

Michael Rabiger

El documental y la poesía

Escena de *Hombres de Arán* de Robert J. Flaherty, 1934

En este artículo tengo el propósito de comparar la poesía y el documental como medios de expresión, y considerar la manera en que el trabajo de Robert Flaherty — quien, a veces, ha sido llamado el padre del documental— puede ser el de un poeta. Para empezar, consideremos a la poesía como el arte de capturar la esencia de la experiencia humana, transmitiéndola con la más sutil y efectiva combinación de lenguaje, estilo y métrica. Como tal, la mejor poesía es sublime porque compagina varios niveles de la conciencia, y exige un constante esfuerzo de exploración por parte del lector. Al igual que todo buen arte, nos reta a involucrarnos con la ambigüedad, a alcanzar una conciencia más profunda y, quizás, a llegar a algún nuevo estado interior. Pedirle esto a un documental es, en realidad, esperar que el director descubra percepciones profundas acerca de lo actual y, luego, que las exprese cinematográficamente de forma que impulse al espectador a experimentarlas intensamente para que, luego, él o ella sienta una alteración y un crecimiento en su espíritu. Muchos espectadores han tenido variedades de esta experiencia.

Hace tiempo que se ha reconocido la relación entre el acto de ver y el de desvelar verdades de la magnitud que habitualmente buscan los poetas. Incluso utilizan 'ver' como sinónimo de una comprensión intuitiva e inmediata, por lo que, quizás, el poeta y novelista inglés Thomas Hardy denominó a una de sus colecciones de poesía *Momentos de Visión*. Simónides, que escribió varios siglos antes de Cristo, dijo que la pintura es poesía silenciosa, y que la poesía es pintura que habla. Las imágenes de la poesía no sólo ilustran ideas abstractas; les dan cuerpo, enlazando los aspectos físicos, abstractos, emocionales e intelectuales tan inseparablemente como puede uno encontrar en, pongamos por caso, *Las Hurdes* (1932) de Buñuel. Las grandes narraciones de la antigüedad utilizaban el lenguaje como vehículo para convocar a las imágenes, y *La Odisea* y las leyendas Artúricas, que comenzaron como cuentos orales, se fijaron por escrito y se representaron como poesía. Las formas métricas hacían más fácil a los recitadores viajeros la memorización de los extensos textos, y se sabe que los ritmos y los patrones de la rima ayudan a que el público pueda concentrarse durante largos períodos. Los ritmos visuales y auditivos son de una importancia vital en todos los aspectos de un cine que trascienda. *El correo nocturno* (1936) de Basil Wright y Harry Watt —sobre los empleados postales que ordenan, durante toda la noche, el correo en un tren expreso que atraviesa Inglaterra— es el experimento más trascendente de los primeros documentales. Hace derivar su ritmo de los ritmos inherentes a todas las acciones y sonidos del tren, intensificados por la narración poética de W.H. Auden y la música de Benjamín Britten.

Intencionalmente o no, todos los tipos de arte expresan un punto de vista. Zola describió a la obra de arte como «un rincón de la naturaleza observado por un temperamento», y esto señala al elemento común de la subjetividad que los documentales y la poesía tienen en el corazón de sus procesos. La experiencia desnuda entra en la mente del poeta por el ojo, el oído y el corazón subjetivos y crece en la memoria, depurada y concentrada. La memoria, matizada y transformada por la mente investigadora e imaginativa, como mejor puede compartirse con los otros es por medio del lenguaje elevado a su máxima potencia —lo que podría ser otra definición de la poesía. De manera parecida, un realizador de documentales observador acumula filmaciones igual que la mente del poeta registra memorias. El equipo de realización contempla, entonces, las implicaciones y los significantes del material y destila el sonido y la imagen en un constructo altamente evolucionado, utilizando los mejores aspectos del lenguaje de la pantalla para impartir significados y esencias al público. Las imágenes rítmicas y contrapuestas, los símbolos, las acciones, las palabras y los sonidos del lenguaje cinematográfico sirven excepcionalmente bien al pro-

pósito poético porque el lenguaje fílmico es, en realidad, la analogía más evolucionada que poseemos de la complejidad de la conciencia humana.

