

VILLEGAS LOPEZ

perros, ateridos, soportan la tempestad acruados unos junto a otros, con sus lomos cubiertos de agujas de hielo, y la tormenta de nieve lo va cubriendo todo.

Cuando Flaherty volvió a Estados Unidos con su película, la ofreció a la Paramount, pero ni ésta ni otras empresas la quisieron. Hecha por el apoyo de los pelletteros franceses, Flaherty la ofreció a una empresa francesa, la sucursal de Pathé, que entonces realizaba una buena cantidad de películas educativas. Allí le sugirieron que la partiera en trozos para presentarla como cortos didácticos, pero Flaherty se resistió y la obra maestra acabó por salvarse. En combinación con amigos de la casa Pathé, de acuerdo para aplaudir entusiásticamente en determinados momentos, se la presentaron a Roky, el dueño del Capitol, el mayor cine de Nueva York, que se entusiasma con ella y prometió estrenarla en aquel palacio del cine. Pero todos decidieron tomar la precaución de ligarla a la exhibición de «El niño de su abuela», película de Harold Lloyd, que los públicos entonces esprobaban. De esta manera se proyectó en los Estados Unidos con escaso éxito. Pero, en Europa, la película causó una enorme sensación y constituyó un gran éxito de público: seis meses en cartel en el New Gallery, de Londres; otro tanto en el Gaumont, de París; y largas permanencias en otros capitales. El nombre de Nanuk, el esquimal perdido en las soledades árticas, compitió durante mucho tiempo con los nombres de las más grandes estrellas en la mente popular; por ejemplo, durante muchos años, los bombones helados que vendían en los cines llevaban el nombre de «Nanuk».

Fue el triunfo de la sencillez y la autenticidad contra aquellos argumentos, casi siempre melodramáticos y retorcidos, que privaban en el cine a gran público. Fue algo concreto y decisivo lo que se impuso para siempre en el cine: la dramatización de la realidad. Lo que Flaherty definió como «el drama de cada lugar y el drama esencial de ese lugar». Era, sobre todo, el lograr que un mundo y unos personajes exóticos, desconocidos, ajenos, se sintieran en el mundo entero como semejantes de todos los hombres de la tierra. El realismo en el cine comenzaba por la realidad, y ésta fue la lección, nunca olvidada, de «Nanuk, el esquimal».

NICHOLS (Dudley)

ARGUMENTISTA, director. Nació el 6 de abril de 1895 en Wapakoneta (Ohio), Estados Unidos. Murió el 6 de enero de 1960 en Hollywood. Pudo considerarse como el prototipo del argumentista norteamericano de jerarquía, con una calidad creadora que supera el simple oficio, aunque cimentada siempre en él. Y, por tanto, su personalidad y su obra plantean con precisión la cuestión del argu-

NANUK, EL ESQUIMAL - NICHOLS (DUDLEY)



Dudley Nichols

mentista de Hollywood y, si se quiere, gran padre del problema del argumentista en general. Estudió en la Universidad de Michigan, pero en seguida se dedica al periodismo, donde actúa principalmente como reportero. Esto es, tiene una formación fundamentalmente norteamericana, como tantos argumentistas y escritores de aquel país: el contacto directo con la vida, y el gusto por la noticia, como aventura. Como Ben Hecht (véase), pertenece a ese grupo que representó un americanismo genuino, centrado en el medio Oeste, cuyo sede principal sería Chicago, y, por otra parte, con una cultura europea en la que tratan de encontrar la clave de lo que llaman «un pasado útil» americano. Es corresponsal extranjero del «New York World», pero entra en el cine en 1929, y allí ha de realizar su obra fundamental. Principalmente, asociado con John Ford (véase), en su época mejor y más representativa: «Tragedia submarina», «El trépidó», «El delator», «Marta Benard», «El arado y las estrellas», «Huracán sobre las islas», «La diligencia», «Hombres intrépidos», «El fugitivo...». Y ésta es la segunda cuestión que plantea Nichols: la simbiosis completa del realizador y el argumentista, como autor doble de la obra cinematográfica. En la larga lista —un desfilado— de la labor de Ford, el nombre de Nichols aparece unido, a sus films más genuinos. Lo que corresponde a uno y a otro es asunto difícil de desentrañar, pero el hecho está ahí. Después trabaja para otros directores —Kazan, Hathaway, Mac Carey, Curtiz, Mann...—, pero su labor no alcanza la

