

Flaherty: la reconstrucción del pasado

Alfredo Breilh¹

Resumen

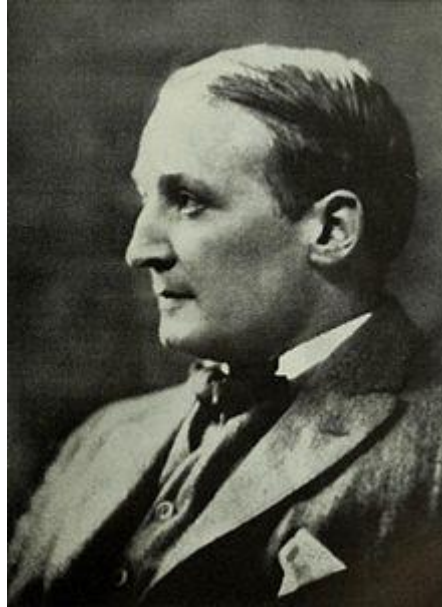
El artículo analiza el estilo y la manera de comprender el documental por parte del estadounidense Robert Flaherty, pionero del género. En la primera parte se enfoca la realización de la película *Nanuk, el esquimal*, obra en la que se forja su estilo y permite reflexionar sobre la puesta en escena en el documental. En la segunda parte, al recorrer las obras posteriores, se profundiza en su tendencia a la reconstrucción del pasado mediante el documental. Se analizan las tensiones del autor con la industria del cine norteamericano y su relación con la escuela documentalista inglesa. A través de la vida y obra de Flaherty, el autor explica cómo se construye el discurso del documental y las tensiones entre realidad, puesta en escena y autenticidad.

Palabras Clave

Flaherty; documental; historia del cine; Hollywood; Escuela documentalista inglesa.

¹ Documentalista, músico, fotógrafo y escritor. Realizador de *Panela nuestra y Corazón 30 años*, entre otras obras. Ha escrito numerosos artículos para publicaciones de cine y fotografía; co-autor del libro de Raúl Yépez "Series Fotográficas". Productor de televisión de la Universidad de París. Profesor de Historia del Cine y de Apreciación Cinematográfica. Licenciado en Filosofía, Magister en Comunicación Audiovisual.

Flaherty: la reconstrucción del pasado



Robert Joseph Flaherty

El estilo Flaherty

Algunos datos sobre la juventud de Robert Flaherty (Iron Mountain, EE.UU, 1884-1951), por sobre lo anecdótico, sirven para conocer las raíces personales de su punto de vista sobre el género cinematográfico que será llamado, justo a partir de su obra, género documental. Su estilo involucra una actitud, un estilo de vida, una sensibilidad que desembocará en una concepción sobre el cine.

Barnouw en *El documental, Historia y Estilos* relata cómo Flaherty “creció en medio de los campos mineros del Michigan septentrional y Canadá, y sus compañeros eran los mineros y los indios. Posteriormente, el padre se hizo explorador en busca de recursos minerales en los desiertos canadienses trabajando para United States Steel” (Barnouw, 1996, pág. 34). El joven Flaherty participaba en esas exploraciones y “viajaba durante semanas en canoa en el verano y usando zapatos de nieve en el invierno; se encontraba con esquimales, levantaba mapas de las regiones recorridas y aprendía las artes de sobrevivir en la frontera.” (Barnouw, 1996, pág. 34). Después de acabar sus estudios en

ingeniería de minas, a los 27 años, Flaherty comenzó a trabajar en busca de yacimientos de hierro en la cuenca de la bahía Hudson, para una compañía ferroviaria. Es la época en la que también las compañías empezaron a extraer petróleo de Alberta, zona oriental entre Canadá y EEUU. En 1913, a los 29 años, para su tercera expedición a la zona, su jefe le propuso filmar la vida familiar de los oriundos de la zona; entonces “compró una cámara *Bell & Howell*², un aparato portátil para revelar y copiar, y siguió un curso de filmación de tres semanas en Rochester, Nueva York” (Barnouw, 1996, pág. 34).

Contrajo matrimonio con Frances Hubbard, quien colaboró en varias de sus películas e incluso, años después, recibió una nominación al Oscar al mejor guion original por *Louisiana Story* (Flaherty, 1948). Entre 1914 y 1915 realizó algunas filmaciones sobre la vida de los esquimales y quienes veían las películas cortas que realizaba le pedían imágenes nuevas. (Barnouw, 1996, pág. 35).

Cuenta Barnouw que

en 1916, mientras preparaba la película para enviarla a Nueva York, un cigarrillo encendido cayó desde la mesa sobre un montón de celuloide... A los pocos instantes, todo su material de negativos –diez mil metros de película– estaba en llamas ante sus ojos. Al tratar de apagar el fuego, recibió severas quemaduras que lo obligaron a internarse en un hospital” (Barnouw, 1996, pág. 36). La copia en positivo que le quedó la exhibía en busca de auspiciantes, pues había decidido grabar de nuevo las imágenes sobre la vida de los pueblos nativos del Ártico, los esquimales, los Itivimuit. Con el tiempo, el propio Flaherty admitió que en el fondo esto le había beneficiado porque los primeros metros de película nunca le habían llegado a gustar, “pecaba por un exceso de descripción de viajes (...) se trataba de escenas sueltas, sin relación entre sí, sin un hilo conductor. Y decidió que debía regresar al norte para realizar un tipo diferente de película, concentrarse en el personaje de un esquimal y su familia para revelar hechos característicos de su vida (Barnouw, 1996, pág 36)³.

² Los objetivos de la cámara *Bell & Howell* que Flaherty llevó en sus expediciones se convirtieron en una ampliación y perfeccionamiento de su propia capacidad de observación (no antes de que hubiese aprendido los principios básicos de un rodaje bajo la cegadora luz del Ártico cubierto de nieve y hielo) <http://historiacinedocumental.blogspot.com/2010/05/robert-j-Flahertylaherty.html>

³ Cita extraída por Barnouw de los escritos de Frances Hubbard, colega y esposa de Flaherty.

Flaherty en la corriente cinematográfica



Flaherty y su esposa Frances Hubbard, colegas en el oficio cinematográfico.

