

PERSUADIR MOSTRANDO: UNA MIRADA ANALÍTICA DEL DOCUMENTAL EXPRESIVO

Показать и убедить: аналитический взгляд на экспрессивный
документальный фильм

Victoria Pérez

vita_ru@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 30.09.2017

Fecha de evaluación: 18.12.2018

Cuadernos de Rusística Española n° 14 (2018), 227 - 235

RESUMEN

En el presente escrito se ofrece un modelo de análisis del cine documental en su modalidad expresiva. Al inicio se establece una serie de rasgos distintivos de este género artístico y luego el objeto de nuestro estudio se ubica dentro del contexto histórico de su producción. Finalmente, se procede al estudio de la dimensión propagandística y emocional de la película *Moscú contraataca* (1942) que constituye nuestro corpus.

Palabras clave: montaje, documental, camarógrafo, persuasión

РЕЗЮМЕ

В данной статье представлена аналитическая модель для изучения экспрессивного вида документального кино. Вначале определяются специфические характеристики этого художественного жанра, после чего объект исследования рассматривается с точки зрения исторического контекста, в котором он был создан. В заключении анализируются *пропагандистский* и эмоциональный аспекты фильма *Разгром немецких войск под Москвой* (1942), который и является материалом данного исследования.

Ключевые слова: монтаж, документальный фильм, кинооператор, убедительность

El objetivo de este trabajo es argumentar el carácter persuasivo del documental bélico, así como acercarnos al destino de algunos camarógrafos soviéticos quienes contribuyeron a la creación de la impresionante crónica de guerra. Para ello, iniciamos nuestro estudio con la definición del concepto de cine documental y lo ubicamos entre otros géneros cinematográficos. La segunda parte del artículo la dedicamos a la descripción del papel que desempeñaron los camarógrafos en la propaganda soviética durante la SGM. El trabajo concluye con un breve análisis del tratamiento creativo de la realidad en la película *Moscú contraataca* (1942).

1. SOBRE ALGUNOS ORÍGENES DEL CINE DOCUMENTAL

En su célebre libro *Introducción al documental* (2013), Bill Nichols define este género cinematográfico como aquel constituido por películas sobre el mundo histórico

que –sin introducir eventos inverificables– hablan acerca de situaciones o eventos reales y respetan los hechos conocidos. De acuerdo a los postulados del crítico estadounidense, los documentales tratan de gente real en su función de actores sociales que, al presentarse a sí mismos frente a la cámara, se basan en sus propias experiencias o hábitos pasados. Sin embargo, incluso si se basa en la realidad y la historia que cuenta surge del mundo histórico, el documental siempre es contado desde la perspectiva que tiene el cineasta respecto a lo narrado. De este modo, lo que nos muestra la cinta no es una reproducción de la realidad, sino una representación del mundo que ya habitamos, realizada y moldeada creativamente por el que con su cámara captura fragmentos de actualidad y los interpreta.

Como respuesta a las posibilidades tecnológicas o contextos sociales cambiantes, los documentales se dividen en seis principales categorías de producción, identificadas por Nichols como: modo poético, modo expositivo, modo observacional, modo participativo, modo reflexivo y modo expresivo. Lo que necesitamos tener en mente es que estos modos frecuentemente se superponen o se entrecruzan, originando así documentales híbridos. Para las finalidades de este estudio, el modo que nos interesa en esta ocasión es el expresivo, ya que nuestro objetivo analítico principal es mostrar de qué manera la unión de evidencia y emoción ejerce el poder persuasivo sobre el espectador en una mostración documental. Antes de cumplir con esta tarea, es preciso aclarar que el modo expresivo surge como alternativa a formas empíricas o factuales de hacer documental, razón por la cual rechaza las nociones de objetividad y favorece la evocación y el sentimiento. Además de proporcionar la información al espectador, la función de un documental expresivo es crear en el público un tono y estado de ánimo determinado, así como subrayar la complejidad de nuestro conocimiento de mundo y enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas. En palabras de Nichols (2013: 231), el propósito de los documentales expresivos es “ayudarnos a sentir cómo sería una cierta situación o experiencia. Quieren que sintamos a un nivel visceral, más que entender a un nivel conceptual.” Al entretener libremente técnicas expresivas –tomas de punto de vista, pistas musicales, transmisión de estados mentales subjetivos, fragmentación, etcétera–, los documentales expresivos nos regresan al mundo histórico y nos recuerdan que este es más que la suma de la evidencia visible que derivamos de él.