VILLEGAS LOPEZ

(véase). Desde las grandes vistas panorámicas, con sus ejércitos en combate o la marcha de las tropas de Grant hacia el mar, o bien los primeros planos para puntuar la acción y darle su ritmo, más que para destacar el detalle, como hasta entonces se hacía. Griffith está orgulloso de sus composiciones plásticas y muchas veces cita en los títulos el origen de los cuadros o grabados en que se inspira; Gance hará algo semejante, para señalar la fidelidad histórica de su «Napoleón». Pero, ante todo, inventa el ritmo cinematográfico, que es la primera conquista del tiempo en el cine. (Véase «A través de la tempestad», «Intolerancia»). Dice Lewis Jacobs: «El nacimiento de una nación tiene la pulsación de la vida misma. Desde el comienzo, las tonas confluyen en una corriente rítmica. Las acciones dentro de cada toma y la duración de las distintas tomas, están organizadas, para lograr un efecto de movimiento continuo. Este movimiento tiene un pulso, que acentúa las relaciones de los elementos individuales y los combina en una sola y poderosa sensación. La yuxtaposición de tomas lejanas, medias y primeros planos, de duración variada y valores visuales en contraste, crea para el espectador la excitación de la batalla. En la secuencia del combate, cuerpo a cuerpo, un grupo de soldados avanza en la pantalla desde la izquierda, con lo que se acentúa la tensión del encuentro. A veces, el contraste es de orden numérico: vistas de soldados aislados se oponen a las de muchos soldados. Hay también oposiciones de las relaciones espaciales: por ejemplo, la oposición de un gran cuadro de conjunto con un gran primer plano. Por último, está también la expresiva oposición del cuerpo inmovil de un soldado muerto y el movimiento de un soldado que trepa por una muralha, para izar una bandera. Todo el paisaje de la batalla, construido sobre contrastes dramáticos y estructurales, tiene una calidad dinámica que arrulla al espectador. Las secuencias de la derrota, la lucha entre los blancos empobrecidos y los negros emancipados, están magistralmente detalladas, culminando en la cabalgata de los «Clamens». La tensión dramática se intensifica por medio de un montaje rápido, atrevidos ángulos de tomas, efectos nocturnos y frecuentes movimientos de cámara. El entrelazamiento de diversos episodios, la construcción de secuencias mediante tomas aisladas y la creación del suspense por medio del montaje, fueron explotados con la máxima habilidad y sutileza por Griffith, en esta parte del film».

Puede decirse que «El nacimiento de una nación» es, con «Intolerancia», el resumen del genio creador de Griffith. Todo el lenguaje del cine, como forma, y el trazado del tema como acción, quedan establecidos aquí para siempre. Por ello, «El nacimiento de una nación» es la película que pasa la página decisi-

NACIMIENTO DE UNA NACION - NANUK, EL ESQUIMAL

va en la historia del cine: desde aquí comienza, verdaderamente, a ser un arte independiente, el gran arte de nuestro tiempo.

NANUK, EL ESQUIMAL (Nanook of the North)

Prod.: Norteamericana, Revillon Films, 1920-22. Arg.: Robert Flaherty. Director: Robert Flaherty. Int.: Nanuk, Nila (su mujer), Allee (su hijo menor), Cuasayu (la hermana de Nila) y la tribu de esquimales. Fot.: Robert Flaherty. Ayud.: Thierry Mailet.

ESTA película es una de las más extraordinarias y fascinantes experiencias que el hombre ha realizado con el cine, este nuevo medio de expresión. No sólo por la manera como el film fue realizado, como obra de un aficionado, y el descubrimiento que éste aca-



Nanuk

VILLEGAS LOPEZ

NANUK, EL ESQUIMAL



«Nanuk, el esquimal», de Robert Flaherty

bó por hablar a través de tantas dificultades (véase Flaherty, R.), sino especialmente por el avance logrado en tantos órdenes: artístico, sociológico, puramente cinematográfico... Aquel hombre, explorador de las regiones árticas, buscador de minas, rastreador de zonas petrolíferas, enamorado sobre todo de la gran aventura frente a la Naturaleza virgen, descubrirá con esta película uno de los campos más féculentos, extensos y puros del cine: el documental y sus procedimientos de trabajo. Y con ello va a realizar, casi espontánea e involuntariamente, una de las grandes obras de arte fundamentales del cine.

