



De la colectividad a la comunidad: El cine quebequense y la identidad nacional

*Scott MacKenzie**

INTRODUCCIÓN: INFLUENCIAS ESTILÍSTICAS EN *CINÉMA DIRECT*

El surgimiento y realización del cine documental en la Oficina Nacional de Cine de Canadá (National Film Board of Canada/Office National du Film, NFB/ONF), llevada a cabo por cineastas francocanadienses en la década de los cincuenta, fue un desarrollo institucional que estaba basado en la necesidad de documentar una cultura propia. Debido al minoritario mercado francoparlante y a la desaparición de las dos compañías productoras de Quebec (Renaissance Films y la Québec Films Corporation), la única salida para los realizadores francocanadienses (y

* Agradezco al Consejo Canadiense para la Investigación de Ciencias Sociales y Humanidades su apoyo financiero para llevar a cabo este proyecto.

en este caso también anglocanadienses) fue el NFB/ONF, fundado en 1939 por John Grierson. Casi desde su instauración, hubo películas y cineastas francocanadienses en el NFB/ONF: el primero de ellos fue Vincent Paquette, contratado en 1941; y hacia 1943 fue armado el primer estudio francocanadiense: Studio B. Empero, el número de producciones francocanadienses era significativamente menor que el de las elaboradas en inglés. Además, muchas de las obras francocanadienses eran películas de animación para la serie *Chants populaires*, como *C'est l'aviron* (1944) y *La-haut sur ces montagnes* (1946) de Norman McLaren, y *En Passant* (1943) de Alexandre Alexeïeff y Claire Parker. La cinematografía francocanadiense se incrementó durante los años cincuenta, ora por las demandas de la televisión, ora por la reubicación de la oficina en Saint-Laurent, un suburbio de Montreal, hacia septiembre de 1956. Estos factores conducirían, finalmente, a la llegada del movimiento *cinéma direct* y, en un plazo mayor, el autónomo *l'équipe française*.

Las primeras películas del *cinéma direct* fueron dos series previas del NFB/ONF: la francocanadiense *Panoramique* y la anglocanadiense *Candid Eye*. La serie *Panoramique*, producida durante los años 1957-1958, estuvo conformada por 26 cortometrajes, de los cuales los mejor recibidos y recordados son la serie de cortos sobre Abitibi de Bernard Devlin, titulados en su conjunto como *Les brûlés* (1958). Esta serie también comenzó a experimentar con el documental ficcionalizado, un género que ganaría aceptación en ambos sectores, el inglés y el francés, de la Oficina durante los años sesenta. Al realizar películas de ficción sobre hechos reales, los cineastas del NFB/ONF fueron capaces de presentar narrativas históricas antaño olvidadas o suprimidas por la cultura dominante. La meta de la serie *Panoramique* era examinar la historia colectiva de los francocanadienses y darle vida. La serie *Il était une guerre* (1958) de Louis Portugais, sobre la crisis de reclutamiento durante los años cuarenta, fue el más contencioso de estos intentos de renacimiento y revisionismo histórico (esta película, empero, parecería pintoresca después de que la Oficina contratara a Denys Arcand para hacer series históricas, ello a partir de 1963). La divulgación de estos filmes en Radio Canada estableció un sentido de florecimiento de la historia popular francocanadiense. Además, arrebató las narrativas históricas del poder de los sacerdotes, quienes controlaban la mayoría del sistema educativo católico en Quebec. Finalmente, estas películas provocaron

orgullo y miedo entre los francocanadienses, ya que una nueva historia (que necesariamente arrojó muchas de las creencias tradicionalistas de la cultura al basurero) estaba siendo escrita.

