

Documental y nación.com

Políticas públicas e identidad: Québec-Canadá

Margarita Ledo Andión

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Un nuevo modo de inscribir lo real en lo documental, el dispositivo —el gran angular— como parte de la expresión y de las relaciones entre la obra y el espectador convierten a *Les Raquetteurs* (1958, de Michel Brault/Gilles Groulx), en un botón en muestra de la búsqueda del directo antes del directo. La calle, el ritual, el sentido de pertenencia, la cámara como mediación, como espacio para ir estableciendo esas constantes que definen, desde Canadá, un modelo con variaciones: *cinéma vécu*, *cinéma vérité*, «*le cinéma d'ici*». La existencia de una productora pública, la Office National du Film (ONF)/National Film Board (NFB), acabará por aunar, desde 1939, un entramado de prácticas y autores en los que se definen diferentes épocas del documental como operador identitario y que nos obliga, como primer paso, a optar por una observación de tipo panorámico o a tratar de saber, desde un caso específico, el de Québec, por qué vía un país se representa en un cierto tipo de documental (el *cinéma vérité*), convirtiéndolo en *label* internacional para la cinematografía canadiense, cuando se idea y se realiza desde lo real. Un film y un autor fundamental, *Pour la suite du monde* (1963, de Pierre Perrault), no sólo se convierte en el primer largometraje —de Québec y de Canadá— que se presenta en Cannes, sino que, además, va a indicarnos ese momento de bifurcación entre dos políticas, la federal y la nacional, y la incorporación de una idea clave para configurar la dialéctica entre subjetividad y nación.

Palabras clave: documental, nación, *cinéma vérité*, subjetividad.

Abstract. *Documentary&nation.com*

A new way of inserting reality into documentaries. The wide-angle lens apparatus, as part of the relationship between the film and the viewer, make *Les Raquetteurs* (1958, by Michel Brault/Gilles Groulx) a good example of the direct before the direct cinema. The street, the ritual, the sense of belonging, the camera as a mediator, as a space to establish these constants that, from Canada, define a model and its variation: *cinéma vécu*, *cinéma vérité*, «*le cinéma d'ici*». The public producer, Office National du Film (ONF)/National Film Board (NFB), since 1939 has established the framework for practices and authorship, out of which several periods have been constructed for documentaries acting as identity operators. Thus, we first have to choose between a panoramic observation or an attempt to learn from a specific case, such as that of Québec, how a country is represented in certain type of documentary (here *cinéma vérité*) and how it has become an international label for Canadian film-making when contrived and made from reality. A fundamental film and

author is *Pour la Suite du Monde* (1963, by Pierre Perrault), which was the first feature film from Quebec (or Canada). It was presented at the Cannes Festival and also describes the moment when politics spit into federal and national branches, and the incorporation of a new key idea giving shape to the dialectics between subjectivity and nation.

Key words: documentary, nation, *cinéma vérité*, subjectivity.

Sumario

Introducción	Los noventa y la actitud de autora, de autor
La ONF, genealogía y antología	Falardeau, en lo primitivo
Dos décadas después... Llegó De Gaulle	Desjardins, en lo natural
Generación	Del estado de la cuestión
Acotaciones sobre el documental	<i>Post scriptum</i>
Medios y nación	

Je reclame pour le doc une regard doc

Pierre Perrault

Introducción

Existe una entrada posible en lo real desde la creación simbólica y desde las ciencias de la comunicación con la mirada del espectador como engranaje, en la que cierto hálito «benjaminiano»¹ de lo próximo-lejano, lo convierte en extrañamente seductor y cuyo resultado es el documental. Un cine que recién reaparece en sala, un producto que se serializa para las temáticas, una obra que no puede abstraer esa marca de origen, tan difícil de teorizar, y que reconocemos por su categoría indicial.

Como objeto de debate, el documental no soporta por más tiempo la pretensión de transparencia y exhibe de nuevo todo el universo del dispositivo fílmico en conjunción con la expresión, con el relato, con la «mise en forme» y con la «mise en scène» como diferente de la reconstrucción, sin que puedan seguir interpretándose como préstamos lisos desde la ficción. Y se adentra en un proyecto antiguo, de Flaherty a Buñuel, del que no se puede segregar la autoría pero tampoco su geografía histórica, es decir política, y las convenciones que por cultura deciden qué es y hasta donde llegar con el cine de la realidad.

1. La inacabada notación de «aura» en la obra de arte original que le debemos a Walter Benjamin tal vez pueda localizarse en objetos múltiples, desde la lectura que realiza George DIDI-HUBERMAN (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Minuit, 1992, p. 103), y que a nosotros nos gusta aplicar en la foto y en el documental: «un espacement oeuvré et originaire du regardant et du regardé, du regardant par le regardé».

Lo primero que se nos advierte al acercarnos al documental es su valor de prueba, de que algo en algún momento sucedió también para la cámara y, por extensión, la cámara se transmuta en el almacén virtual de la memoria, en el eco tenue de la continuidad. Y así, de modo natural, el documental se convierte en un programa —y en un problema— institucional. Pero a poco que giremos el ángulo de toma, variando apenas el tipo de acceso, el documental será un activo en la construcción cultural contemporánea, aquí y ahora también la nacional/local, reapareciendo como ejercicio para funambulistas que, con su balancín, se pasean entre la paradoja de pertenecer a un sujeto colectivo que no dio entrada en la categoría de estado-nación, y que, por empeñarse en esa variable, su regla de juego va a contrapelo de la política de representación con que se glamuriza la Global Bussiness Class.

Un film y un autor fundacional, *Pour la suite du monde*, 1963, de Pierre Perrault, no sólo se convierte en el primer largometraje —de Québec y de Canadá— que se presenta en Cannes, sino que, además, va a indicarnos ese momento de bifurcación entre dos políticas, la federal y la nacional, y la incorporación de una idea clave para configurar la dialéctica entre subjetividad y nación, es decir, la actitud de la persona autora ante la importancia que va adquiriendo la industria de la comunicación y la cultura para el proyecto *québécois*. A mediados de los años noventa el actual director de los Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, RIDM, Jean-Daniel Lafond, reunirá en un film sobre nuestro cineasta de cabecera, en *Les traces du rêve*, a Michel Serres con otros personajes que antes habían sido arte y parte del «cinéma du vécú». Y en el transcurso de una conversación con Perrault, Serres menciona tres modos de viaje: en el espacio, en el saber, en la sociedad. Que es como nos acercamos al documental de Québec: en su producción, en el modelo que desarrolló, en el país que construyó.

Anotamos, antes de nada, la existencia de una productora pública, la Office National du Film, ONF/National Film Board, NFB, que acabará por aunar, desde 1939, un entramado de prácticas y autores en los que se definen diferentes épocas del documental como operador identitario y que nos obliga, como primer paso, a optar por una observación de tipo panorámico o a tratar de saber, desde un caso específico, el de Québec, por qué vía un país se representa en un cierto tipo de documental, el «cinéma verité», convirtiéndolo en *label* internacional para la cinematografía canadiense, cuando se idea y se realiza desde lo real. Obviamente, y porque nos situamos en este ámbito referencial, donde también el idioma es un signo que te identifica, las obras y autores que nos servirán de punto de inflexión van a ser francófonas y su tratamiento se desenvuelve desde un método de máxima interioridad, sin pretender efectuar cualquier análisis comparativo con la producción en inglés o en lenguas de otras comunidades, sea canadiense, sea *québécoise*.