Para complementar esa breve reflexión acerca del documental, es relevante mencionar que muchos historiadores del cine aseguran que los orígenes de este se encuentran en el realismo del cine de ficción, característica propia de las películas de August y Louis Lumière rodadas con sus protohistóricas cámaras a finales del siglo XIX. Poco tiempo después, este género cinematográfico se convierte en testimonio gráfico de eventos históricos, alcanzando su mayoría de edad con la aparición en la década de los años 20 del siglo XX de Robert J. Flaherty, camarógrafo norteamericano, que construye y articula el material visual “con sentido e intención y centrado sobre el hombre, con sus afanes y sus luchas, en calidad de gran protagonista” (Gubern 2016: 273). En la Unión Soviética, durante el mismo período, también Dziga Vertov inicia la producción de películas sobre personas reales en situaciones reales, filmadas sin percatarse de ello; su estilo particular, llamado *Kino-glaz*, consistía –entre otros procedimientos técnicos– en “reorganizar todo el pietaje en el mejor orden secuencial. Hacer surgir el núcleo del objeto-película. Coordinar elementos similares y, finalmente, de manera numérica calcular los agrupamientos de montaje” (Nichols 2013: 164). Con el tiempo, el realizador

soviético Pudovkin abordará esta problemática con mucha más convicción y más fuerza, argumentando que el montaje es un encadenamiento de trozos, una especie de ladrillos arreglados en serie para exponer una idea. Con su sabiduría y perspicacia, anticipará que después de la Segunda Guerra Mundial (SGM) documentales de este tipo ganarían más significancia, ya que podrían ser ampliamente utilizados para expresar las ideas universales en un modo gráfico y atractivo. Llegados a este punto, podemos enfatizar la importancia de la perspectiva del cineasta y de sus preferencias estéticas, ideológicas y políticas a la hora de escoger los fragmentos para armar su obra.

2. LOS OPERADORES DE COMBATE SOVIÉTICOS AL SERVICIO DE LA PATRIA Y DE LA PROPAGANDA

La contemplación de fotografías o documentales de guerra rara vez nos lleva a reflexionar sobre los hombres que están detrás de ellos, hombres que dejando a un lado el peligro, llevaron a la posteridad las hazañas bélicas. En el mundo occidental, se conoce bastante sobre los operadores de cámara británicos, estadounidenses y alemanes. En cambio, la información sobre los camarógrafos soviéticos es escasa, con la excepción, quizás, de Román Karmen, uno de los documentalistas, que filmó la Guerra Civil en España, inmortalizó las batallas sangrientas más importantes de la SGM y en febrero de 1943, durante la batalla por Stalingrado, grabó la captura por el Ejército Soviético del mariscal de campo Friedrich von Paulus. En su gran mayoría, los filmes de Karmen son de largometraje, donde la historia se construye a través de los fragmentos de una realidad captada por los objetivos de cámara en movimiento. Para lograr una forma narrativa y una lógica interna de los acontecimientos mostrados, el material se mezcla y se dramatiza para adquirir una nueva dimensión. Actualmente, este modo de montar documentales históricos se conoce como el cine de montaje.