Flaherty llevaba cinco años de filmar, revelar y editar sus filmaciones. Estaba impaciente por retomar sus filmaciones en el Ártico pero la acción tuvo que posponerse pues requería encontrar auspiciantes; en ese momento tuvo lugar la I Guerra Mundial y los posibles auspiciantes pusieron la mirada en otra parte. La larga espera significó para Flaherty la maduración de su proyecto. Para 1920, Flaherty había visto suficiente cine como para autocriticar sus filmaciones y confrontarlas con la forma de hacer cine que ya se venía estableciendo en su propio país. El cine, con su gran expansión y progresiva consolidación, ya había definido una corriente de lenguaje en sus dos vertientes: una dominante, la forma dramática del cine de Hollywood, y una subalterna, el llamado género de “exploración y documentación”.⁴ Es de esta corriente de donde Grierson, en 1932, tomará el término “documental” para aplicarla a la primera y reconocida

⁴ El antecedente de lo que se llamará “documental” –que para 1924 aún no se nombra así- está en el llamado género de “exploración y documentación” francés. Su inicio fueron las actualidades reconstruidas de Pathé, una vez que los “reportajes” de Lumière se alargaron. Los otros trabajos fundadores estarían, según Sadoul, en los “filmes zoológicos y microscópicos” del profesor Martin Ducan (Sadoul, 1956, pág. 47). En el género de “exploración y documentación”, los ingleses habían ganado la mano con el dramático documental *Silencio Eterno* (1912) filmado por H. G. Pointing (Sadoul, 1956, pág. 48), suerte de bitácora de un trágica expedición al Polo Sur en la que sobrevivió solamente el camarógrafo, que paradójicamente prestigió el naciente género

producción de Flaherty. Hasta fines de la década se hicieron relatos de viajes filmados por europeos en los lugares “exóticos” del planeta. Imágenes etnocéntricas, vergonzantes, en las que la alteridad está ridiculizada desde la mirada superficial de los metropolitanos.⁵ Para 1930 esta modalidad estaba en franca decadencia.

Además de explorador de regiones ignotas y conocedor de pueblos nativos americanos, Flaherty era un espectador del naciente cine. Conoció el cine de Hollywood, que estaba en su primer momento de expansión. Los cortos de cine cómico y de aventuras estaban siendo reemplazados por películas más largas. Se imponía el llamado cine clásico con el héroe que atraviesa no solo cada filme sino, si es posible, varios filmes, ya que se cruza con el *star system* que estaba en ascenso. Películas como *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1916) ya habían aparecido. Si las primeras filmaciones de Flaherty constituían la aventura del descubrimiento del cine desde sus propias manos y desde su experiencia personal, no solo como camarógrafo sino también como explorador apto para sobrevivir en las inmensas estepas árticas, es decir, desde su forma personal de relación con el mundo; la crítica que realiza a su propio trabajo parece resultar de una confrontación de esa experiencia suya ya ganada, con el nuevo lenguaje del cine que se viene consolidando y expandiendo.

El ser humano nace dentro de una sociedad que maneja un determinado lenguaje. El lenguaje rodea, sumerge y transmite este dispositivo de comunicación desde la sociedad hacia adentro, de manera que el individuo no puede sino asumirlo, se convierte en una especie de súper-yo; esto sucede eminentemente con el lenguaje verbal. En el caso del lenguaje cinematográfico, por estar éste menos formalizado que el verbal puede haber más flexibilidad; por eso las cinematografías nacionales en Europa que se desarrollan aisladamente realizan películas de estilos y géneros diferentes antes de 1920. El individuo tendrá un margen de libertad y de creación más o menos amplia según las condiciones que le rodean, según el conflicto entre el autoritarismo del contexto y las necesidades expresivas individuales; esta es la creatividad dentro del marco social. Se podría decir que no se inventa un estilo sino que cada realizador se sumerge en el río del lenguaje el cual generalmente lo arrolla, a no ser que una madurez consciente o una crisis lo obligue a replantearse de alguna manera algún aspecto del lenguaje.

⁵ De este género de exploración y documentación, se puede ver algunos ejemplos como: “Jornadas negras” de León Poirier, un viaje en Citroen 1926 por el África; o *Across The World with Mr & Mrs Johnson*, 1929. Una pareja de ingleses que se “sorprenden” al filmar las tribus africanas.

Para comprenderlo mejor se puede contrastar la diversa situación entre un cineasta que crece y se desenvuelve en el contexto de los nacientes estudios de Hollywood de 1920, donde incluso los europeos recién llegados no pueden desentenderse de las normas de producción establecidas en una especie de espiral económica que condiciona la producción y el lenguaje mismo llevándole en una determinada dirección, y el caso de Flaherty, que nace, crece y se desenvuelve en una zona de frontera tanto social, -entre los colonos europeos y los pueblos nativos-, como en una frontera geográfica, -entre las iniciales ciudades y la naturaleza aun inexplorada por la modernidad europea-, y en una frontera económica, en la que chocan los intereses peleteros y mineros con la forma de supervivencia de autoconsumo nativa.

La puesta en escena de *Nanuk*⁶



*Flaherty durante el rodaje de Nanuk,
acompañado de un grupo de Inuits*

Sólo en 1920, finalizada la Primera Guerra Mundial, encuentra Flaherty el auspicio que buscaba de la compañía francesa de pieles *Revillon Frères*: “Recibiría quinientos dólares por mes, trece mil dólares para comprar equipos y tendría un crédito de tres mil dólares en Port Harrison a fin de dar “remuneraciones a los nativos” (Barnouw, 1996, pág. 38). Adquiere entonces el equipo necesario: “Llevaba conmigo dos cámaras cinematográficas Akeley. La Akeley era entonces la mejor cámara para ser empleada bajo el frío extremado, puesto que requería un mínimo de aceite y grasa lubricante. Estas cámaras me encantaban porque eran las primeras que se habían construido con movimiento giroscópico en la cabeza del trípode, mediante el cual se podía hacer

⁶ La referencia estándar para el primer documental: *Nanuk, el esquimal, Nanook of the North (1924)*. Para aligerar la lectura del texto se lo cita: *Nanuk*, en letra cursiva.

panorámicas horizontales y verticales sin la menor sacudida, salto o vibración” (López, 1963, pág. 22).

