



UNIVERSITAT  
JAUME·I

Jornades de Foment de la  
Investigació

**EL MODEL  
NARRATIU DEL  
DOCUMENTAL  
*NANUK, L'ESQUIMAL***

**Autors**

Longi Gil Puértolas  
Filosofia i Sociologia

## SUMARI

1. El context de la producció
  - Comunicar coneixements i comunicar empresa
  - El model narratiu
  - Fitxa tècnica
2. Anàlisi del documental
  - El fos negre
  - Els moviments de càmera
  - El primer pla, la mirada i els detalls
  - Elements narratius d'una seqüència: "La cacera de la foca"
3. Conclusió
4. Bibliografia
5. Anotacions
6. Annex: *decoupage* del documental

## 1. EL CONTEXT DE LA PRODUCCIÓ

L'origen del document cinematogràfic el trobem en el mateix **cinema dels primers temps**, fins i tot abans de l'invent dels germans Lumière hem pogut visionar filmacions curtes, de menys d'un minut, d'una sola presa en les quals hi ha una voluntat clara de reproduir esdeveniments amb un referent real. Es tractava de la reconstrucció de fets, com la macabra *Execució de Mary Queen* (1895), filmats en estudi pel *kinetògraf* d'Edison. Malgrat tot, des d'una perspectiva actual, aquestes petites pel·lícules no són altra cosa que paròdies dels propis esdeveniments.

Per a Jean Rouch (1962: 157) “el cinema etnogràfic va nàixer amb l'aire, amb el fusell cronofotogràfic de Étienne-Jules Marey”, un dels primers utilitzadors va ser l'antropòleg francès Regnault, que gràcies a aquest aparell tant singular va estudiar el comportament comparat d'europaus i d'africans.

Els germans **Lumière**, amb la filmació de *La sortida de la fàbrica* i *L'arribada del tren* ens mostren uns fets reals enregistrats per un aparell i en un suport filmic que després podia ser visionat. La gran innovació tecnològica del **cinematògraf** inventat pels Lumière va suposar —més que altres consideracions mítiques— que el mateix aparell permetia l'enregistrament, el processament, la projecció de la pel·lícula en una sala de manera que l'exhibició de les imatges en moviment podia ser col·lectiva. Això va fer que, des de 1895, els operadors viatjaren per tot arreu per a filmar nous temes i muntar projeccions amb el material d'actualitat que ells mateix havien enregistrat, com ara *La coronació de Nicolau II* a Rússia o *L'arribada dels toreros* a Espanya.

Aquestes projeccions assoleixen la base d'un negoci molt rendible a partir del qual es configura una estructura industrial. En 1905 es creen els primers *nickelodeons*, sales estables d'exhibició concentrades a les ciutats americanes. Fins aleshores el marc dominant on es projectaven les pel·lícules era la barraca de fira, on el cinema era una atracció més del conjunt d'espectacles que s'oferien al públic. En relació al nou negoci, la companyia Pathé posa en servei una càmera que s'imposa com a model industrial fins la dècada dels anys vint; a més, aquesta firma parissina estableix oficines per tot el món mitjançant les quals monopolitza el negoci de la producció, distribució i exhibició cinematogràfica.

Des dels primers temps del cinema, els productors d'imatges en moviment tenen una procedència professional heterogènia i cerquen també diferents models de representació. Així tenim els exhibidors d'atraccions de fira, artistes i empresaris de l'espectacle, fotògrafs i actualitats periodístiques. Tampoc no faltarien els industrials que necessitaven “comunicar” la imatge de l'empresa —la filmació de la fàbrica de plaques fotogràfiques dels Lumière és un primer exemple— o els científics que se'ls presentava la possibilitat d'utilitzar les imatges en moviment com a document gràfic dels seus experiments. Noël Burch (1995: 51), referint-se al ventall de possibilitats que ofería el cinematògraf dels primers temps, situa el cinema dels Lumière al costat “d'un *presentacionisme* popular... o científista”. En aquest sentit afegeix: “aquestes pel·lícules de Lumière i les pràctiques que d'elles sorgeixen estan en l'arrel del que podríem anomenar la **ideologia documental**, encara prou viva a hores d'ara”.

En *Praxis del cine*, publicació anterior del mateix autor, Burch (1985: 165) assenyala que, des del principi, el cinema va ser un mitjà per entretenir les masses amb finalitats lucratives; mentre que per a uns altres es presentava com un mitjà d'informació i educació o, fins i tot, de propaganda i adoctrinament. Des del punt de vista del cinema com a instrument, els germans Lumière atorgaven a la càmera una missió específica i quasi sagrada: captar i registrar «el món real», el cinema havia de fer progressar la ciència (un dels grans ideals a principis del segle XX) i havia de donar a la gent una nova aprehensió del món.

Segons constata Barnouw (1996: 30-31), un cinematògraf que treballava a Varsòvia proposava fundar en 1898 “un museu o dipòsit cinematogràfic per a conservar material de interès documental...”

trossos de la vida pública i nacional” i recomanava l’ús del film en les arts, la indústria, la medicina, las qüestions militars, la ciència i l’educació. Una prematura proposta d’allò que després seran les filmoteques i el arxius de suports audiovisuals.

En aquest marc en què es defineix una certa ideologia de la producció documental s’inscriuen les primeres experiències de l’autor que produirà la pel·lícula que analitzem: *Nanuk, l’esquimal* de **Robert J. Flaherty** (1884-1951). La producció pròpiament dita transcorre entre l’any 1920 al 1922, però podem dir que d’alguna manera hi ha una improvisada preparació prèvia que comença a partir de l’any 1913. Precisament aquest període es troba en el mateix context històric en què es forgen els codis de la narrativitat del cinema institucional.

