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

Margarita Ledo Andión

Je reclame pour le doc une regard doc
PIERRE PERRAULT

Existe unha entrada posíbel no real, dende a creación simbólica e dende as ciencias da comunicación coa ollada do espectador como engrenaxe, na que un certo alento *benjaminiano*[1] do próximo-lonxano faino raramente seductor e cuxo resultado é o documental. Un cinema que recén reaparece en sala, un producto que se serializa para as canles

[1] A inacabada notación de *aura* na obra de arte orixinal que lle debemos a Walter Benjamin quizabes 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».

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 estrañar a autoría, tampouco a súa xeografía histórica, é dicir política, nin as convencións que por cultura deciden que é e ata 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 tenue da continuidade. E así, de xeito natural, o documental convértese en programa —e mais en problema— institucional. Aínda que a pouco que viremos o ángulo de toma, mudando a penas o tipo de acceso, o documental vai ser un activo na construcción 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 entrado 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 soamente será a primeira longametraxe —do Québec e do Canadá— que se presenta en Cannes senón 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 dicir, a actitude da persoa autora diante da importancia que vai adquirindo a industria da comunicación e da cultura para o proxecto *québécois*. Andando os anos noventa o actual director dos Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal, RIDM, Jean-Daniel Lafond, axuntará nun film sobre o noso cineasta de cabeceira, en *Les traces du rêve*, a Michel Serres con outros 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 producción, no modelo que desenvolveu, no país que construíu.

Anotamos, antes de máis, a existencia dunha productora pública, a Office national du film, ONF/National film board, NFB, que aúna, dende 1939, unha armazón 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 verité,* converténdoo en marca internacional para a cinematografía canadiana cando se idea e se realiza dende e co real. Obviamente, e porque nos colocamos nese ámbito 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 desenvólvese dende un método de interioridade máxima, sen pretender efectuar calquera análise comparativa coa producción 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 senón que na súa xenealoxía, coa ONF como motor,[2] 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 construcción 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,*[3] sen o primeiro microfone de gravata —a resultas da investigación onefiana— que lles trae en agasallo, endexamais asistiriamos a ese monólogo interior co que Marceline 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 voilá!*

Coinciden non poucos dilemas entre a sorte da producción cinematográfica canadiana —a *québécois* en particular— e mais a europea. Quizabes 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*,[4] ou no último acordo da UE (23 de novembro de 2000) para o Media Plus[5] con posicións divididas por Estados consonte o grao de presencia usamericana: outravolta Francia, máis Grecia, Irlanda, Italia ou España contra de Alemaña, contra da Holanda, contra da Gran Bretaña. Quizabes porque, entrambos bloques, anden tenteando o modo e a maneira de intervir no proceso de mundialización cun novo actor político, os espacios culturais e xeolingüísticos, dende a tele ou dende a rede.[6] Para a francofonía, alén de TV5 e dende o Québec, por exemplo coa «Téle 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 mondialisa-*

---

[2] De lonxe, a ONF continúa a ser a principal empresa productora de documental no Canadá con 218 proxectos en co-producción e 111 de producción propia en tres anos, superando no seu conxunto a producción 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.

[3] Realizada no 1960 en Paris polo etnógrafo Jean Rouch e polo sociólogo Edgard Morin, pasa a ser a película-manifesto do «cinéma-verité».

[4] *À l'ombre de Hollywood*, de Silvie Groulx, é un documental-río 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».

[5] Terceira edición do programa de apoio á industria do cine e do audiovisual en ámbitos que teñer a ver coa producción, a formación, a distribución, o financiamento, 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.

[6] 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 que non? Para Els Paises Cataláns.

tion de la communication, contrairement à ce qui est dit, va radicaliser les différences des perceptions, liées elles-mêmes aux identités culturelles.[7]

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— ten atrás, citámolo unha outra vez máis, unha productora estatal, unha intrahistoria que percorre o século xusto dende denantes da súa creba en dous, e ten, asemade, unha fronteira da que se ben non se consegue liberar halle servir como pedra de toque mesmo para obras nas que se mestura 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 sobre o quebequiano, escenas memorábeis mozo-moza, tacón de agulla e carriña de xeados para unha historia que tiña comezado dez anos atrás, 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[8] 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[9] o que estes pretenden non é a procura dunha indentidade senón 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 producción documental, amais 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

---

[7] Dominique Wolton: *Internet et aprés? Une théorie critique des nouveaux médias* (Paris: Flammarion, 2000).

