

Where the Blizzard is Born: límites y recursos para representar la realidad polar en dos documentales de la era silente

Where the Blizzard is Born: Limits and Resources to Represent Polar Reality in Two Documentaries from the Silent Era

DANIEL ARCE GARCÍA*

Programa de Posgrado en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
México

Resumen

Este estudio analiza la forma en que dos largometrajes documentales de la era silente —*Nanook of the North* (Flaherty, 1922) y *The Great White Silence* (Ponting, 1924)— mantienen una sensación de *autenticidad* en el discurso a pesar de que ciertas partes de su composición pudieran considerarse falsas o fabricadas de acuerdo con los criterios positivistas que han plagado a la fotografía y el cine desde sus albores. Debido tanto a las limitaciones del cine temprano como a las dificultades particulares de filmar en el Ártico y la Antártida, los realizadores debieron utilizar una amplia gama de recursos discursivos y materiales (como los intertítulos, la construcción de sets y las escenas ensayadas) para representar lo que percibieron como *verdadero* acerca de las regiones polares, recursos que serán analizados con referencia a las cuatro *funciones discursivas* descritas por Michael Renov en “Towards a Poetics of Documentary”, con especial énfasis en la primera, la de *registro/preservación*. Dado que el género del documental fílmico nació como concepto en 1926, considerar el despliegue de dichos recursos para la construcción de la verdad en estos dos filmes más tempranos puede servir para repensar

* Estudiante de la Maestría en Letras

desde la práctica la relación de todo documental con la ficción, la representación y la realidad ontológica de los objetos filmados, trascendiendo los valores positivistas y dirigiéndonos hacia un entendimiento más flexible de las técnicas cinematográficas que posibilitan el registro fílmico de algo que se considera verdadero, pero no puede ser representado sin artificio artístico.

Palabras clave

cine documental, cine silente, representación, regiones polares, autenticidad, *Nanook of the North*, *The Great White Silence*

Abstract

This paper analyzes the ways in which two documentary features from the silent era—*Nanook of the North* (Flaherty, 1922) and *The Great White Silence* (Ponting, 1924)—maintain a sense of *authenticity* within their discourse even though certain parts of their composition may be constructed as fake or fabricated according to the positivist criteria which have plagued photography and cinema from their start. Due to the limitations of early cinema, as well as the particular difficulties of shooting in the Arctic and Antarctica, both filmmakers had to make use of a wide range of discursive and material resources (such as intertitles, built sets and rehearsed scenes) in order to represent what they perceived as *true* about polar regions; these resources will be analyzed with reference to Michael Renov’s four *discursive functions*, as described in “Towards a Poetics of Documentary”, with particular emphasis on the first one, that of *registration/preservation*. Since the concept of documentary film as a genre was conceived in 1926, a consideration of the resources employed for the construction of truth in these earlier films may be useful to rethink—from a practical standpoint—the relationship of all documentary art to fiction, representation, and the ontological reality of filmed objects, thus transcending positivist values and permitting a more flexible understanding of the cinematographic techniques which allow the filmic registration of something

perceived as truthful, but which cannot be represented without artistic artifice.

Keywords

documentary film, silent film, representation, polar regions, authenticity, *Nanook of the North*, *The Great White Silence*

For one brief moment the eternal solitude is broken by a hive of human insects; for one brief moment they settle, eat, sleep, trample and gaze, then they must be gone, and all must be surrendered again to the desolation of the ages.

—Robert Falcon Scott, *Journals*

Introducción

¿El hecho puede anteceder a la palabra?

Una de las características más apasionantes del cine de la era silente (es decir, anterior a 1929) es que permite observar, como quizá nunca antes en la historia, el desarrollo gradual e improvisado de una forma artística, así como del lenguaje crítico a su alrededor. A primera vista tal vez no parezca raro decir que este artículo analizará dos filmes documentales de la era silente, realizados en 1922 y 1924; sin embargo, todo cambia cuando uno toma en cuenta que la palabra “documental” no fue usada para describir ningún largometraje en concreto sino hasta 1926, en una reseña del crítico John Grierson. Estamos ante uno de los múltiples casos en la breve e intensa historia del cine temprano en que el discurso es obligado a adecuarse, sobre la marcha y muchas veces *a posteriori*, a las expresiones creativas de cineastas pioneros. Otro punto de interés: John Grierson ni siquiera usó la palabra como sustantivo, sino como adjetivo. Es decir, no dijo que la cinta en cuestión —*Moana* (1926, dir. Robert Flaherty)— fuera “un documental”, sino una obra “con

valor documental” (McLane, 2012: 4). No fue sino hasta después, poco a poco y ya habiendo trabado amistad con el mismo Flaherty, cuando Grierson (2016) intuyó que “el documental” podía ser un género dentro del naciente séptimo arte, y llegó a publicar —ya en la década de 1930— un conjunto de “principios” dedicados a concretar su intuición en una “nueva y vital forma artística” a partir de la observación y la selección de “material nativo” (Grierson, 2016: 218).¹

No obstante, así como el surgimiento del documental va de la mano del desarrollo tecnológico de las cintas y las máquinas cinematográficas, ninguna forma artística puede surgir sin la intersección de múltiples discursos y disyuntivas puestas sobre la mesa por el arte previo. En este sentido, ningún desarrollo del cine temprano funciona en completo aislamiento de su germen técnico y creativo: la fotografía. Si bien antes de John Grierson no existía nada que pudiera llamarse *documental filmico* en cuanto género, la esfera cultural multidisciplinaria que fue su caldo de cultivo sí contenía ya ideas, juicios y debates sobre “lo documental” en la fotografía.² Según Joan Fontcuberta (2010), la pintura debería haber seguido un desarrollo lineal hasta la imagen digital, siendo que ambos medios se componen de unidades maleables y recombinables (la pincelada en una forma y el pixel en la otra), pero el trayecto se vio interrumpido por la fotografía análoga, la cual se “coló en la historia” e infiltró en la conversación sus “valores de neutralidad descriptiva y verosimilitud”, los cuales respondían al empirismo y el positivismo del siglo XIX (Fontcuberta, 2010: 62-63). A su vez, el aparente estatus de documento “real” que la fotografía pareció adquirir desde su invención se ha traducido en una tensión

¹ Nótese el uso del término “artística” por sobre “histórica” o “periodística”. ¿El documental temprano se autoconcibe como “realidad” metafísica de las cosas, o sólo como una versión interpretativa? Y si fuera lo segundo, ¿dónde reside la autenticidad del discurso?

² De hecho, uno de los intentos más tempranos por establecer un discurso sobre el naciente cine de no ficción proviene de un antiguo fotógrafo, Boleslas Matuszewski (2016), que en su texto *Una nueva fuente de historia* (1898) otorga a la imagen cinematográfica un valor de autenticidad aún más alto que el de la fotografía, al “no admitir retoques” (en ese momento) y mostrar la “evidencia ocular” con precisión matemática (2016: 50).

constante entre lo creativo y lo verídico en todo arte visual post-fotográfico, entre los cuales se cuenta la fotografía digital, la infografía y, por supuesto, el cine. Este apego a lo ontológicamente real nunca ha desaparecido del discurso teórico sobre el cine de no-ficción, si bien se ha matizado. Ya en 1993, en su clasificación de cuatro *funciones discursivas* en el cine documental, Michael Renov (2016) todavía destaca como la primera y más esencial aquella de *registrar/preservar*, subrayando la importancia del aspecto mimético de todo cine, particularmente el no ficcional: “the record/reveal/preserve mode might be understood as the mimetic drive common to all of cinema, intensified by the documentary signifier’s ontological status—its presumed power to capture ‘the imponderable movement of the real’” (Renov, 2016: 745). A pesar de que las otras funciones discursivas establecidas por Renov —persuadir, interrogar y expresar— abren el campo del documentalista a modos más libres de discurso, es indudable que el género todavía carga con la primera función por encima de todas; el peso de la supuesta verdad. Enclavado entre el discurso positivista decimonónico alrededor de la fotografía y las posibilidades de artificio técnico que ofrece un nuevo medio, el documental fílmico se encuentra en una posición única respecto a dichas tensiones representativas. Así, cuando John Grierson habló del valor documental de *Moana*, sus palabras encontraron resonancia debido a los casi cien años entre las fotografías de Nicephore Niépce y los primeros intentos cinematográficos de Flaherty, y siguen hallando eco hoy en día gracias a la inesperada resistencia de las nociones de autenticidad en nuestra cultura.