Els noticiaris periodístics del primers vint-i-cinc anys del cinematògraf representaven esdeveniments episòdics i aïllats uns dels altres. *Nanuk l’esquimal*, però, suposa la superació de les anomenades “actualitats” o “escenes naturals” que es projectaven junt a als films de ficció i que no pretenien altra cosa que no fóra mostrar fets reals mitjançant un bon enquadrament que —a diferència de la fotografia— reproduïa el moviment dels objectes retratats.

## COMUNICAR CONEIXEMENTS I COMUNICAR EMPRESA

Flaherty, abans que res, és un explorador i cartògraf que es dedica a la recerca de jaciments minerals en regions desconegudes. William Mackenzie, director de la companyia de ferrocarrils que l’havia contractat com a explorador li va proposar que s’emportara una càmera per a filmar les estranyes gents d’aquelles terres. Flaherty va seguir un curs de filmació i, segons explica Barnouw (1996: 34-50), va comprar una càmera i un equip de copiatge i revelat de pel·lícula.

De les diferents utilitzacions que s’havien experimentat del cinema, Flaherty arribava al món de la imatge per aprofitar-lo com a document gràfic amb una finalitat clarament docent, així ho confirma la seua dona Frances H. Flaherty en el seu diari de 1915: “Robert està dominat per la idea d’utilitzar les imatges en moviment en camps com l’educació i l’ensenyament de la geografia i la història”. Al 1916, disposava de prou material filmat de les diferents expedicions a la badia de Hudson, però un incendi accidental va fer que es cremaren els deu mil metres de pel·lícula negativa. Flaherty, però, no va desistir, més aviat es va encoratjar en cercar fons econòmics per a tornar a l’Àrtic, replantejar-se el treball i realitzar un tipus diferent de pel·lícula. En aquesta segona oportunitat es concentrarà en el personatge d’un esquimal com a protagonista principal i la seua família com a secundaris, a través dels quals construirà la narració de la vida del poble inuit en les gelades terres de l’Àrtic.

Flaherty va exhibir la còpia per tot arreu amb la finalitat de recaptar fons, un llarg pelegrinatge fins que va trobar un militar entusiasta de l’aventura, el capità Thierry Mallet, directiu d’una empresa que comerciava amb pells. La companyia francesa Revillon Frères que tenia una factoria en la badia de Hudson li va donar el suport econòmic necessari. Amb aquest finançament, Flaherty torna a encaminar-se cap al nord (1920) amb dues càmeres Akeley, un projector, una positivadora, una equip elèctric i material i productes de la casa Kodak. Amb tot aquest equipatge i l’ajuda dels esquimals, durant setze mesos filma el material de *Nanuk, l’esquimal*. Segons diu Barnouw (1996: 41), “a principis de 1922, *Nanuk, l’esquimal*, un producte de dues dècades d’exploració i quasi una dècada de filmació, estava llest per ser distribuït”.

Revillon Frères va cobrir tot el pressupost de la producció —53.000 dòlars— i, fins i tot, li va resultar un negoci rendible. La pel·lícula de *Nanuk*, a més dels seus valors cinematogràfics, inaugura també el patrocini a la producció documental. Una modalitat, tal com s’entén actualment, com a estratègia comunicativa utilitzada per empreses que sufraguen les despeses de certs esdeveniments amb

l'objectiu d'aprofitar la seua popularitat. Per Revillon, empresa aliena a l'activitat cinematogràfica, també li va resultar rendible la inversió en imatge, ja que vuitanta anys després el seu nom continua associat a aquest emblemàtic documental.

## EL MODEL NARRATIU

Entenem com a model narratiu, o MRI, el model clàssic utilitzat per Hollywood que, segons **González Requena** (1989: 39-40), es caracteritza principalment perquè esborra les marques de l'enunciació i, entre altres coses, busca la versemblança de la narració audiovisual.

Per tal de contextualitzar el llarg període de producció d'aquest documental i el mateix procés d'aprenentatge de Flaherty en les tècniques cinematogràfiques de l'època cal recórrer a l'historiografia perquè ens aporte la llum necessària sobre aquest període del cinema. Es de suposar que una persona tant obsessionada per l'activitat filmica com Flaherty, no solament es deixava aconsellar en les tècniques de filmació, revelat i muntatge sinó que, de ben segur, rebia influències en la construcció narrativa del cinema de ficció que aleshores es projectava a les sales de les ciutats nord-americanes, en uns anys en què es gestava el model de representació institucional (MRI), també conegut com a model narratiu de continuïtat.

**Brunetta** (1987: 138) es refereix a l'influència generada per l'obra de Griffith en la Biograph (1908-1913) com "un potentíssim centre d'irradiació per a totes les distintes direccions i experiments del cinema posterior, ja siga americà o europeu". Sobre aquest mateix període de l'obra griffithiana, **Bordwell i Thompson** (1995: 457) diuen: "Aquestes pel·lícules creaven narracions relativament complexes en breus durades. Probablement no va ser Griffith qui va inventar aquells recursos que li han acreditat, però va concedir a moltes tècniques una forta motivació narrativa". I hem de tenir en compte que Griffith va produir les obres de més transcendència (*El naixement d'una nació*, 1915, i *Intolerància*, 1916) després d'anar-se'n de la Biograph.