Además del período en que se definen las constantes del cinema directo como un cinema en el que la técnica es parte del lenguaje y del mensaje, en términos de los años sesenta, su influencia no sólo aparece treinta años des-

pués en obras emblemáticas, sino que en su genealogía, con la ONF como motor², vemos cristalizar la consideración de la política de ayudas como expresión del pluralismo, como deber de pertenencia, así como su puesta al día con programas de distribución o de exhibición. Porque, a decir verdad, en tantas ocasiones se entrelazan con tal seguridad la decisión de ser reconocido por el Otro, es decir, la institucionalización de una nación, el cine y la construcción de un modelo creativo que puede incorporar cualquier cultura porque se realiza desde una cultura. Y tal vez sin ellos, sin Michel Brault como cameraman de Morin y de Rouch en *Chronique d'un été*³, sin el primer micrófono de corbata —resultado de la investigación onefiana— que les trae de regalo, nunca asistiríamos a ese monólogo interior con el que Marceline Loridan-Ivens nos encierra en la relación con su padre, con la ocupación nazi, con el recuerdo como reacción al recuerdo de su paso por los campos de concentración. *Et voilà!*

Coinciden no pocos dilemas entre la suerte de la producción cinematográfica canadiense —la *québécoise* en particular— y la europea. Tal vez porque esa línea mortífera de sombra, con las velas sin viento como en las historias de Conrad, tiene su peste negra en el horizonte, «la machine Hollywood»⁴, o en el último acuerdo de la UE (23 de noviembre de 2000) para el Media Plus⁵ con posiciones divididas en consonancia con el grado de presencia usamericana: otra vez Francia, más Grecia, Irlanda, Italia o España contra Alemania, contra Holanda, contra Gran Bretaña. O porque, en ambos casos, se ande tanteando el modo y la manera de intervenir en el proceso de mundialización con un nuevo actor político, los espacios culturales y geolingüísticos, desde la tele o desde la red⁶. Para la francofonía, más allá de TV5 y desde Québec, por ejemplo con «Télé des Arts», cuya candidatura entró ya en su fase final ante

2. La ONF sigue siendo de lejos la principal empresa productora de documental en Canadá, con 218 proyectos en coproducción y 111 de producción propia en tres años y superando en conjunto la producción de las 23 mayores empresas privadas del sector. Véase Michel HOULE (2000). *La production documentaire au Québec et au Canada (1991-92/1998-99)*, Les Études des RIDM, junio de 2000, Montréal.
3. Realizada en 1960 en París por el etnógrafo Jean Rouch y el sociólogo Edgard Morin, pasa a ser la película-manifiesto del «cinéma vérité».
4. *À l'ombre de Hollywood*, de Silvie Groulx, es un documental-río que antologiza los caminos del dominio usamericano desde una frase de Roosevelt a puerta cerrada: «reconstruyamos Europa pero no su industria cinematográfica». En el texto de presentación la reflexión siguiente: «Sous l'influence de la mondialisation, le cinéma est en train de perdre son essence et ses fibres nationales pour devenir un simple objet de consommation».
5. Tercera edición del programa de apoyo a la industria del cine y audiovisual en ámbitos que tienen que ver con la producción, la formación, la distribución, con la financiación, para el que la Comisión Europea proponía 400 millones de euros, mientras que la posición holandesa se movía alrededor de 260 y la inglesa, en mantener el monto en el mismo nivel de 1996, en los 310 que se destinaron para el Media II.
6. Con Northvision como precedente, que desde 1959 agrupa a las televisiones públicas de Finlandia, Noruega, Suecia, Dinamarca e Islandia, se proponen fórmulas como las de SDN (S4C digital network) para Gales y Escocia, y se podría avanzar con una posibilidad para la lusofonía o ¿por qué no? para los Països Catalans.

el Consejo de Radio y Televisión de Canadá, CRTC, y que asocia a La Sept Art, Radio-Canadá, Télé-Québec y L'Equipe Spectra (Festival Internacional de Jazz de Montréal, FrancoFolies, Montréal en Lumière) y que vendrían a confirmarnos, en acto, opiniones como las de Wolton: «La mondialisation de la communication, contrairement à ce qui est dit, va radicaliser les différences des perceptions, liées elles-mêmes aux identités culturelles»⁷.

Coinciden no pocos dilemas con los de los pequeños países europeos y en relación con la inestabilidad de un sector que teje y que desteje nuestra capacidad de imaginación. También es precario el sector en Québec. Pero su paisaje de fondo, el travelín horizontal en el que se reconoce su cinema —que ahora usamos en genérico, para ficción y para documental— tiene detrás, lo citamos una vez más, una productora estatal, una intrahistoria que recorre el siglo justo desde antes de quebrar, con la guerra, y tiene, asimismo, una frontera de la que si no se consigue liberar le sirve de piedra de toque incluso para una obra en la que se cruzan el neorrealismo y el directo, el voyeurismo inocente del primer paparazzi y toda la pasamanería expresiva de la ironía: *Québec-Usa ou l'Invasion pacifique*, 1962. El hombre de la cámara es Michel Brault/Claude Jutra, el director de fotografía es Bernard Gosselin, el tema es el turismo, el estereotipo es el exotismo de la mirada sobre lo quebequiano, escenas memorables chico-chica, tacón de aguja y carrito de helados para una historia que había comenzado diez años atrás, 1952, en torno a la televisión, por una parte, tras los pasos de la proclama «Le refus global», 1948 —intelectuales y artistas contra el régimen autoritario, paternalista y, por supuesto, eclesial del presidente Duplessis— más el traslado de la ONF de Ottawa a Montréal, 1956, coinciden todos, y con la campaña incesante desde el diario *Le Devoir*, señalan no pocos⁸ para advertirnos de la importancia que adquiere la creación de la sección francesa onefiana, en 1957, con Guy Roberge como primer comisario.

La ONF, genealogía y antología

Aún cuando Jonh Grierson no mencione en su informe para la creación del National Film Board (1938) la existencia de una comunidad francófona, remarca Véronneau que, en cuanto las aguas vuelven a su cauce comienzan a diferenciarse, en la ONF de posguerra, los equipos inglés y francés. Seguramente porque, como nos recuerda Michel Euvrard⁹, lo que pretenden éstos no es la

7. Dominique WOLTON (2000). *Internet et après? Une théorie critique des nouveaux médias*. París: Flammarion.

8. Cfr. Eric MICHAUD (1995). «Les debuts du direct». *Cahiers du Gersé* (groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces), núm.1, verano de 1995, p. 107-123; Pierre VÉRONNEAU (1998). «Une histoire en trois temps. La production francophone à l'ONF de 1939 à 1998», Montréal, diciembre de 1998, documento de reflexión para los productores de documental de la ONF.

9. Michel EUVRARD. «Faire rendre gorge au réel». *Les cinémas du Canada*. París: CGP, 92, p. 77-84.

búsqueda de una identidad, sino los modos de poder expresarla al margen de los clichés que habían configurado una cierta imagen de Québec.

Desde sus orígenes la ONF va a justificarse en la producción documental, a la que se suma desde 1941 la animación, lo visual experimental —MacLaren, MacLaren—, y lo hará para ese ciudadano disimilar que habita Canadá, siguiendo el cometido que señala la Ley Nacional de la Cinematografía, 1939, para unas películas que «devrons aider les canadiens de toutes les parties du Canada à comprendre les modes d'existence et les problèmes des canadiens d'autres parties». No resulta extraño que, desde su filosofía de servicio público, el proyecto onefiano comience su andadura dejándose sentir, tal la caja que se va llenando paulatinamente de botones a la búsqueda de su espacio propio, de su público propio, un público que sólo llegará a conseguir si cuenta con el eslabón de la difusión, con esa nueva estirpe que es el espectador de la televisión. Y la ONF dará la primera batalla para participar, desde sus orígenes, del ente emisor. Y aún cuando se vea obligada a cederle el paso a Radio-Canadá, la ONF consigue una pequeña franja en los contenidos, franja que sabrá rentabilizar.

