando la escuela realista entra su curso ascendente. También otros venidos de cualquier país, dispuestos a renunciar a los atractivos del peor cine y a hacer una obra de jerarquía. En esta «escuela de Grierson», que tiene cierto aire de una escuela de la Grecia clásica, se forman y trabajan un verdadero equipo de realizadores, que van a producir el mejor cine documental británico y el mejor del mundo—con el ruso—, en el estudio de obra social y colectiva. Después, casi todos, se desprenden del grupo para formar otros y, a su vez, producir los films de nuevos realizadores. Todo un orbe intelectual, en que cada director forma a otros, y de este modo se constituye el cine inglés, que cuenta con una sólida colectividad creadora capaz de continuidad y de evolución. Cuando el E. M. B. se desvela, en 1933, su prestigio es tal que pasa inmediatamente al General Post Office, el G. P. O. (Dirección General de Correos), bajo cuyos auspicios ha de hacer Grierson su quizá más importante labor. Con él, difunde o instituye, concretamente, hacen su obra Harry Watt, con «Co-

rrito nocturno» (véase), en colaboración con Wright y «Mar del Norte» (North Sea, 1938); Basil Wright, con «Windmill in Barbados» y «Cargo from Jamaica» (1933), y sobre todo, la extraordinaria «Cantata de Celina» (The Song of Celina, 1934-35); Stuart Legg, especializado en temas de teléfonos y radio como «BBC, la voz británica» (BBC, the voice of Britain, 1934-35); Arthur Elton, con «La voz del mundo» (The voice of World, 1932), sobre los discos de gramófono, su manufactura y difusión social; Edgar Anstey, de instrucción y vivencia; William Colclough, Watson Grierson, Maurice Harvey, Evelyn Spies, Donald Taylor, Norman MacLaren... También Robert Flaherty (véase), que interina en el contenido, estrictamente sociológico y educativo de masas, de la escuela de Grierson, un sentido de lo poético y humano, que será decisivo, aunque Grierson sea el opo- sitor reconocido de Flaherty.

La fecha de Grierson y su escuela contra el cine industrial británico, que en aquellos años inicia su auge, y con la incompreensión de muchos medios oficiales, fue muy dura. En la Feria Mundial de Nueva York de 1937 no logró exhibir sus películas sino al margen del pabellón inglés; personalmente, casi siempre que he solicitado films británicos para ilustrar conferencias, se me han ofrecido películas donde familias inglesas cazan mariposas en pasturas floridas, en vez de los documentales de Grierson y su escuela, que solicitan. En 1937 funda el Film Centre, con propósitos de independencia. Pero, en 1938, el Gobierno del Canadá

VILLEGAS LOPEZ

llama a Grierson para que reorganice el viejo departamento cinematográfico del Estado, maltratado por la crisis económica pasada. Y, en mayo de 1939, se crea el National Film Board, bajo la dirección de Grierson, con la colaboración de sus discípulos Staley Hays y Stuart Legg, que consigue crear un extraordinario grupo de documentalistas canadienses. MacLaren, con sus films dibujados de ritmo paño, será una consecuencia directa de esta obra. En 1944 produce la serie «El mundo en acción». Durante la guerra da uno de los golpes de propaganda bellos más extraordinarios que se han conocido. El famoso baile grotesco que Hitler ejecuta cuando conoce la rendición de Francia, no existió nunca, sino un simple salto de asombro y de alegría. Grierson tomó este trozo de película, hizo repetir el movimiento en la estructura hasta componer esa danza fídelica que constituye uno de los anaqueles psicológicos más eficaces contra el dictador nazi. Todos los medios eran buenos para luchar contra Hitler—dice Grierson—, que los emplea todos. En 1945 vuelve a Inglaterra y funda la International Film Association, de la que formaron parte Stuart Legg y Basil Wright, por Gran Bretaña; Robert Flaherty y Mary Losey, por Estados Unidos; y Jean Renoir-Lévy, por Francia y la Unesco. (Masas communication), de la Unesco, en 1948, miembro de la Oficina Central de Información de Inglaterra, como «Film Controller». En 1951 forma, con John Baxter, el «Group 30», para filmar películas de poco presupuesto e ideas originales.

