

Dentro del iglú con Robert Flaherty

Bajo la lupa es un espacio que aboga por una lectura detenida y exhaustiva, por la implicación de la experiencia del lector en el análisis de la obra y por la idea de que ninguna lectura o estudio es definitivo ni concluyente.



© 1998 FILM PRESERVATION
ASSOCIATES INC.

Robert Flaherty (dir.)
Nanook el esquimal
DVD – Documental
EE UU, 1922
Distribuido por Divisa

¿Qué puede tener una película realizada en 1922, en blanco y negro, muda y de más de hora y media de duración, para que los niños de hoy, acostumbrados al ritmo trepidante de los videojuegos, puedan disfrutarla

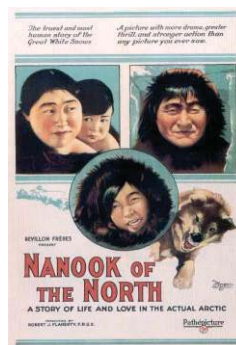
hasta el final? La respuesta está en que esta película supera el interés propio de una época y de una cultura para trascender al plano de lo que afecta a la condición humana. *Nanook* es un clásico y, como tal, alberga tres paradojas fundamentales: en primer lugar, utiliza el lenguaje propio de una época y un autor, pero es comprendido por muchos tipos de espectadores; en segundo término, se basa en una noción de lo bello que está fijada en la evolución del arte y, a la vez, las formas estéticas del futuro no consiguen suplantarla del todo; por último, muestra una verdad subjetiva que se transforma en colectiva en tanto que supera esta condición y es susceptible de comprensión y crítica. Como se puede observar, un clásico conecta con tres dimensiones: la estética que utiliza, la verdad a la que alude y el público al que se dirige. El arte, la ciencia y la sociedad se reflejan en la obra maestra, y Flaherty ha conseguido combinar dichos elementos gracias a una sensibilidad visual sutil, un afán vocacional por descubrir y revelar los secretos de la vida humana y una capacidad muy refinada para comunicar con el espectador. Veamos como lo consiguió.

Flaherty realiza su primera expedición al Ártico, allá por 1910, junto a Sir William MacKenzie con el fin de examinar el terreno sobre el que se asentarían las vías transcontinentales de ferrocarril, así como las posibilidades de explotación minera de la

zona. Durante seis años el joven Robert recorre tierras nunca vistas hasta entonces y, junto al material exploratorio, lleva consigo una cámara de cine. Flaherty apenas tenía experiencia cinematográfica, pero su mirada estaba muy acostumbrada a la observación de un paisaje que le resultaba familiar. Se había criado al norte de Manitoba, en una zona minera, había crecido rodeado de indígenas norteamericanos e inuit, en ese ambiente había desarrollado la mirada aguda de un observador y el espíritu inquieto de un explorador. Una mirada que frecuentemente se ha descrito como la del “ojo inocente”, la mirada curiosa que trata de descubrir “las verdades elementales que todo ser humano comparte”: la mirada del artista, pero también la mirada del científico, el ojo que observa más allá de lo evidente, que busca en la imagen la esencia de lo aparente y cuyo mirar activa la curiosidad del espectador.

La primera película que rodó durante la expedición nunca le convenció y quizás por eso no se sintió defraudado cuando se quemó inesperadamente. Al proyectarla había tenido la sensación de que el público estaba más interesado por las calamidades y peripecias de unos exploradores que se enfrentaban a la crudeza del Ártico que por la vida y el espíritu de las gentes que allí habitaban. Éste sería el objetivo de su segunda expedición al Ártico: realizar una película sobre los habitantes de las gélidas tierras del Polo Norte, los inuit.

Flaherty tenía claro lo que no quería hacer: no pretendía aportar una gran cantidad de información sobre las duras condiciones que soportaban los inuit, ni tampoco sobre las peculiaridades de su cultura. No le interesaba en absoluto mostrar lo que había supuesto el proceso colonizador para esas gentes. Quería, en cambio, transmitir en imágenes la capacidad de adaptación del hombre, su coraje para enfrentarse a unas condiciones extremas, y lo más importante, captar su “esencia”, un “espíritu” que él entendía como feliz, valiente y entregado en cada uno de los actos realizados, “el espíritu”, en definitiva, de la civilización humana. Ésta era una perspectiva compartida por



© 1998 FILM PRESERVATION ASSOCIATES INC.

muchos de los exploradores y etnógrafos de la época colonial y aunque desde el punto de vista actual, puede ser criticada de muchas maneras, hemos de tener presente que el autor nunca pretendió filmar un “documental”, al menos tal y como hoy entendemos esa palabra (1).