Sin embargo, así como nuestras nociones de “lo documental” no surgen por sí solas a partir del advenimiento nominal del género, el trayecto fílmico de Robert Flaherty no había iniciado con *Moana*. La historia comenzó al menos trece años antes, en las vastedades albas del Ártico. Retroactivamente, en su artículo “First Principles of Documentary”, el mismo Grierson utilizaría el filme anterior de Flaherty, *Nanook of the North* (1922), como el punto de partida para su consideración del documental fílmico como género, contribuyendo en gran medida a la reputación de ser “el primer documental” que la cinta tiene hasta nuestros días.

Sin embargo, casi al mismo tiempo que Flaherty rodó la primera versión de su filme³ sobre las regiones cercanas al polo norte, otro hombre registraba los devenires de una infortunada expedición al polo sur: Herbert Ponting, fotógrafo oficial de la expedición antártica Terra Nova, quien años más tarde recolectaría su material para producir otro filme pionero del cine documental.

En las páginas siguientes, este artículo buscará analizar cómo es que estos dos largometrajes, *Nanook of the North* (1922) y *The Great White Silence* (1924), construyen discursos verosímiles (o pseudo-veraces) sobre sujetos en un espacio polar, prestando especial énfasis a los límites y los recursos para la significación de los que cada cineasta dispone en aras de dar a su obra una *sensación de autenticidad* que satisfaga la función discursiva del *registro*, incluso en situaciones donde filmar la realidad ontológica de las cosas no era posible o no constituía el verdadero objetivo. Pienso que la comparación de estas dos cintas es provechosa por diversas razones, entre las cuales están:

- el funcionamiento del Ártico y la Antártida como locaciones aparentemente similares, pero que en la práctica permiten relatos distintos, con base en los tipos de vida salvaje y humana que existen en cada región
- los puntos de vista divergentes de Flaherty y Ponting como realizadores, es decir, un individualista romántico con intereses antropológicos y un fotógrafo a bordo de una expedición científica y de exploración con un ángulo patriótico
- la creación de diferentes tipos de conflicto dramático dentro de las cintas a partir de elementos temáticos como el clima, el hambre y el aislamiento

³ Flaherty ya había viajado a la Bahía de Hudson en 1913 como explorador pagado, y llevaba equipo cinematográfico consigo porque también trabajaba como fotógrafo en Toronto. Allá filmó una película sobre la vida doméstica de los esquimales, cuyos negativos se quemaron en un accidente. No obstante, el mismo Flaherty dijo que esta primera versión no era lo que él quería, y regresó en 1920 a filmar lo que hoy conocemos como *Nanook*.

to, combinados con aspectos técnicos como la edición, la incorporación de mapas y los intertítulos. Estos últimos, un recurso por excelencia del cine mudo, plantean particularmente la hibridación del cine temprano con el relato literario.

En resumen, mi expectativa es que considerar *Nanook of the North* y *The Great White Silence* de manera conjunta no sólo revelará las diferencias entre la construcción del espacio antártico y el ártico, sino que dejará entrever algo de la notable inestabilidad en la relación aparentemente obvia entre el género documental y la verdad. Además, que ambos largometrajes precedan al surgimiento del género que supuestamente los contiene permite la consideración de las convenciones del documental a partir de su concepción en la práctica y, de igual manera, una revisión de la variedad de recursos implícita en la primera función discursiva de Renov, la del cine documental como forma de registro, pues se demostrarán las enormes diferencias posibles entre realizadores que buscan preservar *una verdad* sobre las regiones polares.

Así pues, comenzaré por analizar la primera cinta en recibir un estreno público, *Nanook of the North*. Más allá de la supuesta amistad y “gran respeto” por los esquimales que Flaherty siempre dijo sentir, ¿cuál fue el impulso narrativo que lo llevó a regresar a la Bahía de Hudson a filmar otra versión de su película? ¿Qué encuentra para decirnos en la domesticidad ártica de los inuit? y, a fin de cuentas, ¿quién es Nanook, realmente?

***Nanook of the North*: domesticando al “buen salvaje”**

De entre las obras maestras del cine mudo, *Nanook* es una de las que más han permeado nuestro imaginario fílmico inconsciente. A la mayoría de nosotros nos basta cerrar los ojos y concentrarnos para ver, al menos, un par de imágenes de la película: el esquimal empuñando un arpón en pose guerrera, o bien su rostro bonachón saliendo por la pequeña puerta de un iglú que acaba de construir.

Sin duda, esto se debe en gran parte a la relevancia cultural que *Nanook* cobró como “primer documental” gracias a los esfuerzos de difusión de John Grierson, pero también hay que dar gran crédito a la visión del mismo Flaherty, que supo implantar y evolucionar en forma cinematográfica una serie de constructos culturales románticos: “la importancia que otorgó a la relación del hombre con la naturaleza y a la libertad personal; [así como] la conocida influencia que ejerció en él Rousseau, una figura [...] que llevó a los románticos a la admiración [del] buen salvaje” (Mendoza, 2015: 25). Tanto en *Nanook* como en su obra posterior, la mirada de Flaherty es la de “un heredero de la Ilustración; es decir, un individuo libre que busca la verdad... y desconfía de [una] sociedad cuyos valores contaminan la pureza originaria del hombre” (Mendoza, 2015: 142). Además, la figura del esquimal como representativo del buen salvaje, o por lo menos de una etapa más primal en el desarrollo del hombre, no era tampoco nueva por completo.

Ya desde mediados del siglo XIX, relatos de exploradores y comerciantes venían describiendo las costumbres y la organización de estos pueblos nativos, en ocasiones incluso halagando su resiliencia y maña para sobrevivir en el ambiente. Por citar el ejemplo más célebre y generoso, de 1902 a 1933, el danés Knud Rasmussen organizó múltiples expediciones etnográficas para conocer de cerca la cultura inuit. Su primer libro sobre el tema, *The People of the Polar North*, contiene ilustraciones (como la famosa imagen del esquimal empuñando el arpón; Figura 1) en vez de fotografías, pero en él se observa iconografía que ya mezcla lo antropológico con lo heroico de manera similar a lo plasmado en *Nanook*. En todo caso, cabe aclarar que Rasmussen sentía un interés científico concreto por el mundo inuit, mientras que Flaherty dedicó el resto de su carrera a filmar otros pueblos, delatando que su interés primario yacía en aquello que las costumbres y la supervivencia de culturas “primitivas” podían decir sobre lo humano en general.

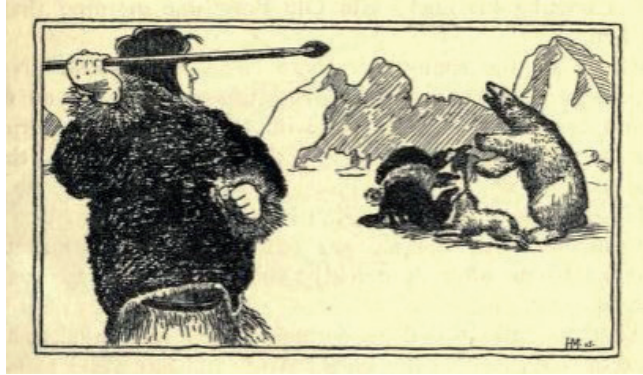


Figura 1

Esquimal con arpón. Fuente: Rasmussen (1908).