[8] 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 productores de documental da ONF.

[9] Michel Euvrard: «Faire rendre gorge au réel», *Les cinémas du Canada* (Paris: CGP, 92) pp. 77-84.

parties». Non resulta estraño, pois, que dende a súa filosofía de servicio 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 propio, do seu público propio, un público que tan só chegará a conseguir se contar coa doa da difusión, con esa nova estirpe que é o espectador de televisión. E a ONF vai dar a primeira batalla para, dende o comén, participar do ente emisor. Aínda que teña que lle ceder o paso a Radio-Canadá a ONF faise cunha franxa pequena nos contidos, cunha fatía que saberá como rendibilizar.

Así, o cinema directo denantes do directo rastrexámolo en trinta e nove cápsulas, «Les Pétites 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 Koening/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 legert, 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[10] 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 oferece 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 ser garantidas polo servicio 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 presencia en cada interrogante sobre dos camiños da ONF que, no 1984, establece un Plano de Explotación mediante o cal incorpora creadores externos e pasa a contemplar os retos da distribución. A puxa da producción 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 nace coa «Révolution tranquille» e mais no optimismo do informe Unesco de Louis Marcorelles *Une esthétique du réel. Le cinéma direct.*

[10] Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Natham, Paris, 1995.

Querer ser o *loccus* que representará a Québec e o Canadá francófono, unindo no fabulatorio o político e mais o cultural, convértese en algo inalienábel para a *equipa francesa.* A construcción, en tanto que grupo, dun modelo que permite a súa adaptación, ou a súa versión, a partir do medium e daquilo 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 aínda que para unha área xeo-lingüística significativa— fronte dese eufemismo, cando non o dotamos de contido, que se nomea proceso de mundialización.

E se para o que arestora chamamos «audiovisual» en xenérico, a ONF é fundamental, para o *québécois* é o pan e o sal porque permítelle 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-producción entre realizadores onefianos e *pigistes*, fórmula abandeirada por un productor, Roger Frappier, que en pouco máis dun ano incluíu no elenco a directores novos 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 corenta e cinco Grierson tiña fixado como notación para as obrigas de servicio público a preocupación polo estudio, por desenvolver as posibilidades de cada compoñente sonora e resolvelas no nivel da técnica e na súa práctica de pre-guerra, amais de nos seus textos, tiña lexitimado a multiplicidade de entradas para o nomeado 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 sobre el 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 pesar de que a mamá non queira,[11] 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

Unha sorte de enigma que coma calquera enigma pode acubillar a sorte do Québec,[12] arrodea a visita do xeneral De Gaulle. No 1967 un reporteiro, canda outros reporteiros,

[11] *Momma don't allow*, 1955, de Reizt e Richardson, é santo e sinal para o caso inglés.

[12] *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.

van seguindo o percurso oficial da visita ata chegar á Exposición Universal e á balaustrada do Concello da cidade de Montréal. O filme *La Visite* que desta visita realizará Jean-Claude Labrecque ten que escolmar sobre un continuum de recepcións, pasaxe cara a 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 longuicuo 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 referendum. Deica *Le Confort et l'indifférence*, 1981, «une véritable éditorial cinématographique», de Arcand.[13]

De súpeto atopeime cun pobo que se chama Québec, vai contando De Gaulle. A súa voz, en primeira persoa, como narrador, acanea ese sen fin de planos xerais, modifica o senso de cada travelling lateral cara a unha espera densa —película de frase— entrementres se vai desenrolando a espiral acción/reacción nun pencho fóra de campo entre heroe/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 do noso personaxe para estreitar nel a man da *foule.* A montaxe intensifica o plano/contraplano no balcón, dános un lizgairo contrapicado sobre o derradeiro discurso dun Xefe de Estado que nos seus *viva* finais vaise esquecendo de nomear ao anfitrión, Canadá. Vive Montréal. Vive le Québec (pausa longa) Vive le Québec Livre! 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.