Flaherty se había interesado particularmente por los Inuit. La pequeña aldea de *Sanikiluaq* se encuentra en la parte norte de una isla dentro de la Bahía de Hudson, isla que en invierno, durante seis meses, permanece rodeada de hielo.⁷ Tardó dos meses en llegar y permanecería allí dieciséis meses. A los 36 años y con una experiencia de cámara de siete años, inicia su rodaje. Ha ido sólo. Esta circunstancia es la condición para requerir y gozar de la colaboración de los Allakariallak tanto como apoyo técnico cuanto para ser sus actores naturales. Antes de comenzar la grabación de la película, Flaherty vive con un Allakariallak (un hombre perteneciente a los Inuit) y con el resto de su familia durante varios meses. Era Nanuk, un célebre cazador de la tribu Itivimuit. Él y su familia se convierten en protagonistas del filme.

Flaherty optó por preparar todo lo que iba a grabar; en sus diarios consta la lista de escenas previstas. El acuerdo con sus colaboradores Itivimuit establecía que lo más importante era lograr mostrar cómo vivían ellos antes de la llegada de los europeos. Así, el propio Nanuk, el protagonista del documental será quien le apoye en las filmaciones como primer ayudante y su primer espectador. Esta triple función va a permitir una interrelación profunda entre el realizador y las personas filmadas. La misma convivencia a la que estaban obligados va a convertirse en la clave de la producción en esta modalidad colaborativa. Barnouw cita los diarios de Flaherty donde cuenta cómo aprendieron a desarmar la cámara, limpiarla y secarla y cómo recorrieron la playa en busca de madera para hacer un secadero para la película que revelaban. El principal problema que tenían para revelar los rollos era la provisión de suficiente agua para el lavado; tenían que obtenerla disolviendo el hielo quemando aceite de foca (López, 1963, pág. 25).

Como espectador de sus propias acciones -según López-, Nanuk miraba el material filmado, se motivaba y desafiaba al cineasta para filmar hazañas de cacería más grandes. Un segmento del diario de Flaherty dice:

⁷ El gobierno de Canadá bautizó a esta isla con el nombre de Flaherty, en honor al cineasta. Es una isla en el grupo de las Islas Belcher en la bahía de Hudson en la Región Qikiqtaaluk, del territorio de Nunavut, Canadá. https://es.wikipedia.org/wiki/Isla_Flaherty.

Este ha sido el día de los días. La mañana se presentó clara y tibia. Unas veinte morsas dormían sobre las rocas. Aproximándome a unos treinta metros, filmé la escena con teleobjetivo. Nan, al acecho con su arpón; al llegar a siete metros de distancia alarmó al grupo de morsas que se precipitaron hacia el mar. El arpón de Nan dio en el blanco, pero el animal logró llegar el agua. Luego comenzó la verdadera batalla; los esquimales, jugándose la vida, bregaban al borde del agua para no ser arrastrados por las cuerdas de sus arpones; el grupo de animales, lanzando resonantes “¡ok! ¡ok!”, se amontonó alrededor de una gran morsa que, cual un toro con grandes cuernos, acudió para rescatarlos. Yo mientras tanto filmaba y filmaba. Los hombres clamaron para que terminara aquella lucha a escopetazos, tanto temían verse arrastrados el mar.

Sigue Barnouw: “Posteriormente Flaherty escribió que fingió no entender el llamamiento de los esquimales y que sencillamente continuó filmando. Aquella secuencia llegó a ser una de las más famosas de *Nanuk, el esquimal* (Nanook of the North)” (Barnouw, 1996, pág. 38).

Hacia el final del filme, cuando Allakariallak y su familia están en riesgo de muerte si no encuentran o construyen un refugio lo antes posible, se ve a Nanuk construir en poco tiempo un iglú demostrando una sorprendente habilidad y conocimiento. Luego vemos a la familia despertarse dentro del iglú y vestirse para salir. El espectador no sabe que la supuesta continuidad es falsa y que estamos, para la escena del despertar en otro escenario; se trata esta vez de un iglú construido solo la mitad bajo las indicaciones de Flaherty. El interés de Flaherty por filmar la vida al interior del iglú no se hubiera hecho realidad, debido a la estrechez y la poca luminosidad. Sus colaboradores construyeron entonces medio iglú.

La escena íntima del despertar y vestirse en el iglú que vemos en el filme es, pues, una puesta en escena. ¿Tanto este caso particular del iglú como cualesquiera otros momentos pierden autenticidad al considerarlos como puesta en escena, o es justo un buen recurso para que sea posible mostrar algo lo más cercano al real momento íntimo de la familia, de otra manera imposible de transmitir? Esta es la tensión con la que se construye todo documental. La fidelidad a la realidad no se cumple de un modo mecánico, se trata siempre de una representación.

La competencia del espectador

¿Qué espera el espectador cuando se le invita a ver un documental? ¿Cómo se relaciona el espectador con el filme? La competencia del espectador se refiere a la manera cómo diversos espectadores reciben un filme. El hecho es que hay diversos niveles de interpretación. Según se trate de ficción o de documental la expectativa del espectador es distinta. Ante la ficción el espectador común va a sumergirse en el filme, a soñar en él, a olvidarse de la realidad y vivir el sueño de la ficción, a aceptar el acuerdo de que vamos a escuchar un cuento y lo mejor que podemos es aceptarlo para que nuestro viaje por la fantasía sea menos problemático. El momento que el espectador acepta enfrentarse a un documental, puesto que generalmente tiene ya las referencias de género, sabe que se trata de algo captado más o menos directamente de la realidad.

Ante las imágenes la expectativa más simple es la de creer que lo filmado es la realidad. El espectador ingenuo tiende a creer que lo que filma la cámara es la realidad “directamente transmitida”. Ingenuidad atizada demasiadas veces desde el propio medio cinematográfico y televisivo. Periodistas y camarógrafos construyen su discurso en base a la suposición de que lo que se muestra es la realidad directa. Tradicionalmente el realizador del documental tiende a hacer el juego a esa ilusión al mezclar momentos tomados de la realidad con estas puestas en escena, sea con conciencia o no por parte de los filmados. En el caso de Flaherty sí, gracias al acuerdo, a la confianza y buena disposición de los participantes. Un espectador crítico, en cambio, mira con desconfianza la imagen del noticiero, mientras el espectador experto busca evaluar el punto de vista del realizador a través del cual se está mostrando la realidad.