Marcha días y días por las interminables regiones heladas, a pie, en canoa, en trineo, cargado con todo lo necesario para realizar su film, desde la cámara hasta un laboratorio portátil. Este no le funciona apenas, por deficiencias del equipo eléctrico que lleva, y Flaherty debe posponer su película recién filmada con la luz natural, graduándola por medio de telas puestas sobre la ventanilla. Después de cada filmación, recorta a los esquimales en unas barracas de madera, improvisadas con los tablores que aquellos habían ido a buscar muy lejos, y les proyectaba su propia imagen viva. Fue la primera experiencia de mostrar el cine al hombre de vida primitiva, que no había visto siquiera una fotografía, y enseñarle a reconocerse y volver a vivir su propia existencia. Este gran experimento, de tornar al origen del cine, ante el hombre que lo

desconoce —tan pleno de sugerencias y enseñanzas hoy mismo—, fue practicado por Flaherty en los desiertos de hielo, donde unos pocos seres humanos se crían el resto del mundo y apenas tenían idea del resto de la tierra. En la cacería de focas se incorporaron visiblemente a lo que veían, gritando todos, en repetida barahúnda, llenos de ansiedad por el éxito de Nanuk y le animaban cuando se iba a escapar: «¡Supítala, supítala». Del mismo modo que aquella señora desconocida ante la primera sesión de cine, en el civilizado París, dio un grito de terror al ver venir hacia ella, en la pantalla, la locomotora de la película de los Lumière. Aquellos hombres, ajenos a todo lo que nosotros llamamos civilización por antonomasia, agudaron a Flaherty en los trabajos de la película y, cuando se despidió de ellos, Nanuk le rogaba que no se fuese, que continuasen haciendo películas todos juntos. Lo que a Flaherty no le sería tan fácil conseguir después de los productores de Hollywood.

«Nanuk, el esquimal» es un relato de extrema sencillez, y éste constituye su primer y esencial mérito. Son una serie de escenas, una tras otra, sin una ligazón visible, pero que tienen el trazo común y profundo de relatar la autenticidad de unas vidas. Es el pequeño grupo de esquimales, en sus débiles canoas, que se abren paso en aquel mar donde se inicia el breve desierto. Un mapa de las dimensiones enormes del país, en contraste con el pequeño grupo humano. A la vez, las focas

con sus crías que toman el débil sol o los pequeños árticos en sus nidos. El hombre en la Naturaleza presentado en unos pocos rasgos. La venta de pieles en la factoría; Nanuk que oye un viejo fonógrafo por vez primera y muere el disco para ver si es comestible. La caza de la morra, en lucha cuerpo a cuerpo, y la pesca con arpón en los escasos agujeros de la capa de hielo. La construcción del aliglós, la casa de hielo de Nanuk, es una de las más bellas escenas de la película; un hogar momentáneo en la vida del gran desierto. Porque la existencia de aquella pequeña familia, formada por el matrimonio, los niños y los perros feroces que tiran del trineo —su única riqueza—, es correr por el desierto de hielo en busca de la subsistencia de cada día. Una extensión enorme, como media España, donde habitan unos pocos hombres que deben marchar, sin trépan, en busca de su alimento si quieren subsistir. Marchan y marchan sin cesar en su trineo, a diez kilómetros por día, mirando nostálgicamente la superficie lisa y desnuda, en busca de un rastro que indique la existencia de un animal. Allí hay un agujero apenas perceptible en la blanca superficie de hielo. Nanuk se arriestra como un animal más, cauteloso, silencioso, mete su arpón y comienza la batalla contra un ser descomocido, que se defiende incansablemente. To-

VILLEGAS LOPEZ

NANUK, EL ESQUIMAL



Nila, su mujer, con el niño pequeño

dos acuden a tirar de la cuerda, la fuerza del animal les arrastra, a punto de escapar; todos combaten duramente por su presa, hasta que consiguen extraer una morra enorme. Esta lucha del hombre con la Naturaleza ha de ser uno de los motivos predilectos de Flaherty en la mayoría de sus películas: con el mar y con el escualo en «Hombres de Arbos» o con el cocodrilo en «Relato de Luisianaa». Es casi un símbolo y el resumen de sus concepciones. La familia desahogada, desprotegiada y devora la carne cruda del animal, mientras los perros pelean encarnizadamente por los restos. Se sienten felices por unas horas. Y en seguida a correr de nuevo, porque detenerse puede ser el motivo de hambre. La tormenta de nieve, arrastrada por el viento sobre la planicie, es seguramente la escena cumbre de la película. Nanuk construye otra vez su «iglós» con bloques de hielo recortados, su respiradero en lo alto y su ventanilla con un cristal también de hielo. Allí se mueren todos, a través de la minúscula puertecita, arrastrándose como animales, que cierran con otro bloque de hielo. La madre calienta a sus hijos desahogados con su propio aliento y los lava con salitra, y toda la familia se muere, desahogada, bajo las montañas de nieve; dormida, descansan unas horas de su largo bataillar sin fin contra la Naturaleza más inhospita y hostil. Fuera, los