De manera general, puede afirmarse que las películas que pertenecen al cine de montaje son aquellas que, además de material rodado exclusivamente para sus escenas, utilizan también fragmentos procedentes de otras películas, documentales, noticiarios, fotografías etcétera, que se unen de tal forma que alcanzan un nuevo significado en su contexto presente. Bordwell y Thompson (1979; citado en Hamdorf 1995) se refieren al cine de montaje como documental histórico para cuya producción el realizador simplemente acumula los datos sobre el tema que le interesa, a partir del material audiovisual y otras fuentes que busca en archivos, y luego los combina para constituir la evidencia histórica sobre este tópico determinado. Por su parte, Hamdorf (1995), considera que el cine de montaje (*Kompilationsfilm*) está conformado por todas las películas que utilizan material de archivo, o mejor dicho, material rodado o producido en un contexto diferente.

En los años sesenta y setenta del siglo XX, cuando surgió un gran número de documentales sobre el fascismo y el Holocausto, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, el cine de montaje estuvo en su apogeo, aunque como documental histórico, estuvo al servicio de la propaganda y contra-propaganda desde la revolución rusa (1917). El carácter expositivo del cine de montaje se cultivó con mayor fuerza durante la SGM, cuando los antagonistas hacían uso de todos los medios audiovisuales disponibles: desde la selección exhaustiva e interesada de lo que se iba a presentar,

hasta la manipulación del negativo, la utilización de recursos musicales, inclusive el uso de un documental del otro bando para producir contra-propaganda a través de los contundentes cambios en el comentario original.

El cine documental soviético tuvo sus orígenes en las filmaciones de los acontecimientos de la Guerra Civil en Rusia (1917-1923), a la cual también fueron dedicadas las primeras películas del género documental, como por ejemplo *Las batallas por Zarizín* (1919) de Vertov. Su principal objetivo era representar la solidaridad revolucionaria del Ejército Rojo que defendía su joven estado.

Cuando estalló la SGM, los camarógrafos soviéticos ya tenían una amplia experiencia en la producción de filmes documentales sobre los acontecimientos bélicos, práctica obtenida fuera de los campos de batalla nacionales. Junto con el arte gráfico y musical, la industria cinematográfica trabajaba para la victoria desde el primer día de la guerra, pues a partir de sus inicios, el cine ya formaba parte de un poderoso esquema propagandístico leninista.

Para el otoño de 1941, con la retirada del Ejército Rojo hacia el interior del país, el carácter de las presentaciones cinematográficas de la guerra empieza a cambiar. Si al inicio el objetivo principal que perseguían los camarógrafos era presentar la guerra a través de planos generales como un hecho objetivo y real, unos meses más tarde, cuando el frente se acerca a las principales ciudades soviéticas y la población civil se levanta en su defensa, los documentalistas empiezan a comprender que la guerra adquiere carácter popular y cambian el estilo y las características de las filmaciones. Para ese entonces, el estudio central de la crónica cinematográfica fue evacuado de Moscú, donde se quedaron apenas unos camarógrafos, entre ellos Leonid Varlamov y Román Karmen. Son ellos quienes filman las filas de los moscovitas formados para inscribirse en el frente, cuando el ejército alemán se acerca a la capital del país: la cámara se desplaza lentamente por las caras de los voluntarios, se detiene en la de un intelectual, observa como un trabajador en edad avanzada se prueba el uniforme militar, mira cómo un jovencito toma en sus manos un rifle. Con esta estrategia de grabación los camarógrafos hacían que el espectador observara estas imágenes con detenimiento, que las guardara en su memoria, pues era la gente que iba a defender Moscú y muchos de ellos jamás regresarían con sus familias.

Cuando los nazis ya están en el territorio soviético, surge la necesidad de mostrar a la población civil las marchas y las batallas de su propio ejército, cuyo objetivo fundamental al inicio del conflicto era defender los territorios que todavía no estaban invadidas. La vía más de cubrir estos eventos fue la película de guerra en su versión bélico-defensiva (Kopalin 2005). Ya las *praxis* anteriores, además de ver sus principales errores (exagerados movimientos de cámara, exceso de metraje, falta de continuidad en las imágenes), permitieron establecer las características primordiales de este nuevo género cinematográfico: la representación de acontecimientos bélicos a gran escala; las estrategias y tácticas de ambas partes; la representación del heroísmo del Ejército Rojo y la perfidia del enemigo, mientras que entre los tópicos secundarios que estructuran la película solían aparecer la relación entre la población y el ejército y la potencia creciente de la armada, elementos que fueron exigidos a los directores por Stalin. Esto fue después, pero antes, cuando la impresionante máquina de guerra alemana entró en acción, cuando el Ejército Rojo se estaba retirando de manera masiva a lo largo de todo