Estas nociones esencialistas acerca del hombre y su relación con el mundo se plasman con elocuencia en la primera gran estrategia fílmica de *Nanook*, sin duda la más controversial: la creación de una *verdad fabricada*. Hoy en día es bien sabido que Nanook no se llamaba así en realidad (su verdadero nombre era Allakariallak); además, la familia que está a su alrededor en el filme fue armada mediante un *casting*. Todo esto obedecía a las necesidades expresivas de Flaherty, quien —después de haber fracasado en su primera versión— decidió centrar su segundo intento en una historia con valores “universales” y personajes arquetípicos: “The film families were artificially created... with considerable care given to the casting. Those selected to become father, mother, son, sister, and the rest are physically representative of the culture and also attractive—not necessarily handsome or beautiful, but ‘best of type’” (McLane, 2012: 30). A falta de ejemplos cinematográficos anteriores de este “tipo”, los estándares definitorios para elegir a los “actores” adecuados fueron tomados de la fotografía, en cuyo mundo se sugería, todavía en los años veinte, que “el alma, [esa ‘verdad interior’], podía ser captada con una imagen potente”, es decir, *fotogénica*, y que una alianza entre fotógrafo, modelo y cámara podía hacer surgir una cualidad efímera y universal, casi mística” (Fontcuberta, 2010: 21). Por supuesto, la tendencia de Flaherty hacia lo “universal” en realidad implica *explicarle* al ojo occidental la cultura extraña, revelando las

formas en que el buen salvaje, mediante sus hábitos de supervivencia, muestra sentido común y exhibe valores como el amor familiar, la solidaridad y la valentía. Cuando la cultura extraña transgrede los valores occidentales —como en el caso de la poligamia y los cultos paganos que distinguían realmente a la cultura inuit—, Flaherty simplemente los esconde por medio de la creación de una familia nuclear y un relato centrado casi exclusivamente en sus acciones físicas —como comer, transportarse y refugiarse— sin nada de atención a las formas de gobierno, la religión o la vida espiritual interna de las personas (Fontcuberta, 2010: 31).

Asimismo, muchas situaciones concretas mostradas en *Nanook* “eran ensayadas y puestas para la cámara” (Mendoza, 2015: 140), aunque Flaherty nunca utilizó guiones más allá de las secuencias que pudiera tener en su mente o que armara con ayuda del trabajo fotográfico de su esposa, Frances (McLane, 2012: 33). Por ejemplo, los inuit del filme cazan con arpón cuando en realidad ya tenían acceso a rifles de pólvora, y las diversas cacerías y construcciones de iglús fueron realizadas expresamente para que el director obtuviera material, no porque los inuit los necesitaran. ¿Qué podemos pensar de estos embellecimientos por parte de Flaherty? ¿Hemos de sentirnos defraudados? Tal vez aquí debamos recordar que *Nanook* no puede ser entendida como una traición a la “autenticidad documental”, puesto que no existía ninguna tradición del documental a la cual traicionar. *Nanook* es simplemente una película narrativa con intereses antropológicos, filmada en una “locación natural” y con actores “nativos”, lo cual ya es suficiente para calificarla como documental según los preceptos que luego escribiría John Grierson; su sentido de autenticidad no nace de la fidelidad a las identidades individuales de cada participante, sino a lo que Flaherty entiende como la “historia esencial” del entorno: “With Flaherty it became an absolute principle that the story must be taken from the location, and that it should be (what he considers) the essential story of the location [...] Such an interpretation of subject-matter reflects, of course, Flaherty’s particular philosophy of things” (Grierson, 2016: 219). Al respecto conviene recordar que, a pesar de que la fotografía se implantó en todos los recodos de

la vida moderna por su “calidad de documento”, también los primeros humanos de la historia en ser fotografiados —un limpiabotas y su cliente— fueron actores que recibieron instrucciones de Daguerre (Fontcuberta, 2010: 105-106). Desde el punto de vista de Flaherty, su deber no era retratar sin más la verdad ontológica de las cosas, sino hacer visible “la experiencia interior de la historia”.⁴ Que la tribu inuit “real” no fuera tan primitiva como la plasmada en *Nanook* no era importante, pues *alguna vez lo había sido*, y filmarla *como si lo fuera* se acercaba más al drama histórico de los pueblos amenazados por la naturaleza y por la influencia corruptora de Occidente, todo lo cual también es “real”, si bien en otro sentido.

Dicho esto, ¿cómo funciona el lenguaje fílmico de *Nanook*? En los primeros cinco minutos, el filme establece su clave de lectura principal: el romanticismo rousseauiano ya mencionado. Éste se implanta mediante la reverencia del realizador-narrador, Flaherty, hacia la “alegría” con que los inuit afrontan la vida en lo que él describe como tierras desoladas y misteriosas, “espacios ilimitados que coronan el mundo” (Figura 2).

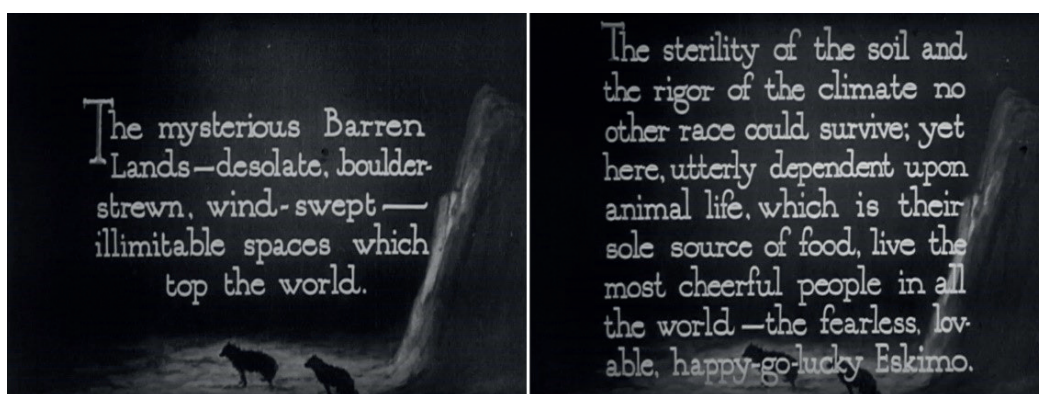


Figura 2

Primeros dos intertítulos de *Nanook* (Flaherty, 1922)

⁴ Palabras de Jean-Luc Godard a propósito de otro documental temprano que fabricó una realidad para servir al sentido más profundo del drama histórico: *Tierra sin pan* (1930, dir. Luis Buñuel) (citado en Mendoza, 2015: 140).

El lenguaje gráfico también hace su presentación en estos intertítulos, puesto que resalta las palabras con la imagen de dos lobos al pie de una colina helada, denotando el peligro de la fauna y la inclemencia del ambiente, dos motivos a los cuales la cinta regresará a menudo. A continuación, la película ejecuta lo que Mendoza llama una *simplificación informativa* con fines didácticos (2015: 104) mediante la inserción de un mapa sombreado (Figura 3), evitando así explicar con texto la ubicación exacta de la acción. De hecho, este mapa es extremadamente simple a comparación de aquellos utilizados, por ejemplo, en las detalladísimas crónicas de Rasmussen, delatando que el filme tiene más interés humano que científico. Empero, el mapa sí constituye un primer ejemplo de algo que resulta frecuente en el documental temprano y hasta el actual: la inserción de diferentes materiales didácticos y de archivo para resaltar el sentido de autenticidad; inscribir la obra artística, de algún modo, en los dominios del conocimiento y la historiografía. De allí, la cinta procede a describir a Nanook en tono heroico, como “jefe de los Itimivuits y conocido como gran cazador” antes de presentarlo físicamente con un retrato fijo (3:42-4:32), que muestra su rostro afable y vestimenta típica (Figura 4), empeñándose en “que el rostro humano es el espejo del alma, el lugar a la vez más íntimo y más exterior del sujeto” (Fontcuberta, 2010: 21).