Así, el cinema directo antes del directo se rastrea en treinta y nueve cápsulas, «Les Petites Médisances» que realizarán, mirando hacia la calle y para la tele, Jacques Giraldeau y Michel Brault (1953-1954), o en la serie de cortos, cámara al hombro, «Candid Eye» (1958-1960), creada por Macartney-Filgate y desarrollada por el tándem Koenig/Brault. En su misma denominación, la serie «Candid Eye» exhibe sus préstamos desde propuestas que definen un nuevo modo de pensar el acto fotográfico y lo documental entre las dos guerras, y singularmente desde el *idearium* de Henri Cartier-Bresson, en busca de ese azar objetivo que hace que coincidan forma, contenido y expresión y que se publica con el título «El momento decisivo», título que enseguida, como consigna, llegará hasta la «foule».

«Petit sujet, petit film, grande innovation: l'équipe de réalisation, munie d'un matériel léger, réduite au maximum, s'introduit dans la vie d'un groupe: le documentaire cesse d'être condamné au point de vue extérieur», destaca Guy Gauthier¹⁰ a propósito de una obra de quince minutos de Brault/Groulx, *Les Raquetteurs*, que el primero presentará en la Universidad de California-Los Angeles, UCLA, con motivo del seminario «Robert Flaherty» donde se encontrará con Rouch. Por nuestra parte, como ejemplo de interioridad máxima, observamos *La Lutte*, de 1961, y en *La Lutte* la conjunción de un sujeto y un autor colectivo —Brault, Fournier, Carrière, Jutra—, el espacio como resultado de la cámara en movimiento, el gran angular como notación, la ausencia de «voice over» más Vivaldi y Bach, el personaje como héroe —el campeón de lucha libre Carpentier—, anticipo de una de las constantes del documental *québécois*, y lo imprevisible, la doble distancia en ese otro luchador soviético que, completamente masacrado, exclama «¡pravda, pravda!», reclamo de lo que será, en América, la obra inaugural del cinema-verdad.

10. Guy GAUTHIER (1995). *Le documentaire, un autre cinéma*. París: Nathan.

Porque, desde sus orígenes, el «equipo francés» va combinando la subjetividad, la independencia de expresión o de propuestas —que deben estar garantizadas por el servicio público—, con no dejar debilitar al eslabón que los prende de la identidad. Y a lo largo del tiempo ni el tiempo de censura, o el de rutinización temática y de estilo, ni los repertorios para televisión —para canales de proximidad, 1961, Télé-Métropol, o especializados como, desde 1995, Canal D— aminoraron su intervención ni su presencia en los interrogantes sobre los caminos de la ONF, que en 1984 establece un plan de explotación por el que incorpora creadores externos y pasa a contemplar los retos de la distribución. El ascenso de la producción vídeo, la necesidad de dinamización de la cultura onefiana o el uso de la *site* France Culture son parte del andamiaje en el que tendrá que reconocerse una audiencia-tipo que nace con la «Révolution tranquille» y en el optimismo del *rapport* Unesco de Louis Marcorelles, *Une esthétique du réel. Le cinéma direct*.

Querer ser el *locus* que representará a Québec y al Canadá francófono, uniendo, en lo fabulatorio, lo político y lo cultural, se convierte en algo inalienable para el «equipo francés». La construcción, como grupo, de un modelo que permite su adaptación, o su versión, a partir del *medium* y de lo que define cada *medium*, también en la mirada —del autor y del receptor—, también en los parámetros de calidad y de profesionalidad, también en el dispositivo y en las técnicas y estilos que, en algún caso, quedaran sin desenvolver desde su época fundacional, en la tele, con la privada y en vista de la numerización van texturizando su imagen pública, también con vistas a lo que permite —desde un mercado interno reducido pero para un área geolingüística significativa— ese eufemismo, cuando no lo dotamos de contenido, que se conoce como «proceso de mundialización».

Y si para lo que a día de hoy denominamos «audiovisual», en genérico, la ONF es fundamental, para el *québécois* es el pan y la sal, porque permite erigir un signo bien localizable, el francés, como marca y como un modo diferente de crear, también con técnicas ficcionales, desde lo real. En este caso, aún siendo corta, demasiado corta la experiencia (1984-1985), la suerte acompañó el «Groupe de travail cinématographique», una aplicación ejemplar de la fórmula de coproducción entre realizadores onefianos y *pigistes*, fórmula abanderada por un productor, Roger Frappier, que en poco más de un año incluye en el elenco a directores jóvenes como Léa Pool o Pierre Falardeau, que encontraremos al final de este recorrido, y podrá presumir de conseguir guiones como el que después será *Le Déclin de l'empire américain*, de Denis Arcand.

En el cuarenta y cinco Grierson había dejado como notación para las obligaciones de servicio público la preocupación por el estudio, por desenvolver las posibilidades de cada componente sonoro y resolverlas a nivel de la técnica, y en su práctica previa al periodo de guerra, además de en sus textos, había legitimado la multiplicidad de entradas para el llamado «documental social» y para un referente que funcionará como posibilidad de relación —la entrevista, la voz del otro—, como *mise-en-scène* y como objeto de efectos-verdad, más aquella frase que condensa miles de lecturas: el documental o la visión

dramática de la realidad. Después vino sobre él la caza de brujas y la maquinaria se fue anquilosando en cada vuelta de tuerca que atenaza desde los sistemas de control. Grierson se refugió en la Unesco. Y la época, para la imagen como compromiso, se denominará «Free Cinema», a pesar de que mamá no quiera¹¹. Y desde Zavattini y sus «Tesis sobre el neo-realismo» se sistematiza esa otra modalidad que sitúa el deseo en el centro de reanimación de la cultura de masas en su vertiente de cultura popular.

Dos décadas después... llegó De Gaulle

Una suerte de enigma que como cualquier enigma puede encerrar en sí la suerte de Québec¹² rodea la visita del general De Gaulle. En 1967 un reportero, como otros reporteros, va siguiendo el recorrido oficial de la visita hasta llegar a la Exposición Universal y al balcón del Ayuntamiento de la ciudad de Montréal. El film *La visite* que de esa visita realizará Jean-Claude Labrecque tiene que entrecoger sobre un *continuum* de recepciones, pasajes hacia lugares repertoriados que no van más allá del anodino «déjà vu»; tiene que decidir por entre esas tomas a larga y media distancia a la que acceden, como un solo hombre, todos los medios de comunicación, y tiene que acertar con la modalidad de relato que signifique, en su tiempo y en la reactualización que nosotros hacemos a día de hoy, un punto de inflexión con los ecos de un largo proceso en su interior que venga a servir de *trompe l'oeil*, de efecto-verdad, para seguirle el rastro a ese otro proceso en el que entran en relación paradigmática documental y nación. Hasta, pongamos, el primer referéndum. Hasta *Le Confort et l'indifférence*, 1981, «une véritable éditorial cinématographique» de Arcand¹³.

«De repente me encontré con un pueblo que se llama Québec», va contando De Gaulle. Y su voz en primera persona, como narrador, trastoca ese sinfín de planos generales y modifica el sentido de cada travelín lateral hacia una espera densa para lo que será una película de frase, mientras se va desarrollando la espiral de acción/reacción, obstinadamente fuera de campo, entre héroe y «foule»; un fuera de campo a veces quebrado por ese ciudadano que consigue darle una palmadita en el hombro y que descubre como se da la vuelta el perfil con sombra de nuestro personaje. Para estrechar la mano de la «foule». El montaje intensifica el plano-contraplano en el balcón, el ligero contrapicado sobre el último discurso de un jefe de Estado que en sus vivas finales se va olvidando de nombrar Canadá. «Vive Montréal! Vive le Québec!».