A lo largo de la historia se han realizado cuestionamientos y se ha encontrado diversas respuestas al problema de la fidelidad a la realidad del documental, de si es posible ser fiel a la realidad, de qué es la realidad y qué la representación de la realidad, o si es posible representar la realidad ‘tal como es’; porque si no es posible, entonces qué es el documental. A esta problemática se han dado diversas respuestas a lo largo de la historia. Pero la paradoja está en el corazón mismo de todo documental.

Se ha tendido a identificar este primer filme de Flaherty con una modalidad autoritaria en la que el autor mira de lejos al sujeto social, lo filma y habla de él desde afuera. Sin

embargo, en el caso de *Nanuk* se da una colaboración entre los sujetos filmados y el realizador. Una colaboración como punto de partida.

Jean Rouch, antropólogo francés consciente y crítico del ejercicio autoritario del documental tradicional que filma en África –en las colonias europeas-, en 1962, opina sobre la obra de Flaherty⁸:

Debemos saludar aquí al padre del cine etnográfico, Robert Joseph Flaherty. Flaherty realizó el primer filme etnográfico del mundo, *Nanuk*, en unas condiciones extremadamente difíciles. Desde el comienzo Flaherty se propuso un intento que, desgraciadamente, fue poco imitado después. Creía que para filmar a unos hombres pertenecientes a una cultura extranjera primero era necesario conocerles. Así que pasó un año en la bahía de Hudson entre los esquimales antes de filmarlos. Experimentó igualmente lo que solo ahora comenzamos a aplicar de manera metódica: proyectar a los hombres lo que se filma, el filme que se realiza. (Rouch, 1989, pág. 155).

Richard Koszarski, por su parte, no destaca la participación de los Itivimuit en la realización del filme como uno de los componentes definitivos; en *El cine de los años veinte*, dice que: “la capacidad de observación de los relatos de viaje se funde con el estilo narrativo de la película hollywoodense. Hoy parece claro que el comportamiento de Flaherty no es tan puro y desinteresado, y que el director es perfectamente consciente de crear efectos particulares en el interés de lo que considera la verdad más profunda del tema tratado” (Koszarski, 2011, pág. 359).

Nanuk, el filme, es siempre mencionado como uno de los mejores documentales realizados. Ya van como 90 años y sigue vigente, interesante y sorprendente; sin duda, uno de los elementos más importantes para la permanente aceptación del documental pionero, junto a su capacidad de supervivencia en un medio tan difícil es la cordialidad y autosuficiencia que emana del personaje. Se puede afirmar que las dos fuerzas cuya tensión sostiene el filme son el hombre de atrás de la cámara, que quiere construir su película y el hombre que está delante de la cámara, con su saber vivir y una simpatía noble y generosa en la circunstancia de que él descubre al mismo tiempo que alimenta el proceso cinematográfico que protagoniza. La permanencia de *Nanuk* en la historia del

⁸ Es el pionero del llamado Cine Verdad, corriente de los años 60 que busca crear las condiciones para dejar que los propios sujetos sociales filmados se expresen y desarrollen sus puntos de vista, sin imponer, a la medida de lo posible, un punto de vista.

cine se debe a que Flaherty logra retratar a una persona extraordinaria (y su familia), en un juego de provocación mutua, una complicidad de los dos personajes: realizador y actor natural. Esta situación de colaboración alimentada por la disposición del realizador a convivir y no escatimar esfuerzos y riesgos junto a los filmados, crea una confianza mutua empática. Muestra un compromiso entre Flaherty y los sujetos sociales, compromiso que está expresado en su voluntad de representar la dignidad del grupo social frente a la subvaloración que pone la mirada europea. Claro que la autoridad la tiene el camarógrafo: Autoridad técnica, autoría del proyecto, autoridad en la edición, ante la que sólo queda la confianza mutua ya que la edición no va a ser consultada. Aquí se acabó la colaboración y queda la cuestión de los criterios de edición; él decide además a qué público hipotético va a llegar. En términos generales la cuestión ética se resuelve así: sólo depende de la honestidad del realizador, de su madurez, de la conciencia de sus objetivos.

En el artículo *La Función del Documental*, redactado por Flaherty en 1937⁹, afirma:

la finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. (...) El documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad del sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso.(...) Para responder a los conceptos que acabo de exponer en *Nanuk*, en *El hombre de Aran* o *Heroes y Monstruos* y en *Sabú o Tomai de los elefantes*, yo y mis colaboradores hemos intentado captar el espíritu de la realidad que queríamos representar (Flaherty, 1989, en Romaguera, 2007, pág. 154).

Será John Grierson, el líder de la Escuela Documentalista Inglesa quien usará por primera vez el término “documental”, justamente refiriéndose a *Nanuk*, obra de su maestro Flaherty, en su conocido texto *Postulados del Documental* cuando formula su famosa definición: “Documental es el tratamiento creativo de la realidad”. La clave está en la palabra “creativo”, el aspecto más complejo de la intervención del realizador. Al respecto dirá:

- El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.

⁹ Compilado en *Textos y Manifiestos del Cine*, de Joaquín Romaguera (Cátedra, 2007)

- El uso del material natural ha sido entendido como la distinción vital. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo.
- El gesto espontáneo para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado.
- El actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno.
- Mi argumentación separada para el documental es simplemente que en su uso del artículo vivo existe asimismo una oportunidad de realizar un trabajo creativo
- Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella. (Grierson, 1989, pág. 143-144).

“Captar el espíritu de la realidad” en palabras de Flaherty; “tratamiento creativo de la realidad” en palabras de Grierson; en esto consiste la intervención del realizador.

Flaherty y Hollywood. Un mal entendimiento

Un recorrido por la filmografía de Flaherty evidencia la tensión entre la fidelidad a un estilo personal y la política de producción de los nacientes estudios de Hollywood. En algún momento Flaherty se involucró en producciones financiadas por estos.¹⁰ Sobran los comentarios de lo que puede lograr un pionero del documental frente a las empresas que manejan centenares de salas y no están dispuestas a disminuir sus ganancias (que van por el 300%), en permanente lucha con sus competidores.