El documental —la filmación de gente que alimenta bebés o baja de trenes y que la sigue por la miríada de acciones de la vida real—, había sido el tema de la cámara desde los hermanos Lumière en adelante, y la Primera Guerra Mundial fue especialmente rica en cobertura. Pero hasta *Nanook of the North* [*Nanuk, el esquimal*] (1922) de Robert Flaherty, nadie había pensado en hacer que la actualidad filmada contara una historia de tal forma que la gente en su vida real adquiriera dimensiones míticas o poéticas. El socialismo revolucionario lo hizo retóricamente, pero Flaherty fue el primero que utilizó la cámara para emplazar las leyendas épicas y lo mítico en la vida cotidiana.

Robert Flaherty nació en 1884 en la Montaña de Hierro, Michigan; hijo de un ingeniero de minas que trabajaba en las ciudades y los campamentos mineros. De vez cuando el muchacho vivía en un relativo aislamiento, siguiendo pistas y cazando con los indios de la localidad, y siempre estuvo fascinado con la naturaleza. No era un escolar atento; Flaherty prefería estar en el campo ayudando a su padre con los planos de los yacimientos de minerales. Estudió minería en la universidad, conoció a su futura mujer y, luego, fue hacia el norte, a Canadá, para hacer prospecciones en un territorio poco conocido. A partir de 1910 realizó varias expediciones al lejano norte y llegó a respetar profundamente la ingeniosidad y el buen humor de los esquimales. En un viaje a casa, aprendió a utilizar una cámara Bell y Howell de 16 mm.



Robert Flaherty Imagen de *Nanuk, el esquimal*, 1922



Robert Flaherty Imagen de *Moana*, 1931



Robert Flaherty Imagen de *Lousina Story*, 1948

y, al haber sido contratado para hacer el mapa de la costa este de la bahía Hudson, se dirigió hacia el norte y filmó más de 17 horas de documental del viaje. De regreso en Toronto, mientras guardaba su material y fumaba, inadvertidamente incendió el negativo y sufrió graves quemaduras. Ahora todo lo que quedaba de su película era un original positivizado que se vio obligado a mostrar repetidamente en su esfuerzo por reunir dinero para volver a filmar.

Estas proyecciones eran fortuitas porque, con el tiempo, le convencieron de que su filmación había sido plana e inconsecuente. De regreso a la bahía

Hudson en 1920 con los fondos de un comerciante de pieles francés, se puso a trabajar de una manera nueva, involucrando a actores nativos pagados y animándoles a elaborar una historia. Consciente de la intrusión generalizada en el mundo esquimal de elementos de la civilización blanca, Flaherty se interesó más por cómo debía haber vivido el abuelo de Nanuk. Con Nanuk, que también estaba interesado en retratar esto, se pusieron a recrear una forma de vida ya desaparecida, utilizando las ropas, herramientas y barcas del siglo XIX. Para Flaherty aquella fue la última era de la inocencia y del heroísmo puro del pueblo Inuit.

Como había hecho con los

nativos americanos en su juventud, Flaherty vivió con los esquimales mientras hacía su primera película para, así, aprender su forma de vida y sus valores, y ganar su confianza. Incluso fue el padre del hijo de una mujer Inuit —aunque esto no se supo hasta mucho más tarde. Sus ayudantes nativos actuaban, ayudaban con el equipo, y aprendieron a revelar, proyectar y criticar la filmación. En una ocasión, Flaherty incapaz de volver a montar una cámara, vio con buenos ojos cómo uno de sus asistentes nativos lo hacía por él.