11. *Momma don't allow*, 1955, de Reizt y Richardson, es el santo y seña para el caso inglés.
12. *La sort de l'Amérique*, 1994, de Jacques Godbout, se ocupa de la batalla del valle de Abraham, donde se enfrentan Francia e Inglaterra. La carne de cañón pertenece a los autóctonos. Como colofón, un protoespía USA guarda el as en la manga, poniendo la primera piedra del vencedor real.
13. Con Jean-Pierre Ronfard en el papel de Nicolás Maquiavelo que observa y comenta —108 minutos 52 segundos— el curso de los acontecimientos, la producción es de Dansereau y Frappier.

Pausa larga. «Vive le Québec Livre!». Que es cuando el sonido de ese sujeto colectivo que llamamos «foule» inunda, para siempre, el campo de la representación. En los créditos, con Labrecque, Michel Brault y Bernard Gosselin.

Relato de los hechos difícil de volver a ver. Descatalogada entre las seis mil obras de la ONF, sin ninguna información en las múltiples bases de datos en red que puedan conducirnos a su localización material, esta llave maestra para organizar la lectura del documental *québécois* se mantiene a salvo, en copia borrosa, gracias a los archivos de la Médiathèque Guy-L.-Coté, CQ.

«Salut mon grand tabernaque» le escribe Perrault en una carta a Brault¹⁴ a propósito de *Entre la mer et l'eau douce*, a propósito de la ovación del público a su película *La Regne du jour* para pasar a compararlo, al público, con la «foule» cuando se identifica con las palabras de De Gaulle: «elle [la foule] se confondait, s'approuvait, s'egalait».

Porque semejante a la astucia anti-USA de De Gaulle, Perrault es el otro narrador que se narra en cada una de sus obras, a través de, con la «substance même de la foule». Para él, cineasta, la mirada forma parte de lo que se mira, el cazador, de la realidad, el documental de que lo veamos como documental escribe en su ensayo *L'Oumigmatique*¹⁵, suerte —de nuevo la palabra *suerte*— de legado a partir de ese personaje enigmático y austero, que es como connota a «le boeuf musqué», metáfora y alteridad de Québec: «Il ressemble à un bloc erratique arraché par le glacier à l'inertie des boudiers et oublié sur place depuis des millions d'années».

Generación

«D'une part, il y a eu à l'origine quelques individus qui ont forcé la main à cet organisme gouvernemental, d'autre part, il se trouve qu'il était dans le rôle de l'ONF d'encourager ces films que nous avons plus ou moins imposé»¹⁶. Solo, ante su magnetófono, Brault recompone su generación, la búsqueda de otro cinema con la búsqueda de los medios técnicos que necesita ese otro cinema, la actitud crítica ante cierta paralización «ahora que somos autónomos respecto a los ingleses», la alerta ante los informes y dossiers oficiales que ya apuntan su connivencia con las pelis más comerciales/más tradicionales, la ficcionalización, las técnicas interpretativas que se basan en la improvisación, y el viaje, el encuentro ahora con Goldmann y con Henri Storck, sociólogo, el primero, autor de *La création culturelle dans la société moderne* (1971); codirector, con Ivens, el segundo, de *Borinage* (1933), para hacer en Yugoslavia un film sobre la autogestión.

Si desde Europa el nombre de Brault se sumerge en el del cameraman de la mencionada *Chronique d'un été*, el film-manifiesto que bajo el *label* «Ciné-

14. *Cahiers du Cinéma*, núm. 194, octubre de 1967.

15. Pierre PERRAULT (1995). *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*. Montréal: L'Hexagone, fotos Martin Leclerc.

16. Michel BRAULT (1965). «Post-scriptum». *Cahiers du Cinéma*, núm. 165, abril de 1965.

ma-vérité» —si coincidimos con Edgard Morin— hace circular de nuevo el debate sobre otro tipo de cine, o «Cinéma direct», si optamos por la posición más ecléctica de Mario Ruspoli —mi deseo sería guardar el mundo complejo y obscuro del vocablo primero— un debate sobre lo real como producto documental, la importancia capital de Brault la señala Jean Rouch al reconocer su deuda con la ONF y al afirmar —otra vez *Cahiers*, núm.144, junio 1963— que Brault trajo consigo una nueva técnica de rodaje «que nous copions tous depuis». Y una secuencia-modelo, donde se conjuga todo lo que nos ayuda a identificar en la palma de nuestra propia mano lo que Jean Louis Comolli denominará «cine de relación», de los personajes entre sí, con el espectador, con el autor (visible o no), con el dispositivo, con los registros de lenguaje y con las condiciones de su producción. Ese monólogo que no podemos sino que volver a citar, el flujo de conciencia, el recuerdo como reacción al recuerdo de Marceline en los tiempos de la ocupación, el campo de concentración, la llegada a la estación desde el campo de concentración, el travelín frontal —gracias a un 2CV y al micrófono-corbata que les trae de regalo Brault desde l'ONF¹⁷— de Marceline entrando, ahora, 1960, en Les Halles, como si entrara en la misma estación donde se reencontró con su hermano Michel.

Y el cine de lo vivido, la voz humana, la construcción —desde el imaginario— de la nación: Pierre Perrault. Los ciclos, la sabiduría amerindia en la frase «le fleuve est un chemin que marche», el río Saint Laurent por donde llega el explorador Cartier. La puesta de largo para Cannes'64: *Pour la Suite du Monde*. La organización, en l'Île-aux-Coudres, de la pesca del «marsouin» tal y como se hizo por última vez en el año 1924. El juego de caracteres, de proceso en curso y de valores compartidos en torno a Alexis Tremblay. La iglesia católica como poder —el cura preside las decisiones—, como símbolo identitario y como folclore en el ritual con que se bendice y se despide esta, también enigmática, expedición que retorna al pasado para encontrar la continuidad, añaden la parte de final imprevisto, de utopía, del paso del tiempo físico como sensibilización del tiempo mental, contribuyendo a un nuevo real que conjuga lo natural con lo deseado y que amplía la comprensión de ese *topoi* marxiano que llevamos en el bolso y que nos dice que no sólo se está creando un objeto para el sujeto, sino un sujeto para el objeto¹⁸, que existe un tipo de obra —y de dispositivo— que no es sólo un resultado de su tiempo, sino un operador, un agente transformador, al mismo tiempo, de su tiempo.

Escritor, cineasta y *québécois*, tal y como figura en los créditos del documental biográfico que le dedicará Jean-Daniel Lafond, autor que también crea su propio material filmico a través del retorno de Perrault a l'Île-aux-Coudres

17. *Cinéma vérité: Le moment décisif*, de Peter Wintonick, 1999, recorre los mundos del cine moderno en su variante de documental y desde los autores que filman tal y como quieren ver.
18. Karl MARX (1857). *Introducción general a la crítica de la economía política* (Buenos Aires: Pasado y Presente, 1970, p. 12).

o con la confesión de amor a Marie, esposa de Alexis Tremblay, su personaje para *La Regne du Jour*, ese viaje hacia lo nunca visto, hacia lo que late como familia ancestral, allá, en Francia, en tierras de Perche, hacía la inocencia, hacia donde habita esa señal mórbida y tan difícil de verbalizar que es la emoción: «tant les beaux jours sont courts». Marie hablándole a la cámara, a nosotros, seduciendo nuestra propia mirada, tambaleando las taxonomías que separan la vida y la representación. Acercándonos —sin pasar por Deleuze— a ese personaje que se convierte en sí mismo porque es otro, lo uno y lo múltiple, para sentir, como en otras obras de Perrault, el aura de lo próximo-lejano que justo arriesgamos en nuestra declaración de amor hacia el documental.