Para rodar *Nanook*, Flaherty adoptó un modo de trabajar único hasta entonces, en el que él y los inuit eran los autores y

protagonistas del proceso de creación en su conjunto. Esta era quizá la única manera de hacer efectivo y visible el proceso de descubrimiento en el que se había involucrado de lleno y que requería de un gran esfuerzo. En primer lugar el proyecto demandaba la total disponibilidad del equipo, así que los inuit que trabajaron como asistentes y actores recibían un sueldo. En segundo lugar, su obsesión por reflejar con la máxima precisión posible aspectos muy concretos de la naturaleza humana y del paisaje le llevaron a escoger la primera cámara en la historia que incluía un visor réflex, a pesar de que era más pesada y difícil de manejar que el resto de las existentes. Para Flaherty era fundamental poder encuadrar con exactitud, componer “pictóricamente” la imagen de la realidad sin alterar su autenticidad. También por ello eligió la película ortocromática que le permitía captar mejor los matices luminosos dentro del blanco homogéneo de la nieve y el gris oscuro del mar.

Flaherty era consciente del abismo que separa la observación de la realidad y su filmación, por eso construyó un laboratorio de revelado en su refugio de Hudson Bay, donde revelaba y proyectaba una y otra vez lo filmado. Así podía decidir sobre la marcha y junto a sus colaboradores inuit el material que valía, lo que debía ser filmado de nuevo o las tomas que rodarían a continuación. Nada dejó al azar en su búsqueda de lo auténtico y lo preciso, no dudaba en acumular horas de filmación de un mismo fragmento de mar buscando el tipo de ola adecuado capaz de mostrar el clima de la época estival o la dureza de una tormenta invernal. Incluso pedía a sus colaboradores inuit que representaran las escenas que él consideraba más significativas de una vida



que, en realidad, había desaparecido con la llegada del hombre blanco. Tanto la construcción de los personajes protagonistas de la película *Nanook*, “el oso”, jefe de los itivimuits, reconocido cazador en toda Ungava y su familia, como sus actividades, que van de la caza de la morsa y la foca hasta la construcción de un iglú (sin duda una de las escenas más conocidas, y sobre la que volveremos a hablar), son reconstrucciones cuidadosamente elaboradas donde todo lo que pudiera restar autenticidad a la representación era desechado. Pero ¿supone la representación de la realidad una traición a la misma? Flaherty indaga constantemente en este interrogante iniciando un proceso creativo que durará toda su carrera, pero frente a una cuestión como ésta resulta más importante el debate que genera la obra entre el público que propiamente la respuesta que pueda aportar el autor.

En cada plano, en cada escena de *Nanook* somos partícipes de la tensión constante entre lo que vemos y lo que nos gustaría saber sobre esas gentes, entre la identificación con el ser humano en un sentido amplio y romántico y la distancia frente a lo extraño, lo exótico y lo lejano. La luz de la película nos sitúa en un paisaje hostil y exótico, pero cercano en cuanto a la experiencia de temor y dureza. La composición estática de



© 1998 FILM PRESERVATION ASSOCIATES INC.

los planos que muestran diferentes situaciones de la vida de esa familia insisten en la frontalidad y la centralidad de la escena, apenas queda espacio por encima de los personajes y se evita mostrar el horizonte, generando una sensación contradictoria de “encierro en un espacio abierto” que permite al espectador sentirse cerca de los protagonistas e incluso tener la sensación de estar arropados con pieles y capuchas que dificultan el movimiento y limitan la visión de una inmensidad helada.

El ritmo interno, la dimensión musical de la película destaca especialmente e incide en generar la participación del espectador. Podemos apreciarlo tanto en el plano donde el movimiento del mar juega con los cuerpos de las focas que flotan formando una verdadera melodía, como en el plano en el que Nanook, armado con un arpón, caza focas a través de un agujero en el hielo, forcejea, tira de la cuerda, avanza y retrocede. En ambos casos, Flaherty emplea la armonía propia de una danza y deja el plano en una duración mucho mayor que la que necesitaría si solamente quisiera informar al espectador de lo que está ocurriendo.

Aunque aparentemente *Nanook* es una película sencilla en su planificación, la coreografía de la misma ofrece sabrosos ejemplos de una armonización compleja

entre los encuadres, su composición y el movimiento de las figuras. Una vez más se juega con la tensión entre lo que se ve en primer plano (por ejemplo la familia sale del iglú) y lo que suscita nuestra curiosidad (apenas atisbamos, en un segundo



© 1998 FILM PRESERVATION ASSOCIATES INC.


término del plano, unas barcas en el fondo) creando y administrando expectativas en el espectador sobre qué sucederá. Las dos acciones están recogidas en perfecta armonía por el movimiento de la cámara que las une en el momento final, resolviendo sólo en parte nuestras dudas sobre la acción (la familia coge las barcas para ir a la caza de morsas, ¿qué sucederá ahora?).