La contribución de Flaherty al canon del documental fue la de colaborar, más que simplemente dirigirlos, con sus actores y co-elaborar con ellos los materiales de la historia para que ésta siguiera un arco narrativo, como en el cine de ficción de la época. Como nadie

antes que él, comprendió que el material fáctico carecía de cualquier dimensión mayor de significado a menos que se arreglara para provocar en la conciencia del público manifestaciones más integradoras.

El cine de la época en que se hizo Nanuk era mudo, en blanco y negro, y técnicamente había evolucionado poco desde sus comienzos en el siglo XIX. Concep-

tualmente, sin embargo, había avanzado mucho en sus primeras tres décadas. Esto se debía principalmente a todos los experimentos que se habían realizado para presentar la ficción, y (en Rusia) de la teorización acerca de cómo funcionaba el lenguaje de la pantalla. Para el público, el cine debe de haber sido una experiencia profunda. Incluso hoy, desentrañar las intenciones de los realizadores a partir de los fragmentos volátiles de un mundo silencioso resulta ser una actividad más reflexiva y especulativa que la que solemos dedicar al realismo predominante hoy en día, con sus vivos colores, el sonido sincronizado y las convenciones sintácticas largamente establecidas.

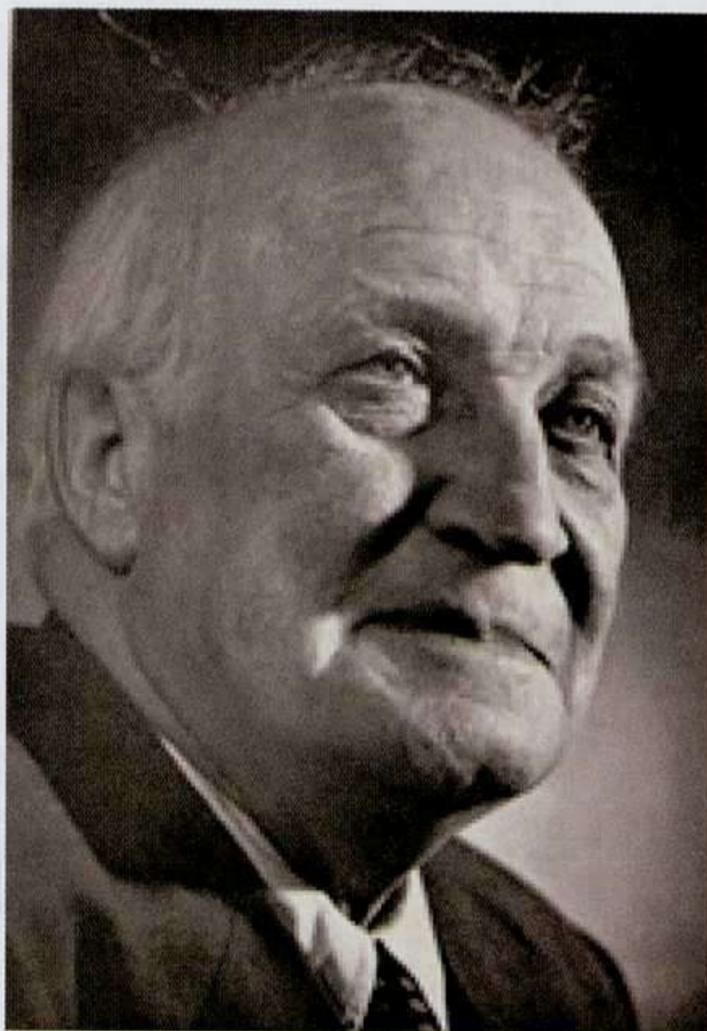
Flaherty se veía instintivamente arrastrado a situaciones extremas en lugares lejanos. Distanciar una narración en el lugar y en el tiempo era un recurso familiar de la literatura y el periodismo de viajes. Era un recurso seguro para liberar, por igual, la imaginación del narrador y la del público. Hardy, por ejemplo, con frecuencia ambienta sus novelas y poemas un poco antes de su propio nacimiento, en la época en que sus padres eran jóvenes. Inventaba los nombres de los



