

---

## QUÉBEC: POLÍTICAS PÚBLICAS E IDENTIDADE DOCUMENTAL E NACIÓN.COM

MARGARITA LEDO ANDIÓN

### RESUMO

Un novo modo de inscreber o real no documental, o dispositivo -a grande angular- como parte da expresión e das relacións entre a obra e mais o espectador converte *Les Raquetteurs*, 1958, de Michel Brault/Gilles Groulx no botón de mostra da procura do directo denantes do directo. A rúa, os rituais, o senso de pertenza, a cámara como mediación, como espacio para ir establecendo as constantes que definen, dende o Canadá, un modelo con variacións: *cinéma vécu*, *cinéma vérité*, "le cinéma d'ici". A existencia a partir de 1939 dunha productora pública, Office national du film/National film board (ONF/NFB), rematará por aunar un entrelazado de prácticas e de autores que constrúen diferentes épocas para o documental como un operador identitario.

### ABSTRACT

A new way of inserting reality into documentaries, the apparatus -the wide angle lens- as a part of the expression of the relations between the film and the viewer make *Les Raquetteurs*, 1958, by Michel Brault/Gilles Groulx a good example of the quest for direct before direct cinema. The streets, the ritual, the sense of belonging, the camera as a mediator, as a space to establish the relevant constants define, from Canada, a model and its variations: *cinéma vécu*, *cinéma vérité*, "le cinéma d'ici". The existence of a public producer, the Office Nationale du Film /National Film Board (ONF/NFB), laid out since 1939 the framework for practice and authorship out of which several periods are constructed for documentaries as operators of identity

*'Je reclame pour le doc une regard doc'*  
Pierre Perrault

QUÉBEC: POLÍTICAS PÚBLICAS E IDENTIDADE...

Existe unha entrada posíbel no real, dende a creación simbólica e dende as ciencias da comunicación coa ollada do espectador como engranaxe, na que un certo alento 'benjaminiano'<sup>1</sup> do próximo-lonxano faino raramente seductor e cuxo resultado é o documental. Un cinema que recén reaparece en sala, un produto que se serializa para as canles temáticas, unha obra que non pode abstraer esa pegada de orixe, tan difícil de teorizar, e que recoñecemos pola súa categoría indicial.

En tanto obxecto de debate, o documental xa non é quen de aturar a pretensión de transparencia e volta exhibir, pola contra, o seu dispositivo fílmico xunto coa expresión, co relato, coa 'mise-en-scène' e coa 'mise-en-forme' como diferentes aos da reconstrucción, sen que se poidan seguir interpretando coma préstamos lisos dende a cultura da ficción. Adéntrase, asemade, nun proxecto antigo, de Flaherty a Buñuel, do que non se pode estranar a autoría, tampouco a súa xeografía histórica, é dicer política, nen as convencións que por cultura deciden que é e ate onde chegar co cinema do real.

O primeiro que se nos advirte en que nos achegamos ao documental é o seu valor de proba, de que algo nalgures sucedeu tamén para a cámara e, por extensión, a cámara devén no almacén virtual da memoria, no eco ténue da continuidade. E así, de xeito natural, o documental convértese en programa –e mais en problema– institucional. Anque a poucos que viremos o ángulo de toma, mudando apenas o tipo de acceso, o documental vai ser un activo na construción cultural contemporánea, hoxe e acó tamén na nacional/local, exercicio para fonambulistas que, co seu balancín, pasean entre o paradoxo de pertencer a un suxeito colectivo que non deu entrada na categoría de estado-nación, e que por teimar nesa variábel a súa regra do xogo vai á contra da política de representación coa que se glamuriza a Global Bussiness Class.

Un film e mais un autor fundacional, *Pour la suite du monde*, 1963, de Pierre Perrault, non será só a primeira longametraxe –do Québec e do Canadá– que se presenta en Cannes se non que nos vai indicar ese intre de bifurcación entre dúas políticas, a federal e a nacional, e a incorporación dunha idea chave para configurar a dialéctica entre subxectividade e nación, é dicer, a actitude da persona autora diante da importancia que vai adequirindo a industria da comunicación e da cultura para o proxecto *québécois*. Andando os anos noventa o actual director dos Rencontres Internationales

---

<sup>1</sup> A inacabada notación de 'aura' na obra de arte orixinal que lle debemos a Walter Benjamin quizaves poida localizarse en obxectos múltiples, dende a lectura que fai Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Minuit, 1992) p. 103 e que nos gustamos de lle apor tanto á foto como ao documental: "un espacement ouevré et originaire du regardant et du regardé, du regardant par le regardé".

du Documentaire de Montréal, RIDM, Jean-Daniel Lafond, axuntará nun film encol do noso cineasta de cabeceira, en *Les traces du rêve*, a Michel Serres con outras personaxes que denantes foran arte e parte do 'cinéma vécu'. E perante a conversa con Perrault, Serres menciona tres modos de viaxe: no espacio, no saber, na sociedade. Que é como nos achegamos ao documental de Québec: na súa produción, no modelo que desenvolveu, no país que construiu.

Anotamos, antes de máis, a existencia dunha productora pública, a Office national du film, ONF/National film board, NFB, que auna, dende 1939, un entramado de prácticas e de autores nos que se definen diferentes épocas do documental como operador identitario e que nos obriga, como primeiro paso, á escolla dunha observación de tipo panorámica e a tentar saber, dende un caso de seu, o do Québec, por cal vía un país se representa nun certo tipo de documental, o 'cinéma vérité', convertíndoo en marca internacional para a cinematografía canadiana cando se idea e se realiza dende e co real. Obviamente, e porque nos colocamos nese ámeto referencial onde tamén o idioma é un signo que te identifica, as obras e os autores que nos van servir de punto de inflexión serán francófonas e o seu tratamento desenrolase dende un método de interioridade máxima, sen pretender efectuar calquera análise comparativa coa produción en inglés ou nas linguas doutras comunidades, sexan canadianas, sexan *québécoises*.

Alén do período en que se definen as constantes do cinema directo como un cinema no que a técnica é parte da linguaxe e da mensaxe -en termos dos anos sesenta-, a súa influencia non só aparece trinta anos após en obras emblemáticas se non que na súa xenealoxía, coa ONF como motor<sup>2</sup>, asistimos á cristalización da política de axudas como expresión de pluralidade, como deber de pertenza, así como a súa posta ao día con programas de distribución e mais de exhibición. Porque na verdade, en contadas ocasións entrenzan con tal seguridade a decisión de ser recoñecido polo outro, é dicir, a institucionalización dunha nación, o cinema e mais a construción dun modelo creativo que pode incorporar calquera cultura porque se realiza dende unha cultura. E poida que sen eles, sen Michel Brault como cameraman de Morin e de Rouch en *Chronique d'un été*<sup>3</sup>, sen o primeiro microfone de garabata -a resultados da investigación onefiana- que lles trae en agasallo, endexamais asistiríamos a ese monólogo interior co que Marceline

---

<sup>2</sup> De lonxe, a ONF continua a ser a principal empresa productora de documental no Canadá con 218 proxectos en co-producción e 111 de produción propia en tres anos, superando no seu conxunto a produción das 23 meirandes empresas privadas do sector. In Michel Houle, *La production documentaire au Québec et au Canada (1991-92/1998-99)*, Les Etudes des RIDM, juin, 2000, Montréal.

<sup>3</sup> Realizada no 1960 en París polo etnógrafo Jean Rouch e polo sociólogo Edgard Morin, pasa a ser a película-manifesto do 'cinéma-vérité'.