¿De donde proviene la empatía que consigue Flaherty con los espectadores en *Nanook*? La película puede situarse en el período en el que el cine americano va asentando las bases de la narración clásica a partir de las ideas de Griffith sobre un sistema de filmación y montaje en el que se alcanza con éxito la facultad de la novela para “enganchar” al espectador. Y esto a partir de una práctica muy simple: la articulación de los espacios y tiempos filmados según las direcciones y ejes de los movimientos y miradas de los personajes. El montaje va a construir un espacio-tiempo, es decir, un universo virtual coherente dentro del cual se van a enlazar las acciones de los personajes. Este tipo de lenguaje ofrece una dinamicidad en la secuencia de los planos que ni el cine primitivo ni el cine etnográfico habían conseguido hasta entonces, lo cual hacía de éstas películas bastante aburridas. En 1920 el público estaba totalmente acostumbrado a este nuevo lenguaje y eso fue lo que comprendió Flaherty cuando hizo *Nanook*: si quería transmitir el alma de las situaciones en las que se desarrollaba la vida de los inuit, si quería transmitir autenticidad y a la vez avivar la curiosidad del público, debía abordar su proyecto desde el punto de vista de la reconstrucción o la representación. Este carácter “construido” de *Nanook* es objeto de críticas etnográficas y se ha debatido mucho sobre el tema, pero recordemos que Flaherty no quería mostrar las cosas “tal y como han sido o son”, sino de acuerdo con

su sentido en el contexto de la vida de sus personajes. Flaherty comprendió que cada medio de expresión tiene una naturaleza determinada que condiciona los efectos que se quieren producir con él y utiliza el lenguaje cinematográfico clásico, recién inventado,

para amoldar el contenido de lo que quiere transmitir al medio de expresión que utiliza. En *Nanook* encontramos un ejemplo ya clásico de reconstrucción narrativa de los hechos: la secuencia de la construcción del iglú. En la construcción de esta escena se utilizan dos series de acciones, la construcción del iglú como tal y, en paralelo, los juegos de los niños sobre la nieve. La evolución en la construcción del iglú, que podría ser muy pesada si se contara de manera lineal, es abordada a partir del montaje paralelo y con elipsis entre esas dos series de acciones (2). Por otra parte, sólo se construye la mitad del iglú y en un tamaño mayor al normal, de modo que permite a la cámara, y con ella al espectador, penetrar en la escena a partir de un juego de tamaños de plano y de ángulos de encuadre que respeta siempre el eje de las miradas y posiciones de los personajes y a su vez permite que comprendamos perfectamente cómo se construye paso a paso un iglú. Es por esto que la forma “artificial” que Flaherty adopta para describir las situaciones resulta más adecuada para la comprensión de cómo suceden que la simple reproducción mecánica de la realidad.

Todo lo dicho hasta ahora nos muestra que Flaherty no era un cineasta convencional y *Nanook* tampoco es una película-documental convencional. Con el tiempo se ha convertido en un clásico difícil de etiquetar y por eso sus múltiples lecturas siguen siendo hoy objeto de análisis y crítica. Pero, como dice R. Leacock, cámara y ayudante de Flaherty, “escribir y hablar de cine es como hablar sobre un perfume, no sirve de mucho, porque el cine es el olor, el sabor de lo que sucede”. Por eso, en fin, mejor ver *Nanook* y verla varias veces, escuchar luego hablar a la viuda de Flaherty y a su cámara en los extras, volver a ver la película, compartirla con los niños y luego hablar con

ellos sobre *Nanook*. También podemos jugar con los chavales a construir un iglú en el salón... 