«Perrault a été porté par le mouvement nationaliste et indépendantiste des années soixante et soixante-dix que d'autres artistes et lui avait d'ailleurs inspiré; il en a chevauché la crête, et réalise alors des films toniques, dynamisés par les perspectives qui semblaient s'ouvrir au Québec», citamos a Michel Euvrard¹⁹, que nos advierte de la pérdida de la esperanza con los resultados del referéndum de 1980, y de cierta amargura en esa mirada final sobre el Saint Laurent: «le fleuve est devenue le symbole de notre dépossession, parce qu'il ne nous appartient plus» le dice, a Serres, Pierre Perrault.

Acotaciones sobre el documental

Porque su diferencia está en la huella de lo real, en el valor de índice desde un referente mediado por la cámara, o en nosotros mismos como referente (para la representación); porque nos lleva hacia ese otro sobre el que recortamos el mundo a través de códigos visibles o invisibles, del efecto-mímesis o de la exhibición de la apariencia a través de la técnica; porque como cualquier obra tampoco el documental puede evitar el autor, el punto de vista, la expresión, moverse en los cánones más o menos estables de una intención estética, y porque, sobre todo, mantiene relaciones de identidad con su época obligándonos a recontextualizarlo en cada época, el interés de sus diferentes modalidades —expositiva (constatación), de observación (distante), creativa (entiéndase con técnicas experimentales y desde la ficción) o de relación— no se deben sólo a la decisión de quien lo realiza, sino también a las condiciones en que se produce y al modo de pensarlo como producto para un espectador.

Como recorrido guiado, recordar tal vez aquellas propuestas fundacionales que, como en otros muchos ámbitos y por darse entre dos guerras, quedaron sin desarrollar, por lo que significaron para la reflexión y la fijación de modelos en los años sesenta y que vuelven a ser —fin de partida beckettiana— parte de un movimiento sin contorno y difícil de predeterminar: Win Wenders, *Buena Vista Social Club*, primero en las preferencias del espectador de lugares diversos y distintos como lo son Santiago de Compostela, Sao Paulo o el mismo Montréal.

19. Op. cit.

Incontables las vías paralelas que se pueden llegar a establecer entre, por ejemplo, Flaherty y Perrault, desde lo específico del cine de lo vivido, ahora o en *Nanook*, 1922. La unidad de relato en el plano secuencia como efecto de realidad, como ritmo y como representación de la temporalidad, como complicidad entre los personajes, la cámara, las expectativas y el autor. Pero podríamos ir también hacia Epstein²⁰, hacia una película del ciclo bretón como *Finis Terrae*, 1928, con actores no profesionales que evocan, en la *mise-en-scène*, su historia vivida, y hacia la presencia de los fondos, las aguas, la tempestad, la relación con la naturaleza como espacio habitado²¹, como es espacio habitado la ciudad o el espectáculo, el ring que, por ser también ritual, hacen de cada cuerpo un cuerpo en el cuerpo del otro. O, desde los versos de Cocteau y desde las transferencias entre lo humano y lo natural de Perrault, la eternidad²². O hacia Joris Ivens, el montaje paralelo —que ya realizara Dickens en la novela— y los elementos visuales de construcción del suspense en el documental de propaganda *Tierra de España*, 1937. Pero todo esto que ahora resumimos sobre las diferentes entradas que puede permitir lo documental apenas si existe como conocimiento público y para nosotros, sujeto colectivo del tercer milenio, el género es, de manera lisa, el documental televisivo, de archivo o de actualidad, con un conductor y dentro de la estructura clásica de planteamiento de un problema, momento de crisis y resolución. Más el documental de guerra que lo pensamos como propaganda a secas.

Por eso nos interesan particularmente esas otras miradas que, como la que realiza Desjardins²³ —o éste y Perraton²⁴, para quien el principio organizador de la obra (*Pour la suite du monde*) radica en hacerse con la libertad de gesto y de palabra de los personajes—, paladean el comparatismo entre Dziga Vertov y Pierre Perrault, su modo de conjugar práctica y teoría, las transferencias entre técnica y formas expresivas, la confianza en la cámara, su antificción como actitud moral: «Perrault s'en prend à la fiction parce qu'elle se propose comme un modèle de vérité préétabli, une sorte d'impérialisme culturel qui s'articule autour d'un "squelette littéraire" qui ne laisse plus de place à la vie». O llevar, con nosotros, a ambos autores y buscar la influencia de la cultura documental en la ficción más radical, *Dogma 95*, tal vez la última propuesta que nos permite, desde las imágenes, explicar y actuar.

Vertov en la URSS. Perrault y la construcción del imaginario de una nación, una nueva realidad diferente a la que estuvo en el origen del estado moderno

20. Aunque los estudiosos tienden a establecer comparaciones entre Vertov y Perrault, consideramos como uno de sus ancestros al Jean Epstein del «ciclo bretón».
21. Dominique PAÏNI, presentación de los filmes de Epstein *Finis Terrae*, 1928; *L'Or des Mers*, 1931; *Le tempestaire*, 1947, Porto 2001, *Odisseia das Imagens*, Cinema Rivoli, Porto, septiembre de 2000.
22. *Et ses corps les uns dans les autres sont les corps de l'Éternité*. Jean Cocteau.
23. Denys DESJARDINS (1995). «Vertov et Perrault réunis par leurs écrits». *Cahiers du Gerse*, núm. 1, verano de 1995, p. 135-150.
24. Charles PERRATON (1995). «Usages des techniques et représentation cinématographique dans le cinéma du vécu de Pierre Perrault». *Cahiers du Gerse*, núm. 1, verano de 1995, p. 95-105.

y que puede ser un elemento con el que se configure, como posibilidad, la diversidad. Von Trier contra Hollywood, atrayendo a su campo convenciones y paradigmas del cine de la realidad. Cámara al hombro, luz ambiental, personajes en lugar de actores, escenas vividas en lugar de representadas en plató.

Como balance de un período plural, tanto las obras como los autores que definen un estilo y una actitud documental que se conoce como «cine-verdad» participan, como grupo y como generación, del sentido de lo público (identitario y patrimonial) como constitutivo de una cierta posibilidad para los modos del cine, de la consciencia de estar inmersos en un universo de mediaciones para la creación cultural —de la tele a las instituciones— que debe garantizar la subjetividad; de trabajar las relaciones técnica-contenido como discurso, y desde dentro de la cultura del cine de lo real establecen un repertorio de constantes que se relacionan como composición, como obra, para determinados fines comunicativos y expresivos, de los que son sobresalientes, por contradicción con la tradición, el narrador omnisciente y desde fuera del acontecimiento, la *mise-en-scène* de lo vivido, el personaje que es otro sin extrañarse a sí mismo (Deleuze citado por Desjardins), y la conjunción específica, obra a obra, entre rodaje como transparencia y montaje como producción de significación, entre el referente y su paso por un sistema de codificación que es lo que lo convierte en comunicable, en espectáculo y en intervención.

Medios y nación

El papel de la cultura, de las industrias culturales y de las comunicaciones mediáticas es el nudo organizador de la producción y reproducción de la sociedad de Québec, en tanto sociedad específica y distinta, concluirá Jean Guy Lacroix²⁵ al tiempo que señala las transferencias entre etapas de fuerte presencia del «nosotros» —momentos de ruptura, dice— a otras en que el rol central le corresponderá a las instituciones —descanso en la continuidad—, con el conflicto de competencias Québec-Canadá en torno a la lengua, a los medios y a la difusión, a la formación, a la política impositiva y a la inmigración, conflictos que no son otra cosa que la expresión de estar en presencia de dos sociedades.