Figura 3

Mapa sombreado (Flaherty, 1922)

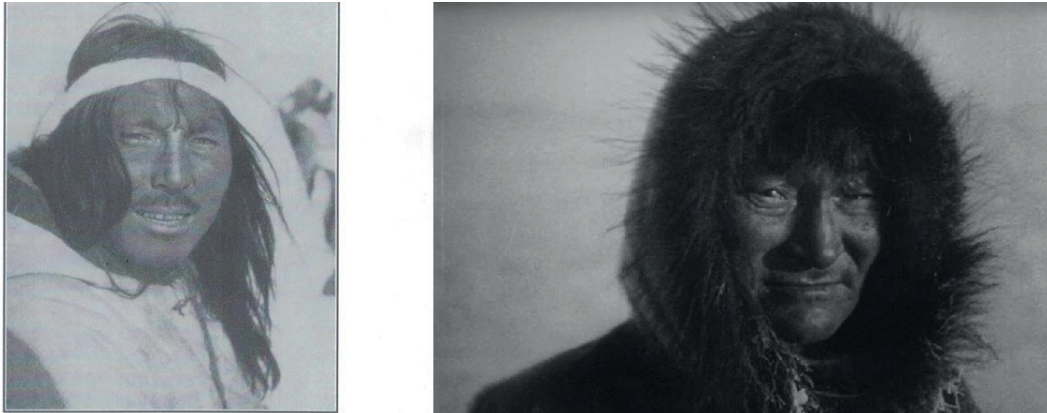


Figura 4

Retrato de Nanook (derecha) al lado de una fotografía extraída de un libro de Rasmussen (1927) (izquierda)

Mostrando una notable sofisticación narrativa, la cinta concluye su fase de introducción mediante una secuencia cómica, en la que los miembros de la “familia” salen uno por uno del interior de un estrecho kayak, creando un efecto inesperado y humorístico, pero que también abre la demostración de los hábitos y las capacidades físicas de los inuit.⁵

La construcción del espacio polar a lo largo del filme busca resaltar las dificultades de la supervivencia para los inuit. Por lo tanto, hay poco de paisajismo o de indagación científica sobre la fauna y la flora, los cuales son vistos como fuentes de recursos y/o de peligro, no de estudio ni contemplación. El entorno funciona como fuente de artefactos narrativos que apuntalan la trama lineal. Los animales en particular son un agente de gran peso, pues la escasez de vegetación significa que la familia de Nanook depende de ellos para transportarse y comer. Flaherty se empeña en mostrarnos la relación de los inuit con la fauna mediante prolongadas

⁵ He preparado clips animados (en formato GIF) para mostrar ejemplos que no pueden entenderse sin movimiento. Cada uno de estos tendrá una nota de referencia con su dirección web. Este primer caso está en: <https://bit.ly/2W9uXmg>.

escenas de caza: en una, las morsas son descritas como “tigres del ártico” por su ferocidad en el agua, y vemos a un grupo de varios hombres esforzarse al máximo para remolcar a una sola de ellas hacia la playa; en otra, Nanook lucha contra una foca que se resiste a ser pescada, hasta que el resto de su familia nota sus dificultades y va a auxiliarlo. Ambas escenas demuestran la importancia de la solidaridad para la supervivencia, pero también la variedad de recursos técnicos que Flaherty pone al servicio de la diversidad tonal de la película. La escena de las morsas es una secuencia de aventura, donde vemos de manera “auténtica”⁶ la huida del grupo de morsas y la muerte de una de ellas, mientras que la escena de la foca es más bien un divertimento: el método que usa Nanook para cortar el hielo y pescar es verídico, pero la foca específica contra la que el personaje “lucha” era en realidad un animal ya muerto, por lo cual los gestos del esquimal y sus caídas sobre el hielo constituían una pantomima cómica sin duda influenciada por Chaplin,⁷ si bien ilustra, al estilo de Flaherty, la dificultad “real” de pescar focas en el hielo.

Otro caso en el que Flaherty tuvo que recurrir a la fabricación representativa para mostrar el tipo específico de realidad que le interesaba fue la construcción de los iglús. A cuadro, vemos a Nanook demostrar la técnica de corte y armado de un iglú, mientras que su familia le ayuda a estabilizarlo con una capa de nieve (37:24-41:37). El equipo cinematográfico de Flaherty no incluía iluminación artificial; empero, su misión de mostrar los métodos tradicionales de supervivencia —“traditional skills and customs that, while different from the ‘civilized’, modern ways of his era, are rooted in common sense” (McLane, 2012: 28)— exigía tomas de los inuit vistiéndose, desvistiéndose y metiéndose en sus camas de pieles, todo esto dentro del oscuro iglú. Para esto, Flaherty pidió a los inuit que construyeran un segundo iglú, pero sin un lado, para permitir la entrada de la luz y el posicionamiento

⁶ Es decir, que sí sucede, aunque quizá Flaherty le haya “pedido” a los inuit que cazaran morsas ese día tan sólo para poder filmarlo.

⁷ <https://bit.ly/2HSYyfV>

de la cámara sobre su tripié (McLane, 2012: 28). Según McLane, Flaherty siempre usaba el tripié y nunca sostenía la cámara sobre el hombro (2012: 32), lo cual es visible en la completa estabilidad de la mayoría de las tomas, incluso comparadas con el cine de su época. Mendoza apunta que el equipo no permitía mucho movimiento (2015: 84), lo cual no es del todo cierto: la cámara de Flaherty era una Akeley operada con manivela (Figura 5), la misma que se utilizó en la versión de 1925 de *Ben-Hur*, célebre por sus paneos y su dinamismo. ¿Limitación técnica o decisión de estilo? La verdad probablemente esté en un punto medio: la Akeley era capaz de tomas móviles, mas éstas no eran cómodas de hacer sobre la precaria superficie del hielo ártico y, además, no eran *adecuadas* para el ritmo de vida primigenio que Flaherty buscaba retratar. Al usar la cámara fija en casi todas las tomas de *Nanook* y dejar que el ritmo subiera o bajara por medio de la edición, Flaherty limpia su cinta de toda impresión de artificio, añadiendo a la sensación de autenticidad. De este modo, una dificultad técnica se pone “al servicio de la eficacia y la belleza del relato, [al convertirse] en un recurso estilístico” (2015: 84).



Figura 5

Cámara Akeley. Su cuerpo redondo permite movimiento vertical.

Si bien la mayoría de la cinta transcurre en la demostración de costumbres físicas inuit para sobrevivir en el ártico, éstas ya llevan implícito algo de conflicto dramático debido a la crudeza del entorno. A lo largo de *Nanook*, la relación del hombre con el espacio polar es representada como una carrera contrarreloj. Casi al principio de la película se establece mediante intertítulos que adentrarse en el

“desierto interior” de los campos de hielo es mortal, pues uno morirá de inanición si no encuentra venados. Un poco después nuestra visión de una escena donde Nanook demuestra su forma de pescar salmones es condicionada por un intertítulo según el cual, en ese momento, el esquimal y los suyos “están cerca de la inanición”, situación evidentemente inventada por Flaherty para construir drama. En los dos ejemplos, los intertítulos, que esencialmente son relato literario, dan un sentido de suspenso a situaciones que no lo tendrían si el cineasta se ciñera a la verdad física, o incluso si se limitara a mostrarnos las mismas imágenes sin intervenir con la palabra. Sin embargo, la instancia más extrema de este mecanismo llega al final de la película, pues Flaherty fabrica un conflicto en torno al clima y la fauna que le permite llevar la cinta a un desenlace dramático satisfactorio, además de acentuar el motivo de la carrera contra el tiempo y la naturaleza. En específico, el realizador utiliza la ambivalencia de los perros que los inuit usan para tirar de sus trineos: son una compañía agradable y resultan indispensables para el transporte, pero también son criaturas territoriales y medio salvajes, que frecuentemente pelean entre sí. Objetivamente, lo que vemos es una secuencia de conexión vaga (de 62:33 al fin de la película): 1) la familia come carne de foca y vemos que los perros gruñen de manera gestual, 2) la familia alimenta a los perros, y éstos se pelean por los trozos de carne, 3) la familia parte en el trineo y llega a un iglú ya construido, y 4) la familia duerme en el iglú, mientras que los perros sienten los efectos de una ventisca afuera.⁸ Sin embargo, mediante el relato de los intertítulos, Flaherty nos “informa” que la pelea de los perros ha puesto a la familia en peligro, pues están “a mucha distancia de su refugio y ya está a punto de oscurecer”. Así, la secuencia cobra un peso de suspenso que —en la visión romántica de Flaherty— sirve para evidenciar ante el espectador occidental la *realidad estética* de la vida en el Ártico: la soledad, la “melancolía” (Figura 6), el poder de la naturaleza y la sensación de que cualquier

⁸ <https://bit.ly/2ET1IOZ>

pequeña pérdida de tiempo, aunque sea una simple pelea de perros, puede ser la diferencia en la carrera parejera entre el hombre y su inhóspito entorno.