L'MRI, però, culmina abans del que s'havia cregut. **Burch** (1995: 147) revela que un cineasta nord-americà, en 1914, estableix els "codis de la pel·lícula negra dels anys quaranta" amb la qual naix el Model de Representació Institucional, es tracta de *The Banck Robber's* de John G. Adolphi, pel·lícula que va atraure l'atenció de Noël Burch quan estava acabant la redacció de *El tragaluz del infinito*. Adolphi juga amb el camp/contracamp, utilitza el primer pla lluny de "l'autarquia primitiva" i constitueix l'espai fora de camp que "en cert sentit resumeix tot el recorregut de l'MRI". Segurament, això ho aplica només al cinema de ficció, perquè l'opinió de Burch (*Praxis del cine*, 1985: 165) respecte a l'apropament formal del cinema documental al cinema de ficció és que no es dona fins *Hôtel des Invalides* (1951). I respecte a l'obra de Flaherty és, inexplicablement, més contundent ja que, segons diu, "evita incidir en la temàtica de la ficció com sempre ho ha fet Flaherty, amb resultats sovint tant desastrosos".

Opinió que no compartim perquè la temàtica en si mateix no pot tipificar-se com a ficció o no-ficció. El que Flaherty considerava un tret diferenciador del documental etnogràfic era la interpretació dels personatges per actors no professionals i més concretament per nadius que reconstrueixen la seua pròpia història. A banda de la temàtica, Flaherty intenta aproximar el seus films documentals al muntatge i a les formes artístiques del cinema de ficció, segons manifesta ell mateix en un article publicat al 1937 (FLAHERTY, 1993:153): "Una hàbil selecció, una acurada barreja de llum i ombra, de situacions dramàtiques i còmiques, una gradual progressió de l'acció d'un extrem a un altre, són les característiques essencials del documental, com per altra banda poden ser-lo de qualsevol forma d'art".

En el debat tradicional entre ficció i realitat en el cinema, el suposat "naturalisme" constructiu i la versemblança espontània que certs autors atribueixen al documental no són altra cosa que posicio-

naments idealistes exempts de rigor analític. Com senyala **Benet** (1999: 134), en el documental hi ha una mediació en el contacte amb la realitat que suposa una intervenció, una escriptura, un artifice que dirigeix la mirada i la comprensió cap als objectes filmats.

Flaherty, en *Nanuk*, ens presenta fets que malgrat semblar-nos espontanis són reconstruccions realitzades amb tota mena de recursos. **Paul Rotha**, un dels seus detractors, pertanyent a l'escola documentalista britànica, confirma la reconstrucció dels esdeveniments que Flaherty ens presenta en la pantalla com a naturals: “els personatges de Flaherty eren com figures de cera que representaven en la seua actuació les vides dels seus avis” (BARNOUW, 1996: 88). Afirmació ben certa ja QUE Flaherty actuava d'antropòleg i estava obstinat en enregistrar pel·lícules sobre cultures en perill d'extinció. L'estil de vida i els temes que ens mostra estan filtrats a través dels records de Nanook i el seu poble. Flaherty no ens ofereix una exposició objectiva del món esquimal, el que pretén és destacar els valors d'un món que en aquells moments estava ja en perill d'extinció.

Tornant als models de representació del cinema, el mateix Burch (1995: 148) arriba a la conclusió que “mai el cinema coneixerà una convulsió més pregona que la que es produeix entre 1905 i 1914 als Estats Units”. En aquest sentit, per a **Sánchez-Biosca** (1991: 129) l'estrena de *El naixement d'una nació* de Griffith, en 1915, “representa la consecució d'un model que el cinema no abandonarà fins als anys seixanta”. I en un aspecte molt concret com és el r cord i la sutura entre plans, “en els anys vint —segons Bordwell i Thompson (1995: 458)—, el sistema de continuïtat s'havia convertit en un estil estandarditzat que els directors dels estudis de Hollywood utilitzaven quasi automàticament per a crear relacions espacials i temporals coherents dins de la narració”. El documental *Nanuk, l'esquimal* està afectada d'alguns elements narratius propis del cinema de ficció que des dels primers temps gesten el model narratiu de continuïtat o MRI.

“Flaherty havia assimilat aquests mecanismes de la pel·lícula de ficció, encara que els aplicava a un material no inventat per un escriptor o un director, ni representat per actors. D'aquesta manera, el drama, amb les seues possibilitats de produir impacte emocional, es lligava amb coses reals, amb les persones mateixes”. Aquesta afirmació de Barnouw (1996: 40)  s la que intentarem demostrar a través del microanàlisi de diferents escenes de *Nanuk*.

La cinta que analitzem és una versió (repicada a suport magnètic) diferent a la pel·lícula que Flaherty va estrenar l'any 1922 al cinema Capitol de Nova York, entre altres raons perquè ha estat sonoritzada amb música i amb la veu en *off* del narrador doblada a espanyol. Cap a la dècada dels cinquanta es va reestrenar una versió sincronitzada en una important sala londinenca (LÓPEZ CLEMENTE, 1963: 35)

L'èxit de públic de l'estrena americana (11 de juny de 1922) va estar corroborat per una acollida de semblants característiques en les sales europees de Londres, Par s, Roma, Berlín o Madrid, cosa que va aportar importants beneficis econòmics a l'empresa distribuïdora. Al 1964, amb motiu del festival cinematogràfic de Mannheim, es va demanar a autors de documentals de totes les èpoques que seleccionaren els seus millors films; *Nanuk, l'esquimal* va encapçalar la llista de pel·lícules. Les televisions d'arreu del món l'han emesa en diferents ocasions i ha estat presentada com el paradigma del documental etnogràfic de tots els temps, segons diferents autors (LÓPEZ CLEMENTE, 1963: 30; FERNÁNDEZ CUENCA, 1963: ; ROUCH, 1962: 157; MEDRANO, 1982: 7; RABIGER, 1987: 13; MAQUA, 1992: 84; FELDMAN, 1996: 31; NICHOLS, 1997: 333)