Los principios de la serie *Candid Eye*, producida por la fracción anglosajona del NFB/ONF, no eran totalmente disímiles de aquellos de *Panoramique*, en tanto que ésta intentó capturar y plasmar la cultura de Canadá en el celuloide; pese a estas semejanzas, surgieron múltiples y profundas diferencias. *Candid Eye* estaba dedicada a capturar el presente, no a reestructurar el pasado. Por otra parte, el desarrollo de las cámaras portátiles fue relevante dentro de su estética y metas culturales que empezaban a manifestarse. Además, las películas bajo el sello de *Candid Eye*, como las de Wolf Koenig, Colin Low, Stanley Jackson, Terence Macartney-Filgate y Roman Kroitor, se basaban en el principio de observación sin interferencia o editorial de las mismas: el cineasta captura lo que está frente a la cámara para ofrecer un “acceso [al mundo] sin intermediarios” a través del cine.¹ Esta teoría del documental llevó a muchas inconsistencias, ya que la mediación nunca puede ser totalmente descuidada o negada. En efecto, debido a la orden del NFB/ONF de mostrar Canadá a los canadienses, existirían razones institucionales de por qué la sección anglosajona de aquel organismo querría conservar la noción de “acceso [al mundo] sin intermediarios”. Aun con todas estas limitaciones, películas como *Corral* (1954) de Colin Low (uno de los precursores de *Candid Eye*); *The Back-Breaking Leaf* (1957) de Macartney-Filgate; *The Day Before Christmas* (1958) de Jackson, Koenig y Macartney-Filgate, y el *grand finale* de las películas de *Candid Eye*, *Lonely Boy* (1962) de Koenig y Kroitor, en la que emplearon lo que Grierson denominó “el tratamiento creativo de la actualidad”.

La ironía distanciada es uno de los elementos clave en varias de estas películas, desde la voz narrativa que describe el aniquilante trabajo de recolección del tabaco en *The Back-Breaking Leaf*, hasta la soledad de un cantante popular en un mundo de falsedad y alienación en el “rockumental” *Lonely Boy* sobre Paul Anka. Uno sabía que Koenig, Kroitor, Macartney-Filgate, Low y Jackson, auxiliados por las estrate-

¹ Véase D.B. Jones, “The Canadian Film Board Unit B”, en Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 133-147, y Charlotte Gobeil (ed.), *Terence Macartney-Filgate: The Candid Eye*, Ottawa, Canadian Film Institute, 1966.

gias de edición y del sonido postsincronizado, estaban reconstruyendo y comentando el mundo que veían a través de la lente: no eran voyeristas pasivos de miradas cándidas (*candid eyes*). Lo que los cineastas francocanadienses tomaron de estas cintas (y la mayoría, entre ellos Michel Brault, Marcel Carrière y Gilles Gascon, así lo hizo) fue la habilidad de documentar eventos culturales mientras acontecían y el entablar una relación con los mismos durante su desarrollo.

Si el *cinéma direct* fue parte del proceso de reimaginación, emprendido a finales de los cincuenta con el advenimiento de la revolución tranquila, entonces el antecedente de dicho movimiento cinematográfico fue el avance tecnológico gestado de manera paralela en el NFB/ONF. El motivo que más influyó, tanto al movimiento del *Candid Eye* como al del *cinéma direct*, fue la llegada de cámaras y equipo de sonido ligeros y portátiles, pues gracias a este último fue posible no sólo la filmación en locación, que resultó una opción mucho más realista, sino que permitió filmar cualquier espontaneidad o contingencia. Bill Nichols describe los cambios ocurridos a raíz del surgimiento de esta nueva tecnología:

Películas como *Chronique d'un été*, *Le Joli Mai*, *Loneley Boy*, *The Back-Breaking Leaf* y *The Chair*, fueron elaboradas con las nuevas técnicas ofrecidas por cámaras y grabadoras de sonido portátiles, las cuales podían producir un diálogo sincronizado bajo condiciones locales. En las películas genuinas del *cinéma vérité*, el estilo busca ser "transparente" del mismo modo que el estilo clásico de Hollywood: capturar a la gente en acción y dejar al espectador que llegue a sus propias conclusiones sobre ella, sin ayuda de algún comentario explícito o implícito.²

El hecho de que este equipo se desarrollase en el NFB/ONF, en mayor parte, ha sido muy desatendido en las historias del *cinéma direct*. Es curioso observar que movimientos similares crecían en Francia (las películas etnográficas de Jean Rouch) y en Estados Unidos (los trabajos de D. A. Pennebaker, los hermanos Maysles y Richard Leacock para Drew Associates), pero la labor del NFB/ONF precedió a muchas de esas manifestaciones. En efecto, *Chronique d'un été* (Francia, 1960) de Jean Rouch y Edgar Morin fue filmada por Brault, y el mismo Rouch declaró que el

² Bill Nichols, "The Voice of Documentary", en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods vol. II*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 260.

haber conocido a Brault lo había transformado bastante en su proceso como realizador de cine.³ Todos los logros precedentes provocaron el advenimiento del *cinéma direct* en Quebec; la cuestión inmediata era saber cómo estos novedosos estilo y tecnología fueron utilizados en la documentación y creación de imágenes de una sociedad nueva, secular e igualitaria como la de Quebec.