La Paramount, la más grande compañía cinematográfica de entonces, dijo lamentar pero que era un filme imposible de presentar *Nanuk*, igual que otras cuatro compañías distribuidoras. (Barnouw, 1996, pág. 42), (López, 1963, pág. 33). No así la compañía francesa Pathé, que la presentó en una gran sala en Nueva York. Aclamada por casi todos los críticos, fue también un éxito de taquilla en Estados Unidos. El éxito de *Nanuk* en Europa ratificó su prestigio en los Estados Unidos.

En la historia del cine norteamericano ni el cine experimental ni el documental, salvo contadas excepciones contemporáneas,¹¹ han gozado de una distribución al público masivo; siempre se han visto reducidos a una circulación alternativa, paralela, secundaria, para públicos interesados. *Nanuk* salta la línea de separación y accede a los cines; hay público y taquilla, a pesar de las primeras negativas. El prestigio

¹⁰ No hay producción independiente. Todo tiene que pasar sea por el financiamiento o por la distribución por las grandes empresas. La primera, la Paramount, concentra el 60% de la producción y distribución. William Fox llegó a manejar 500 salas para fines de la década de los 20.

¹¹ Sirva de ejemplo los trabajos de Michael Moore.

internacional que adquiere Flaherty con *Nanuk* crea expectativas para las siguientes obras.

El éxito de la película (*Nanuk*) en Europa hizo que la Paramount financiara a Flaherty para pasar dos años en las islas Samoa, en los mares del Sur, y rodar *Moana* (1925) en la misma línea, ambientado en otro paraje convenientemente exótico, y en compañía de su esposa, Frances Hubbard, su principal colaboradora. El equipo de Flaherty se desplazó a una remota isla de la Polinesia, en la que permanecieron dos años, observando y filmando. (Escuela libre de cine documental, 2017)

Como bien lo señala Grierson: “A pesar de las prisas de la compañía, Flaherty no conseguía grabar nada interesante porque su método consistía en vivir durante un período con los protagonistas de su historia, observarlos, conocerlos a fondo y familiarizarse con su estilo de vida antes de idear la propia historia del documental”. (Grierson, 1989, pág. 143). Finalmente plantea la película en torno al ritual que introduce en la madurez a un joven. Se trata de un tatuaje ritual que practicaban las comunidades maorís.

La grabación del documental duró más de un año (desde abril de 1923 hasta diciembre de 1924), y la película no se estrenó hasta enero de 1926. Sin embargo, nunca alcanzaría el éxito de *Nanook el esquimal* (...) *Moana* es un habitante de la isla de Savaii, enamorado de la bella Faángasi. Ambos habitan un paraje idílico, su existencia no puede ser más feliz, nada los separa, les rodea un paisaje de belleza indescriptible y sólo el rito del tatuaje aparece como elemento de violencia que prueba la virilidad sin perturbar por ello el ritmo pacífico de los maorís (Escuela libre de cine documental, 2017).

Sadoul dice que “el público americano halló que a la película le faltaban guitarras y sex-appeal y el éxito comercial fue mediocre (Sadoul, 1956, pág 49). Sin comentarios. Aquí se interrumpen las relaciones entre Flaherty y el gran empresario William Fox, quien no tenía una sensibilidad de cineasta y peor de documentalista.

Distanciado del floreciente Hollywood, Flaherty realiza una película experimental de 30 minutos sobre la isla de Manhattan, filmada y editada por él: *The Twenty-Four Dollar Island* (1925). Es también de los pioneros del cine experimental norteamericano. Aquí se aleja de la persona y muestra los edificios; en sus propias palabras: “La ciudad en su gigantismo e impersonalidad aparece referida a los seres humanos, empequeñecidos, pero viviendo en ella, en su fondo” (López, 1963, pág. 50). Lleva a cabo un atrevido juego visual donde las sombras y los grandes edificios hacen juego con las formas de la

luz mientras abajo los humanos están reducidos a su mínima expresión. La película fue recortada y exhibida como fondo de escenas de baile en un espectáculo llamado “Las Aceras de Nueva York”.

En 1927 lo contrata la Metro-Goldwyn-Mayer para volver a filmar en el Pacífico, asociándolo con otro director, W. S. Van Dyke. Realiza *Sombras Blancas en los mares del sur* (1927), con todo un equipo de técnicos y con un sistema de producción ya probado en Hollywood. Nada resultó más incómodo para Flaherty, acostumbrado a extraer lo dramático de la realidad misma jugando con flexibilidad las condiciones, a pesar de haber hecho el guión él mismo. En el curso del rodaje se separa del proyecto. En palabras de Grierson, su discípulo inglés, “El punto central del asunto es éste: Hollywood quería imponer una forma dramática preconcebida sobre el material en bruto. Quería que Flaherty, en una actitud de total injusticia frente al drama vivo que tenía sobre el terreno, acomodara a la gente de Samoa a un drama convencional de tiburones y de bellas bañistas” (Grierson, 1989, pág. 143).

Friedrich W. Murnau (1888 -1931) uno de los más representativos directores del cine expresionista alemán (*Nosferatu*, 1922), fue invitado a Hollywood por William Fox en 1926. Murnau se pone en acción y dirige *Sunrise* (Amanecer), que recibirá el primer Óscar, en 1927. Después del gran éxito inicial dirigirá *Cuatro diablos* (1928), y finalmente *City Girl* en 1930 de mediana resonancia. Despechado de Hollywood y con una pequeña fortuna quiso aventurar una filmación suya, independiente. Decidió aliarse con Flaherty para filmar en los mares del sur. Flaherty hizo el libreto; fiel a su concepto, quería mostrar la vida en toda su autenticidad, sin inventar nada literario para hacer concesiones al público. Murnau trataba de hacer la película más atrayente, dramatizando la acción, recurriendo a resucitar una vieja leyenda del “tabú”. Durante la filmación surgió el conflicto entre dejar salir el filme de la forma de vida de la gente o imponer una estructura dramática. La desavenencia hizo que Flaherty se retire de la dirección y se separe del proyecto. Murnau hizo la película. Como resultado de la intervención de Murnau la historia se europeiza y el viejo hechicero Hitu aparece como una versión retomada de *Nosferatu*. El mito de Drácula es reeditado en versión polinesia, expresando en la película un malestar por el destino y una angustia frente al mundo, europeos, murnaunianos. *Tabú* (1931) aparece dirigida solo por Murnau.