## FITXA TÈCNICA

<p>Títol <b><i>Nanook of the North (Nanuk, l'esquimal)</i></b></p> <p>Realitzador, guionista i productor <b>Robert J. Flaherty</b></p> <p>Ajudant <b>Thierry Mallet</b></p> <p>Intèrprets <b>Nanook, Nyla, Cunayou, Allee, Allegoo i altres esquimals</b></p> <p>Rètols <b>Carl Stearns Claney</b></p> <p>Producció de la versió sonora <b>Herbert Edwards</b></p> <p>Música <b>Rudolph Schram</b></p> <p>Comentaris <b>Ralph Schoolmann</b></p>	<p>Gènere <b>documental</b></p> <p>Durada <b>55 min. / 79 min.*</b></p> <p>Anys de producció <b>1920-1922</b></p> <p>Patrocinada <b>Revillon Frères</b></p> <p>Distribuïda <b>Pathépicture</b></p> <p>País <b>EE. UU.</b></p>
--	---

\* La durada de la cinta distribuïda per Divisa és de 55 min. i segons la fitxa d'IMDB és de 79.

## 2. ANÀLISI DEL DOCUMENTAL

L'anàlisi que presentem consta de dues parts. En primer lloc ens centrem en alguns elements narratius que trobem al llarg de tota la pel·lícula, com ara el fos a negre, els moviments de càmera més característics, el primer pla i el detall. Després analitzem una seqüència sencera, aquella que hem considerat més representativa en funció de la varietat dels elements que ens interessa estudiar.

### Estructura de *Nanuk, l'esquimal*

parts	fragments	plans	descripció
<b>1</b>	1	1-2	Presentació dels personatges protagonistes: Nanook i Nyla
	2	3-6	Presentació del macroespai on es desenvolupa la vida dels personatges.
	3	7-8	Presentació de la resta de la família
	4	9-11	Escenes quotidianes: encesa del foc
	5	12-14	Reparació del kaiac
	6	15-17	Presentació de la fauna de primavera: les foques
	7	18-24	-: les aus
<b>2</b>	8	25-40	Trasllat dels esquimals a la factoria on comercien amb les pells
	9	41-43	Contacte dels esquimals amb el món "civilitzat": el gramòfon.
	10	44-46	-: les galetes amb mantega i la medicina
			INTERTÍTOL 2
	11	47-81	Cacera col·lectiva de la morsa
12	82-103	Pesca individual de salmons	

			INTERTÍTOL 3
	13	104-107	Entrada de l'hivern
	14	108	L'hivern ja ha arribat
	15	109-151	La vida durant l'hivern: cerca d'aliments, la construcció de l'iglú, els jocs.
	16	160-163	Nanook amb l'arpó talla un bloc gel translúcid per a una finestra de l'iglú
	17	164-169	Nanook col·loca el bloc translúcid sobre la sostre de l'iglú. L'iglú construït
	18	170-174	Nanook entrena Allee per a la caça
	19	175-196	Diferents activitats d'hivern: l'interior de l'iglú i els desplaçaments
	20	197-248	Cacera i esquarterament de la foca.
3	21	249-286	Més desplaçaments hivernals amb el trineu i els gossos
	22	287-288	Malgrat les adversitats, la família de Nanook pot dormir tranquil·la a l'iglú.

## EL FOS A NEGRE

Entenem per “fos a negre” quan la imatge s'enfosqueix gradualment i, des del negre, torna a obrir a la imatge següent; excepte el primer i l'últim de la pel·lícula que només consten d'una obertura i un tancament respectivament. Durant els 55 minuts aproximats de durada de *Nanuk, l'esquimal* apareixen 23 fosos i estan utilitzats en el muntatge, com veurem, en diferents sentits. A més, al llarg de la pel·lícula, hi ha tres intertítols amb textos explicatius acompanyats dels fosos corresponents.

Flaherty utilitza el fos a negre per a fragmentar les **unitats significatives** que l'interessa subratllar, aquesta, potser siga l'explicació a una fragmentació excessiva; fins i tot, arriba a separar per fosos accions amb continuïtat espaciotemporal, com passa amb la separació dels blocs 16 i 17. Per exemple (plans 160-163), Nanook cerca un tipus de gel translúcid per a col·locar-lo de finestra, s'allunya de l'iglú i punxa el sòl gelat; ha trobat el que buscava, es posa a cavar amb l'arpó i talla el bloc; se'l carrega i es dirigeix una altra vegada cap a l'iglú; la imatge tanca a negre. Quan torna a obrir de negre (plans 164-169), Nanook arriba a l'iglú carregat amb el bloc; el col·loca com a finestra/claraboia i conclou la construcció del recer. Tota una mateixa acció interrompuda per un fos negre que podria confondre's amb una el·lipsi temporal, cosa que no és, ja que l'espai és contigu i el temps transcorregut és immediat i no necessita de cap el·lipsi. La única explicació que hem trobat és l'observació de Vicente J. Benet<sup>1</sup> respecte a l'eliminació dels intertítols —rètols explicatius que caracteritzaven el cinema no sonor— en la versió sonoritzada amb música i narració en *off*. Aquesta és la cinta que s'ha comercialitzat en suport videogràfic i és l'única que hem pogut visionar per a aquest treball. Trobarem el mateix problema més endavant quan parlem de la continuïtat narrativa i dels talls bruscs que de forma il·lògica trenquen el ràcord entre plans dins d'una mateixa escena.