Loridan-Ivens nos mete na relación co seu pai, coa ocupación nazi, coa lembranza como reacción á lembranza do seu paso polos campos de concentración. *Et voilà!*

Coinciden non poucos dilemas entre a sorte da produción cinematográfica canadiana –a *québécois* en particular– e mais a europea. Quizaves porque esa liña mortífera de sombra, coas velas sen vento coma nas historias de Conrad, ten a súa peste negra no horizonte, ‘la machine Hollywood’<sup>4</sup>, ou no derradeiro acordo da UE (23 de novembro de 2000) para o Media Plus<sup>5</sup> con posicións divididas por Estados cosonte o grao de presenza usamericana: outravolta Francia, máis Grecia, Irlanda, Italia ou España contra de Alemania, contra da Holanda, contra da Gran Bretaña. Quizaves porque, entrambos blocos, anden tanteando o modo e a maneira de intervir no proceso de mundialización cun novo actor político, os espazos culturais e xeolingüísticos, dende a tele ou dende a rede<sup>6</sup>. Para a francofonía, alén de TV5 e dende o Québec, por exemplo coa “Télé des Arts”, cuxa candidatura andaba na fase final diante do Consello de radio e televisión de Canadá, CRTC (xullo de 2000) e que asocia a la Sept Art, Radio-Canada, Télé-Québec e l’Equipe Spectra (Festival Internacional de Jazz de Montréal, FrancoFolies, Montréal en Lumière) e que virían confirmar, en acto, opinións como as 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*<sup>7</sup>.

Coinciden non poucos dilemas *québécois* cos dos pequenos países europeos e en relación á inestabilidade dun sector que tece e que deixa de tecer a nosa capacidade de imaxinación. Tamén é precario o sector no Québec. Pero a súa paisaxe de fondo, o travelling horizontal no que o seu cinema se recoñece –agora usamos o termo en xenérico, para ficción e para documental– tén atraís, citámolo unha outra vez máis, unha productora estatal, unha intrahistoria que percorre o século xusto dende denantes da

<sup>4</sup> À *l'ombre de Hollywood*, de Silvie Groulx, é un documental-rio que antoloxiza os vieiros do dominio usamericano dende unha frase de Roosevelt a porta pechada: reconstruamos Europa pero non a súa industria cinematográfica. No texto de presentación, a seguinte reflexión: “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”.

<sup>5</sup> Terceira edición do programa de apoio á industria do cine e do audiovisual en ámetos que teñer a ver coa produción, a formación, a distribución, a financiación, cunha proposta de 400 millóns de euros por parte da Comisión Europea, unha contraproposta de 260 por parte da Holanda e de 310, o mesmo monto que no Media II en 1996, na posición inglesa.

<sup>6</sup> Con Northvisión como precedente, que dende o 1959 axunta as TV públicas de Finlandia, Noruega, Suecia, Dinamarca e Islandia, propóñense fórmulas como as de SDN (S4C digital network) para Gales e para a Escocia, podería avanzarse coa posibilidade para a losofonía e ¿por qué non? Para Els Países Cataláns.

<sup>7</sup> Dominique Wolton: *Internet et après? Une théorie critique des nouveaux médias* (Paris: Flammarion, 2000)

súa creba en dous, e tén, asemade, unha fronteira da que se ben non se consegue liberar halle server como pedra de toque mesmo para obras nas que se mistura o neo-realismo, o directo, o voyeurisme inocente do primeiro paparazzi e toda a pasamanería expresiva da ironía: *Québec-Usa ou l'Invasion pacifique*, 1962. O home da cámara é Michel Brault/Claude Jutra, o director de fotografía é Bernard Gosselin, o tema é o turismo, o estereotipo é o exotismo da ollada encol do quebequiano, esceas memorabeis mozo-moza, tacón de agulla e carriña de xeados para unha historia que tiña comezado dez anos atrais, 1952, arredor da televisión, por unha banda, en pos dos pasos da proclama "Le refus global" no 1948 –intelectuais e artistas contra do réxime autoritario, paternalista e, por suposto, eclesial do presidente Duplessis– alén do traslado da ONF de Ottawa para Montréal, 1956, coinciden todos, e coa campaña incesante dende o diario *Le Devoir*, sinalan non poucos<sup>8</sup> para advertirnos da importancia que adquire a creación da sección francesa onefiana, no 1957, con Guy Roberge como primeiro comisario.

### ONF, xenealoxía e antoloxía

Aínda que Jonh Grierson non faga mención no seu informe para a creación do National Film Board, 1938, da existencia dunha comunidade francófona, sinala Véronneau, cando as augas voltan a se diferenciar, na ONF de posguerra a equipa inglesa e máis a francesa independízanse. Seguramente porque tal e como nos fai lembrar Michel Euvrard<sup>9</sup> o que istes pretenden non é a procura dunha indentidade se non os xeitos de a expresar á marxe dos clixés que tiñan configurado unha certa imaxe do Québec.

Dende as súas orixes a ONF vaise xustificar na produción documental, amáis da animación e no visual experimental –MacLaren, MacLaren– e vaino facer para ese cidadán disimilar que habita o Canadá, segundo o cometido que sinala a Lei Nacional da Cinematografía, 1939, para unhas 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". Non resulta estrano, pois, que dende a súa filosofía de servizo público o proxecto onefiano encete a súa andadura deixándose sentir, tal a caixa que se vai enchendo paulatinamente de botóns, na procura do seu espacio próprio, do seu público próprio, un público que tan só chegará a conseguir se contar coa doa da difusión, con esa nova estirpe que é o

---

<sup>8</sup> cfr. Eric Michaud, <<Les debuts du direct>>, *Cahiers du Gerse* (groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces), núm.1, été 1995, pp. 107-123; Pierre Véronneau, <<Une histoire en trois temps. La production francophone à l'ONF de 1939 à 1998>>, Montréal, déc. 1998, documento de reflexión para os produtores de documental da ONF.

<sup>9</sup> Michel Euvrard: <<Faire rendre gorge au réel>>, *Les cinémas du Canada* (Paris:CGP, 92) pp. 77-84

espectador de televisión. E a ONF vai dar a primeira batalla para, dende o comén, participar do ente emisor. Anque teña que lle ceder o paso a Radio-Canadá a ONF faise cunha franxa pequena nos contidos, cunha fatía que saberá como rentabilizar.

Así, o cinema directo denantes do directo rastrexámolo en trinta e nove cápsulas, <<Les Petites Médisances>> que realizarán, ollando para a rúa e para a tele, Jacques Giraldeau e Michel Brault (1953-1954) ou na serie de curtos, cámara ao ombreiro, <<Candid Eye>> (1958-1960) creada por Macartney-Filgate e desenvolvida polo tanden Koenig/Brault. Na súa mesma denominación a serie <<Candid Eye>> exhibe os seus préstamos dende propostas que definen un novo xeito de pensar o acto fotográfico e o documental entre as dúas guerras e, singularmente, dende o idearium de Henri Cartier-Bresson ou a procura dese azar-obxectivo que fai que coincidan forma, contido e mais expresión e que se publica co título 'O momento decisivo', título-consigna que de seguido chegará ate 'le 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 Gauthier<sup>10</sup> a propósito dunha obra de 15 minutos de Brault/Groulx, *Les Raquetteurs*, que o primeiro presentará na Universidade de California-Los Angeles, UCLA, co gallo do seminario 'Robert Flaherty' onde coincidirá con Rouch. Pola nosa banda, como exemplo de ollada dende o interior, observamos *La Lutte*, do 1961, e en *La Lutte* a conxunción dun suxeito e dun autor colectivo –Brault, Fournier, Carrière, Jutra–; o espacio como resultado da cámara en movemento, o grande angular como notación; a ausencia de 'voice over' máis Vivaldi e Bach; a personaxe como héroe –o campeón de loita libre Carpentier– anticipo dunha das constantes do documental *québécois* e o imprevisíbel, distancia dobre que ofrece o azar obxectivo, nese outro loitador soviético que completamente masacrado exclama ¡*pravda, pravda!*, reclamo do que virá ser, en América, a obra inaugural do cinema-verdade.