el frente y las ciudades soviéticas eran objeto de bombardeo intensivo por la aviación enemiga, estaba prohibido filmar las pérdidas y el sufrimiento de la población civil. Unos meses después de la invasión, cuando se puso en evidencia la vital importancia de levantar el espíritu del soldado soviético, movilizarlo para la defensa de su país, despertar en él la furia y el deseo de ganar la guerra, la prohibición fue levantada y en las cintas empezaron a aparecer los refugiados que dejaban sus poblados quemados y las ciudades destruidas con montones de cadáveres en las calles. Fue en esta época, cuando el director de cine Alexander Dovzhenko exigía a los camarógrafos grabar el verdadero rostro de la guerra:

No tengan pena de mostrar el sufrimiento de la gente [...]. La muerte, las lágrimas, el desconsuelo, ya que aquí está la gran fuerza de afirmación de la vida. Muestren el sufrimiento del soldado en el campo de batalla. Muestren su arduo esfuerzo. Filmen su muerte y no se apenen, aunque lloren, sigan grabando. Que todos lo vean. Aunque el llanto los rebase, tienen que seguir grabando [...]. Que todos vean cómo y por qué causa este soldado está muriendo, pues la muerte a favor de la vida es más humanista que ninguna otra cosa. Filmen en el campo de batalla a la enfermera –casi niña– moza, frágil que a pesar del horror y del miedo arrastra la carga desigual. Filmen como ella realiza por primera vez el vendaje. Con un acercamiento muestren sus pequeñas manos, la herida, la sangre. Graben sus ojos y los de a quien atiende. Filmen a la gente, ya que con su esfuerzo, con su enorme esfuerzo y con el sufrimiento hacen la paz del futuro. Filmen también al enemigo, su imagen animal (citado en Mikosha 2005: 214).

No cabe duda, la intención de Dovzhenko era mostrar a través de las imágenes en movimiento la guerra tal como es y esto para él era el mejor argumento contra ella.

Las cartas de la época escritas con lápiz y destinadas a los compañeros que permanecían en los estudios cinematográficos, las páginas de los diarios ya amarillentas por el paso del tiempo, así como las numerosas entrevistas realizadas a los camarógrafos después de la guerra nos revelan que para muchos de ellos seguir el mandato de Dovzhenko era prácticamente imposible, incluso cuando la censura ya no ejercía sobre ellos tanta presión. Los camarógrafos reconocen que al inicio del conflicto fueron orientados implícitamente a grabar nada más que los éxitos y las pocas victorias de la Armada Roja, sin embargo, también reconocían que el resultado de estas acciones otorgaba un cariz de falsedad a la crónica soviética, para ocultar la cara amarga de los inicios de la Gran Guerra Patria (1941-1945). Los rostros demacrados de los soldados soviéticos, manchados de sangre, mugre y lágrimas, los cuerpos sin vida, los entierros apresurados de los compañeros – imágenes comunes de aquellos días– no fueron plasmados por los camarógrafos, hecho por el que muchos de ellos se lamentan: “Era difícil filmar nuestra desgracia, nuestras pérdidas, reconoce Román Karmen. Me acuerdo que cuando vi cómo frente a mis ojos un avión soviético fue abatido, y cuando luego encontramos los cuerpos de los pilotos, no filmé, ¡simplemente no pude filmar! Tenía la cámara en mis manos, pero no filmé. Ahora me maldigo a mí mismo por eso [...]” (citado en Fomin 2010).