Així i tot, el fos negre el fa servir com a el·lipsi temporal en altres escenes de la pel·lícula. L'escena de la cacera col·lectiva de la morsa (plans 47-81) es desenvolupa en un moment de l'estiu, l'aigua de la badia de Hudson encara no s'ha glaçat i les morsos hi poden nedar. Una vegada caçada la morsa per un nombrós grup d'esquimals, fan una menjada de la carn recent capturada; en l'últim pla de l'escena, Nanook mira a la càmera mentre menja, llepa amb la llengua el ganivet ensangonat i la imatge es fon a negre; el negre torna a obrir-se en un pla general amb *travèling* lateral on apareixen les aigües de la badia amb grans plaques de gel surant, entre les quals es desplaça el kaiac de Nanook (plans 82-103). En aquesta ocasió el fos negre que separa les dos accions marca una evident **el·lipsi temporal**: hem passat de l'estiu àrtic a l'entrada de l'hivern, de l'aigua semilíquida a la semisòlida.



## ELS MOVIMENTS DE CàMERA

El fragment 12, on es mostra la pesca individual de salmons, comença —com hem dit— amb un moviment de càmera, exactament és **tràveling** lateral d'esquerra a dreta realitzat amb la càmera situada sobre una canoa que es desplaça suaument sobre les aigües (pla 82). La imatge que es mostra és un vista àmplia de la badia de Hudson que comença a glaçar-se, aquest tipus de pla, amb una presa de càmera feta des d'un angle diferent, l'hem pogut veure al principi de la pel·lícula (plans 3 i 4). Podríem dir que és un **pla de situació** repetit, al principi del documental i al principi d'una escena, que orienta a l'espectador en dos sentits: espacial i temporal. Ens fa veure el lloc on Nanook acometrà la modalitat de pesca, un lloc indeterminat de la badia semiglaçada i, també, el moment del cicle anual en què es troba, a mig camí entre l'estiu i l'hivern. Aquest tràveling és també la **mirada subjectiva** de Nanook que observa el seu entorn mentre es desplaça amb el kaiac, una mirada activa, en moviment, que vertebra l'espai que a continuació se'ns mostrarà fragmentat, retallat pel marc de l'enquadrament. Nanook es desplaça entre els petits icebergs de gel amb el seu kaiac fins que desembarca sobre un d'ells, el més adequat per a pescar. La càmera en tots aquests plans es troba immòbil, enquadraments fixes on els desplaçaments de Nanook, de vegades, queden totalment desenquadrats, amb *aire* per la dreta o per l'esquerra. Quan Nanook troba el lloc adient, trau l'estora i els estris de pesca i s'ajup a la vora de l'aigua. En aquesta escena —com veurem— hi ha signes evidents de planificació i, si més no, de simulació de les accions.

### Decoupage de l'escena de pesca

- |     |   |
|-----|---|
| 91  | PG Nanook arriba al kaiac, trau l'estora i els estris i s'ajup a la vora de l'aigua per a pescar.   |
| 92  | D Estris de pescar; a la ma esquerra, el pal amb una corda; a la dreta l'arpó en forma de pinça.  |
| 93  | PM Nanook tombat mou el pal amb l'ham, la figura es reflecteix a l'aigua.   |
| 94  | PG Nanook insisteix en la mateixa acció, al final llança l'arpó a l'aigua.  |
| 95  | D La figura de Nanook es reflecteix a l'aigua, trau l'arpó amb un peix enganxat.  |
| 96  | PG PICAT Nanook amb el peix, el mossega per a matar-lo.   |
| 97  | PG Nanook torna a pescar, toll d'aigua.   |
| 98  | D (= 92) Estri de pescar, a la ma esquerra el pal amb una corda, a la dreta l'arpó en forma de pinça.   |
| 99  | PM Nanook torna, tombat sobre el bloc, aparta una placa de gel que sura.  |
| 100 | PG Nanook en la mateixa posició, insisteix i, finalment, llança l'arpó (RACORD DE MOVIMENT).  |
| 101 | D Figura de Nanook reflectit, a través de l'aigua clara es veu el peix enganxat a l'arpó. PAN AMUNT - PM (RACORD).  |
| 102 | PM Nanook colpeja el peix en el pal, ...(PAN AVALL) el trau de la pinça i el mostra a càmera amb un somriure.   |
| 103 | PM En primer terme, l'orifici del kaiac. En segon terme, a la part superior de l'enquadrament un dels grapats de peixos capturats. Al centre Nanook arreplega els estris i els deixa sobre el kaiac, tot seguit, fa viatges per carregar el peixos (salmons). Nanook s'introdueix al kaiac per anar-se'n. |

En aquest fragment, Flaherty combina alternativament en el muntatge els plans sencers (PG) de Nanook amb plans mitjans (PM), on es veuen les seues habilitats, i amb detalls (D) d'una part de les eines, on s'aprecia l'enginy de fabricació de l'arpó i del pal amb el fil. Els plans 100, 101 i 102 són un exemple, però a més, hi ha una continuïtat perfecta, un r cord de moviment entre els plans. Nanook, tombat sobre el gel, es manté a l'aguait del que circula sota l'aigua, en un moment ha vist un peix i llança l'arpó a l'aigua, un tall en el moviment ens porta a un pla de detall, la figura de Nanook es reflecteix a l'aigua i a través de la transparència de les aigües surt l'arpó amb un peix enganxat, la càmera segueix el moviment de Nanook en **panoràmica** vertical a munt, un altre tall en el moviment

ens porta a un pla mitjà. En aquest pla Nanook colpeja el cap del peix amb el pal, continua amb una panoràmica avall seguint el moviment de Nanook per desenganxar el peix de la pinça de l'arpó. En el mateix pla, torna a pujar la càmera, Nanook mostra orgullós el peix, mira a la càmera i somriu. Tota aquesta acció del pla 102 ha estat seguida per la càmera en moviment, **reenquadrant a cada moment tots els moviments** de Nanook.