DE FRANCOCANADIENSE A QUEBEQUENSE: *LES RAQUETTEURS*

La ausencia de una autorrepresentación cultural y la liberalización del control estatal, ocasionadas por la muerte del premier Maurice Duplessis en 1959 y la derrota de la Union Nationale en 1960, respectivamente, llevó a muchos cineastas jóvenes a crear y diseminar imágenes de la “experiencia quebequense”, la cual ofreció nuevas y cosmopolitas identidades culturales a los francocanadienses; identidades nutridas por el pasado rural y urbano, pero que no cayeron en la trampa del parroquialismo católico que, en gran medida, dominó a Quebec hasta finalizar el periodo de Duplessis. Estas nuevas imágenes cinematográficas, reconocidas en los años cincuenta y sesenta, ofrecieron a los espectadores un espacio para reflexionar sobre su historia, su presente y su futuro imaginados, en un intento de ruptura con los límites de su pasado reciente. Realizadores jóvenes y urbanos como Claude Jutra, Michel Brault, Pierre Perrault, Gilles Carle y Gilles Groulx, y más tarde Denys Arcand y Jean-Pierre Lefebvre, intentaron no sólo documentar un pasado histórico en vías de su desaparición sino que también meditaron sobre el futuro, para señalar así la razón por la cual la vida de los quebequenses

³ Eric Rohmer y Louis Marcorelles, “Entretien avec Jean Rouch”, en *Cahiers du cinéma*, núm. 144, 1963, pp. 1-22. Para una semblanza del desarrollo del “cine directo” en Estados Unidos y el trabajo de Drew Associates en particular, véase Mary Ann Watson, *The Expanding Vista: American Television and the Kennedy Years*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, pp. 129-152. El mejor estudio histórico del desarrollo del *cinéma direct* es Louis Marsolais, *L’aventure du cinéma direct*, París, Éditions Seghers, 1974. El trabajo del NFB/ONF en el desarrollo de la tecnología y el estilo del *cinéma direct* está marginalizado y casi descuidado; en la historia del cine es más evidente que en la reducción del cine canadiense a una página en el estudio masivo del campo de David Bordwell y Kristin Thompson; véase Bordwell y Thompson, “Direct Cinema in Bilingual Canada”, en *Film History: An Introduction*, Nueva York, McGraw-Hill, 1994, pp. 569-570.

debía cambiar; asimismo mostraron cómo un futuro nuevo e igualitario podía ser imaginado. El cine jugaría un papel importantísimo en este proceso. Nuevas identidades colectivas se proyectarían y probarían de acuerdo a su medida. Los espacios públicos se emplearían para discutir y debatir las imágenes fílmicas. El cine se transformó, entonces, en un lugar donde, a través de lecturas controversiales de imágenes supuestas de una cultura, un nuevo espíritu de debate en el que tanto la identidad como el futuro propios se integrarían a la discusión. Este proceso del imaginario social, se esperaba, llevaría a la acción y a la intervención en la vida pública. Surgida en los años sesenta, esta nueva versión de la identidad quebequense, secularizada y politizada, estuvo profundamente ligada a modelos neosocialistas de cultura y a las críticas al colonialismo, manejadas tanto en la escritura académica como en la política europea y, de manera notable (a la luz de lo acaecido en Argelia), en Francia.⁴

En Quebec, muchos de los artículos en el diario centro-izquierdista *Cité libre* y el neosocialista *Parti-pris* certifican el hecho de que el colonialismo era visto como una fuerza opresiva sobre el panorama quebequense. Estos escritos influyeron en gran medida a los cineastas del NFB/ONF, al grado que Gilles Carle, Denys Arcand, Jacques Godbout, Gilles Groulx y Clément Perron escribieron para *Parti-pris*.⁵ La atingencia entre creación de imágenes y política emancipadora, entonces, parecía ser inseparable, ya que muchas pantallas se atestaron de películas estadounidenses que estaban colonizando, metafóricamente, la imaginación de la audiencia quebequense. Las proyecciones “naturalizadas” de Hollywood, que a menudo parecían la única opción, empezaron a ser cuestionadas a la luz de las nuevas imágenes realizadas en Quebec. Este sentimiento de metafórica colonización se acentuó por la desigualdad económica existente entre la clase trabajadora francocanadiense y la de nivel empresarial anglocanadiense. Se discutía que lo necesario en el cine no eran imágenes “fieles” de la identidad quebequense, cada vez más fragmentarias y conflictivas, sino representaciones que permitirían tanto al público como a los cineastas planear una nueva forma de vida y de interacción igualitarias, una comunidad ideal que suprimiría

⁴ Un texto fundamental en Quebec en ese entonces era *The Wretched of the Earth*, de Frantz Fanon, Nueva York, Grove Press, 1963.