lugares basándose en lugares reales de Dorset y transformaba el reino de Wessex en un escenario 'mitad real, mitad sueño' para sus historias. Aunque había nacido varias décadas antes que Flaherty, es un útil paralelo de Flaherty ya que ambos fueron autodidactas, crecieron en circunstancias rurales y, en alguna medida, aisladas, eran violinistas aficionados, más intuitivos que intelectuales y rehuían la teoría. Pronto en la vida, ambos parecen haber caído en un eterno encantamiento merced a los cuentos orales que les contaban algunas personas amadas. Ninguno olvidó jamás lo poderosamente que el pasado, recordado o imaginado, favorece el que un mundo intensamente sentido se despliegue en la imaginación del que atiende.

«El pasado», dijo C.P. Snow, «es otro país. En el que las cosas se hacen de otra manera». La poesía y la literatura, reflexivamente consumadas, se emplazan en los tiempos del pasado mientras que el cine siempre tiene lugar en el tiempo presente. Incluso el 'flash back', una vez establecido, deviene su propio presente. Esto, sin embargo, presenta alguna forma de ambivalencia ya que cada secuencia de película o vídeo comienza haciéndose historia en el momento que se graba. 'Todo lo que he visto, lo he visto una vez y no lo he vuelto a ver', dice el anciano protagonista mientras está mirando sus afanes de hace cincuenta años en el documental danés *El cuento de un viajero*¹. De anciano se da cuenta que todo lo realmente importante ocurre una vez y pasa rápido. Las experiencias vitales continuamente se nos escapan de las manos, infra-valoradas e infra-exploradas. El acto de 'grabar' es una necesidad humana porque nos ayuda a ralentizar la aniquilación que ejecuta el tiempo. Una foto fija congela un momento único para poder re-examinarlo (en 'momentos de visión'), mientras que el documental de cine o vídeo captura la acción dinámica y ofrece, así, el regreso no a un símbolo o emblema del pasado, sino al proceso de aquello que haya sido portador de significado o belleza. La filmación de unas vacaciones, las películas caseras y el documental más formal resultan intrínsecamente fascinantes porque nos ofrecen la posibilidad de un ingreso repetido a todo aquello asociado con un tiempo, un lugar y una situación particulares.

Esta noción del retorno a un lugar en el tiempo que avanza hacia lo desconocido ha sido cuestionada: 'Las historias parecen desplazarse hacia un futuro abierto e incierto que los personajes tratan de influenciar, pero



Robert Flaherty

¹ *Traveller's Tale* (Lars Johansson, Dinamarca, 1994).

² Roemer, Michael. *Telling Stories: Postmodernism and the Invalidation of Traditional Narrative* (Lanham; Maryland: Rowman & Littlefield, 1995).

de hecho recogen un pasado acabado que no pueden alterar. Su viaje hacia el futuro —al que complacidamente nos entregamos— es una ilusión². En las ficciones uno no puede olvidar por mucho rato que los personajes son actores y la historia es artificial, pero ¿qué ocurre en el documental? La madre excéntrica y la hija en *Los jardines grises*³ de los hermanos Maysles están, patentemente, inventándose a sí mismas y determinando su propia historia sobre la marcha. Los acontecimientos ficticios tienden a perder intensidad y a desenmarañarse cuando se contemplan más de una vez, pero el mejor material de actualidad nos confronta con el misterio existencial del ser y nos invita a una exégesis nueva. El documental que abarca el aquí y el ahora de la actualidad se encuentra en el tambaleante filo de la existencia humana, ofreciéndonos la evidencia primaria con todo su misterio y ambigüedad, no la evidencia secundaria mediatizada por los actores que trabajan sobre un guión.