Louis Marcorelles, en el informe realizado para la Unesco, vio en el cinema *québécois* un cinema nacional, directo, original, diferente, pegado a la realidad, enlazado con lo cotidiano, enlazado con el pueblo, en transformación como la sociedad de la que extrae su vida, y esta apreciación casi épica —si la miramos desde otra época, otras condiciones y otros modos de entrar en la identidad— encuentra su eco diario en el sistema mediático. Ahí radica, para nosotros, la suerte de Québec, en que, a favor o en contra, los medios fueron un

25. Jean Guy LACROIX (1995). «La culture, les communications et l'identité dans la question du Québec». *Cahiers de Recherche Sociologique*, núm. 25, p. 247-298. Dép. de Sociologie, UQAM.

activo en la constitución y reproducción de la identidad y que, a nivel normativo, antes de que Europa considerara la necesidad de una política para el audiovisual, se aplicaron medidas concretas como el sistema de cuotas o la concesión de licencias específicas para, en nuestro caso, cadenas francófonas frente a las estatales anglófilas. Y antes que en Europa, se plantea un nuevo cuadro de relaciones, a la hora de la mundialización, con el gigante americano en la puerta de al lado y con la incesante circulación de productos anglófonos, desde el binomio política cultural / espacio nacional.

La historia de los compromisos Estado central / Québec comienza en la segunda mitad del siglo XIX con un acuerdo federativo que, como en otros lugares —también en el caso español—, el siglo XX se encargará de despedazar. Y no será hasta el fin de los años cincuenta, después de soportar lo que llaman el «régimen represivo», de derechas y de indignancia cultural de *monsieur Duplessis*, cuando se reconozca, en la conciencia de ciudadanía, de pertenencia a un sujeto que, en dos décadas, se planteó la cuestión de la soberanía con el referéndum de 1980 y con el aún reciente de 1995 que si bien se considera una quiebra respecto de la etapa anterior, el inicio de la deconstrucción de un proceso previo, quizás permita esa política «autocentrada e internacionalista» que, según Lacroix, definiría el momento actual.

Fenómeno raro y exquisito, cada pieza, cada fragmento, cada variación acaban por ir dándole forma a esa especie de estado de necesidad entre alteridad/identidad, que tal vez por ser poco habitual apenas si se observa desde las entradas más estandarizadas, pero que, y sobre todo desde cualquier producto de la cultural material, nos explica de manera lisa que estamos delante de un proceso en el que el deseo, el imaginario y los resultados —el documental nacionalitario— es un operador complejo. Con el Autor desde su interior. Con ámbitos que transitan lo experimental o el *prime-time*. Desde programas de ayuda —para la idea, el guión, la coproducción, el subtítulo para su paseo por el exterior, la promoción— que además de considerarlo patrimonio le otorgan un claro valor instrumental y de mercado y lo convierten en imagen, en etiquetado, doble distancia en relación con el Otro, sin que ese Otro signifique reserva defensiva, asimilación o perspectivas de aniquilación.

A día de hoy, con una historia longuicua y diversa en la que se entrecruzan las propuestas estéticas, los procesos de redefinición de los modos de institucionalización —entre otros sujetos— de la nación, el reconocimiento internacional de un modelo y la mundialización en una fase inacabable de pugna entre la lógica de la cultura y el determinismo tecnológico, el caso de Québec permite como pocos su evaluación y permite coincidir con uno de los estudiosos más significados del documental, Gilles Marsolais, cuando afirma que se trata —años sesenta— de un instrumento «de *découverte* et d'*affirmation progressive d'une identité, cette production constitue avant tout une appropriation passionnée du Québec*»²⁶.

26. Gilles MARSOLAIS (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval: Les 400 coups.

Los noventa y la actitud de autora, de autor

Tienen como referencia una generación que estableció relaciones de identidad con su país y con su tiempo y que sentó las bases de un nuevo modelo en el cine directo. Participan de una sociedad en la que se unen la experiencia de debatir cómo se constituye en sujeto —referéndum de 1980, de 1995— y la consciencia de que tal vez la fórmula del estado-nación de la modernidad no sea el modo de intervenir en el proceso de mundialización. Tienen, por historia vivida, quiebras —la crisis de octubre del setenta, la censura sobre *On est au coton*, Denys Arcand, sobre la industria textil; *Un pays sans bon sens*, Perrault, Brault, sobre la pertenencia; *24 heures ou plus...* Groulx— y asisten a variaciones en el comportamiento de los actores privados e institucionales respecto a las políticas de comunicación y de cultura, pasando a hacer frente común, por ejemplo Francia y Canadá en el aún llamado GATT —Ronda Uruguay, 1994— a favor de la «excepción cultural». Pero, como autores, su práctica ya no podrá ensimismarse en el lecho de rosas sesentista de la revolución tranquila. Ellos son los que elaboran, tierra a tierra, parte de las propuestas más significativas en los años noventa.

Atrás quedó un período de semiadosado, de individuación, posmodernidad, fragmentos, autorreferencias, aunque sea sobre el inconsciente colectivo y de nuevo aparezca Perrault, *La Bête Lumineuse*, 1998. Llega el *docu-constat* —con los peligros de su proximidad al documental pedagógico, para la tribu *docu-cú*— desde el signo del creacionismo, de la marca de autor —presencia e influencia, desde el arte, para fórmulas mestizas— y, tal vez, definiendo a su pesar la inevitabilidad de la denuncia en lo que se enuncia. De lo nuevo y lo más actual: *Turbulences*, 1999 —sobre el mercado financiero global— o *L'Age de la Performance*, 1994 —como resultado una exquisita enfermedad nipona, *kiroshis*, la muerte súbita por *surménage*— de Carole Poliquin —atención a la variación de género hacia el femenino— y hasta la reflexión sobre la persona o el retorno al movimiento sindical. Son aspectos que exigen un «continuará».

Falardeau, en lo primitivo

«Je préfère les primitifs aux décadents», señala Jack London con el dedo justo al comienzo de *Le Steak*, 1992, de Pierre Falardeau. Desde el periodista-escritor además del *box*, la voz interior, la complejidad de la relación entre intereses y necesidad, el montaje paralelo, la expectación, el suspense, el paso por la derrota, la lucidez del perdedor. Obra cinematográfica que podría funcionar como un paradigma de los lazos entre autor, personaje, dispositivo, *mise-en-forme* y *mise-en-scène*, con un tratamiento de la luz sobre la geografía en movimiento que es Gaëtan Hart, tres veces campeón canadiense, que lo convierte, como los personajes de Caravaggio, en un icono, y con la mediación lisa de los movimientos de la cámara para convertirnos en *voyeurs*, para transferirnos a ese Hart que ve en la tele la descripción del ataque de las bombas de precisión sobre Bagdad, o para saltar hacia la mirada subjetiva del *box* sobre sus propios pies.

La historia es el cuento de nunca acabar, el enfrentamiento con la vida a puñetazos, hasta que en un asalto su oponente no despierta del K.O. Hart, en un acto trágico, hace entrega de su cinturón de campeón a la familia enlutada de un otro, su otro *box*. Pasado el tiempo, con treinta y siete años, alternando con su oficio de albañil, regresará al ring y a la escena pública en el film *Le Steak*.