Toda la trayectoria de Flaherty será la permanente lucha de un individuo con una idea clara contra el aparato de Hollywood que mide el acierto del filme con la taquilla lograda; en palabras del Grierson: “Con Flaherty era un principio absoluto que el relato debía surgir de su ambiente natural y que debía ser (lo que él consideraba) la historia esencial del lugar. Su drama es así, un drama de días y de noches, del paso de las estaciones del año, de las luchas fundamentales con las que esa gente gana su sustento, o hace posible la vida comunal, o construye la dignidad de su tribu.” (Grierson, 1989, pág. 143).

Flaherty y la Escuela Documentalista Inglesa

La separación de Flaherty de la Meca del cine norteamericano, después de la fallida codirección de *Tabú*, marca una etapa nueva en su vida: su etapa europea. En palabras de Rotha: “Cuando Flaherty llegó a Inglaterra, en 1931, fue recibido con los brazos abiertos por los que habían iniciado el movimiento documental inglés. Encabezados por Grierson, estos entusiastas lo aclamaron como al creador genial de la técnica de la cámara “observadora” que ellos se proponían adoptar” (Rotha, 1964, pág. 374)¹². En Inglaterra, Flaherty se encuentra con una situación diferente. La escuela documentalista inglesa no produce para las salas de cine. Tanto las pocas obras que dirigió Grierson como las numerosas que produjo y asesoró, pertenecen al llamado documental social, destinado a escuelas, fábricas y asociaciones, orientado a promover una nueva imagen de la clase trabajadora destacando su importancia en el desarrollo industrial de Gran Bretaña, tanto entre los propios trabajadores como ante el resto de la sociedad inglesa. Veían al documental como una herramienta de cambio social.

Aquí hay una divergencia con la línea de trabajo de Flaherty. Este se interesaba más en registrar la forma de vida anterior de los pueblos no occidentales; Grierson, en cambio,

¹² John Grierson (Escocia 1898–1972) llamado “el padrino del documental” inglés, estudió comunicación en Glasgow; en 1924 viaja a EEUU donde conoce a Flaherty. En 1929 dirige *Drifters*, documental sobre el trabajo de los pescadores en la industria del arenque. En Inglaterra trabaja con fondos otorgados por la Junta de Marketing del Imperio Británico y desde esa institución organiza la formación de realizadores de documentales; en 10 años de trabajo genera más de 400 documentales. Incansable, en 1938, en Canadá creará el National Film Board y en 1957 promoverá el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, donde Raúl Ruiz, Miguel Littin y Patricio Guzmán, entre otros, hacían sus primeros trabajos.

crecido en el seno de la Inglaterra del naciente siglo 20 se enfocaba hacia una sociedad marcada por la industria. Estas diferentes condiciones sociales harán variar los enfoques de los dos realizadores, lo que no impide que, trabajando en equipo, Grierson supiera tomar lo mejor de Flaherty para su equipo de realizadores. Ellos también producirán documentales en las colonias británicas para validar y legitimar su ser colonial, aunque no con el enfoque de Flaherty, sí enriqueciéndose con su experiencia. Un ejemplo es *La canción de Ceilán*, realizado por Basil Wright quien será su alumno inglés más aventajado, donde el juego de cámara y su sutileza son el mejor ejemplo de lo aprendido a su maestro. En 1933, Grierson hace equipo con Flaherty para realizar *Industrial Britain* (1933), un documental con fotografía de Flaherty, montaje de Grierson, y dirección y guion compartidos. Flaherty muestra la habilidad de los obreros rescatando su valor, mientras juega con el blanco del humo y el negro del hollín del paisaje industrial urbano.

Grierson, luego de su experiencia de trabajo con Flaherty, exalta el método establecido por el norteamericano para la realización de documentales:

El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante un año, quizá dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato «surge de sí mismo» (...) Uno debe crecer, más allá de lo que se hace y de su proceso, hasta la creación misma, antes de llegar a golpear en las alturas del arte. En esa diferencia, la creación no indica la fabricación de las cosas, sino la de las virtudes. (...) La verdadera tarea comienza cuando se aplican los fines a su observación y a su movimiento. El artista no necesita proponer los fines -esa es la tarea de un crítico-, sino que los fines deben estar allí dando cuerpo a su descripción y dando una finalidad (más allá del espacio y del tiempo) al fragmento de vida que ha elegido. Para ese efecto mayor debe existir la fuerza de la poesía o de la profecía. A falta de una u otra, en su mayor grado, debe existir cuando menos el sentido sociológico que está implícito en la poesía y en la profecía (Grierson, 1989, pág. 148).

Grierson ratifica en todo momento el sentido de responsabilidad social que tiene el documental realista, a diferencia del que cataloga como romántico. La principal diferencia está en que el primero retrata “calles y ciudades y suburbios pobres, y mercados y comercios y fábricas”, para “hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas” (Grierson, 1989, pág. 143).

En 1934, Flaherty es invitado a filmar un documental sobre los pescadores de una pequeña isla de Irlanda, que nombrará *El Hombre de Arán*. Es la oportunidad para volver a su estilo en un film que muestra la lucha del hombre con la naturaleza. Sin embargo, parece ceder el protagonismo al enorme entorno natural ferozmente duro y agresivo que representa un mar que amenaza y escapa de estrellar contra las rocas las endebles barcas de los pescadores sino a ellos mismos, que lo desafían para arrancarle la pesca necesaria. Aquí sí se puede hablar literalmente de romanticismo. Aquí es la fuerza de la naturaleza la que predomina. Como dice Grierson: “Se puede, igual que Flaherty, procurar una forma narrativa, pasando a la manera antigua desde el individuo hasta el ambiente, desde el ambiente, transcendido o no, a los consiguientes honores del heroísmo. O se puede no estar tan interesado por el individuo. (...) Tal interpretación del tema refleja, desde luego, la filosofía particular de Flaherty. En verdad, si es que por un momento puedo personificar a la oposición, confío que el neo-rousseauismo que está implícito en la obra de Flaherty llegue a morir junto a esa persona excepcional” (Grierson, 1989, pág. 143).