El significado en la ficción surge de la interacción entre la imaginación 'y que si ...' del autor y su voluntad ideológica. El documental tiene la misma inspiración ideológica, pero surge al encontrar significado en lo real o al imponerle a éste, plausiblemente, un significado. Aunque el autor de documentales puede imaginar o elaborar menos, los fragmentos resultantes en la pantalla son, igualmente una 'apariencia', nunca el hecho real. Una pluralidad de factores subjetivos —tales como la elección de las lentes, la iluminación, la elección del momento en que se enciende o se apaga la cámara— introducen distorsiones en los temas más familiares, por lo que el documental nunca es la verdad misma sino un constructo basado en una determinada impresión de la verdad. 'Esto no es una pipa' dice Magritte, avisándonos mientras escudriñamos su fascinantemente realista imagen de una pipa.

El público de un documental aspira a ingresar en un mundo especial, un mundo basado en la actualidad que se ve por primera vez y que encarna un punto de vista novedoso y cautivante. Un buen documental utiliza unas formas intrínsecas a su tema y un lenguaje fílmico que desafía al público a participar en la creación de algunos aspectos de la película en la imaginación exactamente igual que cuando leemos un poema o un relato corto. Sobre todo, el público quiere que el documental evoque preocupaciones temáticas de gran magnitud o universalidad. Esto es pedir mucho y explica por qué tantos documentales, principalmente realizados para la televisión, no son satisfactorios. Muchos de ellos son como espejos de tópicos que reflejan aquello que cualquiera que resultase estar presente podría ver por sí mismo. Tales películas, que no quieren o no pueden interpretar ni iluminar el área que han escogido, nos

³ *Grey Gardens* (Albert y David Maysles, USA, 1975)

implican a un nivel literal con sus personajes, sus predicados, sus problemas o sus injusticias. Son periodismo cotidiano más que arte fílmico, especialmente cuando utilizan las imágenes para ilustrar el discurso de los hechos y de las ideas. Una película de este tipo es, en realidad, una ininterrumpida conferencia, que atiborra al público de información irrelevante que más que liberar inhibe a la imaginación. Saciado y, sin embargo, privado de la alusión o la metáfora, el público se queda con hambre de lo metafísico.

La expresión 'documental' fue acuñada por el mentor de Flaherty, John Grierson (que fue, luego, el principal teórico del movimiento documental británico), al ver la segunda película de Flaherty, *Moana. Un romance de la edad de oro* (1925). Grierson se dio cuenta de que estaba viendo mucho más que una película de viajes. Él, más adelante, definió al documental como 'el tratamiento creativo de la actualidad'. '*Moana*, el intenso poema lírico de Flaherty sobre el tema del último paraíso'⁴, fue realizado con actores nativos de Samoa, sin embargo, hoy, nos parece artificial y polémico comparado con *Nanuk*. La desgracia (si pudiéramos llamarla así) de Flaherty consistió en haber hecho su mejor película primero y su golpe de genialidad fue el de, valientemente, desligar su obra de la realidad literal para construir lo mítico. En *El hombre de Aran* (1934), la isla y el afán por ganarse la vida en ella son lo suficientemente reales, pero los nombres de los que hacen de miembros de la familia indican, con claridad meridiana, que estamos observando tanto a isleños de Aran como a lo que Bresson llamará, más tarde, 'modelos' que representan a una familia arquetípica. Pero, ciertamente, la denominación 'documental' insiste en que algo importante es auténtico a la vida. Es el espíritu, no la letra de la verdad, lo que Flaherty consuma. Él no está interesado en quién está emparentado con quién, sino en cómo el hombre se relaciona con la naturaleza y con la supervivencia física y espiritual.

Flaherty viajó extensamente en busca de las cualidades humanas que quería filmar: el Ártico para *Nanuk*; Samoa para *Moana* (1926); Tahití para su frustrada colaboración con Murnau en *Tabú* (1931); las islas de Irlanda sacudidas por el mar para *El hombre de Aran* (1934) y la India para *El muchacho del elefante* (1936). Su instinto le conducía a buscar formas de vida radicalmente diferentes de la suya, y a aprender de sus protagonistas viviendo con ellos y filmando lo que hacían.