Cuando las unidades soviéticas comenzaron a avanzar y a reconquistar aldeas, los camarógrafos soviéticos pudieron mostrar algo que el mundo todavía no había visto: soldados alemanes prisioneros, fatigados y harapientos que se arrastraban a través del fango y la nieve de Rusia. En las zonas liberadas, las cámaras comenzaron también a

mostrar atrocidades que al principio parecieron increíbles. En Rusia, la guerra se filmó en dolorosos primeros planos (Barnouw 1996: 135). Los camarógrafos de combate marchaban por toda Europa occidental junto con las unidades militares, filmando su recibimiento por parte de la población europea, grababan los rostros de la gente liberada de los campos de concentración, así como el esfuerzo del pueblo ruso en la reconstrucción de un país en ruinas, devastado por la guerra.

La Gran Guerra Patria duró 1418 días y su verdadera imagen no se hizo *post factum*, sino en el momento mismo de los hechos. Si sumáramos todo el material documentado durante estos días, la película duraría 1944 horas y cuando vemos ahora estos miles y miles de metros de imágenes en blanco y negro, vemos la guerra con los ojos de quienes la filmaron. La guerra endureció la publicidad cinematográfica soviética, la hizo fuerte y convincente, una publicidad que ofreció a su audiencia una gran cantidad de imágenes del verdadero rostro de la guerra, imágenes, cuyo valor histórico es difícil de sobreestimar:

Pasarán los tiempos difíciles de la guerra [...] en las ruinas que todavía guardan el áspero olor a quemado y sangre, vamos a construir nuevas ciudades, pueblos, a crear parques, a llenar con el asfalto los hondos embudos que dejaron los proyectiles y las bombas aéreas, a raer de la tierra el acero oxidado de los quemados tanques alemanes [...]. Entonces, sacarán de una caja fuerte rollos de la cinta cinematográfica, centenas de kilómetros de película, los invaluable anales de la grandeza de nuestros días a la que hoy nos referimos con unas simples palabras: la crónica cinematográfica. Y entonces la oscura sala del cine, donde estarán nuestros hijos se sumergirá en silencio. El heroísmo sin igual del pueblo soviético de la época estalinista inspirará a las grandes obras, a la construcción de una vida feliz y alegre. Y viendo la pantalla, recordará entonces el conmovido y agradecido espectador los nombres de aquellos héroes, operadores de cámara de guerra, que paso a paso, día tras día, año tras año, en el nombre de la patria y de la victoria grababan los inolvidables acontecimientos de nuestros días (Kopalin 2005).¹

Entre los acontecimientos que menciona Kopalin está, sin duda, la defensa de la capital soviética cuya crónica está documentada en *Moscú contraataca*, película que ocupa un lugar privilegiado en el cinematógrafo soviético.

3. MOSCÚ CONTRAATAACA COMO CINE DE MONTAJE

La película de Ilya Kopalin y Leonid Varlamov *Moscú contraataca* es considerada una verdadera obra de arte del cine documental soviético del período de la SGM. Décadas más tarde, el historiador alemán Wolf Martin Hamdorf calificará el cine propagandístico soviético sobre la SGM como *cine de montaje*, que se construye a través de “la colocación y consiguiente transformación de materiales audiovisuales en un nuevo

1. Se trata del fragmento de un artículo que fue publicado en el periódico *Pravda (La Verdad)* el día 11 de agosto de 1942 y que fue citado por Kopalin durante su clase a jóvenes cineastas.