Falardeau, como Desjardins, Godbout, Morin —el conflicto lingüístico en *Yes, Sir Madame*, 1994—, o Giguère —*Le réel du megaphone*, 1999, la lucha sindical—, son un álder ego de *Les enfants du refus Global*, 1998, de Manon Barbeau, la hija de uno de los signatarios del texto que denuncia la raíz profunda del régimen del miedo que representará, hasta su muerte en el cincuenta y nueve, Maurice Duplessis, mientras realiza un viaje hacia cada paisaje de la ausencia de un contestatario que, además, es papá, es mamá.

Calificado como militante, mediático e hipertáctico, las primeras obras de Falardeau son en vídeo —*Continuons le combat*, 1971, de nuevo como tema «la lutte»—, algunas transferidas a 16 mm y en su primera ficción —1981, *Elvis Gratton*— crea un arquetipo hortera que arrastrará sus zapatos de terciopelo azul hasta *Miracle à Memphis*, 1999.

Articulista-polemista, poeta, crítico del sistema, con su propia productora y su propia mochila, en 1994 realiza *Octobre*, para enfrentarnos a una época por entre las acciones del Frente de Liberación de Québec, FLQ, el gabinete Trudeau, el secuestro del ministro de Trabajo e Inmigración y su frase final al conocer la negativa del gobierno a una salida negociada: «Ils m'ont laissé tomber». Producción de la ACPAV, con la ONF en la coproducción y Téléfilm Canada en la financiación.

El primer largometraje de Pierre Falardeau, a partir de un concierto en la cárcel, *Le party*, es de 1989. La banda sonora será de Richard Desjardins.

Desjardins, en lo natural

Músico, escritor, animador de radios comunitarias y observador participante en su región de origen, Abitibi realiza un film para la tele, sobre un tema de interés general: *L'Erreur Boréale*. Por la reacción del público —sala de la ONF abarrotada en las dos sesiones de la proyección del 6 al 9 de marzo del 99—, de la prensa, del sector forestal y del gubernamental, *L'Erreur* recobra los valores simbólicos del documental de intervención y es saludado desde *Le Devoir*: «il fait non seulement le bilan du “pillage” de la forêt boréale du Québec par les multinationales, les barons d'ici et leur “valets” institutionnels, mais il invite surtout à la remise en question de leurs privilèges: une question maintenant de “légitime défense”»²⁷.

Debates medioambientales, discusiones en la Asamblea, réplica del ministro Jacques Brassard, carta de Guy O'Reilly, de la organización «Forêt Vive»

27. Louis-Gilles FRANCOEUR, «Erreur Boréale ou pillage légal», en *Le Devoir*, Montréal, 02.09.1999.

en la que saca a la luz un informe del Senado que confirma la denuncia de Desjardins, «Prix Jutra» al mejor documental, invitado especial del congreso de la Federación Profesional de Periodistas de Québec, hombre del año para el magazine *L'Actualité*, durante meses esta obra que comienza por una conversación entre el realizador y su padre y termina con la mirada a cámara, en un plano cerrado, de un amerindio diciendo para la eternidad y para cada uno de nosotros en su lengua como llegaron, como no les pidieron permiso, como se rieron de su tipo de vida, como arrasaron su riqueza, como hasta los animales están enfermos, situándonos receptores directos de esta consigna que nos dice en pantalla el propio autor y que lleva a cuestionar públicamente la ley 150, es decir, el régimen forestal de Canadá: «après avoir privatisé la ressource, ils sont en train de privatiser le ministère. Il est temps qu'on parle: légitime défense».

«Pendule a gauche» titula Odile Tremblay²⁸ contándonos la historia de la producción de *L'Erreur*, los problemas con la ONF que quiso incluir una cláusula sobre la supervisión del montaje y darle la última palabra al productor, dejándonos una mirada crítica sobre los que abandonaron este tipo de misión (Arcand) y recordando el trabajo arduo de un Falardeau, de un Desjardins, para que los organismos públicos inviertan dinero público en este tipo de proyectos. Por ley y por historia en Canadá, en Québec, aún es así. *L'Erreur*, coproducción ACPAV/ONF tiene ayudas de Telefilm Canada, SODEC, FCT-programa de derechos de difusión, Gobierno de Canadá, Gobierno de Québec, Télé-Québec, etc., etc., etc.

El narrador que se narra, parte del relato y del dispositivo cinematográfico, social e institucional, lo es también de la historia de la humanidad. Desde la frase de Aristóteles que es, también, la consigna del film: «La nature n'est fait rien d'inutile».

Del estado de la cuestión

En la última década, y a partir de comprobar el volumen de diferentes líneas de ayuda y los tiempos de emisión en televisión, tanto la producción como la difusión documental aumentaron de manera significativa y muy por encima de otras tipologías. Aún así, es necesario señalar algunos aspectos sintomáticos de lo que se anuncia como uno de los nuevos problemas de la relación cine-televisión: el largometraje documental está en vías de extinción —sobre soporte fílmico sólo se produjeron dos en 1999—, descienden aquellas realizaciones identificadas con el enunciado de «obra única» y suben los formatos que se ajustan a la cultura del difusor, es decir, series y miniseries, en conjunción con esa nueva variable que denominamos «canales especializados», para diferenciarlos de los generalistas y que acostumbran a ser, además, canales de pago, ofertas de acceso restringido bien por razones económicas, de compe-

28. En *Le Devoir*, Montréal, 04.04.1999.

tencia o de uso profesional. Este aspecto, que se complementa con la baja de costes por cada hora de producción, nos ayuda a ponderar la tendencia ascendente y sostenida de la demanda de documental, y a fijarnos en otros datos como la fragmentación de las infraestructuras productivas y la debilidad del tejido de empresas de distribución y de explotación. Una situación ejemplarmente sistematizada en el estudio que bajo los auspicios de los «Rencontres» dirigió Michel Houle y un panorama que no difiere, en términos cualitativos, del paisaje ordinario europeo que transitamos sin preocupación mayor.

Sin que podamos deducir una relación causa/efecto, uno de los resultados inevitables de la globalización o, más en corto, las consecuencias del dominio económico y de la política expansionista norteamericana en este sector, bien directamente, bien a través de alianzas con empresas locales, o rodando en Québec, desde una mirada de media distancia, más o menos representativa de la Europa «mosaico de lenguas y culturas», el caso canadiense y, sobre todo el quebequiano, presenta no pocas semejanzas como proceso e incluso en todo lo que se refiere al reconocimiento de la necesidad de políticas públicas que articulen y garanticen la marcha de un sector que goza del privilegio de lo patrimonial.

Las diferencias sustanciales —si dejamos aparte la tradicional política proteccionista del caso francés y los nuevos escenarios que perfilan las naciones sin estado en proceso de institucionalización— aparecen, sin embargo, en el grado de desarrollo tanto de la arquitectura normativa como de la organización de los diferentes colectivos implicados (realizadores y productores independientes, singularmente) y en el nivel de conocimiento que, desde diferentes lecturas e intereses, convoca un sujeto como el documental. De la historia al ensayo, del informe puntual que entrecruza aspectos industriales y nacionales, hasta su valoración como parte de la calidad democrática, el cine documental es uno de los ámbitos donde cualquier medida —como su inclusión, la del «documental canadiense de larga duración», en las emisiones consideradas prioritarias y en las franjas de máxima audiencia de las estaciones privadas— es recibida con satisfacción o, por lo menos, sin argumentos que justifiquen la oposición a las mismas, máxime cuando tendrían que confrontarse con los resultados y las previsiones de estudios especializados que no omiten apreciaciones de carácter crítico como las contenidas en el capítulo prospectivo del ya citado *La production documentaire* al referirse a los riesgos que comportan disposiciones que tienden a definir el carácter canadiense de una obra por su contenido y que podrían traer consigo, entre otros efectos, el de aumentar «la difficulté, déjà manifeste, de l'ensemble des documentaires de langue française d'obtenir des revenus garantis à la signature un tant soit peu significatifs en provenance des marchés étrangers» o impedir que siga su curso un rasgo de la cultura del documental «étroitement associé aux notions de découverte de l'autre, d'ouverture au monde, d'exploration de nouveaux territoires (physiques comme conceptuels)».