Cada proyecto era un viaje de la imaginación de Flaherty a lo extraño y lo realizaba con la intención de encontrar un aspecto que ennobleciera a la condición humana. Él buscaba recoger 'la anterior majestad y el carácter de esta gente, mientras ello fuera posible' y afirmaba adoptar un método etnográfico. Pero, en esto, se equivocaba, ya que se tomó libertades con los hechos y filmó no lo que estaba allí, sino lo que deseaba encontrar. Él rodó a Nanuk, por ejemplo, escuchando un disco de fonógrafo y mordiéndolo, como un primitivo que se encontrara con el fenómeno de la grabación por primera vez. Para que se acomodara a la filmación, Flaherty hizo que Nanuk construyera un iglú sobredimensionado que se derrumbó más de una vez. Una vez terminado, estaba demasiado oscuro como para poder filmar dentro, así que desgajaron la mitad del iglú y los miembros de la familia se desnudaron diligentemente para acostarse en lo que era una parodia de su refugio habitual. La caza de la foca se realiza con un equipo

⁴ Herman Weinberg citado por Georges Sadoul en *The Dictionary of Films*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1972.

arcaico y se caza al zorro ártico sin mostrar la crueldad de la trampa.

Todo esto es una forma idealizada de vida, un Edén perdido con el que Flaherty pudiera expresar las condiciones derivadas de sus propios orígenes. Él creía, con Rousseau, que una prístina dignidad existía dondequiera que la gente viviese en las circunstancias más primitivas. Sin ningún interés por los sistemas sociales ni en cómo los seres humanos se explotan los unos a los otros, era un humanista romántico que creía que las máquinas (de las que, incidentalmente, dependía su arte) traían la ruina y la corrupción. Qué irónico resulta que fuera su asistente aborigen, en vez del propio Flaherty, el que pudo recomponer la cámara.

El logro de Flaherty consistió en captar la diferencia entre lo cotidiano y lo mítico y en comprender que el cine, que no es de ficción, cae inerte en la placidez a menos que el director tome medidas para encontrar significados trascendentes. Esto no es distorsionar ni negar la realidad, sino elevar sus significantes como hizo Louis

Ferdinand Céline en su *Viaje al fin de la noche*. François Mauriac señaló que él no estaba interesado en reflejar la realidad, sino en las alucinaciones que la realidad planteaba. Por las palabras lo hiper-real, tan central a la experiencia humana en los extremos, resulta diligentemente convocado a la imaginación, pero se ve obstaculizado, e incluso derrotado, en el cine por la incansable afinidad de la cámara con los detalles superficiales. Richardson se cuestiona 'si la visibilidad total del cine que, aparentemente, no deja nada a la imaginación del espectador, no acabará paralizando la imaginación'⁵. El lenguaje escrito, señala, 'tiene el problema de hacer, de alguna forma, visible el significante, mientras que el cine se encuentra, a menudo, haciendo significante lo visible'. Flaherty comprendió que la notificación no se adecua a los hechos ni a la polémica. La vida para el pueblo esquimal había sido siempre una lucha a vida o muerte, y su ingenuidad y buen humor mientras luchaban por cada día adicional de supervivencia se veían enaltecidos, no enmascarados, gracias a las libertades de Flaherty con la historia. 'A menudo uno tiene que distorsionar las cosas para captar su verdadero espíritu', decía. Hardy, escribiendo ficción llegó al mismo descubrimiento: 'El arte', escribió, 'es el secreto del modo de producir con algo falso el efecto de algo verdadero'. Únicamente los artistas comprometidos alcanzan este nivel de confianza – en el que el arte es un engaño al servicio de verdades más profundas.