Dende as súas orixes a 'equipa francesa' vai combinar a subxectividade, a independencia de expresión ou de propostas –que deben seren garantidas polo servizo público–, con non deixar enfeblecer o elo que os leva prendidos da identidade. E ao longo do tempo nin o tempo de censura, ou o de rutinización temática e de estilo, nin os repertorios para televisión –para canles de proximidade, 1961, Télé-Métropol, ou especializados como, dende 1995, Canal D– minguaron a súa intervención nin a súa presenza en cada interrogante sobre dos camiños da ONF que, no 1984, establece un Plano

<sup>10</sup> Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Natham, Paris, 1995

de Explotación mediante o cal incorpora creadores externos e pasa a contemplar os retos da distribución. A puxa da produción vídeo, a necesidade de dinamización da cultura onefiana ou o uso do site 'France Culture' son parte da andamiaxe na que terá de se recoñecer unha audiencia-tipo que nasce coa "Révolution tranquille" e mais no optimismo do informe Unesco de Louis Marcorelles *Une esthétique du réel. Le cinéma direct*.

Querer ser o *locus* que representará a Québec e o Canadá francófono, unindo no fabulatório o político e mais o cultural, convértese nalgo inalienábel para a 'equipa francesa'. A construción, en tanto que grupo, dun modelo que permite a súa adaptación, ou a súa versión, a partir do medium e daquelo que define a cada medium, tamén na ollada –do autor e do receptor–, tamén nos parámetros de calidade e de profesionalidade, tamén no dispositivo e nas técnicas e estilos –que nalgún caso ficaran sen desenvolver dende a súa época fundacional–, na tele, coa privada e albiscando a numerización, van dándolle corpor á súa imaxe pública, alén de ter en conta o que cómpre facer –dende un mercado interno reducido anque para unha área xeo-lingüística significativa– fronte dese eufemismo, cando non o dotamos de contido, que se anomea proceso de mundialización.

E si para o que arestora chamamos 'audiovisual' en xenérico, a ONF é fundamental, para o *québécois* é o pan e o sal porque permételle soerguer un signo ben localizábel, o francés, como marca e como un modo diferente de crear, tamén con técnicas ficcionais, dende o real. Neste caso, aínda sendo curta de máis a experiencia (1984-1985), a sorte acompañou ao 'Groupe de travail cinématographique', unha aplicación exemplar da fórmula de co-produción entre realizadores onefianos e *pigistes*, fórmula abandeirada por un produtor, Roger Frappier, que en pouco máis dun ano incluíu no elenco a directores xóvenes como Léa Pool ou Pierre Falardeau, que imos topar na fin deste percurso, e poderá gabarse de conseguir guións como o de *Le Declin de l'empire américain*, de Denys Arcand.

No coarente e cinco Grierson tiña fixado como notación para as obrigas de servizo público a preocupación polo estudo, por desenrolar as posibilidades de cada compoñente sonora e resolvelas no nivel da técnica e na súa práctica de pre-guerra, amáis de nos seus textos, tiña lexitimado a multiplicidade de entradas para o anomeado documental social e para un referente que funcionará como posibilidade de relación –a entrevista, a voz do outro–, como mise-en-scène e como obxecto de efectos-verdade naquela frase que condensa milleiros de lecturas: o documental ou a visión dramática da realidade. Despois veu encol del a caza de bruxas e a maquinaria foi encrequenando a cada pasada polos sistemas de control. Grierson refuxiouse na Unesco. Pero a resistencia continuou. E a época, para a imaxe como compromiso, vaise dar en chamar "Free Cinema", a pesares de que a

mamá non queira<sup>11</sup>, e dende Zavattini e o seu <<Tese sobre o neo-realismo>> sistematízase esa outra modalidade que sitúa o desexo no centro de reanimación da cultura de masas na súa vertente de cultura popular.

### Dúas décadas após... chegou De Gaulle

190

Unha sorte de enigma que coma calquer enigma pode acobillar a sorte do Québec<sup>12</sup>, arrodea a visita do xeneral De Gaulle. No 1967 un reporteiro, canda outros reporteiros, van seguindo o percurso oficial da visita ate chegar á Exposición Universal e á balastrada do Concello da cidade de Montréal. O filme *La Visite* que desta visita realizará Jean-Claude Labrecque tén que escolmar encol dun continuum de recepcións, pasaxe cara lugares repertoriados que non irán alén do anodio 'déjà vu' e ten que decidir por entre as tomas, longa e a media distancia, ás que acceden coma un home só todos os medios de comunicación. Ten, asemade, que acertar coa modalidade de relato que poderá indicar, no seu tempo e na reactualización que facemos hoxe nós, un punto de inflexión con ecos dun proceso longuícuo no seu interior que sirva de *trompe l'oeil*, de efecto-verdade, para lle seguir as pegadas a ese outro proceso no que van entrar en relación paradigmática Nación e mais Documental. Ate, digamos, o primeiro referendun. Deica *Le Confort et l'indifférence*, 1981, "une véritable éditorial cinématographique", de Arcand<sup>13</sup>.

De súpeto atopeime cun pobo que se chama Québec, vai contando De Gaulle. A súa voz, en primeira persona, como narrador, acanea ese sin fin de planos xerais, modifica o senso de cada travelling lateral cara unha espera densa –película de frase– entrementes se vai desenrolando a espiral acción/reacción nun pencho fóra de campo entre héroe/masas, un fóra de campo ás veces fendido por ese cidadán que consegue darlle coa man no ombreiro e que descobre como se revira o perfil con sombra da nosa personaxe para estreitar nel a man da 'foule'. A montaxe intensifica o plano/contraplano no balcón, dános un lizgairo contrapicado encol do derradeiro discurso dun Xefe de Estado que nos seus 'viva' finais vaise esquencendo de nomear ao anfitrión, Canadá. Vive Montréal. Vive le Québec (pausa longa) Vive le Québec Libre! Que é cando o son dese suxeito colectivo que chamamos 'foule' inunda, para sempre, o campo da representación. Nos créditos, con Labrecque, Michel Brault e Bernard Gosselin.

---

<sup>11</sup> *Momma don't allow*, 1955, de Reizt e Richardson, é santo e sinal para o caso inglés.

<sup>12</sup> *La sort de l'Amérique*, 1994, de Jacques Godbout, ocúpase da batalla do Val de Abraham, confronto de Francia e de Inglaterra. A carne de canón perténcelle aos autóctonos. Como colofón, un proto-espía Usa garda o as na manga, poñendo a primeira pedra de quen será o vencedor real.

<sup>13</sup> Con Jean-Pierre Ronfard no papel de Nicolás Maquiavelo que observa e comenta –108 minutos 52 segundos- o curso dos acontecementos, a produción é de Dansereau e Frappier.