Si bien *El Hombre de Arán* ha trascendido en la historia como un documental contado con la cámara, en su momento no encajó con el pensamiento de la escuela documentalista inglesa. Paul Rotha, uno de sus representantes teóricos más importantes comenta, en 1934, que

la preocupación de Flaherty por las bellezas clásicas y las intrepideces de la existencia humana, les parecía impropia cuando no evasiva o deshonesto. Refractarios a la estética, insistían en que el documental debía tratar los problemas reales de la existencia moderna y que de lo contrario no podían calificarse de documental. (...) El film se abrió camino en los cines y, como era de prever, se atrajo numerosos y entusiastas admiradores entre todas las clases sociales, pero, a juzgar por los comentarios publicados, los documentalistas no figuraban entre los entusiastas” (Rotha, 1964, Pág. 374).

La ponderación global del trabajo de Flaherty por Rotha viene en estas palabras: “En mi opinión, el hecho fundamental es que Flaherty está dotado de una mirada descriptiva y dramática que no tiene par entre los realizadores cinematográficos. (...) Son tan frescos hoy como lo fueron el día en que fueron hechos. (Rotha, 1964, Pág. 374).

El pasado reconstruido

Un recorrido por las últimas obras de Flaherty, permite profundizar en los principios de su método. Algunas de ellas fueron realizadas de manera independiente, mientras que otras lo fueron con la colaboración o apoyo de otros cineastas prestigiosos de la época. Tal es el caso de *Sabú, el niño de los elefantes* (1940), impulsada por Alexander Korda (Hungría 1893). El éxito obtenido por el niño, hijo de la familia protagonista en *El Hombre de Arán* les hizo pensar en el tema propuesto basado en la novela de Rudyard Kipling. La clave del filme será efectivamente el encuentro de Sabú, un espectacular pequeño que había crecido en medio de manadas de elefantes y los manejaba y sabía relacionarse con ellos. Se repite la historia de las desavenencias entre los intereses dramáticos del productor del filme y el intento de Flaherty de defender sus puntos de vista. Finalmente se separó del rodaje.

De vuelta a los Estados Unidos el Departamento de Agricultura propone a Flaherty hacer un documental sobre los problemas de la desertización del centro del país y de los problemas de la desocupación de la mano de obra por la industrialización; Flaherty realiza *The Land* (1941). Sin embargo, al inicio de la participación de los EE.UU. en la II Guerra Mundial, la paradoja de la mecanización y el desempleo que planteaba el documental ya no es un problema para la nueva política pública. El gobierno norteamericano pierde el interés por difundirlo, es reeditado varias veces y finalmente se elimina de la circulación. Se dice que junto con *Nanuk* son las mejores producciones de Flaherty.

Louisiana Story (1948) es una película financiada por la petrolera Standard Oil Company, aunque no aparece en los créditos, para promocionar la industria del petróleo. Era suficiente el nombre de Flaherty para conseguir la calidad y la máxima credibilidad para la película. Le dieron un cheque, carta blanca y los derechos de distribución de la película; era un contrato sorprendente para la época. Fue Flaherty quien eligió Louisiana y la historia del chico y la torre de extracción. Durante toda la película, el director contrapone las imágenes de los pantanos, con su exuberante flora, con la llegada de la torre y de los obreros de la petrolera, con sus máquinas, pistones, motores y demás. La llegada del petróleo se rodea de ruido, agua, gas y confusión; es como un ciclón, tan habitual y conocido en aquellas tierras. Pero los habitantes del pantano no conocen el futuro y creen, con ingenuidad, que el progreso es la torre y que pueden convivir con el

petróleo sin que éste les ahogue y les destruya. Flaherty resuelve el dilema haciendo que los obreros y la torre se vayan y, para extraer el petróleo dejan sólo una modesta tubería llena de llaves que recibe el candoroso nombre de “árbol de Navidad”. Esta película, la última de Flaherty, ilustra a la perfección su método de trabajo, sin guión previo, sólo con una idea general de lo que quiere mostrar, o demostrar, en la obra final. Filma mucho, incluso lo inesperado y, después, es en el montaje, en el trabajo con su montadora habitual, Helen van Dongen, cuando se elige lo que saldrá en la película y el orden y el ritmo con que aparecerá. Y es un documental porque parte de imágenes de la realidad, o eso creemos, pues en la mayoría de las películas de Flaherty, incluida esta, hay muchas escenas “reconstruidas” con la ayuda de los verdaderos personajes trabajando como actores.

Sobre todo en los últimos años de su vida Flaherty en Estados Unidos estará filmando, paralelamente a sus trabajos grandes, una cantidad de obras menores; algunas, las realizadas con más independencia llegan a buen fin, otras –en colaboración o a pedido– corren con menos suerte; una de ellas es la película contratada por Elia Kazan, quien dirigía la producción de los filmes de propaganda durante la II Guerra Mundial, llenos de normas y controles militares; sabida es la libertad que exigía Flaherty para sus realizaciones, incluidas las producciones que le pedían para televisión.

Con más o menos éxito, es innegable que Flaherty es el pionero del documental: “Para Paul Rotha el documental tuvo auténtico comienzo en América y en el mundo con *Nanuk, el esquimal*, en 1920. En Rusia nació alrededor de 1923 con los experimentos de Dziga Vertov. En Francia, con *Rien que les heures*, de Cavalcanti, en 1926. En Alemania, con *Berlín Sinfonía de una ciudad*, de Ruttmann, en 1927, y en Gran Bretaña, con *Drifters*, de Grierson, en 1929 (López, 1963, pág. 30).

Flaherty está en el centro del conflicto entre las fuerzas de la colonización y explotación social y económica europea, y los pueblos nativos. Lo dirá con sus propios términos: "No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos... Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo. El vivo deseo que tenía de hacer Nanook se debía a mi estima por esa gente, a la admiración por ella; yo deseaba contarles a los demás algo sobre ese pueblo" (Escuela libre de cine documental, 2017). A la luz de

estas afirmaciones se vuelve coherente toda su producción y su sesgo romántico, en el sentido de que no critica al “hombre blanco” y su accionar –él mismo como explorador y minero está inmerso en ese proceso social-. Pone entre paréntesis el conflicto social que se está viviendo y se limita a mostrar esa otra forma de vida, digna, plena, admirable y respetable. Un volver atrás, una actitud “retro”, se diría, pero que sin embargo deja unos documentos maravillosos y de gran valor etnológico. Este es el valor que determina su estilo y con el cual Flaherty será absolutamente coherente a lo largo de toda su vida. De allí se desprende su celo por la mínima intervención exterior, tanto en el rodaje como en la construcción dramática -que debe salir desde adentro del grupo social filmado-, y la necesidad que se desprende de ello de contar con el mayor conocimiento posible del grupo social. Y entonces, qué mejor que contar con la colaboración de las propias personas que se filma.