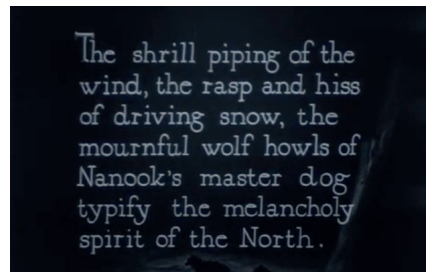


Figura 6

Último intertítulo: “La melancolía del Norte” (Flaherty, 1922)

De este modo, no resulta sorprendente la aseveración de Renov (2016) al llamar a Flaherty “documentary film’s first poet as well as itinerant ethnographer” (753), puesto que los recursos discursivos de *Nanook* se balancean justo entre esos dos polos o funciones: el *registro* etnográfico de costumbres sociales auténticas en proceso de desaparición, y la *expresión* artística de constructos poéticos provenientes de la imaginación romántica y rousseauniana, además de la bien sabida fascinación estética del mundo angloparlante con las regiones polares. ¿Consigue satisfacer ambas necesidades? ¿Es posible hacerlo? He allí la fuente del inagotable debate crítico sobre la cinta, que aún hoy sigue siendo un ejemplo potente de la tensión entre verdad ontológica y artificio existente en todo arte visual posfotográfico, al mostrar una instancia en donde la fabricación de situaciones podría verse como un engaño, pero también como un intento astuto de reproducir honestamente un tipo de verdad que yace más allá de los objetos ante la cámara.

The Great White Silence: tragedia en el fin del mundo

La creación de la *metanarrativa* que constituye cada género literario o artístico no es un proceso en donde sólo intervengan las obras y los creadores, sino que debe

mucho al rol mediador de la crítica y el mercado. De otro modo, es difícil de explicar que *Nanook of the North* disfrute de una reputación tan amplia en los anales históricos del cine documental, mientras que *The Great White Silence* es una referencia más bien oscura, la cual es tachada de “propaganda” en una escueta ficha dentro de la *Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film* y no es mencionada siquiera en la historia del género escrita por McLane ni en el extenso compendio *The Documentary Film Reader*. He aquí algunos aspectos que justifican una reivindicación crítica de *The Great White Silence*:

- A diferencia de *Nanook*, cuya primera versión consistía por completo de rodaje hoy perdido, sabemos que casi todo el material que compone *The Great White Silence* se proyectó por vez primera en 1913, cuando Ponting regresó de la expedición Terra Nova. Es decir, el *material* de Ponting es precedente al de Flaherty, si bien no la obra.
- Las tomas de Ponting no cuentan con el tacto cinematográfico para la composición de las de Flaherty, pero lo compensan con su valor científico, pues prestan mayor atención al lugar y a la vida de la fauna. Por esto, *The Great White Silence* es un ancestro mucho más adecuado que *Nanook* para el documental de naturaleza moderno.
- Y lo más importante para el presente artículo: así como Flaherty, Ponting se vio confrontado con frecuencia por los límites técnicos y discursivos de la representación en su tarea de registrar una “realidad” elusiva. Sin embargo, como veremos, el dilema principal de Ponting es diferente al de Flaherty. Allá donde el realizador de *Nanook* tuvo que encontrar el modo de serle más fiel a la “experiencia interior” de la historia que a la realidad física, Ponting no quiso ni necesitó fabricar drama alguno, sino que ciertas partes de la realidad física le resultaron imposibles de filmar.

El primer aspecto formal que llama la atención sobre *The Great White Silence* en relación a *Nanook* es que, allá donde Flaherty era una mirada invisible, un narrador omnisciente, Ponting se apropia de la escena: escribe sus intertítulos desde la primera persona, habla de lo que hizo en días determinados e incluso aparece a cuadro en un par de ocasiones. Más allá de que los intertítulos estén en primera persona porque fueron tomados *ad verbatim* del libro de memorias que Ponting publicó tres años antes, *The Great White South*, mientras que los de Flaherty fueron escritos expresamente para *Nanook* y reflejan el objetivo de “borrar al cineasta” en cuanto que influencia externa, el hecho de que el realizador se visibilice de esta manera ya nos hace pensar acerca del tipo de discurso que predomina en la película, el cual es de candidez testimonial y sobriedad científica. Como apunta un crítico, sin duda con alguna sorna hacia *Nanook* y Flaherty, “[Herbert Ponting] was classified as a ‘record photographer’... who was interested in the actual world, and not an invented one” (Murray-Brown, 2012: 1). Libre de las ambiciones de la antropología rousseauiana de Flaherty, Ponting puede permitirse dar testimonio de su experiencia personal, dado que su presencia no resulta un obstáculo para la reconstrucción de ninguna idea virginal sobre el estado natural de las cosas. En otras palabras, el discurso autoral en *Nanook* pareciera decir “Esto es así”, y el de *The Great White Silence*, “Yo vi esto”. Por diferentes rumbos, ambos cineastas apelan a lo verosímil de su discurso, construyendo mediante el montaje y los intertítulos esa “aureola de honestidad” que la fotografía confiere al fotógrafo al fungir como “transcripción” fiel de lo real (Fontcuberta, 2010: 122), y que fuera percibida todavía con mayor intensidad en el cine por voces tempranas del documentalismo, como Matuzsewski (“Perhaps the cinematograph does not give history in its entirety, but at least what it does deliver is incontestable and of an absolute truth” [2016: 49 nota 2]) o el mismo Grierson.

Mas hay una segunda cosa de la cual Ponting está exento, y cuya ausencia afecta la cinta tanto o más que la primera. En su rodaje de la Antártida, el director no encontró ninguna población humana nativa con la cual tratar. Todos

los personajes humanos de *The Great White Silence* son hombres europeos, miembros de la expedición Terra Nova, y por lo tanto no son sujetos de interés antropológico (aunque sí conformarán un drama humano en el tercer acto de la película). Esto deja mucho más espacio para explorar la construcción artística y científica del espacio. Generalizando, podríamos decir que el ángulo artístico fue su contribución personal, mientras que lo científico fue una concesión a los fines institucionales de la expedición. Según algunos testimonios, mientras los demás viajeros estaban ocupados armando el campamento o dando mantenimiento a la nave, Ponting a menudo se encontraba abstraído en un mundo de paisajes y de fauna, a tal punto que llegó a irritar a los demás por su falta de espíritu de equipo (Lynch, 1989: 296). Robert Falcon Scott (2008), líder de la expedición, escribió en sus diarios: “This world of ours is a different one for [Ponting] than it is to the rest of us—he gauges it by its picturesqueness—his joy is to reproduce its pictures artistically, his grief to fail to do so” (187).⁹ Este gusto por el paisaje desolado de la Antártida se manifiesta a menudo a lo largo del film, el cual casi no dice nada acerca de la construcción de la gran cabaña de madera que protegió a los viajeros durante más de dos años, pero se exhibe en la descripción de los volcanes, las grutas y el perturbador fenómeno del hielo a la deriva, todo esto acompañado del trabajo fotográfico de Ponting (Figura 7). Es difícil determinar del todo si esta inclinación hacia la belleza visual pura pertenece a la función de