### **EL PRIMER PLA, LA MIRADA I ELS DETALLS**

“Entre 1905 i 1920, els directors van començar a aproximar la càmera als personatges, a descomposar en fragments l'espai del prosceni teatral” (Burch, 1985: 19). Naix, així, el primer pla i Flaherty no és aliè a aquest recurs. En la pel·lícula que analitzem, hi ha diversos primers plans dels personatges, el documental comença amb un de Nanook seguit d'un altre de Nyla, l'ordre ve marcat per la jerarquia del protagonista de quasi totes les accions que es desenvoluparan al llarg dels cinquanta cinc minuts.

Nanook, cada vegada que té pròxim l'objectiu de la càmera, mira a la càmera i somriu, Nyla fa el mateix. El somriure i la mirada a càmera és una constant dels dos personatges, aquest gest fa evident la complicitat del personatge i l'autor. Nanook podia no conèixer exactament la transcendència de la filmació de què era objecte, però era conscient que allò que ell representava davant la càmera seria vist per una gent desconeguda, d'un altre món, Flaherty així li ho va fer entendre. Flaherty no mostra el contracamp que correspondria a la mirada dels seus personatges, el contracamp es troba darrere de la càmera, és l'espai reservat al narrador, en primer lloc, i a l'espectador en el moment de la projecció. El somriure és un signe de cooperació en la representació, en la reconstrucció d'unes accions que ja no eren tant habituals en la vida dels esquimals del segle XX. La col·laboració dels esquimals constitueix la clau del procediment de Flaherty. “Aquesta col·laboració semblava una necessitat filosòfica, però era també una necessitat pràctica, ja que Flaherty treballava sol. Alguns esquimals van arribar a conèixer la càmera tant bé com el propi Flaherty: podien desarmar-la i tornar-la a muntar, cosa que feien quan la càmera queia al mar i era necessari netejar-la peça a peça.” (Barnouw, 1996: 37).

La mirada a càmera dels personatges —en primers plans i en plans mitjans tant de Nanook, com de Nyla, com d'Allee— situa la pel·lícula en el gènere documental. Uns actors no professionals com la família de Nanook no se senten en l'obligació de dissimular la mirada, a l'autor tampoc no l'importa, és un signe de naturalitat que evoca la presència del demiürg en un espai latent més enllà del marc del quadre. A més de l'aproximació als personatges en primer pla, hi ha també una aproximació a les coses i als animals, que en definitiva aquests són personatges secundaris del film. Flaherty ens mostra **detalls** (D) de la fauna àrtica (seqüència 7) en l'esclat primaveral que segueix al desgel. Els plans 20, 21 i 22 són tres detalls de tres nius diferents amb ous i pollets.

El pla 76 és també un detall del cap de la morsa morta on s'apercebeix la generositat de les dents canines de l'animal acabat de caçar, unes portentoses defenses tant perilloses com els arpons dels esquimals. Aquesta aproximació a les armes de l'animal denota la igualtat de condicions en la lluita que ha lliurat l'home contra la bèstia i el poder significatiu de la imatge en detall. Els plans de detall dels gossos afamats —analitzem aquesta seqüència més endavant— mostrant la dentegada són igualment significatives. El 131, quan Nanook porta al trineu la rabosa blanca que ha caçat, ens mostra la forma tan delicada en què les mans del caçador col·loquen l'animalet. En el pla 199 veiem en detall un petit forat que Nanook ja havia descobert de lluny però que l'espectador no havia vist. La càmera aproximada a l'objecte ens descobreix l'orifici que de ben lluny havia atret l'atenció de Nanook mentre explorava per la gran esplanada del llac gelat.