Relato dos feitos difícil de ver outra vez. Descatalogada entre as seis mil obras da ONF, sen ningunha información nas múltiples bases de datos en rede que poidan nos levar ate a súa localización material, esta chave mestra para artellar a lectura do documental *québécois* mantense a salvo, nunha copia borrosa, mercede aos arquivos da Médiathèque Guy-L.-Coté, CQ.

'Salut mon grand tabernacle' escribelle Perrault nunha carta a Brault<sup>14</sup> a propósito de *Entre la mer et l'eau douce*, a propósito da ovación do público na súa película *La Regne du Jour* para pasar a comparar ao público coa 'foule' en identificándose coas palabras do xeneral De Gaulle: "elle (la foule) se confondait, s'approuvait, s'egalait".

Porque parella á astucia anti-Usa de De Gaulle, Perrault é o outro narrador que se narra en cada unha das súas obras, a traveso de, coa 'substance même de la foule'. Para el, cineasta, a ollada forma parte do que se está a ollar; o cazador, da realidade; o documental de que o miremos como documental, escribe no seu ensaio *L'Oumigmatique*<sup>15</sup>, sorte –outravolta a palabra sorte– de legado a partires desa personaxe enigmática e austera, que é como connota a 'le boeuf musqué', metáfora e alteridade 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.*

### Generation

"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'O.N.F. d'encourager ces films que nous avons plus ou moins imposé"<sup>16</sup>. Soio, diante do seu magnetofone, Brault recompón a súa xeración; a procura dos medios técnicos que lle còmpren a ese outro cinema; a actitude crítica diante certas paralización "agora que somos autóctonos a respeito dos ingleses", a alerta para cos informes e dossiers oficiais que comezan a ter connivencia cos filmes máis comerciais/máis tradicionais; a ficcionalización; as técnicas interpretativas que se basean na improvisación, e a viaxe, o encontro agora con Goldmann e con Henri Storck, sociólogo o primeiro, autor de *La création culturelle dans la société moderne*(1971); co-director, con Ivens, o segundo, de *Borinage* (1933), para facer en Iugoslavia un filme sobre da autoxestión.

Si dende Europa o nome de Brault confúndese co do cameraman da devandita *Chronique d'un été*, o filme-manifesto que sob o label "Cinéma-vérité" –de

---

<sup>14</sup> *Cahiers du Cinéma*, núm. 194, oct. 1967

<sup>15</sup> Pierre Perrault: *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire* (Montréal: L'Hexagone, 1995) fotos Martin Leclerc.

<sup>16</sup> Michel Brault, <<Post-scriptum>>, *Cahiers du Cinéma*, núm. 165, avril 1965

coincidirmos con Edgard Morin- fai circular outravolta o debate arredor doutro tipo de cine, "Cinéma direct", si escollemos a posición máis ecléctica de Mario Ruspoli –o meu desexo vaise pola banda de gardar o mundo complexo e obsceno do vocábulo primeiro– un debate sobre o real como produto documental, a importancia nodal de Brault sinalouna Jean Rouch en recoñecendo a súa débeda coa ONF ao afirmar –de novo *Cahiers*, núm. 144, xuño 1963– que Brault trouxo canda sí unha nova técnica de rodaxe 'que nous copions tous depuis'. E unha secuencia-modelo, onde se conxuga todo o que nos convoca para identificar na pá da nosa propia man o que Jean Louis Comolli chamará cine de relación, relación das personaxes entre sí, co espectador, co autor (visíbel ou non), co dispositivo, cos rexistros de linguaxe e coas condicións de produción. Ese monólogo que non podemos se non que citar outravolta, o fruxo de conciencia, a lembranza como reacción á lembranza de Marceline nos tempos da ocupación, o campo de concentración, a chegada á estación dende o campo de concentración, o travelling frontal –mercede a un 2CV e ao mocrófona-garabata que lles agassalla, dende a ONF, Brault<sup>17</sup> – de Marceline entrando, agora, 1960, por Les Halles mentres nos vemos a mesma estación onde se voltou topar co seu irmán Michel.

E o cinema do vivido, a voz humana, a construción –dende o imaxinario-da nación: Pierre Perrault. Os ciclos, a sabiduría amerindia na frase "le fleuve est un chemin que marche", o río Saint Laurent por onde arriva o explorador Cartier. O vestido novo para Cannes'64: *Pour la suite du Monde*. A organización, en L'Île-aux-Coudres da pesca ao marsuino tal e como se fixera pola última vez no ano 1924. O xogo de caracteres, de proceso en curso e de valores partillados arredor de Alexis Tremblay. A igrexa católica como poder –o cura a presidir as xuntanzas–, como símbolo identitario e como folclore no ritual co que lle dá a benzón na despedida desta, tamén enigmática, expedición que retorna ao pasado como modo de continuidade. O final imprevisto. A utopía, o paso do tempo físico como sensibilización do tempo mental para un novo real que auna o natural co anxeio e que ampla a comprensión dese *topoi* marxiano que levamos canda nós no peto a nos dicir que non só se anda a crear un obxecto para un suxeito se non un suxeito para un obxecto<sup>18</sup>, a nos facer ver que existe un tipo de obra –e de dispositivo– que non é só un resultado do seu tempo se non un operador, un axente transformador, ao tempo, do seu tempo.

Escritor, cineasta e *québécois*, tal e como figura nos créditos do documental biográfico que lle vai adicar Jean-Daniel Lafond, autor que crea tamén o seu

<sup>17</sup> *Cinéma vérité: Le moment décisif*, de Peter Wintonick, 1999, percorre os mundos do cinema moderno na súa variante documental e dende os autores que filman tal e como queren ollar.

<sup>18</sup> Karl Marx: *Introducción general a la crítica de la economía política/1857* (Buenos Aires: Pasado y Presente, 1970) p.12

próprio material fílmico a través do retorno de Perrault a L'Île-aux-Coudres ou coa confesión de amor a Marie, esposa de Alexis Tremblay, a súa personaxe para *La Regne du Jour*, Marie nesa viaxe cara o nunca visto, cara o que latexa como incerta familia ancestral, alén, na Francia, en terras de Perche, cara a inocencia, cara onde habita ese sinal mórbido e tan difícil de verbalizar que é a emoción: "tant les beaux jours sont courts". Marie falándolle á cámara, a nós, seducindo nosa propia mirada, acaneando as taxonomías que arredan a vida e máis a representación. Marie achegándonos –sen pasar por Deleuze– a esa personaxe que devén el mesmo porque é outro, o un e o múltiplo, para senter a aura do próximo-lonxano, coma noutras obras de Perrault, iso que en curto arriscamos na nosa declaración de amor polo 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 Euvrard<sup>19</sup> quen nos advirte da perda da esperanza cos resultados do referendun de 1980, e de certo amargor nese ollar final encol o Saint Laurent: "le fleuve est devenu symbole de notre dépossession, parce qu'il ne nous appartient plus" dille, a Serres, Pierre Perrault.