⁹ Las palabras de Scott y los reportes acerca de la impopularidad de Ponting en la expedición expresan un tema repetido a lo largo de la historia de los cineastas-expedicionarios: que son, más o menos, un estorbo, y que sus metas pueden llegar a poner a los demás en riesgo. En el caso de *Nanook*, la *Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film* registra que Flaherty casi muere de hambre junto con algunos inuit por tratar de filmar la cacería de un oso, secuencia que ni siquiera incluyó en el filme final; mientras que Knud Rasmussen reporta en uno de sus libros que su fotógrafo se lastimó el hombro y tuvo que ser cargado en el trineo durante un tiempo (1927). Fuera del valor de estos episodios como anécdotas, parecieran apuntar a que, más allá de la etiqueta “documental”, hay cosas que son “buenas” para la cámara a pesar de ser malas para los objetivos pragmáticos del resto de la expedición, y viceversa; es decir, que la realidad material y la realidad de un documental nunca han sido la misma cosa.

registro o de *expresión* dentro del modelo de Renov. El que las imágenes resulten placenteras y hablen solamente de la estética sublime encontrada en el paisaje de la Antártida apuntaría a lo segundo, mas debemos recordar que éstas fueron algunas de las primeras imágenes *registradas* de estos lugares del planeta, y por lo tanto constituyen, con todo y su belleza, un invaluable testimonio historiográfico y de conocimiento. Esta porosidad en las categorías ya había sido prevista por Renov (2016): “These categories are not intended to be exclusive or airtight; the friction, overlaps—even mutual determination—discernible among them testify to the richness and historical variability of nonfiction forms in the visual arts” (744). Valga entonces decir que Ponting cumple con ambas funciones.

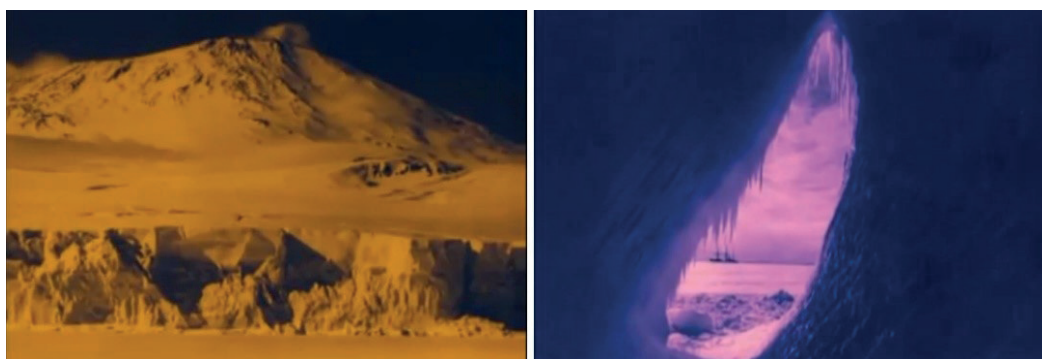


Figura 7

Trabajo paisajístico (Ponting, 1924)

Por otro lado, el realizador también se da tiempo para satisfacer las metas científicas de la expedición, además de documentar un poco de su funcionamiento material. Gracias precisamente al hielo a la deriva —o, siendo más específicos, a la forma en que la nave logra atravesarlo— Ponting ofrece uno de los momentos más interesantes de la película, tanto por su subjetividad narrativa como por su visibilización de los retos técnicos. Primero, vemos un *close-up* de la afilada proa del barco abrirse paso repetidamente a través de grandes placas de hielo a la deriva. Se podría intuir que la toma, que parece estar a centímetros del agua y por fuera del

barco, fue lograda mediante algún extraño truco que probablemente no conoceremos. Pero inmediatamente después, un intertítulo dice “Así es como tomé estas imágenes”, y vemos a Ponting recostado sobre una precaria plataforma de madera que cuelga por el borde del barco, sosteniendo la cámara hacia abajo (18:46–19:22).¹⁰ Éste es tan sólo uno de los momentos en que Ponting parece deleitarse en quitarle el velo a su arte y dejarnos apreciar las dificultades que enfrentó para obtener ciertas porciones del filme. Vuelve a hacer algo similar en otra de las escenas científicas/materiales: sus imágenes del pájaro *Stercorarius maccormicki*, también conocido como skúa antártica. En este caso, Ponting no sólo subraya el hecho de que las suyas fueron las primeras imágenes del ave en movimiento; también relata cómo capturó la parte de mayor valía científica, el nacimiento de un polluelo. De manera un tanto insensible para nuestra época, pero perdonable para 1911, la madre del polluelo había sido ahuyentada durante unos pocos segundos cada hora para que Ponting pudiera armar una crónica del nacimiento (55:12–59:53). Puede parecer extraño que un hombre llevado a la Antártida para documentar un viaje al polo se dedique a filmar aves, pero lo cierto es que esto iba de acuerdo con las metas colectivas de la expedición Terra Nova: de hecho, fuera del viaje al polo, el episodio más famoso de toda la expedición fue un viaje de tres personas para obtener huevos de pingüino con los cuales estudiar su gestación, lo cual quedó descrito por Apsley Cherry-Garrard en su célebre libro *The Worst Journey in the World*.

En este punto, debemos recordar que Ponting formaba parte de un equipo que cargaba con una amplia ambición nacionalista británica: la meta era montar la expedición polar más grande, documentada y científica hasta ese momento, y

¹⁰ <https://bit.ly/2Xlypfb>. La cámara de cine usada por el realizador durante el viaje es una Prestwich modelo 5 con exterior de madera. Es más ligera que la Akeley usada por Flaherty, pero también más antigua. Por ende, las imágenes cinematográficas de Ponting son, por lo general, más breves y de menor calidad. Sus fotografías fijas, en cambio, son excelsas, gracias a su preferencia por usar placas fotográficas de vidrio en vez de los primitivos rollos de cinta fotográfica (Murray-Brown, 2012: 2).

coronarla conquistando el polo sur. Como tal, el rol de Ponting era providencial para difundir hacia el mundo exterior los descubrimientos de la expedición y para hacer sentir al público británico como parte de una gesta heroica. Aunque *The Great White Silence* no fue un éxito comercial ni en 1917 —cuando Ponting presentó el material en teatros, narrado en persona y sin intertítulos— ni en 1924, él estaba convencido de que su obra fílmica y fotográfica había sido una de las herramientas más valiosas de la expedición para “llegar a las masas” (Lynch, 1989: 295). Por lo tanto, se podría decir que también apela a la segunda función discursiva de Renov, la *persuasión*, aunque muy sutilmente. Sin intentar nunca convencer al espectador de ningún manifiesto ideológico, resulta claro que Ponting respeta y enaltece el *ethos* institucional del viaje del Terra Nova: el patriotismo, la resiliencia y la educación de la humanidad acerca de la región más inhóspita del mundo. Como tal, su película contiene características gráficas que permiten realizar una “simplificación informativa” con fines didácticos. Uno de estos elementos es el uso de los tintes de color. Aunque su uso no es por completo sistemático, a grandes rasgos se puede observar que Ponting usa tonos grises y anaranjados para describir la vida doméstica de la expedición, mientras que reserva los azules y violetas intensos para retratar paisajes helados, transmitiendo a la audiencia una mayor sensación de frío y de la extrañeza de la luz (Figura 8).