## ELEMENTS NARRATIUS D'UNA SEQÜÈNCIA: "LA CACERA DE LA FOCA"

### Decoupage de la seqüència

197	GPG Els gossos amb el trineu i la família de Nanook s'aturen en una explanada gelada
<b>198*</b>	PG Nanook avança cap a la càmera amb els estris, busca alguna cosa que es troba entre ell i la càmera
199	D Nanook s'ajup, ha descobert un orifici sobre la superfície del gel, neteja les vores del forat
200	PG Nanook es treu la caputxa i mira a través del forat
<b>201*</b>	PM Nanook mira amb interès el que hi ha sota el gel i es disposa a llançar l'arpó
202	PG Nanook amb l'arpó alçat, segueix mirant
203	PM Nanook continua en la mateixa posició i, finalment, llança l'arpó
204	PM Nanook ha encertat a algun animal, aquest estira i arrossega Nanook de manera que el fa seure a terra
205-211	PG Nanook estira de la corda i la força de l'animal l'arrossega, enquadraments diferents a cada pla (comicitat i esforç)
<b>212*</b>	GPG (Prof. Camp) Mentre Nanook estira, acudeix la resta de la família que li ajuda a estirar
213	PG Tota la família subjecta a la corda; Nanook fa un forat gran
<b>214*</b>	PG Tots estiren i trauen una foca enorme
215	PP Un gos observant
216	PG = 114
217	D Gos que borda
218	PG = 114 = 216
219	D Gos bordant
<b>220*</b>	PG Nanook, envoltat pel la resta, esquartera la foca
<b>221*</b>	D Gos
222	PG = 220
223	D Gos
224	PG = 220 = 222
225	D Gos
226	PG = 220 = 222 = 224 Estiren la pell solta, la càmera segueix el moviment dret-esq
227	D Gos, amb cara de fam, borda
228	PG La càmera fa un moviment de retorn. Li donen la volta a la foca i comencen a tallar la carn
229	D Gos
230	PG Tallen trossos de carn, tot el grup envolta la foca
231	PM Nyla aguanta u tros, Nanook el talla i es posen a menjar-lo amb Allee. Nyla barreja el greix i el magre
232	D Gos
<b>233*</b>	PM Nanook mossega un tros i el talla amb el ganivet, mira a càmera i somriu. A la dreta, Nyla
<b>234*</b>	PG Els dos xiquets estiren amb les dents una peça de la foca
235	PM dels dos xiquets, Allee i Allegoo
236	PG Nanook talla carn i la tira als gossos impacients PAN esq/dret
237	PP Gos menja
238	PG = 236
239	PP = 237
240	PG La mateixa acció que el 236 i 238 des de diferent angle, la foca en primer terme
241	PP Gos = 237 = 239
242	PG = 236 = 238 = 240
243	PP Gos = 237 = 239 = 241
244	PG = 236 = 238 = 240 = 242
245	PP Gos = 237 = 239 = 241 = 243
246	PG = 236 = 238 = 240 = 242 = 244
247	PP Gos
248	PG Nyla i Nanook intenten separar dos gossos que lluiten, Nanook agafa l'assot, es separen i els tira carn

L'expedició formada per la família de Nanook, els gossos i el trineu s'aturen en l'esplanada. Nanook efectua l'acció que hem comentat abans. L'objecte d'atenció de Nanook es troba entre ell i la càmera (*fotograma 1*), un signe inequívoc de la preparació de l'escena, l'orifici es objecte d'un pla de detall. El muntatge d'aquests tres plans (197 GPG - 198 PG - 199 D) va reduint el camp de visió de l'espectador fins que convergeix amb la mirada de Nanook en el mateix punt: l'orifici. Aquesta **gradualitat de l'escala dels enquadraments** en el muntatge és possible perquè anteriorment, en la filmació, ha hagut una minuciosa **planificació de les preses de càmera**. L'espectador sap que hi ha alguna cosa sota el forat però no coneix quina cosa és, l'orifici (com qualsevol forat) és el no-res, és aire, és un mitjà per accedir al subsòl, a la fauna marina que presumiblement hi ha sota el gel. Què passarà a sota? El personatge sap què pot passar, a l'espectador li espera la **sorpresa**, l'emoció puja de grau.

Nanook es treu la caputxa i mira a través del forat, es disposa a llançar l'arpó, segueix mirant (*fotograma 2*) i, finalment, llança l'arpó; ha encertat a algun animal força corpulent, Nanook és arrossegat, el fa seure a terra i continua sent arrossegat amb la corda de l'arpó. La bèstia que encara no hem vist (**fora de camp**) guanya la batalla, el caçador és una titella lligada a la corda. Fins ací (plans 197-204), l'acció està muntada amb **continuitat**, la sutura entre pla i pla no es nota, el **ràcord de moviment** funcionen dins del model de representació institucional. Tanmateix, dels sis plans següents (205-211) no podem dir el mateix, són plans generals juxtaposats per un tall brusc (*jump cut*), encara que Flaherty combina alternativament diferents enquadraments des de diferents angles, però aquest canvi d'angle no és suficient per fer invisible el tall. Aquest muntatge per tall denota el·lipsis temporals d'una acció que ha requerit un temps real prou superior al temps del discurs cinematogràfic. La lluita de Nanook amb l'animal del subsòl és un estira-i-afluixa que evidencia l'esforç del caçador i produeix, fins i tot, moments de comicitat quan Nanook cau a terra i rellisca sobre el gel. El tall brusc, com hem dit abans, potser estiga originat per la eliminació de l'intertítol de la versió visionada.

La lluita ha d'acabar, el 212 és un gran pla general (*fotograma 3*) amb **profunditat de camp**: Nanook apareix estirant la corda en primer terme, al fons acudeix la resta de la família amb el trineu per ajudar-li a vèncer la força. En aquest enquadrament és produeix un **muntatge en el interior del quadre** de dues accions gràcies a una òptica de càmera i a una il·luminació natural que permet una gran profunditat de camp, on tot apareix nítidament enfocat. En els dos plans següents, tota la família subjecta a la corda mentre Nanook fa un forat gran; tots estiren solidàriament de la corda i trauen una foca enorme. A partir d'ací, es produeix un **muntatge alternat** fins al final de la seqüència.

Quan, a través del forat trauen la foca (*fotograma 4*), Flaherty insereix un pla amb un gos que observa l'operació, torna al pla general anterior que és la mateixa presa de càmera fragmentada; torna una altra vegada al gos que borda davant l'aliment. I així, successivament, va alternant-se en el muntatge l'acció dels esquimals envers la foca (*fotograma 5*) i els plans dels gossos que, gradualment, van impacientant-se cada vegada més (*fotograma 6*). Aquest increment de la impaciència dels gossos es veu accentuada per un **escurçament progressiu de la durada de cada pla** (215-232) i per la intensitat de l'expressió dels gossos bordant, obrint la boca i mostrant els queixals, mentre Nanook esquartera la foca.