Alguna bibliografía consultada y recomendada

BARSAN, R. *The Vision of Robert Flaherty*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1988

CALDER-MARSHALL, A. *The Innocent Eye, the Life of Robert J. Flaherty*. New York: Harcourt, 1963

BRACE & WORLD.DEANE WILLIAMS. "Senses of cinema, R. Flaherty". En: <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/flaherty.html>

FLAHERTY, R. How I Filmed *Nanook of the North* Adventures with the Eskimos to Get Pictures of Their Home Life and Their Battles with Nature to Get Food. The Walrus Fight, 1922, pp.: 632-640. David Pierce (1988) (Ed) En: http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23_rfl_2.htm

GUIGOU, (SF) N, "Representación e imagen. Las miradas de la Antropología visual". En: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Guigou/AntropVisual.htm>

GRIERSON, J. "Flaherty's Poetic Moana". En: Lewis Jacobs (ed.) *The Documentary Tradition*. New York: Norton and Co., p. 25

HUBBARD FLAHERTY, F. *The Odyssey of a Film-maker, Robert Flaherty's Story*. Urbana, Illinois: Beta Phi Mu, 1960

PEREZ REYNA, C. "Video e investigación antropológica. Algunas consideraciones metodológicas y epistemológicas". En: http://www.antropologiavisual.cl/ART03_IM.HTM

VEGA SOLIS, Cristina. "Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico". En: *Gazeta de Antropología* n° 16, 2000. Texto 16-07. En: http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html Si el lector está interesado en leer sobre antropología visual recomendamos: <http://www.visualanthropology.net/papers.php>

Así como: SAMA, S. "Tras la pista de la antropología visual". En: *Revista de Antropología social* n° 8, 1999 pp. 183-211

Sara Sama

Antropóloga y profesora de Antropología en la UNED, redacta su tesis doctoral sobre las relaciones inter-étnicas en el espacio urbano y cuenta con un documental, *Bander skun* (1998), realizado en la Universidad de Kent (Canterbury. Reino Unido). En su tiempo libre realiza pequeñas videoocreaciones; algunas de ellas pueden verse en www.youtube.com bajo el tag: miraktveo.

Diego Herranz

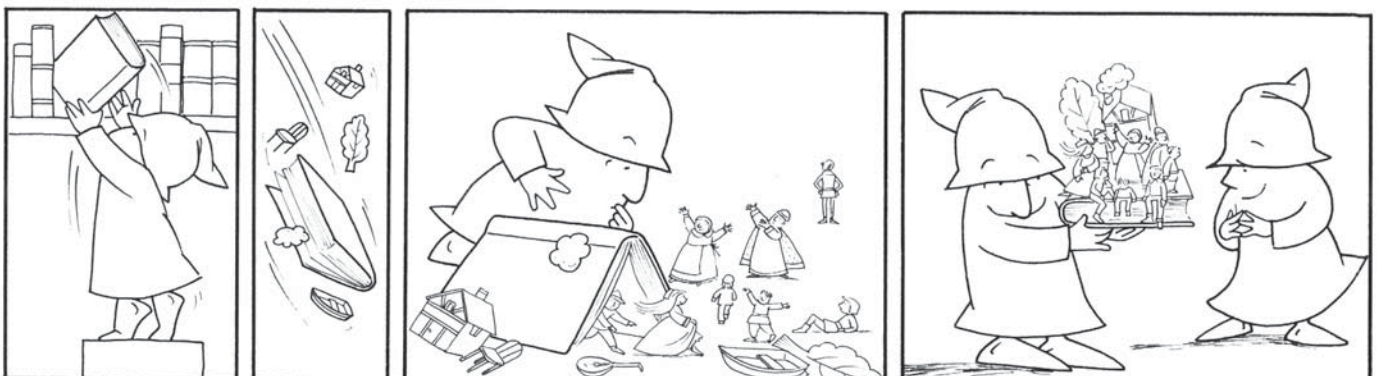
Sociólogo y licenciado en dirección de cine por la ECAM (Escuela de la Cinematografía y el Audiovisual de la Comunidad de Madrid), ha dirigido los siguientes cortos: *Una noche* (2006), *Distancia* (2005), *De la ilusión* (2004), y *Daños colaterales* (1997). Actualmente trabaja en varios documentales.

Notas

- (1) De hecho, Grierson utiliza esta palabra por primera vez al hablar de otra película de Flaherty, *Moana* sobre la cual dice: "desde luego *Moana* (1926) aun siendo una recopilación visual de eventos de la vida cotidiana de un joven polinesio y su familia, tiene un valor documental". (En John Grierson, "Flaherty's Poetic *Moana*". En: Lewis Jacobs (ed.), *The Documentary Tradition*. New York: Norton and Co., p. 25). La palabra documental sería desde entonces utilizada para diferenciar aquellas películas que, de un modo creativo, aportan información sobre la vida y costumbres de determinadas gentes. En palabras de Grierson: "El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo".
- (2) Y en este sentido sigue exactamente el modelo establecido por Griffith en *El nacimiento de una nación*.

Nuestra viñeta de LIJ. © El nano

Por Cristina Pérez Navarro y Jorge Quiroga



C.J. 2007