Figura 8

Tintes de color: anaranjado para la vida cotidiana, azul intenso para paisajes helados verde grisáceo durante el viaje al polo (Ponting, 1924)

De hecho, como se puede ver en la Figura 7, su célebre fotografía “Gruta en un iceberg” es presentada en púrpura, concordando con la descripción del lugar hecha por Robert F. Scott (2008) en sus diarios: “it looked a royal purple, whether with contrast with the blue of the cavern or whether from optical illusion I do not know” (75). El otro elemento gráfico con gran peso en el filme es la inserción de un mapa, el cual —como en *Nanook*— le evita a Ponting la engorrosa tarea de dar explicaciones verbales confusas sobre el lugar al mismo tiempo que enclava al filme en los dominios del conocimiento historiográfico-científico. Sin embargo, dado el drama humano que se desarrolla en la última parte de la película, el mapa termina ejecutando una función todavía más importante, al menos para el espectador corriente: la de soporte para el suspenso narrativo y la descripción de una realidad trágica que no pudo ser filmada. Como en *Nanook*, la cartografía del mapa es básica: los contornos de la costa están bien delineados, pero las etiquetas nominales son mínimas y no hay retícula de coordenadas. El objetivo es narrar con el mapa, no dar una localización espacial apta para especialistas (Figura 9).

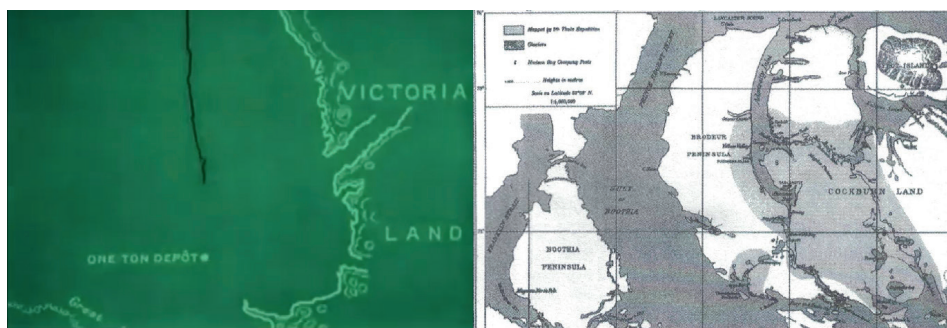


Figura 9

Mapa de Ponting (izquierda) comparado con un mapa ártico de Rasmussen (derecha)

Como es bien sabido, Scott y sus cuatro acompañantes en el viaje final al polo arribaron a su destino sólo para encontrar que la expedición noruega de Roald Amundsen se les había adelantado por veintiún días. Peor aún, no lograron regresar al campamento, pues el mal clima, la congelación y un aparente malentendido en la colocación de los depósitos de comida los condenaron a muerte. Ponting, por supuesto, no estaba en ese equipo final. De hecho, ni siquiera estaba ya en la Antártida, pues había partido en un barco de relevo poco después de que Scott saliera hacia el polo. El cineasta se enteró de la tragedia junto con el resto de Europa: casi un año después, cuando los demás miembros de la expedición encontraron los cuerpos y regresaron a Nueva Zelanda. En ese momento, Ponting decide reunir todo el material que su productora, la francesa Gaumont, había venido exhibiendo desde 1912 como parte de sus “funciones de novedades”,¹¹ recuperar los derechos exclusivos de su explotación y usarlo para contar la historia de Scott, primero como un espectáculo presencial en 1917, y luego como *The Great White Silence* en 1924 (Murray-Brown, 2012: 5-6). Pero, ¿cómo representar una realidad de la que no queda testimonio cinematográfico “real”? Aquí, Ponting tiene que hacer acopio de todos sus recursos para reconstruir el inaccesible viaje final al polo: el reciclaje de rodaje previo, los intertítulos, las fotografías recuperadas de la cámara Kodak de Scott, el arte gráfico producido entre 1913 y 1924 y, sobre todo, el mapa mencionado arriba, donde se va trazando una línea que expresa el trayecto de ida y vuelta. De este modo, la película se transforma en un fenómeno de arte híbrido,

¹¹ Las funciones de novedades de Gaumont son uno de los escollos más importantes para la narrativa convencional que declara a *Nanook* el germen del género documental. Desde los primeros años del siglo XX, Gaumont se dedicó a reunir cortos no ficcionales y a presentarlos juntos, a manera de un “noticiero alrededor del mundo”. Como cabría esperar, los materiales fílmicos de lugares distantes o “exóticos” eran de gran valía para la productora, por lo cual se interesaron en la expedición Terra Nova. Podrá discutirse si *Nanook* es el primer *largometraje* documental, y ciertamente es la fuente primaria para el concepto griersoniano del género, pero las primeras instancias del *cine-como-documento* se remontan a los albores mismos del medio. De allí que Matuszewski pudiera esbozar una idea del cine historiográfico en 1898 y que Grierson diga haber tomado la palabra “documental” de “los franceses” (2016: 217).

como si una multitud de materiales periféricos y de archivo se conjuntaran para danzar alrededor de un centro vacío, invisible. La realidad material del último viaje de Scott es incognoscible, pero la sensación de autenticidad puede ser recobrada aceptablemente a través de sus huellas periféricas y de algunas técnicas de edición.

Para mantener al menos una semblanza de material fílmico durante la recreación del viaje al polo, Ponting recicla algunas tomas cortas que había rodado el año anterior: en particular, al describir las condiciones del clima, usa varias veces una escena del viento sobre el paso montañoso del glaciar Beardsmore, que fue lo más que el director se adentró en la Antártida. Asimismo, para dar una idea de la vida de los exploradores durante el viaje, Ponting ofrece dramatizaciones (filmadas cerca del campamento) de Scott y su equipo montando una tienda de campaña, cocinando una cena y arrastrando un trineo.¹² La llegada al polo es representada con la célebre fotografía conmemorativa recuperada de la cámara de Scott, donde ya vemos los efectos de la congelación en los rostros de los exploradores. Los intertítulos, por su parte, también adoptan la perspectiva del líder de la expedición, citando de sus diarios en intermitencia con el material fílmico y fotográfico mencionado, mientras que Ponting (quien ya no puede funcionar como testigo) toma el rol de *bardo* heroico, ensalzando la valentía de Scott y los suyos en tono patriótico.¹³ En una etapa final, cuando debe relatar la tragedia, Ponting se ve forzado a tomar material externo a la expedición. En concreto, para representar la muerte de Lawrence Oates, inserta la pintura *A Very Gallant Gentleman* de J. C. Dollman, inspirada en el incidente (Figura 10; Oates, quien iba muy débil, se sacrificó para que sus compañeros pudieran seguir avanzando).

¹² Podemos estar seguros de que este rodaje no es del viaje polar real porque hay cuatro hombres arrastrando el trineo. En realidad, Scott tomó la decisión de que el equipo final fuera de cinco. ¿Estas escenas “ensayadas” constituyen una *creación* de la realidad al estilo de *Nanook*? Personalmente, no lo veo así. En el filme de Flaherty, el objetivo es presentar la “historia esencial” de un pueblo de acuerdo con un ideario predefinido, mientras que Ponting, con fines didácticos, sólo preparó escenas de momentos que no podría filmar después.

¹³ <https://bit.ly/2QKXsWs>



Figura 10

A Very Gallant Gentleman en el filme en su versión original. Ponting insiste en el tinte verde grisáceo.

En tanto, la lúgubre presencia del mapa con la línea animada sigue intercalándose con las imágenes y con el relato construido a partir de los diarios de Scott, hasta que la línea se detiene al fin, tan sólo a unos centímetros del próximo depósito de comida, transmitiendo la trágica cercanía de Scott con la supervivencia (101:33).¹⁴ Así como en *Nanook* al otro extremo del mundo, la relación entre hombre y entorno polar también es entendida como una carrera contrarreloj. Sin embargo, *The Great White Silence* no necesita crear situaciones dramáticas en beneficio de una preconcepción de la melancolía romántica, sino que debe representar con un cierto grado de fidelidad la tragedia que acaeció a sus personajes en las mesetas infinitas de la Antártida, si bien lo hace obedeciendo a códigos contemporáneos de patriotismo y heroísmo trágico.