La escuela de Grierson es un resultado y experiencia de las ideologías y situaciones de la década del 30, que es continuación natural y culminación de la del 20; esto es, de los años de entreguerras que seguramente son unos de los más vigorosos, agitados, prolíficos y extraordinarios de la historia. Encrucijada decisiva, de la que arrancan tantos caminos hacia el futuro; con el pasado inmediato, con todas sus contradicciones positivas y negativas. Años de idealismos, de hechos, de acción y de fe en la labor humana. Y esto mismo caracteriza la escuela de

GRIERSON

Grierson y su documentalismo social: ante todo, es un cinema de acción y construcción, utilizado por excelencia, hacia el ideal de un mundo mejor. El arte es secundario, un elemento subsidiario de la tarea a realizar. Visión de sociólogo, de educador y de hombre de acción. Pero resulta que el cinema es un arte, por sí, y esos cortos films de acción social son, en su mayoría, obras de arte, incluso obras maestras del cinema, como «Corro nocturno» (véase). Sus experimentos de montaje y ritmo son extraordinarios. Y, sobre todo, los de sonido, desde que el grupo tiene su equipo sonoro propio en el G. P. O. Y, especialmente, con la incorporación de Alberto Cavallanti. Con esa veracidad inabordable, pegada a la realidad más cotidiana y actual se los hechos perceptivos y resonancias inesperadas, hasta hacerlos pasar sus propias fronteras. Y, así, de Grierson y los suyos va a surgir el estilo genuino del cinema británico: el realismo mágico, confidencia del pragmatismo y el idealismo nacional. En una época de desorientación en el cinema industrial inglés—en auge ya como resultado de la protección oficial, pero encastillado en la mediocridad de las «quinta quiletes» o películas protegidas—, los pequeños documentales de la escuela de Grierson son el auténtico cinema británico, y el vivero del cinema futuro. Como Michael Balcon en los Ealing Studios, con sus films de argumento (véase *Balcon, Michael*). Bajo el signo de estos dos hombres, se va a levantar el grande y genuino cinema británico. Primero, con los films documentalistas de guerra; luego, con esa serie de obras extraordinarias del realismo mágico en todos sus facetas, que ya intere y amarrado llega hasta hoy. Y hoy, cuando el cinema británico quiere renovarse, vivificarse, salir de los *spartacus* para clase media, cuando se busca un cinema británico a tono con la etapa nacional del *wellfare state*, el estado de bienestar, y el complejo discondonismo de *the angry young man*, los jóvenes furiosos, se vuelve al documentalismo de la escuela de Grierson. El «Camino libre» (Free cinema), que se inicia en 1956, parte directamente de Grierson. «Nosotros, los chicos de Lambeth» (We are the Lambeth boys, 1957), de Karel Reisz, es, pura y simplemente, un documental de la escuela Grierson, con una cierta orientación hacia Koba. Y su sistema organizador sigue en pie; este film ha sido financiado por la casa Ford inglesa, como otros del «Camino libre» lo han sido por la Shell, etc.

Su influencia en el cine mundial ha sido enorme, aunque sea difusa. La gran tendencia universal del neorealismo italiano toma esta base de documental social y, a su vez, el cinema británico y, sobre todo, el cinema libre recibe las enseñanzas de Zavattini y aplica sus teorías. El cinema-verité de los franceses es una variante de las films-encuestas de Paul Rotha. En la radio y la televisión inspirará las «extracciones» de acortamiento, y los «documentales» de acción, respectivamente, etc. Naturalmente, todo vie-



Otro fotograma de «La mina»