#### **Acotacións sobre o documental**

Porque a súa diferenza está na pegada do real, no valor de index dende un referente mediado pola cámara, ou en nós propios como referente (para a representación), porque nos conduce cara ese outro encol de quen retallamos o mundo a través de códigos visíbeis ou invisíbeis, do efecto-mímese ou da exhibición da aparencia dende a técnica, porque coma calquera obra tampouco o documental poderá evitar o autor, o punto de vista, a expresión, moverse nos cánones máis ou menos estábeis dunha intención estética, e porque, sobremaneira, mantén relacións de identidade coa súa época e fainos recontextualizalo en cada época, o interés das súas diferentes modalidades –expositiva (constatación), de observación (distante), creativa (enténdase con técnicas experimentais e dende a ficción) ou de relación– non se deben soamente á decisión de quen o realiza se non ás condicións nas que se produce e ao xeito de pensalo como produto que vai de seu para o espectador.

A modo de percurso guiado, lembrar quizaves aquelas propostas fundacionais que, coma en numerosos ámetos e por dárense entre dúas guerras, ficaron sen desenvolver, traelas outravolta para a pá da man polo seu valor de

---

<sup>19</sup> op.cit.

reflexión, para a fixación de modelos nos anos sesenta e porque arestora voltan ser -fin de partida becketiana- parte dun movemento sen contorno que non é doado pre-determinar: Win Wenders, *Buena Vista Social Club*, primeiro nas preferencias do espectador de lugares diversos e distintos como son Compostela, Sao Paulo ou o mesmo Montréal.

194

Incontábeis as vías paralelas que se poden chegar a establecer entre, por exemplo, Flaherty e Perrault dende o específico do cinema do vivido, agora ou en *Nanook*, 1922. A unidade de relato no plano alterno ou na secuencia como efecto de realidade, como ritmo e como representación da temporalidade, como complicidade entre as personaxes, a cámara, as expectativas e o autor. Mais tamén poderemos ir cara Epstein<sup>20</sup>, cara unha película do ciclo bretón como *Finis Terrae*, 1928, con actores non profesionais que evocan, na mise-en-scène, a súa historia vivida, e cara a presenza dos fondos, as augas, a tempestade, a relación coa natureza como espacio habitado<sup>21</sup> como é espacio habitado a cidade ou o espectáculo, o ring, que por ser tamén parte do ritual fai que cada corpo sexa un corpo no outro. Ou, dende os versos de Cocteau e dende as transferencias entre o humano e mais o natural de Perrault, a eternidade<sup>22</sup>. Ou cara Joris Ivens, a montaxe paralela –que xa fixera Dickens na novela– e os elementos visuais de construción do suspense no documental de propaganda *Terra de España*, 1937. Anque todo isto que vimos de resumir a propósito das diferentes entradas no documental apenas si existe como coñecemento público e para nós, suxeito colectivo do terceiro milenio, o xénero é, de maneira lisa, o documental televisivo, de arquivo e de actualidade, cun conductor e no seo da estrutura clásica do prantexamento dun problema, momento de crise e resolución. Aparte o documental de guerra que o contemplamos como propaganda a pelo.

Por iso temos un interés ben particular nesos outros ollares que como o que realiza Desjardins<sup>23</sup> -ou este e Perraton<sup>24</sup>, para quen o principio organizador da obra (*Pour la suite du monde*) radica en se facer coa liberdade de aceno e de palabra das personaxes- paladean o comparatismo entre Dziga Vertov e Pierre Perrault, o seu xeito de conxugar práctica e teoría, as transferencias entre técnica e formas expresivas, a confianza na cámara, a súa anti-ficción como actitude moral: “Perrault s’en prend à la fiction parce qu’elle se propose

---

<sup>20</sup> Aínda que os estudosos adoito establecen comparacións entre Vertov-Perrault, consideramos como un dos seus devanceiros o Jean Epstein do 'cicló bretón'.

<sup>21</sup> Dominique Païni, presentación dos filmes de Epstein *Finis Terrae*, 1928; *L'Or des Mers*, 1931; *Le tempestaire*, 1947, Porto 2001, *Odisseia das Imagens*, Cinema Rivoli, Porto, sept.2000

<sup>22</sup> *Et ses corps les uns dans les autres sont les corps de l'Éternité*, Jean Cocteau

<sup>23</sup> Denys Desjardins: <<Vertov et Perrault réunis par leurs écrits>>, *Cahiers du Gerse*, núm. 1, été 1995, pp.135-150

<sup>24</sup> Charles Perraton: <<Usages des techniques et représentation cinématographique dans le cinéma du vécu de Pierre Perrault>>, *Cahiers du Gerse*, núm.1, été 1995, pp.95-105

comme un modèle de vérité préétabli, une sorte d'imperialisme culturel qui s'articule autour d'un 'squelette littéraire' qui ne laisse plus de place à la vie". Ou levar connosco ambos os dous autores e procurar a influencia da cultura documental na ficción máis radical, 'Dogma 95', quizaves a proposta final que nos permitirá, dende as imaxes, explicar e actuar.

Vertov na URSS. Perrault e a construción do imaxinario dunha nación, unha nova e diferente realidade da que estivo na orixe do estado moderno e que poderá vir ser un elemento co que se configure a diversidade. Von Trier contra Hollywood e atraendo para o seu campo convencións e paradigmas do cinema da realidade: cámara no ombreiro, luz ambiental, personaxes no lugar de actores, esceas vividas entroques de representadas en plató.

Como balance dun período plural, tanto as obras coma os autores que definen ese estilo e actitude documental que se coñecen como cine-verdade participan, como grupo e como xeración, do sentido do público (identitario e patrimonial), o público en tanto constitutivo dunha certa posibilidade para os modos do cinema e da consciencia de estarmos imersos nun universo de mediacións para a creación cultural –dende a tele e ate as institucións– que deben permeter a subxectividade, o traballo encol as relacións técnica/contido como discurso. Como grupo e como xeración e dende dentro da cultura do cine do real foron establecendo un repertorio de constantes, de constantes que se relacionan e dan lugar á composición, á obra, para determinados fins comunicativos e expresivos, en onde sobrancea, por contradicción coa tradición –ese narrador omnisciente e dende fóra do acontecemento–, a mise-en-scène do vivido, a personaxe que é outra sen se estranar a sí propia (Deleuze citado por Desjardins) e a conxunción específica, obra a obra, entre rodaxe como transparencia e montaxe como produción de significación, entre o referente e o seu paso por un sistema de codificación que é quen o fai comunicábel en facendo del, asemade, espectáculo e máis intervención.

### **Medios e nación**

O papel da cultura, das industrias culturais e das comunicacións mediáticas é o nó que artella a produción e reprodución da sociedade de Québec, en tanto sociedade específica e distinta, concluirá Jean Guy Lacroix<sup>25</sup> ao tempo que sinala as transferencias entre etapas con forte presenza do 'nós' – intres de creba, di– para outras no que o rol central corresponderálle ás institucións –descanso na continuidade– co conflito de intereses Québec-Canadá arredor da lingua, os medios e a difusión; da formación; da política

---

<sup>25</sup> Jean Guy Lacroix: <<La culture, les communications et l'identité dans la question du Québec>>, *Cahiers de Recherche Sociologique*, Dép. de sociologie, UQAM, núm.25,1995, pp. 247-298

impositiva e de inmigración; conflitos que non son se non que a expresión de estarmos en presenza de dúas sociedades.