contexto” (Hamdorf 1995: 118). Efectivamente, para el montaje de *Moscú contraataca*, que fue pensado como relato sobre la defensa de la capital soviética, sus creadores recogieron los fragmentos de otros documentales y noticiarios y, además, rodaron el material exclusivamente para el film durante la batalla por la ciudad e inmediatamente después de su final. En su libro *Historia del cine mundial*, Georges Sadoul escribe que el filme “fue realizado durante violentos combates cuyo resultado pareció incierto durante mucho tiempo: no pudo seguir un guión elaborado de antemano. Pero la obra traía el aire mismo de la gran batalla: cargas en la nieve, vistas tomadas desde un tanque en acción y los impresionantes cadáveres helados de las mujeres ahorcadas por los alemanes balanceados por el viento invernal” (Sadoul 2004: 282). En efecto, las grabaciones se realizaron bajo el fuego del enemigo, cuando el termómetro marcaba treinta grados bajo cero. Lo que pusieron después como título *La derrota del ejército alemán cerca de Moscú*, en aquel entonces era un sueño para todos los soviéticos. Al retirarse de la capital rusa, los nazis quemaban ciudades y aldeas, volaban puentes y vías de ferrocarril. Todo esto lo graban los camarógrafos de batalla, convirtiendo los metros del celuloide en un documento cinematográfico. Una vez terminado el montaje, Stalin personalmente revisó la película e hizo algunas observaciones a los directores, después de lo cual ésta se exhibió en las salas de cine capitalinas. En enero de 1942, en unos cuantos días, el Estudio Central de la Crónica Cinematográfica de Moscú produce 800 copias que se distribuyen en todo el país. El documental se presentará en Inglaterra, Canadá y los Estados Unidos. Por primera vez Occidente podría ver que el ejército del Tercer Reich puede ser vencido, que en esta guerra es posible dominar y ganar. Tras ver *Moscú contraataca*, la prensa americana escribió que cada persona interesada en el bienestar de América tendría que ver esta película (*Film Daily*, Nueva York, 1943). El 16 de diciembre de 1942, el periódico *New York Daily News* enfatiza: “Al salir de la sala del cine las personas quedan más convencidas que nunca de que se ganará la guerra” (Fomin 2010).

En aquel entonces, los Estados Unidos ya habían entrado en el conflicto, aunque la mayoría de los americanos pensaba que esta guerra no les pertenecía. Para convencer a la población civil de brindar su apoyo a la intervención estadounidense en la guerra, Washington encargó a Frank Capra, el famoso director de cine, laureado con tres premios Óscar, a realizar una serie de documentales para que los soldados americanos supieran por qué iban a combatir en el frente. El quinto y el más largo documental de propaganda de esta serie *Why we fight* (*¿Por qué luchamos?*) estaba dedicado a la batalla de la URSS: *Battle of Russia*, en esta película, basándose en los fragmentos de la película de Sergei Eisenstein *Alejandro Nevski/Александр Невский* (1938) y algunas otras, se narra brevemente la historia del país y del pueblo ruso. Impresionantes para el público americano fueron también las escenas de la película de Iván Pyryev *Secretario de Comité de Distrito/Секретарь райкома* (1942), cuando sobre las imágenes de horcas y ruinas en fuego los soldados juran defender lo que el enemigo les trata a arrebatar: “Sangre por sangre. Muerte por muerte.”

La batalla de Rusia se estrenó el 11 de noviembre de 1943. En este tiempo la guerra dio un giro y el frente oriental comenzaba a avanzar hacia el oeste, mientras que la batalla por el río Dniéper estaba en su apogeo, así que los creadores de *Why we fight* tenían mucho que mostrar al espectador estadounidense respecto a los hechos

bélicos en el territorio soviético: la primera derrota de los nazis durante la SGM, que ocurrió en la batalla por Moscú; el asedio de Leningrado; la batalla por Stalingrado. El filme informaba de que, además del ejército regular, en la URSS operaban los partisanos y que en Leningrado cada uno de los ciudadanos pudo haber sido considerado soldado. A pesar de que la crítica americana calificó la crueldad de las imágenes de *Moscú contraataca* como naturalismo burdo, Frank Capra también utilizó ampliamente fragmentos de la película *Moscú contraataca* que fueron grabados en los territorios liberados de los nazis. Al ver estas imágenes, los norteamericanos tenían una idea clara sobre por qué luchan los rusos.