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 ata 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» escrébelle Perrault nunha carta a Brault[14] 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 través 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,*[15] sorte —outravolta a palabra sorte— de legado a partir dese personaxe enigmático e aus-

[13] Con Jean-Pierre Ronfard no papel de Nicolás Maquiavelo que observa e comenta —108 minutos 52 segundos— o curso dos acontecementos, a producción é de Dansereau e Frappier.

[14] *Cahiers du Cinéma*, núm. 194, oct. 1967.

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

tero, que é como connota a *le boeuf musqué,* metáfora e alteridade de Québec: *Il ressemble à un bloc erratique arraché par le glacier è 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 gouvernamental, 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».[16] Só, diante do seu magnetofón, Brault recompón a súa xeración; a procura dos medios técnicos que lle cómpren a ese outro cinema; a actitude crítica diante certa paralización «agora que somos autóctonos respecto 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.

Se dende Europa o nome de Brault se confunde co do cameraman da devandita *Chronique d'un été*, o filme-manifesto que sob o label «Cinéma-vérité» —de coincidirmos con Edgard Morin— fai circular outravolta o debate arredor doutro tipo de cine, «Cinéma direct», se 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 producto 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 si 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 dos personaxes entre si, co espectador, co autor (visíbel ou non), co dispositivo, cos rexistros de linguaxe e coas condicións de producción. Ese monólogo que non podemos senón que citar outravolta, o fluxo 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 mocrofone-gravata que os agasalla, dende a ONF, Brault[17]— de Marceline entrando, agora, 1960, por Les Halles mentres nós vemos a mesma estación onde se voltou topar co seu irmán Michel.

É o cinema do vivido, a voz humana, a construcción —dende o imaxinario— da nación: Pierre Perrault. Os ciclos, a sabedoría amerindia na frase «le fleuve est un chemin que marche», o río Saint Laurent por onde arriva o explorador Cartier. O vestido

[16] Michel Brault, «Post-scriptum», *Cahiers du Cinéma*, núm. 165, avril 1965.

[17] *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.

novo para Cannes'64: *Pour la suite du Monde*. A organización, en L'Ile-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 aúna o natural co anceio e que amplía 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 senón un suxeito para un obxecto,[18] a nos facer ver que existe un tipo de obra —e de dispositivo— que non é só un resultado do seu tempo senón 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 dedicar Jean-Daniel Lafond, autor que crea tamén o seu propio material fílmico a través do retorno de Perrault a L'Ile-aux-Coudres ou coa confesión de amor a Marie, esposa de Alexis Tremblay, o seu personaxe para *La Regne du Jour*, Marie nesa viaxe cara ó nunca visto, cara ó que latexa como incerta familia ancestral, alén, na Francia, en terras de Perche, cara á inocencia, cara a 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 a nosa propia mirada, acaneando as taxonomías que arredan a vida e máis a representación. Marie achegándonos —sen pasar por Deleuze— a ese personaxe que devén el mesmo porque é outro, o un e o múltiplo, para sentir 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 independentiste des annés 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[19] quen nos advirte da perda da espranza cos resultados do referendum 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.

ACOUTACIÓNS SOBRE O DOCUMENTAL

Porque a súa diferencia 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 a ese outro sobre quen retallamos o mundo a través de códigos visíbeis ou invisíbeis, do efecto-mímese ou da exhibición da aparencia dende a técnica, porque

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

[19] *Op. cit.*

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 interese 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 senón ás condicións nas que se produce e ao xeito de pensalo como producto que vai de seu para o espectador.

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

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 os personaxes, a cámara, as expectativas e o autor. Mais tamén poderemos ír cara a Epstein,[20] cara a 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 á presencia dos fondos, as augas, a tempestade, a relación coa natureza como espacio habitado[21] 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.[22] Ou cara a Joris Ivens, a montaxe paralela —que xa fixera Dickens na novela— e os elementos visuais de construcción do suspense no documental de propaganda *Terra de España*, 1937. Aínda que todo isto que vimos de resumir a propósito das diferentes entradas no documental a penas 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 estructura clásica da formulación dun problema, momento de crise e resolución. Aparte o documental de guerra que o contemplamos como propaganda a pelo.