196

Louis Marcorelles, no informe realizado para Unesco, albiscou no cinema *québécois* un cinema nacional, directo, orixinal, diferente, pegado á realidade, con fibelas no cotián, no proceso de mudanza como a sociedade da que tira a súa vida, e esta aparencia cáseque épica –se ollarmos para ela dende outra época, outras condicións e outro modo de entrada na identidade– atopa o seu eco diario no sistema mediático. Eís, para nós, a sorte do Québec, en que a favor ou en contra os medios foron un activo na constitución e na reprodución da identidade. Así, a niveis normativos e denantes que na Europa se considerase a necesidade dunha política para o audiovisual, no Québec aplicáronse medidas concretas, tal o sistema de cotas ou a concesión de licencias específicas para, no noso caso, canles francófonas fronte das estatais anglófilas. E denantes que na Europa, pénsase un novo cadro de relacións, á hora da mundialización, co xigante americano na porta do lado e coa incesante circulación de produtos anglófonos, un cadro dende o binomio política cultural/ espacia nacional.

A historia dos compromisos Estado central/Québec comeza na segunda metade do XIX cun acordo federativo que, coma noutros lugares –tamén no caso español– o século XX vaise encargar de despedazar. E non vai ser ate a fin dos cincuenta, despois de soportar o que anomean réxime represivo, de dereitas e de indixencia cultural de monsieur Duplessis, cando se recoñeza a conciencia de cidadanía, a pertenza a un suxeito, un suxeito que en dúas décadas prantexa a cuestión da soberanía. O referendun de 1980 e o aínda recén de 1995 que si ben vai ser considerado coma unha fenda verbo da etapa denanterior tamén é o inicio da deconstrución dun proceso previo que poida que permita esa política “autocentrada e internacionalista” que, segundo Lacroix, definiría o momento actual.

Fenómeno pouco común e exquisito, cada doa, cada fragmento, cada variación rematan por irlle dando forma a esa especie de estado de necesidade entre alteridade/identidade que quizaves por sere pouco habitual apenas si se observa dende as entradas máis estandarizadas pero que, e sobremaneira dende calquera produto da cultura material, explícanos en curto que estamos diante dun proceso no que o desexo, o imaxinario, e os resultados –o documental nacionalitario– é un operador complexo, coa persoa autora dende o seu interior, con ámetos que transitan do experimental ao *prime-time*, dende programas de axuda –para a idea, o guión, a coproducción, a subtitulaxe para o seu paseo polo exterior, a promoción– que amáis de consideralo patrimonio outorganlle un craro valor instrumental e de mercado, e convírteno en Imaxe de Marca, en etiquetado, dobre distancia en relación ao Outro, sen que ese Outro signifique reserva defensiva, asimilación ou perspectivas de aniquilación.

Arestora, cunha historia longuícua e diversa na que se entrelazan as propostas estéticas, os procesos de redefinición dos modos de institucionalización –entre outros suxeitos– da nación, o recoñecemento internacional dun modelo e máis a mundialización nunha inacabábel fase na que litixian a lóxica da cultura e o determinismo tecnolóxico, o caso do Québec permite, coma poucos, ser avaliado e deixanos coincidir cun dos estudosos máis significados do documental, Gilles Marsolais, cando afirma que se trata –anos sesenta– dun instrumento “de découverte et d’affirmation progressive d’une identité, cette production constitue avant tout une appropriation passionnée du Québec”<sup>26</sup>.

### Os noventa e a actitude de Autora, de Autor

Teñen como referente unha xeración que estableceu relacións de identidade co seu país e co seu tempo, asentando as bases dun novo modelo de cinema directo. Participan dunha sociedade na que se unen a experiencia de debater cómo se constitúe en suxeito –referendum de 1980, de 1995– e a consciencia de que quizaves a fórmula do estado-nación da modernidade non será o modo de intervir no proceso de mundialización. Teñen, por historia vivida, crebas –a crise de outubro do 70, a censura sobre *On est au coton*, Denys Arcand tratando da industria téxtil; *Un pays sans bon sens*, Perrault e Brault sobre a pertenza; *24 heures ou plus...* Groulx– e asisten a variacións no comportamento dos actores privados e institucionais verbo das políticas de comunicación e de cultura, pasando a facer fronte común, por exemplo Francia e Canadá no aínda chamado GATT –Rolda Uruguai, 1994– a prol da ‘excepción cultural’. Porén, en tanto autores, a súa práctica xa non poderá ficar prendada do leite de rosas sesentista da revolución tranquila. Eles son os que elaboran, terra a terra, parte das propostas máis significativas nos anos noventa.

Atráis ficou un período de semiadosado, de individuación, posmodernidade, fragmentos, auto-referencia –anque sexa encol o inconsciente colectivo e outravolta emerxa Perrault, *La Bête Lumineuse*, 1982–. Vén o docu-constat –cos perigos de estar pertísimo do documental pedagóxico, o ‘docu-cú’–, vén dende o signo do criacionismo, presenza e influencia, dende a arte, para fórmulas mestizas e vén en definindo ao seu pesar a inevitabilidade da denuncia en tanto que se enuncia. Do novo e do máis actual: *Turbulences*, 1999 –sobre o mercado financeiro global– ou *L’Age de la Performance*, 1994 –como resultado, unha sofisticada doenza nipona, Kiroshis, a morte súpeta por *surménage*– de Carole Poliquin –atención á variación de xénero cara o fiminino– e ate a reflexión encol da persoa ou o retorno ao movemento sindical. Aspectos, todos eles, que demandan un ‘continuará’.

---

<sup>26</sup> Gilles Marsolais: *La aventure du cinéma direct revisitée* (Laval: Les 400 coups, 1997)

## Falardeau, no primitivo

198

'Je préfère les primitifs aux décadents' sinala Jack London co seu dedo, xusto no comén de *Le Steak*, 1992, de Pierre Falardeau. Dende o xornalista-escritor, amáis do box, a voz interior, a complexidade da relación entre intereses e necesidade, a montaxe paralela, o axexo, o suspense, a pasaxe pola derrota, a lucidez do perdedor. Obra cinematográfica que podería funcionar como un paradigma dos vínculos entre autor, personaxe, dispositivo, mise-en-forme e mise-en-scène, cun tratamento da luz sobre a xeografía en movemento que é Gaëtan Hart, por tres veces campeón canadiano, que o converte, tal unha personaxe de Caravaggio, nun icone, e coa mediación lisa dos movementos da cámara para facer de nós *voyeurs*, para nos transferir para ese Hart que mira na tele a descripción do ataque das bombas de precisión sobre Bagdag, ou para choutar cara a ollada subxectiva do box encol dos seus propios pés. A historia é o conto de non rematar, o enfrontamento coa vida a labazadas, ate que nun asalto o seu opoñente non acorda do K.O. Hart, nun acto tráxico, faille entrega do cinto da victoria á familia enloitada dun outro, do seu outro box. Pasados os anos, con 37 anos, alternado co seu oficio de albanel, retornará ao ring e tamén á escea pública no film *Le Steak*.

Falardeau, coma Desjardins, Godbout, Morin –o conflito lingüístico en *Yes, Sir Madame*, 1994– ou Giguère –*Le réel du megaphone*, 1999, a loita sindical–, son un alter ego de *Les enfants du refus Global*, 1998, de Manon Barbeau, a filla dun dos asinantes do texto que denuncia a raíz profunda do réxime do medo que representou, deica a súa morte no cincoenta e nove, Maurice Duplessis, entrementes fai unha viaxe cara cada paisaxe dos que foi deixando a ausencia dun contestatario que é, asemade, o papá, a mamá.

Calificado como militante, como mediático e como hipertáctico, as primeiras obras de Falardeau fixéronse en vídeo –*Continuons le combat*, 1971, outravolta como tema 'la lutte'–, algunhas transferíronse a 16 mm, e na súa primeira ficción –1981, *Elvis Gratton*– crea un arquetipo hortera que arrastra os seus zapatos de veludo azul ate *Miracle à Memphis*, 1999.