Volviendo a Renov (2016), es evidente que *The Great White Silence* es exactamente la clase de cinta que lleva al teórico a declarar:

any poetics of value, despite the explanatory power it might mobilize through an elaboration of conceptually discrete modalities, must be willing to acknowledge transgressiveness as the *very condition* of textual potency...

¹⁴ <https://bit.ly/2WlvvdX>

As metacritical paradigms, the four functions of the documentary text may be provisionally discrete; as specific textual operations, they rarely are. (747)

Es decir, en la práctica, todo documental es una mezcla de las cuatro funciones discursivas, y en ocasiones hay elementos individuales de las obras que son capaces de activar dos o más. La cinta de Ponting resulta un ejemplo muy útil para la consideración de esta porosidad al estar compuesta de elementos extraídos de una gran variedad de artes y dominios de conocimiento, con los cuales el realizador cumple tanto sus metas de *registro* científico como de *persuasión* moral al mismo tiempo que *expresa* su dolor por los muertos y *preserva* la autenticidad de una historia que no vivió y no filmó. Y es que tal vez, en el cine documental, lo *auténtico* y lo *real* sean cosas muy diferentes.

Conclusiones.

Hacia un nuevo entendimiento del arte documental temprano

Una última coincidencia entre los dos largometrajes: en su momento, ambos se presentaron al público con etiquetas genéricas pertenecientes a la narrativa ficcional, y tan sólo retroactivamente se les ha aplicado la marca de “documentales”. El subtítulo de *Nanook of the North* es “A Story of Life and Love in the Actual Arctic”, mientras que *The Great White Silence* se autodenomina “A Film Epic”. Entre los dos subtítulos, la única apelación a lo verídico es el adjetivo “*actual*” para describir la locación ártica de *Nanook*, lo cual es cierto. ¿Cómo entender entonces la polémica que se desata cada que alguien trae a colación todas las divergencias de *Nanook* con la verdad material de las cosas?¹⁵

¹⁵ Para un ejemplo véase Vishnevetsky (2015). También podría argumentarse que el ensayo de Murray-Brown (2012) usado en la bibliografía de este estudio busca otorgarle a *The Great White Silence* el título de “primer documental” dado su mayor apego a la realidad material.

A mi parecer, el malentendido deriva de la falta de comprensión sobre las particularidades de la era temprana del cine y la fotografía documental, puesto que muchos ven las estrategias adoptadas por Flaherty (e incluso algunas de Ponting, como las escenas ensayadas), como engaños, cuando en realidad no había surgido en el cine ninguna convención que forzara a estos realizadores a no traspasar los límites de lo científicamente visible. Tal vez sea que, como argumenta Fontcuberta, el surgimiento de la imagen digital nos haya vuelto hipersensibles a los trucos mediante los cuales la fotografía y el cine alteran la realidad, rompiendo el pacto de verosimilitud que estas artes parecían instaurar con su referencialidad directa al objeto representado. Pero eso es problema nuestro, no del medio. Así como la fotografía, el documental

ya nació con una doble faceta notarial y especulativa, de registro y de ficción. Que luego una de esas facetas haya sido proscrita como bastarda o supeditada al modelo canónico documental sólo se disculpa por la prominencia de la cultura tecnocientífica y sus valores subordinados, tales como la mirada empírica del positivismo. (Fontcuberta, 2010: 109)

Similarmente, Renov (2016) declara que su clasificación de funciones discursivas es un intento de ir en contra de las “estructuras heredadas” que buscan atar al cine documental a su aparente y unívoco estatus como “the ‘film of fact,’ ‘nonfiction,’ the realm of information and exposition rather than diegetic employment or imagination” (743). E incluso si cometiéramos el barbarismo de esperar un completo rigor científico y material por parte de una obra de arte cinematográfico, ¿cómo pedir una representación de lo objetivamente observable que satisfaga los estándares actuales cuando el equipo de trabajo era primitivo, pesado e impráctico? ¿Cómo se suponía que Flaherty mostrara los métodos inuit para vestirse y dormir sin usar un iglú falso, que permitiera la iluminación? ¿Cómo podemos reclamarle a Ponting su completa omisión de todo lo sucedido durante

el invierno polar cuando tomar fotografías o filmar era imposible en la oscuridad? De forma similar a Renov, propongo dirigir nuestras consideraciones sobre la relación del arte audiovisual temprano con la verdad más allá de la dualidad entre el engaño y la realidad material, y pasar a un entendimiento de los métodos que *fueron necesarios* para que cada artista negociara y concretara “una verdad” particular, con todos los tonos grises que esa relativización implique. Como se ha visto, un enfoque tal sobre el arte documental supone la valoración de los obstáculos técnicos encontrados por cada realizador, sus decisiones al seleccionar del material a su disposición, así como las preconcepciones u objetivos que hayan moldeado sus obras. De esta manera, la difusión cultural y académica del legado de obras como *Nanook of the North* y *The Great White Silence* puede dejar de ser lo que ha sido parcialmente hasta hoy —una eterna discusión bizantina acerca de quién llegó primero a dónde o quién “mintió menos” durante el trayecto—, para convertirse en una discusión más fructífera sobre las funciones discursivas y los medios de representación ofrecidos por cada forma artística en un momento histórico y geográfico dado. Es decir, podremos trascender las implicaciones simplistas de la etiqueta genérica “documental” para observar, realmente, el valor específico que cada obra contiene en su devenir para la construcción de lo *Verdadero*, lo *Auténtico* y lo *Histórico* como categorías flexibles y en perpetuo movimiento.

FILMOGRAFÍA

- FLAHERTY, Robert J. (Productor y director). (1922). *Nanook of the North*. Estados Unidos, independiente. Disponible en: <https://archive.org/details/NanookOf-TheNorth-HD>
- PONTING, Herbert G. (Productor y director). (1924). *The Great White Silence*. Reino Unido, independiente. Disponible en: <https://archive.org/details/WhiteSilence>

BIBLIOGRAFÍA

- AITKEN, Ian (Ed.). (2013). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Londres: Routledge.
- BEAN, Kendra. (2019, enero). “Hidden Treasures of our Collection: Herbert Ponting’s Cine Camera”. *Science & Media Museum* (en línea). Recuperado el 4 de febrero de 2020 de <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/herbert-ponting-cine-camera/>
- CHERRY-GARRARD, Apsley. (2005). *The Worst Journey in the World*. Londres: Penguin.
- FONTCUBERTA, Joan. (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GRIERSON, John. (2016). “First Principles of Documentary”. En Jonathan Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- LYNCH, Dennis. (1989). “The Worst Location in the World: Herbert G. Ponting in the Antarctic, 1910-1912”. *Film History*, 3(4) 291-306.
- MATUSZEWSKI, Boleslas. (2016). “A New Source of History”. En Jonathan Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- MCLANE, Betsy. (2012). *A New History of Documentary Film*. Londres: Continuum.

- MENDOZA, Carlos. (2015). *La invención de la verdad: ensayos sobre cine documental*. Ciudad de México: UNAM.
- MURRAY-BROWN, Jeremy. (2012, marzo). “Herbert Ponting and the First Documentary”. *Documentary Films & Writings* (en línea). Recuperado el 4 de febrero de 2020 de <http://www.bu.edu/jeremymb/files/2017/07/d-Ponting-March-30-2012-Spell-checked-Sept-13-2015-pdf-.pdf>
- RASMUSSEN, Knud. (1908). *The People of the Polar North*. Londres: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co.
- RASMUSSEN, Knud. (1999). *Across Arctic America: Narrative of the Fifth Thule Expedition*. Fairbanks: University of Alaska Press.
- RENOV, Michael. (2016). “Towards a Poetics of Documentary”. En Jonathan Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- SCOTT, Robert Falcon. (2008). *Journals*. Oxford: Oxford University Press.
- VISHNEVETSKY, Ignatij. (2015, 6 de marzo). “The First Feature-length Documentary Isn’t Really a Documentary”. *The AV Club* (en línea). Recuperado de <https://film.avclub.com/the-first-feature-length-documentary-isn-t-really-a-doc-1798280320>.