⁵ Véase el número especial de la Oficina Nacional de Cine: “L’ONF et le cinéma québécois”, en *Parti-pris*, núm. 7, 1964, pp. 2-24.

las jerarquías y se abriría al debate y al discurso interno de la esfera pública. Este modelo de nacionalismo izquierdista moldeó e influyó a varias de las cintas quebequenses más importantes en la década de los sesenta y lo mismo ocurrió, de manera notable en la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), con muchos de los debates sostenidos sobre el nacionalismo en Quebec. La primera película hecha bajo este criterio fue *Les raquetteurs* (1957) de Michel Brault, Gilles Groulx y Marcel Carrière. Originalmente planeada como un cortometraje con duración de tres minutos, acerca de una competencia de raquetas sobre nieve en Sherbrooke, esta cinta de quince minutos fue rechazada por el director de producción del NFB/ONF, Grant McLean, y enviada a la bodega de películas para ser desmontada. Tom Daly, el productor de la serie *Candid Eye*, intercedió y rescató *Les raquetteurs*.⁶ Fue una casualidad que lo hiciera, ya que la película está enfocada hacia una nueva forma de hacer documentales. *Les raquetteurs* rompe con la estética del distanciamiento irónico del *Candid Eye*, para participar en lo que el cineasta oriundo de Quebec, Fernand Dansereau, alguna vez llamó una especie más “sociológica” de cine, cuyo análisis de la cultura va de la mano con su documentación. Una de las diferencias entre las películas de *Candid Eye* y las del *cinéma direct* de *l'équipe française* fue la distinción entre distanciamiento irónico e intervención. David Clandfield resume esta diferencia a continuación: “El compromiso personal manifiesto del cineasta-sujeto en la realidad-objeto del evento pro-fílmico fue, entonces, el factor clave que distinguió al *cinéma direct* quebequense del *Candid Eye* anglocanadiense”.⁷

La inserción del elemento subjetivo en lo que previamente fue cine de observación cambió la relación entre el cineasta y el sujeto, y entre la película y el auditorio. *Les raquetteurs* es una colección fotográfica de la competencia y las festividades realizadas a propósito de las raquetas para la nieve. La película no transcurre sobre líneas narrativas o cronológicas; el tema subyacente en cierto número de viñetas es el choque de lo urbano con los rasgos más tradicionales de la vida en Quebec. Esto es evidente en tanto que la competencia de raquetas se asemeja a un

⁶ Gary Evans, *In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada 1949-1989*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 73.

⁷ David Clandfield, “From the Picturesque to the Familiar: Films on the French Unit of the NFB”, en *Ciné-Tracts*, núm. 4, 1978, p. 51.

maratón: el *coureur de bois** es comparado con los deportistas profesionales. Obviamente, los cineastas sentían cierta empatía por las carreras y desfiles de belleza llevados a cabo en Sherbrooke, además de cierto desprecio e ironía, propia de los habitantes urbanos, hacia las actividades tradicionales. Esto es esencial para el impulso de los realizadores hacia el documento: pese al hecho de que los principales miembros de *l'équipe française* respondían al parroquialismo de la cultura quebequense, estos cineastas secularizados, urbanos e intelectuales estaban obsesionados por preservar y documentar la vida quebequense tradicional, un *modus vivendi* del cual no tomaban parte de ninguna manera significativa los integrantes de dicha población. Al respecto, Gary Evans escribe que

Les raquetteurs parece viajar sobre una línea tenue entre la autodesaprobación inocente y una burla mordaz de las actitudes provincianas de Quebec y la gente de la clase trabajadora. Los anglocanadienses podían ser perdonados si, como forasteros, interpretaban esto [...] como francoparlantes burgueses, ridiculizando a francoparlantes de la clase trabajadora.⁸