Articulista-polemista, poeta, crítico do sistema, coa súa propia productora e a súa mochila propia, no 1994 realiza *Octobre* para nos confrontar cunha época por entre as accións da Frente de Liberación do Québec, FLQ, o gabinete Trudeau, o secuestro do Ministro de Traballo e de Inmigración e a súa frase derradeira en que coñece a negativa do goberno para unha saída negociada: 'Ils m'ont laissé tomber'. Producción da ACPAV, coa ONF na co-producción e Téléfilm Canada no financiamento.

A primeira longametraxe de Pierre Falardeau, a partires dun concerto na cadea, *Le party*, é de 1989. A banda sonora será de ...

### ...Richard Desjardins

Músico, escritor, animador de radios comunitarias e observador participante na súa rexión orixinaria, Abitibi, realiza un filme para a tele sobre un tema de interés xeral: *L'Erreur Boréale*. Por como o público reaxe –sala da ONF ateigada nas dúas sesións, 6 e 9 de marzo de 1999–, por como reaxe a prensa, o sector forestal e o gubernamental, 'L'Erreur' recobra os valores simbólicos do documental de intervención e será saudado dende *Le Devoir* en tanto "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>>"<sup>27</sup>.

Debates medioambientais, discusións na Asamblea, réplica do ministro Jacques Brassard, carta de Guy O'Reilly, da organización <<Forêt Vive>> na que dá a coñecer un informe do Senado que confirma a denuncia de Desjardins, <<Prix Jutra>> ao mellor documental, convidado especial no congreso da Federación profesional de xornalistas de Québec, home do ano para o magazine *L'Actualité*, durante meses esta obra que comeza cunha conversa entre o realizador e o seu pai, e que remata co ollar a cámara, nun plano pechado, dun amerindio a dicir na lingua de seu, para a eternidade e para cada ún de nós, como chegaron, como non lles pediron permiso, como riron do seu tipo de vida, como arrasaron a súa riqueza, como mesmo os animais están doentes, remacha. situanos como receptores directos desa consigna que en pantalla dirá tamén o autor e que fará que se poña en cuestión a lei 150, é dicir, o réxime forestal de Canadá: "après avoir privatisé la ressource, ils sont en train de privatiser le ministère. Il est temp qu'on parle: légitime défense".

<<Pendule à gauche>> titula Odile Tremblay<sup>28</sup> contándonos a historia da produción de 'L'Erreur', os problemas coa ONF que quixo incluír unha cláusula sobre a supervisión da montaxe e darlle a última palabra ao produtor, deixándonos un ollar crítico encol aqués que abandoaron este tipo de misión (Arcand) ou lembrando o traballo árduo dun Falardeau, dun Desjardins, para que os orgaismos públicos invistan cartos públicos neste tipo de proxectos. Por lei e por historia no Canadá, no Québec, aínda é así. 'L'Erreur', co-producción ACPAV/ONF, tén axudas de Téléfilm Canada, SODEC, FCT-programa de dereitos de difusión, Goberno de Canadá, Goberno de Quebec, Télé-Québec, etc., etc., etc.

---

<sup>27</sup> Louis-Gilles Francoeur: <<Erreur Boréale ou pillage légal>> in *Le Devoir*, Montréal, 02.09.1999

<sup>28</sup> in *Le Devoir*, Montréal, 04.04.1999

O narrador que se narra, parte do relato e do dispositivo cinematográfico, social e institucional, éo tamén da historia da humanidade. Dende a frase de Aristóteles que é, tamén, a consigna do film: "La nature n'est fait rien d'inutile".

### Do estado da cuestión

200

Na derradeira década e a partires de comprobar o monto de diferentes liñas de axuda e os tempos de emisión por televisión, tanto a produción como a difusión documental aumentaron de maneira significativa e moi por riba doutras tipoloxías. Porén cómpre sinalar certos aspectos sintomáticos do que se anuncia como un dos novos problemas da relación cinema-televisión: a longametraxe documental está en vías de extinción –sobre sopsorte fílmico só se produciron dúas no 1999–, baixan aquelas realizacións identificadas sob o enunciado 'obra única' e soben os formatos que se axustan á cultura do difusor, é dicer, series e miniseries, en conxunción con esa nova variábel que anomeamos canles especializadas, para diferecialas das xeralistas e que adoito son, asemade, canles de pagamento, ofertas de acceso restrinxido ben por razóns económicas, de competencia ou de uso profesional. Este aspecto, que se complementa coa baixa de custes por cada hora de produción, axúdanos a ponderar a tendencia á puxa e sostida da demanda de documental, e a fixármonos noutros datos como o da fragmentación das infraestructuras productivas e a febleza do tecido de empresas de distribución e de explotación. Unha situación sistematizada de maneira exemplar no estudo que sob os auspicios dos 'Rencontres' dirixíu Michel Houle e un panorama que non difire, en termos cualitativos, da paixase común europea que transitamos sen meirande preocupación.

Aínda que non poidamos deducir unha relación causa/efecto, un dos resultados inevitábeis da globalización ou, máis en curto, as consecuencias do dominio económico e da política expansionista norteamericana no sector –ben directamente, ben a traveso de alianzas con empresas locais– dende unha perspectiva de media distancia, máis ou menos representativa da Europa "mosaico de linguas e culturas", o caso canadiano e singularmente o quebequiano presentan semellanzas sobranceiras como devalo asemade de no referido ao recoñecemento da necesidade de políticas públicas para artellar e garantir o devalo dun sector que goza do privilexio do patrimonial.

As diferencias substantivas –si deixamos á marxe a tradicional política proteccionista do caso francés e os novos escearios que perfilan as nacións sen estado en proceso de institucionalización– aparecen, porén, no grao de desenrolo tanto da arquitectura normativa como da organización dos diferentes colectivos implicados (realizadores e produtores independentes, de modo especial) e no nivel de coñecemento que, dende diferentes lecturas e intereses, convoca un suxeito coma o documental. Dende a historia e ate o ensaio, do informe puntual que entrecruza aspectos industriais e tamén

nacionais, deica a súa avaliación como parte da calidade democrática, o cinema documental é un dos ámetos onde calquera medida –como incluír o “documental canadiano de longa durada” nas emisións consideradas prioritarias e nas franxas horarias de meirande audiencia das estacións privadas– é recibida con satisfacción. Ou, alomenos, sen argumentos que veñan xustificar a oposición ás mesmas, máxime cando terían que se confrontar cos resultados e coas previsións de estudos especializados que non omiten apreciacións de carácter crítico como non as omite o capítulo prospectivo do devandito *La production documentaire* ao se referir aos riscos que comportan disposicións que tenden a definir o carácter canadiano dunha obra polo seu contido e que poderían traer canda sí, entre outros efectos, o 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” ou impedir que siga o seu curso un esgo da cultura documental “étroitement associé aux notions de découverte de l’autre, d’ouverture au monde, d’exploration de nouveaux territoires (physiques comme conceptuels)”.

Dende o punto de vista das accións políticas que en diante cómpre contemplar sobrancea o feito de que as futuras transformacións tecnolóxicas –producción dixital, alta definición– ao contrario do que veu acontecendo ate arestora, non van influír no descenso do capítulo ‘custes’ se non que van supoñer puxas no orzamento xeral, ou que as empresas de distribución e de exhibición siguan a manter unha tan cativa implicación no soporte financeiro tanto do documental coma do cinema en xeral, e neste senso establécense comparanzas a favor das europeas C+ ou Channel Four.