Las escenas más impresionantes eran las que mostraban a los prisioneros de guerra, llevados por las calles de la capital soviética, y las que exhibían en los enormes campos rusos los tanques cubiertos de nieve y otras maquinarias de guerra alemanas destruidas (Kenez 2001). En cuanto a su lado artístico, la crítica extranjera argumentaba que el documental se destaca no tanto por su valor artístico, sino por las imágenes abrumadoras, cuyo empleo va más allá de la mera documentación de los hechos y supone una práctica social realizada con el fin de hacer ver e involucrar moralmente a una audiencia con los acontecimientos representados (Kenez 2001).

Tras las cámaras de *Moscú contraataca* se quedaron tres años y medio de guerra, así como la última fase de operación bélica de la defensa de Moscú, después de la cual las mejores fuerzas de *Wehrmacht* empiezan a retroceder, a la vez que los soldados y generales de la Armada Roja gozan por primera vez la Victoria. En total, en la batalla por Moscú perdieron la vida 625 mil personas. De los que debatían por el triunfo con la cámara en la mano desde el inicio de la guerra, uno de cada cinco no llegó a la primavera del año 1945. Después de ver las imágenes que nos dejaron como herencia histórica y cultural, la única conclusión correcta a la que podemos llegar se resume en estas breves y serenas palabras: esto no puede repetirse jamás.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNOUW, E. (1996): *El documental: Historia y estilo*. Gedisa. Barcelona.
- GUBERN, R. (2016): *Historia del cine*. Anagrama. Barcelona.
- HAMDORF, W. M. (1995): “Madrid-Moscú. La Guerra Civil Española vista a través del “cine de montaje” soviético”, *Actas del V Congreso de la A.E.H.C., A Coruña, C.G.A.I.*, pp. 117-136.
- KENEZ, P. (2001): *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*. Tauris. New York.
- NICHOLS, B. (2013): *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- SADOUL, G. (2004): *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Siglo XXI. México.
- КОПАЛИН, И. (2005): “Операторский фронт”, *Киноведческие записки*, 72, pp. 86-98.
- МИКОША, В. (2005): *Я остаю вливаю время*. Алгоритм. Москва.
- ФОМИН, В. (2016): ““Плачьте, но снимайте!” Из истории советской фронтовой кинохроники 1941–1945”, *Живая история*, 6, pp. 32-43.

FILMOGRAFÍA

- CAPRA, F. (director). (1943). *Why we fight. The Battle of Russia* [documental]. EE. UU: War Department.
- VARLAMOV, L. y KOPALIN, I. (directores). (1942). *Moscú contraataca* [documental]. URSS: Estudio Central de la Crónica Cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNOUW, E. (1996): El documental: Historia y estilo. Gedisa. Barcelona.
- FOMIN, V. (2016): “Plach'te, no snimayte!’ Iz istorii sovetskoy frontovoy kinokhroniki 1941–1945”, *Zhivaya istoriya*, 6, pp. 32-43.
- GUBERN, R. (2016): Historia del cine. Anagrama. Barcelona.
- HAMDORF, W. M. (1995): “Madrid-Moscú. La Guerra Civil Española vista a través del “cine de montaje” soviético”, *Actas del V Congreso de la A.E.H.C., A Coruña, C.G.A.I.*, pp. 117-136.
- KENEZ, P. (2001): *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*. Tauris. New York.
- KOPALIN, I. (2005): “Operatorskiy front”, *Kinovedcheskiye zapiski*, 72, pp. 86-98.
- MIKOSHA, V. (2005): *Ya ostanavlivayu vremya*. Algoritm. Moskva.
- NICHOLS, B. (2013): *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- SADOUL, G. (2004): *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Siglo XXI. México.
- FILMOGRAFÍA**
- CAPRA, F. (director). (1943). *Why we fight. The Battle of Russia* [documental]. EE. UU: War Department.
- VARLAMOV, L. y KOPALIN, I. (directores). (1942). *Moscú contraataca* [documental]. URSS: Estudio Central de la Crónica Cinematográfica.