Esta disensión entre la burguesía y la clase trabajadora es palpable dentro de las películas, no sólo por *les autres*. Lo interesante de *Les raquetteurs* y otras películas prematuras del *cinéma direct* es el intento de documentar los márgenes de la sociedad de Quebec y hacer cine para la gente. La oposición entre lo rural y lo urbano se convirtió, poco a poco, en el meollo de muchas de las películas del *cinéma direct*, como también sucedió con la relación entre la cultura angloparlante y la francoparlante. De cualquier manera, estas contrariedades también fueron enfrentadas por los cineastas en su cultura citadina y sus películas. Los rodajes quebequenses mostraron entonces situaciones en que la cultura no era simplemente exhibida, sino que se cuestionaba, se creaba, recreaba y desmitificaba. En resumen, las tensiones de representación introducidas en el cine de Quebec posibilitaron que la película se convirtiera en una situación cuyo significado de los conceptos intuitivos, aunque confusos, como cultura e identidad pudieran ser pactados por

* *Coureur de bois* es el nombre que se le daba al explorador que se internaba en los bosques para descubrir territorios (n. de la ed.).

⁸ Gary Evans, *op. cit.*, p. 74.

cineastas y audiencias similares. Estas negociaciones no solamente fueron importantes para el quebequense ciudadano, tratando de comerciar su única identidad, sino que también permitieron que el concepto de Quebec como una nación emergiera mediante la reimaginación y la romantización del pasado. Este es un punto importante, ya que la búsqueda de identidad, a través del séptimo arte, no sólo consiste en saber quién es uno, sino también descubrir cómo un grupo de gente puede imaginar y compartir una historia en común; en otras palabras, bastantes películas del *cinéma direct* permitieron al individuo observarse en una identidad plural plasmada en la pantalla, e inventar una nueva comunidad, y que este autorreflejo llevaría a una praxis entre distintos públicos en el seno de la sociedad.

Se destaca de los comentarios anteriores que *Les raquetteurs* y, por extensión, las películas esenciales del *cinéma direct* sucesivas eran proclives a capturar cierta clase de evento que estaba ausente en la serie *Candid Eye* y, de hecho, de la mayoría de las producciones del Studio B. El *équipe française* no sólo estaba preocupado en captar a los individuos en su vida diaria, tal es el caso de películas como *The Day Before Christmas*. En su lugar, abandonaron lo individual con el fin de capturar, dirigirse y construir la colectividad, percibir al quebequense como miembro de un grupo homogeneizado, con una identidad, una historia y una tradición propias. Esta homogeneidad cultural colectiva estaba en transición y en conflicto cuando este grupo de cineastas comenzó a documentarla; esto transformó las diferentes versiones de la identidad colectiva quebequense, representadas en la pantalla en diferentes constelaciones, y aquéllas podían ser discutidas en la esfera pública. Evidentemente, las películas necesitan espacios para su difusión antes que públicos generados alrededor de ellas. *Les raquetteurs* y otros filmes del *cinéma direct* subsecuentes fueron transmitidos en la serie de televisión *Temps present*, que estuvo al aire de 1957 a 1964, en el clímax de este movimiento cinematográfico en Radio Canada. Las películas de *équipe française* tuvieron un éxito pasajero en todo Quebec. El auditorio rural y el urbano convergían, los martes por la noche, frente al televisor, a lo largo del territorio; algo semejante a lo ocurrido con la película *Tit-Cog* (1953) de Gratien Gélinas, pues la serie *Temps present* fue un gran éxito precisamente porque ofrecía imágenes hechas por cineastas quebequenses para los quebequenses: mientras los realizadores redescubrían

el patrimonio de su “nación”, los espectadores imaginaban su pasado y presente, a través de las imágenes que fungían como catalizadores. En el contexto actual esto parecería exagerado pero, en la época del Quebec rural de 1957, las cintas de *l'équipe française* fueron las primeras representaciones públicas que la mayoría de los oriundos de Quebec habían visto de su cultura, es decir, las primeras imágenes de sí mismos. Un caso particular es *Bûcherons de la Manouane* (1962) de Arthur Lamothe, que ofreció a los espectadores ciudadanos y provincianos un panorama de la vida de los leñadores en el norte de Quebec, cinta en la cual se elogia lo tradicional y se ataca a los capitalistas ingleses, quienes mantenían a los serradores pobres y esencialmente documentados.