Desde el punto de vista de las acciones políticas que en adelante será necesario contemplar, se destaca el hecho de que las futuras transformaciones tec-

nológicas —producción digital, alta definición—, al contrario de lo que estuvo pasando hasta día de hoy, no van a influir en un descenso del capítulo «costes», sino que van a suponer alzas en el presupuesto general, o que las empresas de distribución y de exhibición siguen manteniendo una escandalosamente pequeña implicación en el soporte financiero tanto del documental como del cinema en general y, en este sentido, se establecen comparaciones a favor de las europeas C+ o Channel Four.

Retornando a las relaciones cine-tele, para aproximarnos a las características de los programas de ayuda, y a su ya larga historia de mal de amores desde que la ONF de los años cincuenta, que reivindicaba incorporar el ámbito de la televisión, ve como ésta se configura en la órbita de un órgano federal emisor, Radio-Canadá, y porque ya se había constituido un grupo francófono relevante, se hacen con treinta minutos en la parrilla horaria semanal, la necesidad de contenidos hará nacer pequeñas empresas, tantas como contratos/serie con la tele, mientras que los realizadores onefianos deciden producir largometrajes bajo el identificativo *cinéma d'ici* «pour reprendre le titre d'une série ainsi nommée pour éviter de prendre parti dans la dichotomie politico-culturelle Québec-Canada»²⁹.

Comienza en los sesenta un período dulce alrededor de la privada Télé-Métropole y con France Film, un período que deriva hacia un acercamiento táctico cine-instituciones en busca de financiación, y que enajena de la industria cinematográfica a la televisión. Habrá que esperar a los años ochenta para que las políticas públicas pasen a incluir series y telefilms en sus programas alentando la producción externa en el sistema de teledifusión. Los argumentos coinciden de uno y de otro lado: fortalecer el sector, hacer frente tanto a la reestructuración como a las pérdidas en publicidad y definir algún proyecto conjunto en el ámbito cinematográfico, pensando en el mercado exterior.

Quant à la production documentaire, elle est de plus en plus dépendante, dans le secteur privé des politiques de programmation des télédiffuseurs (principalement Radio-Canada et radio-Québec qui devient Télé-Québec à la fin des années 90); c'est d'ailleurs les grilles horaires des télévisions qui déterminent la durée exacte des documentaires. L'influence de la télévision sur l'esthétique et le contenu des films est tout aussi perceptible³⁰.

En 1994 la Asamblea Nacional decide la creación de la SODEC, Société de Développement des Entreprises Culturelles, con competencias en la financiación de empresas, en la gestión de créditos impositivos y con programas de ayuda para guión, producción, promoción, difusión y con líneas de apoyo para jóvenes creadores, para la exportación y para la dinamización, encargándose de organizar en París, desde 1997, manifestaciones sobre el cinema *québécois*.

29. Michel COLOMBE; Marcel JEAN (1999). *Le Dictionnaire du Cinéma Québécoise*. Montréal: Boréal, p. 614-617.

30. Cfr. *Le Dictionnaire...*, p. 616.

Con Téléfilm Canadá, que se presenta como un organismo de inversiones culturales en cine, televisión y multimedia y que a través de su programa de participación en el Fondo Canadiense de Televisión, FCT, apoya anualmente la realización de un centenar de documentales, la SODEC, que cuenta en su organigrama con un órgano consultivo compuesto por representantes de la profesión, integra los diferentes programas de acción de la política audiovisual federal.

A la par que la ONF, de lejos la principal empresa productora de documental y la referencia reconocida para el documental de autor, que en palabras de Houle «il est donc toujours en mesure d'exercer en leadership et de contribuer de façon prégnante à définir l'image de marque et les lignes de force du documentaire canadien», la SODEC contribuye de manera efectiva a la transformación cultural de la creación cinematográfica, con su definición de extremos que tienen que ver con la denominación «producción *québécois*» —aquella cuyo primer mercado es el Québec y que cumple una serie de condiciones que tienen que ver con personas y componentes materiales del film— o la siempre mórbida definición de «documental de autor» que particulariza a partir de una construcción narrativa y cinematográfica original, de un tratamiento que responda a una visión personal y de su inscripción en un trayectoria, «dans une continuité au regard», justificada en sus anteriores obras. Recién aún su tercera edición, en noviembre de 2000, Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, RIDM, está llamado a ser el foro de debate que, desde la posición de los cineastas, complete este andamiaje de algún modo ejemplar, y que no oculta su papel reivindicativo ante las exigencias y condiciones impuestas por los difusores, las dificultades para la producción y «les conséquences néfastes sur la liberté d'expression et de création», afirmaba en el texto del programa de 1999 su presidente, Jean-Daniel Lafond.

Porque, en definitiva, también aquí el cine —y no solamente el ficcional— expresa la tensión entre arte y comercio, como nos recuerda Marcel Jean³¹, entre la paradoja de no ser económicamente viable y de conseguir subvenciones que se rigen por una lógica industrial.

Al final de nuestro recorrido por una historia que adelanta su «sesenta y ocho» entre la proclama de De Gaulle y la censura de su cine nacionalista y militante —*On est au coton*, de Arcand, *24 heures ou plus...*, de Groulx, *Un pays sen bon sens*, de Perrault/Brault— que resiste, en 1970, una ley marcial y que en 1977 asiste a la proclamación, por parte del gobierno del Partit Québécois, de la ley 101 —el francés oficial—, nos viene a la memoria justo una frase de Patrice Rozema en *Cinema 90*: «Je suis d'ailleurs très hereuse de ne pas vivre dans un pays trop content de lui».

Relación de identidad con su tiempo, con el autor como producto y operador de su tiempo, con la obra como engranaje de ese raro proceso donde se confunden arte, libertad de expresión y comunicación.

31. Marcel JEAN (1992). «Un cinéma de la précarité». *Les Cinémas du Canada*. París: CGP.

Post scriptum

La localización y selección de documentos visuales, hemerográficos y bibliográficos, así como el visionado de la muestra, tuvo como centro la Cinemathèque Québécoise, CQ, la Robothèque de la ONF y la biblioteca de la Université du Québec à Montréal, UQAM. Queremos remarcar la especial atención y la ayuda que recibimos del personal de la Médiathèque Guy-L.-Coté, CQ, singularmente de Lorraine LeBlanc, cuyas indicaciones fueron para mí de gran interés y utilidad, así como hacer extensivo nuestro agradecimiento a Albanie Morin, directora de Les Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, a André Pâquet, consultor de Téléfilm Canadá, organizador de festivales y divulgador internacional del cine de la realidad y, de manera muy especial, al historiador y conservador de la CQ, profesor Pierre Véronneau, que nos brindó su experiencia, sus conocimientos y su opinión de experto, contribuyendo de modo decisivo en la orientación de «Documental y Nación» y al profesor de la UQAM, Charles Perraton, que me condujo hacia él. Este texto tiene su punto de partida en una beca de estudios de la Embajada de Canadá.

Margarita Ledo. Catedrática de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Su ámbito de investigación es el de la imagen documental y el de las televisiones públicas de los pequeños países. Pertenece desde su fundación al consejo de redacción de la revista de pensamiento crítico *A Trabe de Ouro*. Entre sus numerosas publicaciones en diversos campos, se encuentra *Documentalismo fotográfico* (1998).