Els esquimals han aconseguit el que buscaven, tot el grup envolta la foca, ara tallen la carn, la recompensa a l'esforç realitzat. Nanook talla trossos de carn i tota la família menja el magre i el greix de la foca. El muntatge insereix un altre pla d'un gos que espera el seu torn. Nanook, en un pla mitjà (*fotograma 7*) mossega un peça de carn, la talla amb el ganivet, mira a càmera i somriu. Els dos xiquets estiren amb les dents l'aleta de la foca (*fotograma 8*). La família sembla feliç i els gossos segueixen esperant el menjar.

A partir del pla general 236, Nanook talla carn i la tira als gossos, un moviment panoràmic d'esquerra a dreta ens mostra l'acció de l'home que dona i els gossos que reben l'aliment. A partir d'ara, torna un altre **muntatge alternat**. La mateixa presa de càmera (236=238) està fragmentada en dos plans, canvia l'angle de càmera, amb les restes de la foca en primer terme, i l'aprofita per a trossejar-la en quatre plans més (240=242=244=246). Entre aquests plans generals de Nanook llançant menjar, el muntatge insereix detalls i primers plans dels gossos menjant (237, 239, 241, 243, 245 i 247), són preses semblants però de diferent gos, de diferent escala i des de diferent angle. La seqüència acaba amb un pla general, els gossos es barallen pel menjar; Nyla i Nanook intenten separar-los; Nanook agafa l'assot i els gossos ensinistrats, el veuen i es separen; com a recompensa Nanook els dona més menjar. Una resolució de la seqüència en què tots acaben amb la panxa plena, feliços i satisfets.

El muntatge alternat produeix la sensació de simultaneïtat de les dues accions que la càmera mostra de forma separada. No és exactament un camp i contracamp; ja que el grup d'esquimals que es reparteix el menjar ignora la presència dels gossos, mentre aquests no ignoren els esquimals menjant, més aviat el contrari, s'impacienten, borden i mostren les dents. L'efecte de simultaneïtat, en un espai contigu però fragmentat per l'enquadrament de la càmera, ens porta a una altra consideració: al **ràcord de mirada** dels gossos cap al seu objecte de desig, això és possible perquè la càmera és manté al mateix costat de l'eix imaginari format per les persones que mengen la carn de la foca i els gossos que esperen el seu torn.

### 3. CONCLUSIÓ

Amb *Nanuk, l'esquimal* el cinema documental s'incorpora a les "normes" establertes pel model de continuïtat narrativa que —sense ser l'únic model de representació audiovisual que s'experimenta durant la mateixa dècada— utilitza elements fixats com a "correctes" pel classicisme institucional. un model que es va consolidant com a definitius a partir de 1915: la llei de l'eix, el muntatge alternat, la continuïtat espaciotemporal entre plans i la utilització dels diferents recursos que proporciona la càmera i la taula de muntatge: escala de plans, panoràmiques, tràvelings, càmera subjectiva, el-lipsis, tall en moviment, ràcord, fora de camp.

També hi trobem una construcció dramatitzada al llarg de l'estructura narrativa. *Nanuk, l'esquimal* és un relat que en determinades seqüències propicia la sorpresa en l'espectador; utilitza un muntatge d'escurçament progressiu dels talls per tal d'intensificar l'emoció, presenta les accions d'uns personatges que lluiten contra l'adversitat del medi i, al final, aconsegueixen el seu objectiu: sobreviure. Per si això fóra poc, la pel·lícula acaba amb unes imatges dels personatges dormint [dit siga de pas, com *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932) de L. Buñuel] sota la protecció de l'iglú: un final obert i (provisionalment) feliç.

### 4. BIBLIOGRAFIA

- BARNOUW, E. (1996): *El documental, historia y estilos*, Gedisa, Barcelona.
- BENET, V. J. (1999): *Un siglo de sombras*, València, La Mirada.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- BURCH, N. (1985): *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid.

- BURCH, N. (1995): *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.
- FELDMAN, S. (1996): *Guión argumental, guió documental*, Gedisa, Barcelona.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1963): *Flaherty*, Madrid, Filmoteca Nacional.
- FLAHERTY, J. R. (1937): “La función del documental”, *Textos y manifiestos del cine* (1993), Cátedra, Madrid, pp 151-154.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989): *El espectáculo informativo*, Akal, Madrid, pp. 39-40.
- GRIERSON, J. (1932-1934): “Postulados del documental”, *Textos y manifiestos del cine* (1993), Cátedra, Madrid, pp 139-147.
- Internet Media Data Base (04-01-2001) <us.imdb.com>
- LÓPEZ CLEMENTE, J. (1963): *Robert Flaherty*, Madrid, Rialp.
- MAQUA, J. (1992): *El docudrama, fronteras de la ficción*, Cátedra, Madrid.
- MEDRANO, A. (1982): *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*, ATE, Barcelona.
- NICHOLS, B. (1997): *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.
- PANCORBO, L. (1986): *La tribu televisiva, análisis del documental etnográfico*, IORTV, Madrid.
- RABIGER, M. (1987): *Dirección de documentales*, IORTV, Madrid.
- ROUCH, J. (1962): “¿El cine del futuro?”, *Textos y manifiestos del cine* (1993), Cátedra, Madrid, pp 155-164.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1991): *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca Valenciana, València.
- WYVER, J. (1992): *La imagen en movimiento*. Filmoteca Valenciana, València.

## 5. ANOTACIONES

<sup>1</sup> Vicente J. Benet, professor titular de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la Universitat Jaume I, es va trobar amb aquest problema quan analitzava pel·lícules de Griffith.

## 6. ANNEX





fotograma 2



fotograma 6



fotograma 3



fotograma 7



fotograma 4



fotograma 8