En el Quebec de 1962, no era necesario ser leñador para sentir co- raje por la desigualdad económica reinante en la provincia. Una película como *Bûcherons de la Manouane* ofreció entonces al público quebequense una perspectiva de la cultura nunca antes vista, esto mientras se identificaba, de manera paralela, el problema de la disparidad económica enfrentada por los francocanadienses, tanto rurales como urbanos. De esta forma, una comunidad imaginaria, basada en la afinidad, comenzó a prosperar y la noción de una política de coalición empezó a desarrollarse.

Antes de que el cine fungiera como el único medio cultural responsable de esta reformulación de Quebec como comunidad, en lugar de una colectividad homogénea, aquél se convirtió en uno de los más polémicos temas culturales cuando comenzó la revolución tranquila. El cine se volvió, entonces, uno de los tópicos más debatidos en los periódicos, en la televisión y en las calles sobre cómo las ataduras del pasado podían ser cortadas, pero salvaguardando las tradiciones, en tanto que Quebec avanzaba hacia la modernización y la revolución cultural. Si esta alteración ocurriese y se respetase la tradición, ello significaría que muchas tradiciones religiosas se secularizarían. Debido a esto, el análisis de lo ritual ocupó el primer plano de las películas de *l'équipe française*.

EL CINÉMA DIRECT Y LOS RITUALES DE LA CULTURA QUEBEQUENSE

Les raquetteurs representó un momento crucial en la realización de cintas en lengua francesa en el NFB/ONF; de ahí que la producción francesa incrementase drásticamente. Por su parte, los cineastas de la serie *Candid*

Eye de Studio B se obsesionaban por los aspectos marginales de Canadá, mientras que los realizadores francocanadienses, quienes abrieron el camino del *cinéma direct*, estaban interesados en los rituales de la cultura de Quebec. De manera parcial, esto puede ser visto como una continuación del fuerte aspecto secular católico de la sociedad quebequense, que no tenía parangón con el ambiente angloprotestante del resto de Canadá. Sin embargo, en los años inmediatos, rituales de todo tipo figuraron en el primer plano del *cinéma direct*. Junto al análisis de estos últimos estuvo el desarrollo de una conciencia de clase por parte de *l'équipe française*, enlazado éste con el choque entre lo urbano y lo rural (que siempre había sido importante para un entendimiento de Quebec, pero que cada vez era más álgido) y con la tensión necesaria cuando un grupo de cineastas altamente capacitados se encargó de documentar la vida de la gente.

La noción de ritual, importantísima en *Les raquetteurs*, pronto sería explorada por *l'équipe française* en todos los ámbitos de la vida quebequense, incluido, por supuesto, el deportivo. Similares al trabajo etnográfico llevado a cabo por Jean Rouch en rodajes como *Les Maîtres fous* (Francia, 1954), las películas de *l'équipe française* sobre el deporte exploran la relación entre la práctica de los rituales, el sostenimiento de la comunidad y los procesos de expiación y la mimesis en la cultura quebequense. Por ejemplo *La lutte* (1964) de Claude Jutra, Michel Brault, Claude Fournier y Marcel Carrière; *Golden Gloves* y *Un jeu si simple* (ambas de 1964) de Gilles Groulx; *Patinoire* (1962) de Gilles Carle, y *Volleyball* (1966) de Denys Arcand, todas, en mayor o menor grado, abordan estos temas.

La lutte, la más famosa de las cintas deportivas de *l'équipe française*, se divide en cuatro secciones. La primera muestra la artificialidad de la lucha libre profesional; la segunda se concentra en el aspecto físico de los luchadores, convirtiendo al espectáculo en un ballet grotesco; el tercer segmento se concentra en las respuestas de la audiencia ante el espectáculo; y la cuarta parte vuelve al área de entrenamiento, donde los perdedores del encuentro (unos luchadores rusos) se quejan de que la pelea fue injusta. Este filme examina la construcción de una figura popular nacional, la del luchador Edward Carpentier, y la identidad nacional es reafirmada a través de las peleas de este ídolo en un espacio público. La concurrencia del Montreal Forum es una porción que tiene pocos espa-