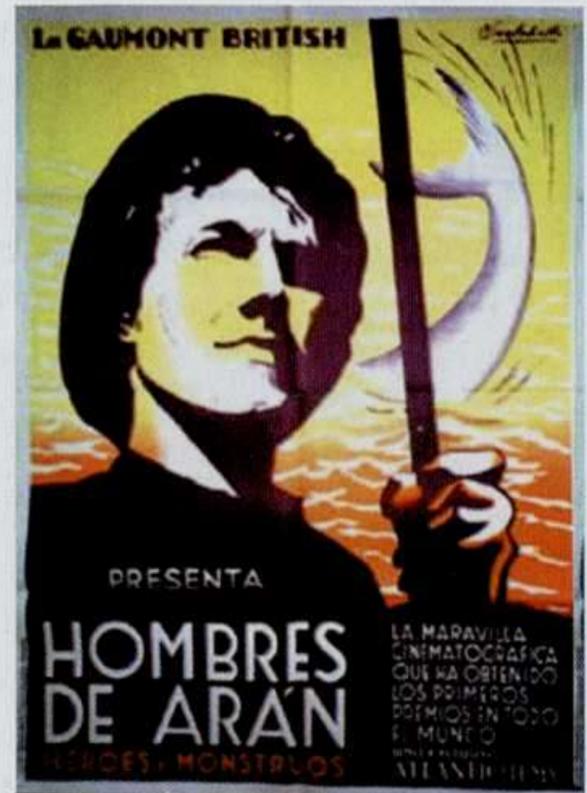
Flaherty fue, sin lugar a dudas, un artista entregado a su obra, pero ¿cómo de inventivo fue con la forma artística? La respuesta es compleja e interesante. Aunque entendía qué era lo que enganchaba al público, él no era, por naturaleza, analítico ni estaba muy interesado en las técnicas de la filmación. Autodidacta, fue lento para aprender lo que ya era moneda corriente en el montaje y más lento, aún, para adaptarse al potencial del sonido. Se concentraba en lo que le fascinaba – la capacidad del ojo de la cámara para captar los detalles relevantes y los gestos humanos más reveladores. Incluso en esto no contaba con un propósito de diseño en la edición, sino que filmaba experimentalmente y con tomas largas, utilizando, a menudo, teleobjetivos y secuenciando según la acción cambiaba o se desplazaba. Le encantaba cómo los teleobjetivos enfocaban el plano de un tema, aislándolo con un enfoque nítido y con un enfoque débil en el primer plano y en el fondo, confiriendo al conjunto una calidad tridimensional.

⁵ Robert Richardson *Literature and Film* Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1973, pág. 56.

No era metódico ni intelectual en la realización, no tomaba notas, no programaba la filmación y no utilizaba ningún guión. En lugar de esto, filmaba ingentes cantidades de película y demoraba la edición. Cuando filmar se hizo más complejo y caro y llegó a necesitar dividir el trabajo, detestaba la idea de tener que trabajar con un equipo de profesionales. Cuando se veía obligado a hacerlo, dejaba perpleja a su editora, Helen Van Dongen, al negarse incluso a hablar de sus intenciones. Ella tuvo la suficiente paciencia como para, finalmente, darse cuenta que las historias oblicuas y aparentemente inconexas que él contaba y volvía a contar eran, de hecho, analogías de lo que él quería que ella buscara en su filmación. Cuando ella se dio cuenta de esto, su trabajo cambió y él comenzó a aceptarlo.

Al igual que Hardy, el hijo del albañil, Flaherty utilizaba los métodos narrativos, espirales y oblicuos, de la historia oral para conducir su pensamiento y dar forma a sus cuentos. Al igual que Hardy era conservador en su uso de la estructura y la forma. Se negó siempre a sistematizar su pensamiento ni a adscribirse a ninguna filosofía, prefiriendo, en su lugar, confiar en la intuición para reconocer lo que era, de alguna manera, auténtico. Probablemente no sea ningún accidente el que las mejores obras de ninguno de estos artistas resulte obsoleta. Su visión es perdurable e incluso moderna en su esencia. La obra de Flaherty todavía conmueve al público joven de hoy, especialmente *Nanuk* y *El hombre de Aran* (1934). En este último, como hemos dicho, dispuso a su propia familia de granjeros pobres, les enseñó cómo utilizar un cañón arponero de 1840 y, luego, les dejó que arriesgaran la vida cazando tiburones con métodos que habían sido abandonados un siglo antes. Asimismo, excluyó de las secuencias la lujosa casa del amo ausente cuyo relativo lujo dependía de la explotación de los isleños. Al igual que *Nanuk*, *El hombre de Aran* es un intenso poema épico que enaltece la solidaridad familiar, la dignidad humana y el goce de descubrir el mundo cuando uno es un muchacho joven.