Retornando ás relacións cinema-tele, para achegármonos ás características dos programas de axuda e á súa xa longa historia de mal de amores dende que a ONF dos anos cincuenta, que reivindicaba incorporar o ámeto televisivo, ve como este se configura na órbita dun órgano emisor federal, Radio-Canada, e porque xa se tiña constituído un grupo francófono de relevo, faise con trinta minutos na grella horaria semanal, a necesidade de contidos fai que nazan pequenas empresas, tantas coma contratos/serie coa tele, mentres que os realizadores onefianos deciden producir longametraxes sob o 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”<sup>29</sup>.

A comén dos sesenta encétase un período doce arredor da privada Télé-Metropol e con France Film, un período que deriva cara un achegamento

---

<sup>29</sup> Michel Colombe et Marcel Jean: *Le Dictionnaire du Cinéma Québécoise* (Montréal, Boréal, 1999) pp. 614-617

táctico cine-institucións na procura de financiamento e que pon fóra da industria cinematográfica á televisión. Haberá que agardar ate os anos oitenta para que as políticas públicas pasen a incluír series e telefilmes nos seus programas, pulando dese xeito da produción externa para o sistema de teledifusión. Os argumentos coinciden dunha banda e da outra: afortalar o sector, facer fronte tanto á reestructuración como ás perdas en publicidade e definir algún proxecto conxunto no eido cinematográfico, pensando no 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 perceptible<sup>30</sup>.

No 1994 a Asamblea nacional decide a creación da SODEC, Société de développement des entreprises culturelles, con competencia no financiamento de empresas, na xestión de cretos impositivos e cun programa de axuda para guiión, produción, promoción, difusión e con liñas de apoio para xóvenes creadores, para a exportación e máis para a dinamización, acollendo a responsabilidade de organizar en París, dende 1997, manifestacións sobre o cinema *québécois*. Con Téléfilm Canada, que se presenta como un organismo de investimento cultural en cinema, televisión e multimedia e que a traveso do seu programa de participación no Fondo Canadiense de Televisión, FCT, apoia cada ano a realización dun cento de documentais, a SODEC, que conta no seu organigrama cun órgano consultivo composto por representantes da profesión, integra os diferentes programas de acción da política audiovisual federal.

Á par que a ONF, de lonxe a principal empresa productora de documental e a referencia recoñecida para a obra autoral, que nas verbas 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", a SODEC contribue de maneira efectiva na definición cultural da creación cinematográfica, coa súa incursión en extremos que teñen a ver coa denominación "producción quebequiana" –aquela da que o primeiro mercado é o Québec e que respósta a unha restrita de condicións referidas a persoas e a compoñentes materiais do filme– ou a sempre continxente definición de "documentalo de autor" que particulariza a partires dunha construción narrativa e cinematográfica orixinal, dun tratamento que debeña dunha visión persoal e da súa inscrición nunha traxectoria, "dans une continuité au regard", xustificada en obras denanteriores. Recén aínda a

---

<sup>30</sup> cfr. *Le Dictionnaire...* p.616

súa terceira edición, en novembro de 2000, Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, RIDM, está chamado a ser o foro de debate que, dende a posición dos cineastas, complete esta andamiaxe en certo xeito exemplar, e que non oculte o seu papel reivindicativo fronte das esixencias e as condicións impostas polos difusores, as dificultades para a produción e “les conséquences néfastes sur la liberté d’expression et de création”, afirmaba no texto do programa de 1999 o seu presidente, Jean-Daniel Lafond.

Porque, en definitiva, tamén acó o cinema –e non soamente o ficcional– expresa a tensión entre arte e comercio, como nos fai lembrar Marcel Jean<sup>31</sup>, entre o paradoxo de non ser economicamente viábel e de conseguir subvencións que se rexen por unha lóxica industrial.

Na fin do noso percurso por unha historia que adianta o seu ‘sesenta e oito’ ente a proclama de De Gaulle e a censura do seu cinema nacionalista e militante –*On est au coton*, de Arcand, *24 heures ou plus...* de Groulx, *Un pays sen bon sens*, de Perrault/Brault– que resiste, no 1970, unha lei marcial e que no 1977 asiste á proclamación, por parte do goberno do Partit Québécois, da lei 101 –o francés oficial–, vénnos á memoria xusto unha 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 identidade co seu tempo, co autor como produto e como operador do seu tempo, coa obra como engranaxe dese raro proceso onde se confunden arte, liberdade de expresión e comunicación: Doc.

#### BIBLIOGRAFIA

- BRAULT, Michel. “Post-scriptum”, *Cahiers du Cinéma*, n.165 (1965);  
COLOMBE, Michel e Marcel Jean. *Le Dictionnaire du Cinéma Québécois*, Montréal: Boréal, 1999;  
DESJARDINS, Denys. “Vertov et Perrault réunis par leurs écrits”, *Cahiers du Gerse*, n.1 (1995): pp.135-150;  
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit, 1992;  
HOULE, Michel. *La production documentaire au Québec et au Canada (1991-92/1998-99)*, Montréal: Les Etudes des RIDM, 2000;  
EUVRARD, Michel. “Faire rendre gorge au réel”, *Les cinémas du Canada*, Paris: CGP, 1992;  
GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris: Nathan, 1995;  
JEAN, Marcel. “Un cinéma de la précarité”, *Les Cinémas du Canada*, Paris: CGP, 1992;  
LACROIX, Jean Guy. “La culture, les communications et l’identité dans la question du Québec”, *Cahiers de Recherche Sociologique*, n.25 (1995): pp.247-298;  
MARSOLAIS, Gilles. *La aventure du cinéma direct revisitée*, Laval: Les 400 coups, 1997;

---

<sup>31</sup> Marcel Jean, <<Un cinéma de la précarité>>, *Les Cinémas du Canada*, CGP, Paris, 1992

- MICHAUD, Eric. "Les debuts du direct", *Cahiers du Gerse*, n.1, (1995): pp. 107-123
- PERRATON, Charles. "Usages des techniques et représentation cinématographique dans le cinéma du vécu de Pierre Perrault", *Cahiers du Gerse*, n.1 (1995): pp. 95-105;
- WOLTON, Dominique. *Internet et après? Une théorie critique des nouveaux médias*, Paris:2000, Flammarion

*Post scriptum:*

204

A localización e escolma de documentos visuais, hemerográficos e bibliográficos, así como o visionado da mostra tivo como centro a Cinemathèque québécois, CQ, a Robothèque da ONF e a biblioteca da Université du Québec à Montréal, UQAM. Querería sinalar a especial atención e a axuda que recibemos do persoal da Médiathèque Guy-L.-Coté, CQ, singularmente de Lorraine Le Blanc, cuxas indicacións foron para min de grande interese e utilidade, así como facer extensivo o noso agradecemento a Albanie Morin, directora de Les Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, a André Pâquet, consultor de Téléfilm Canada, organizador de festivais e divulgador internacional do cinema da realidade e, de xeito sobranceiro, ao historiador e conservador da CQ, profesor Pierre Véronneau, quen nos brindou a súa experiencia, o seus coñecementos e a súa opinión de experto, contribuíndo de modo decisivo na orientación de "Documental e nación" e ao profesor da UQAM, Charles Perraton, que me levou cara el. Este texto tén o seu punto de partida nunha bolsa de estudos da Embaixada de Canadá en España.