Por iso temos un interese ben particular neses outros ollares que como o que realiza Desjardins[23] —ou este e Perraton,[24] para quen o principio organizador da obra (*Pour la suite du monde)* radica en se facer coa liberdade de aceno e de palabra dos personaxes—

---

[20] Aínda que os estudiosos adoito establecen comparanzas entre Vertov-Perrault, consideramos como un dos seus devanceiros o Jean Epstein do «ciclo bretón».

[21] 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.

[22] *Et ses corps les uns dans les autres sont les corps de l'Éternité*, Jean Cocteau.

[23] Denys Desjardins: «Vertov et Perrault réunis par leurs écrits», *Cahiers du Gerse*, núm. 1, été 1995, pp. 135-150.

[24] 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.

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 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», quizabes a proposta final que nos permitirá, dende as imaxes, explicar e actuar.

Vertov na URSS. Perrault e a construcción 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, escenas vividas en troques 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 ata as institucións— que deben permitir a subxectividade, o traballo sobre 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, o personaxe que é outro sen se estrañar a si propio (Deleuze citado por Desjardins) e a conxunción específica, obra a obra, entre rodaxe como transparencia e montaxe como producción de signficación, entre o referente e o seu paso por un sistema de codificación que é quen o fai comunicábel en facendo del, asemade, espectáculo e mais intervención.

MEDIOS E NACIÓN

O papel da cultura, das industrias culturais e das comunicacións mediáticas é o nó que artella a producción e reproducción da sociedade de Québec, en tanto sociedade específica e distinta, concluirá Jean Guy Lacroix[25] ao tempo que sinala as transferencias entre etapas con forte presencia do «nós» —intres de creba, di— para outras no que o rol central corresponderalle ás institucións —descanso na continuidade— co conflicto de intereses Québec-Canadá arredor da lingua, os medios e a difusión; da formación; da política impositiva e de inmigración; conflictos que non son senón a expresión de estarmos en presencia de dúas sociedades.

[25] 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.

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 ollamos 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 reproducción 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 productos anglófonos, un cadro dende o binomio política cultural/ espacio nacional.

A historia dos compromisos Estado central/Québec comeza na segunda metade do XIX cun acordo federetivo que, coma noutros lugares —tamén no caso español— o século XX se vai encargar de esnaquizar. E non vai ser ata a fin dos cincuenta, despois de soportar o que nomean 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 formula a cuestión da soberanía. O referendum de 1980 e o aínda recén de 1995 que se ben vai ser considerado coma unha fenda verbo da etapa anterior tamén é o inicio da deconstrucción 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 quizabes por ser pouco habitual a penas si se observa dende as entradas máis estandarizadas pero que, e sobremaneira dende calquera producto 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 ámbitos 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 ademais de consideralo patrimonio outórganlle un claro valor instrumental e de mercado, e convérteno 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 longuicua 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 mais 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 déixanos coincidir cun dos estudiosos 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 appropiation passionée du Québec».[26]

[26] Gilles Marsolais: *La aventure du cinéma direct revisitée* (Laval: Les 400 coups, 1997).

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 como se constitúe en suxeito —referendum de 1980, de 1995— e a consciencia de que quizabes 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 octubro 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 leito de rosas sesentista da revolución tranquila. Eles son os que elaboran, terra a terra, parte das propostas máis significativas nos anos noventa.

Atrás ficou un período de semiadosado, de individuación, posmodernidade, fragmentos, auto-referencia —aínda que sexa sobre 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 creacionismo, presencia 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 ó feminino— e ata a reflexión sobre a persoa ou o retorno ao movemento sindical. Aspectos, todos eles, que demandan un «continuará».

FALARDEAU, NO PRIMITIVO

«Je prefère les primitifs aux décadents» sinala Jack London co seu dedo, xusto no comén de *Le Steak,* 1992, de Pierre Falardeau. Dende o xornalista-escritor, amais 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 coma 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 un 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 descrición do ataque das bombas de precisión sobre Bagdag, ou para choutar cara á ollada subxectiva do box encol dos seus propios pés. A historia é o conto de non rematar, o enfrontamento coa vida a labazadas, ata 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 escena pública no film *Le Steak*.