cios dentro de su cultura para afirmarse. La clase trabajadora fue casi siempre obligada a trabajar y a acatar las órdenes en inglés, la lengua de los “colonizadores”, por eso el combate en el cuadrilátero representa, simbólicamente, las batallas que los quebequenses aún no habían emprendido en la vida real. Uno sabe que Carpentier ganará la pelea, pero saberlo, al fin de cuentas, no interesa; lo importante es que los altibajos emocionales, al identificarse con una comunidad utópica propia, a través de una contienda simbólica librada en el cuadrilátero, permiten al individuo, como miembro de un público ficticio, encontrar un lugar para mostrar su orgullo. Además se ofrece a una audiencia nacional, la cual frecuentemente debe ocultar sus orígenes étnicos ante la fracción dominante, un lugar para manifestar su desacuerdo. La estructura de la película refuerza este concepto, ya que el espectáculo del torneo es más relevante que el deporte mismo. Es interesante ver cómo el lance se desborda en el entorno y por ello los concurrentes se mezclan en contiendas provocadas miméticamente por las acciones ocurridas en el escenario. De esta forma, las luchas figuradas se compenetran a tal grado con los circunstantes que llegan a ser libradas en la vida real.

Un jeu si simple de Gilles Groulx conduce este tema al primer plano. Como en la cinta de Jutra y otros, *La lutte*, la de Groulx se preocupa por la colectividad de la audiencia y su relación con ciertos signos propios de la cultura quebequense; en este caso, el equipo de hockey, los Canadienses de Montreal. Groulx analiza el atractivo estético del hockey, imitando el encuadre televisivo y el estilo filmico empleado por la CBC y Radio Canada. Estos recursos están intercalados con la figura de un joven francoparlante quien intenta explicar el significado de ese juego, en su cultura, a un francoparlante de origen afrocanadiense y le dice que el hockey es una cuestión de orgullo. Aunque Groulx entrevista a los jugadores, tenemos una noción diferente de este deporte, donde los espectadores quieren y esperan ver correr la sangre. Esto podría parecer una hipérbole, pero en los últimos cinco minutos de la película, cuando un jugador se va de cabeza contra los marcadores y se fractura el cuello, se confirma lo antes mencionado. Al principio, el público lo celebra, luego se calla. La película de Groulx muestra la parte subyacente de la inversión efectuada por la colectividad en el espectáculo como una forma de autodefinition: es muy simple la transición de colectividad a turba.

Ambos filmes aluden no sólo a la popularidad de los deportes más practicados en Quebec, sino también a la manera en la que esos espectáculos masivos, a través de miembros locales, crean relaciones culturalmente específicas entre los competidores y la concurrencia. Tanto una cinta como la otra suponen que los deportes profesionales desplazaron al monopolio eclesiástico en el uso del ritual y la repetición como una mejor forma de mantener avivado a un público. *La lutte* y *Un jeu si simple* ofrecen al auditorio quebequense una visión tanto interior como exterior de su cultura, de la cual son observadores; en otras palabras, ofrecen un espacio a través del cual una cultura puede reflejarse en sus propias prácticas.

El ritual desempeñó otras funciones en la sociedad quebequense, y algunas de ellas relacionadas con el tema de las clases sociales. Una de las primeras películas de *l'équipe française* que aunó el análisis del ritual con la "toma de conciencia" (*prise de conscience*) llena de tensión de la revolución tranquila, se encontraba tan lejos como era posible de *Les raquetteurs. Normétal* (1959) de Gilles Groulx. Comisionado por la rama de Quebec del Sindicato de Acereros Unidos (United Steelworkers Union) a través del NFB/ONF, la película versa sobre un pueblo de mineros, cuyas vidas giran alrededor del trabajo en las minas. El NFB/ONF intervino y sólo fue posible que se mencionara al sindicato una vez y, por ello, Groulx retiró su nombre de la película. Sin embargo, *Normétal* es un incisivo retrato del arduo modo de vida en un pueblo minero. Mediante la repetición de imágenes y del discurso, Groulx critica el maltrato que padecen los trabajadores y la difícil labor de la excavación. El tedio exhibido refleja la desigualdad económica y la monótona función de los trabajadores, quienes laboran mecánicamente, al igual que las máquinas. Según los estándares fílmicos actuales, la película parece un documental bastante incontrovertible sobre un pueblo monoindustrial; pero hacia 1959, diez años después de la violenta huelga de Asbestos (ocurrida en 1949) y los intentos continuos del régimen de Duplessis para deshacer los sindicatos, la situación de los trabajadores en Quebec, específicamente la de los pueblos industriales, seguía siendo un tema candente;⁹ sin embargo, esta posibilidad explosiva podría diluirse.

⁹ Véase "La Province du Québec au moment de la grève", en Pierre Elliott Trudeau (ed.), *La Grève de l'amiante*, Montreal, Éditions Cité Libre, 1956, pp. 10-37, también véanse Sheilagh Hodgins Milner y Henry Milner, *The Decolonization of Quebec: An Analysis of Left-Wing Nationalism*, Toronto, McClelland and Stewart, 1973, pp. 147-154.