Lo que pienso que hace de Flaherty un poeta es la ternura por sus personajes, su capacidad de vibrar con sus valores y su voluntad profunda de observar el significado y la nobleza de la persona humilde. Su *Gran Bretaña industrial* (1933), con la reveladora calidad de los rostros de los obreros, confundió a sus compañeros directores en el grupo de Grierson. Su trabajo es prolijo en imágenes conmovedoras y en elocuentes gestos humanos y, por su insistencia en revelar a la persona en sus actos, cada una debe actuar a su propio paso. Por lo que el ritmo de sus obras es,



Robert Flaherty Cartel de *Hombres de Arán*, 1934

normalmente, lento. Sin interés por la política ni por moralizar, es demasiado optimista como para darse cuenta de las ironías o de las paradojas que le rodean. Aunque se involucra con la verdad y realiza películas sobre mundos que nunca existieron literalmente, no introduce nada extemporáneamente simbólico ni figurativo. Más que introducir significados intrusos, permite que estos emerjan orgánicamente y, así, ingeniárselas para representar sus verdades profundamente románticas en una escala épica. La poesía épica, claro está, se ocupa primordialmente de las hazañas de los héroes y, para Flaherty, las vidas más simples y oscuras tienen una estatura especial. Ya que cree que únicamente la persona que no posee nada es verdaderamente libre.

Flaherty, el hombre, tenía un corazón generoso, era apuesto, grande, un buen bebedor al que le encantaba contar historias. Dejó un confuso legado de exageraciones acerca de sí mismo. Instintivo y elíptico, evitaba involucrarse en nada novedoso y nunca dominó las finanzas capitalistas, inseparables de los crecientes gastos y complejidades de la realización cinematográfica. Parece haber buscado contenidos por temas, más que permitiéndoles filtrarse libremente de los propios contenidos significativos. Al final de su carrera los contenidos empiezan a caricaturizar sus intereses. En su última película principal, *Una historia de Luisiana* (1948), se procuró una libertad artística absoluta. Financiada por la petrolera Standard, la película recrea su historia favorita del muchacho que descubre el mundo, un chico muy parecido a él mismo. Algunos críticos equiparan la película con *Nanuk* pero, aparte de los magníficos paisajes del bayou*, prácticamente todo en ella parece un montaje artificial, en particular la mirada de aprobación dirigida a lo limpiamente que la industria petrolera extrae sus productos. Los críticos señalan con aprobación que en esta ocasión el viejo renegado, finalmente, hace uso de la tecnología punta y colabora con un completo equipo de profesionales. Pero ésta parece una victoria pírrica, por decirlo suavemente, ya que Flaherty era esencialmente solitario, indisciplinado y resultaba desesperante trabajar con él. Su implicación con los temas era apasionada y visceral. Reconocía lo que le gustaba y, si no encontraba sus ideales acerca de la humanidad, estaba dispuesto a construirlos. Era extraño, contradictorio, reacio a delegar o llegar a un acuerdo, hipersensible a las críticas y, de alguna manera, tan simple como los muchachos que tan a menudo utilizaba para los personajes que expresaban su punto de vista. Era un poeta de alcance limitado que, sin embargo, liberó al cine para que pudiese tratar plenamente con la actualidad.

⁶ *Ibid.* Pág. 68.

* N. del T. Bayou: terrenos pantanosos de Luisiana.

TRADUCCIÓN DE Miguel Ángel Fernández