Falardeau, coma Desjardins, Godbout, Morin —o conflicto 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 cincuenta e nove, Maurice Duplessis, entrementres fai unha viaxe cara a 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 Fronte 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 partir 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 interese 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 gobernamental, *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 fôret 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 medioambientais, discusións na Asemblea, 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,

[27] Louis-Gilles Francoeur: «Erreur Boréale ou pillage légal» in *Le Devoir*, Montréal, 02.09.1999.

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 un 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. Sitúanos 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 resource, ils sont en train de privatiser le ministère. Il est temp qu'on parle: légitime defense».

«Pendule à gauche» titula Odile Tremblay[28] contándonos a historia da producción de *L'Erreur,* os problemas coa ONF que quixo incluír unha cláusula sobre a supervisión da montaxe e darlle a última palabra ao productor, deixándonos un ollar crítico sobre aqués que abandonaron este tipo de misión (Arcand) ou lembrando o traballo arduo 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, ainda 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.

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

Na última década e a partir de comprobar o monto de diferentes liñas de axuda e os tempos de emisión por televisión, tanto a producción 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 soporte 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 dicir, series e miniseries, en conxunción con esa nova variábel que nomeamos 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 producción, 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 estudio que sob os auspicios dos *Rencontres* dirixiu Michel Houle e un panorama que non difire, en termos cualitativos, da paixase común europea que transitamos sen meirande preocupación.

[28] In *Le Devoir*, Montréal, 04.04.1999.

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 través 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 —se deixamos á marxe a tradicional política proteccionista do caso francés e os novos escenarios que perfilan as nacións sen estado en proceso de institucionalización— aparecen, porén, no grao de desenvolvemento tanto da arquitectura normativa como da organización dos diferentes colectivos implicados (realizadores e productores 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 ata 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 ámbitos 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 estudios 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 si, 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 ata 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 ámbito televisivo, ve como este se configura na órbita dun órgao 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 Ciné-

ma d'Ici, «pour reprandre le titre d'une série ainsi nommée pour éviter de prendre parti dans la dichotomie político-culturelle Québec-Canada».[29]

A comén dos sesenta encétase un período doce arredor da privada Télé-Metropol e con France Film, un período que deriva cara a un achegamento táctico cine-institucións na procura de financiamento e que pon fóra da industria cinematográfica á televisión. Haberá que agardar ata os anos oitenta para que as políticas públicas pasen a incluír series e telefilmes nos seus programas, pulando dese xeito da producción 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 Téle-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».[30]

No 1994 a Asemblea nacional decide a creación da SODEC, Societé de développement des entreprises culturelles, con competencia no financiamento de empresas, na xestión de créditos impositivos e cun programa de axuda para guión, producción, promoción, difusión e con liñas de apoio para novos 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 través 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 definir l'image de marque et les lignes de force du documentaire canadien», a SODEC contribúe 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 resposta a unha restra de condicións referidas a persoas e a compoñentes materiais do filme— ou a sempre continxente definición de «documentalo de autor» que particulariza a partir dunha construcción narrativa e cinematográfica orixinal, dun tratamento que deveña dunha visión persoal e da súa inscrición nunha traxectoria, «dans une continuité au regard», xustificada en obras anteriores. Recén aínda a súa terceira edición, en novembro de 2000, Rencontres Internationales du Documentaire

[29] Michel Colombe et Marcel Jean: *Le Dictinnaire du Cinéma Québécoise* (Montréal, Boréal, 1999) pp. 614-617.

[30] Cfr. *Le Dictionnaire...* p. 616.

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 producción e «les conséquences néfastes sur la liberté d'expresion 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,[31] 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 trés hereuse de ne pas vivre dans un pays trop content de lui».

Relación de identidade co seu tempo, co autor como producto e como operador do seu tempo, coa obra como engrenaxe dese raro proceso onde se confunden arte, liberdade de expresión e comunicación: Doc.

POST SCRIPTUM:

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 recibimos 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 a el. Este texto ten o seu punto de partida nunha bolsa de estudios da Embaixada de Canadá en España.

[31] Marcel Jean, «Un cinéma de la precarité», *Les Cinémas du Canada*, CGP, Paris, 1992.