Esta modalidad, en su profundidad y rigor, se inclina más hacia el llamado cine etnológico de los años 60, eso sí, con un sesgo romántico, determinado por esa huida de los conflictos del presente, del contexto y conflictos con el mundo exterior de las comunidades que atiende, mundo exterior que siempre termina siendo el colonialismo, bien se trate de los europeos que compran pieles, explotan minas y usan mano de obra nativa, en el naciente Canadá; de los blancos que controlan la extracción de perlas en el Pacífico Sur, o del gran comerciante que adquiere el pescado de *Los Hombres de Arán* en la isla inglesa. Nada de eso aparece en los documentales, hay un “como si no hubiera” ese costo en la expansión de Occidente.

Ese desentendimiento del conflicto interior personal-social del realizador, táctica de supervivencia o estrategia comercial o no involucramiento en el aquí y ahora del realizador del documental; ese negarse a ver la parte correspondiente al documentalista que llega con su superioridad tecnológica, determina, en el coherente romanticismo de Flaherty, el llamado “rousseaunismo”¹³, La eliminación del conflicto social en los documentales de Flaherty, le lleva a cimentar la autenticidad de sus materiales en el pasado inmediato anterior a la llegada de los europeos en todos los lugares donde filmó, Alaska, las Islas Samoa del Pacífico Sur, la India o la minúscula isla irlandesa de Inishmore, de *El hombre de Arán*. Porque independientemente de este corte de la

¹³ En referencia a las teorías de Jean Jaques Rousseau del socialismo utópico, que plantea que la sociedad occidental con su individualismo y monetarismo, es la que corrompe la naturaleza humana (del niño o de las comunidades nativas no occidentales). Es la teoría del Buen Salvaje.

realidad, de esta opción tomada por él, su estilo y su técnica es absolutamente coherente y fiel. La historia de sus conflictivas relaciones tanto con Hollywood como con el movimiento documentalista inglés, se debe a su terquedad en lo que él cree o él ha asumido, o él ha decidido que es la clave de la autenticidad testimonial de sus documentales.

No es posible llevarse la realidad en la cámara; la cámara selecciona y segmenta. Sería una quimera intentar un documental de la totalidad. Pero si una de las características del documental es la permanente vigencia de los retazos de vida que capta, como dice Paul Rotha, la frescura de sus documentales permanece aún ahora, casi un siglo después de haber sido filmado el primero de ellos y el más emblemático, *Nanuk, el esquimal*; *Nanook of the North*.

Filmografía Flaherty¹⁴

- 1922: *Nanuk, el esquimal* (Nanook of the North). País. Producción: Révillon Frères. Fotografía: Flaherty.
- 1924-25: *Moana*. Producción: Famous Players. Jesse L. Lasky. Guión: Frances Hubbard Flaherty. Fotografía: Flaherty, Bob Ruberts.
- 1925: *The Twenty-Four Dollar Island*. Pequeño documental experimental sobre New York City. Realización: Flaherty.
- 1926: *The Pottery Maker*. Realización: Flaherty. Inacabada.
- 1928: *Sombras blancas en los mares del Sur* (White Shadows in the South Seas), en Tahití. Producción: Metro Golden Mayer. Dirección: W. S. Van Dyke con la colaboración de Flaherty los primeros días de rodaje. Se retiró de la producción.
- 1931: *Tabú*. Producción F. W. Murnau con Flaherty para Paramount. Codirigido F. W. Murnau y Flaherty.
- 1933: *Industrial Britain*. Producción: Empire Marketing Board. Londres. Dirección y guion: Flaherty y Grierson. Fotografía: Flaherty. Montaje: Grierson.
- 1934: *Man of Aran*. Producción: Gaumont-British. Dirección y fotografía: Flaherty.
- 1937: *Sabú*, Elephant Boy. Producción: London Films. Producción: Alexander Korda. Dirección: Zoltan Korda. Flaherty se separa de la dirección.
- 1941: *The Land*, documental de 45 minutos. Producción: U.S. Department of Agriculture. Realización: Flaherty.

¹⁴ Filmografía extraída de López (1963, pág. 9)

- 1948: *Louisiana Story*. Producción: Standard Oil Co. Dirección: Flaherty. Guion Frances H. Flaherty y Flaherty. Fotografía: Richard Leacock.

Obras citadas

- Barnouw, E. (1996). *El documental, Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Brunetta, G. P. (dir.) (2011). *Historia Mundial del cine*. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo primero. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones cátedra.
- Escuela libre de cine documental. (2017). Naranjas de Hiroshima. Recuperado el 1 de Febrero de 2017, de <http://historiacinedocumental.blogspot.com/2010/05/robert-j-flahertylaherty.html>
- Flaherty, R. “La Función del documental”. En: Romaguera, J., & Alsina, H (Eds.). (1989). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. Pag 151-154.
- Grierson, J. “Postulados del Documental”. En: Romaguera, J., & Alsina, H (Eds.). (1989). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. Pag 139-150.
- Koszarski, R. (2011). “El cine de los años veinte”. En Brunetta, G. P. (dir.) (2011). *Historia Mundial del cine*. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo primero. Madrid. Ediciones Akal, S.A.
- López, J. C. (1963). *Robert Flaherty*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Rotha, P. (1964). *El Cine hasta Hoy. Panorama del cine mundial*. Barcelona, México, Bogotá, Rio de Janeiro: Plaza & Janes, S.A.
- Rouch, J. (1989). “¿El cine del futuro?”. En: Romaguera, J., & Alsina, H (Eds.). (1989). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. Pag 155-164.
- Sadoul, G. (1956). *Historia del cine II-La época sonora*. Buenos Aires: Ediciones Losange.