En 1964, Clément Perron dirigió *Jour après jour*, un filme que demuestra qué tan lejos viajó *l'équipe française*. El tema del rodaje de Perron es similar al de Groulx, simplemente se trata de la vida de los trabajadores en un aserradero. La diferencia, en relación con *Normétal*, estriba en que no otorga voz a los trabajadores, sino que una voz barthesiana está sobrepuesta a imágenes altamente repetitivas (y efectivas) de hombres y aserradores removiendo papel. El ritual de lo repetitivo está latente en la cinta, pero el proceso de documentación de la cultura se ha estetizado e intelectualizado mucho: *Jour après jour* se asemeja más a *A nous la liberté* (Francia, 1931) de René Clair que a *Normétal*. Estéticamente, esto no tuvo un desarrollo nocivo, ya que el filme de Clair es uno de los clásicos del cine francés, pero sí era tendiente al distanciamiento del público, mas no de sus intereses, aunque eso terminó una vez que *Temps present* dejó de transmitirse en el año de 1964; entretanto, los realizadores quebequenses estaban en vísperas de convertirse en cineastas internacionales y realizadores de cine de autor (*auteurs*).

A Saint-Henri, le 5 septembre de Hubert Aquin cayó bajo el efecto de los mismos problemas de los cuales adolecía *Jour après jour*, aunque la película de Aquin, en su conjunto, fue más consciente de no incurrir en estos posibles errores. De cualquier modo, representó un esfuerzo colectivo: filmada por Brault, Jutra y muchos otros, con una voz narrativa (a cargo de Jacques Godbout) que registra el primer día de clases en el distrito Saint-Henri de Montreal. Mientras que por medio de las imágenes se documentaban los quehaceres cotidianos y las actividades de los moradores de Saint-Henri, la voz narrativa decía que los cineastas eran forasteros y que intentaban hacer una película socialmente activista, ya que Saint-Henri era y continúa siendo uno de los distritos más pobres de Montreal.

La obra, como estrategia del activismo social, fracasó, ya que no reflejaba los deseos de la comunidad, y los cineastas, además, complicaron el proceso de documentación. Esto no significa que el intelectualismo no tenga cabida en el cine; empero, se pone de manifiesto que ese esfuerzo mental coadyuva a combatir la pobreza y la opresión, y mediante la creación de imágenes puede presentar una visión externa de las vivencias de la gente, todo ello bajo el auxilio de la documentación y con imágenes confeccionadas por los propios críticos, pues una cosa es transmitir por televisión imágenes típicas de la comunidad quebequense para

mostrar el aspecto tradicional, pintoresco y a la vez marginal de la cultura, y otra muy distinta es registrar la pobreza como parte de la experiencia colectiva para causar un abochornamiento en el ánimo de los sujetos. Esto tuvo una reacción previsible, ya que muchas personas de Saint-Henri estaban tan avergonzadas de su retrato en la pantalla televisiva, que sacaron a sus hijos de la escuela local y se mudaron. El hecho de que los cineastas creyeran, *a priori*, que podían hacer representaciones aparentemente “genuinas” en comparación con las experiencias de la clase trabajadora quebequense, revela la fe en una imagen que pronto sería cuestionada tanto por los cineastas como por el público.

Para muchos cineastas quebequenses puede afirmarse que en este punto el arte cinematográfico venció a la necesidad de ser activistas sociales a través del cine. Más bien yo afirmaría que, al volverse más complejas las películas, también el público se transformó. Los filmes de *l'équipe française* se mudaron de las pantallas de Radio Canada a las salas de cine de Montreal. Esto abrió la posibilidad a los miembros de *l'équipe française* de producir largometrajes: uno de los primeros realizados por esta agrupación fue *Pour la suite du monde* (1963) de Pierre Perrault y Michel Brault, una película que analiza la relación entre el pasado, el presente y la tradición en la cultura de Quebec.

Mientras otros cineastas intentaron documentar el ahora, Perrault y Brault utilizaron como medio el cine para preservar el ayer. Ambos directores fueron a l'Île-aux-Coudres, enclavada en el río San Lorenzo, para documentar la caza tradicional de ballenas llevada a cabo por los habitantes de la isla. El problema que enfrentaron Perrault y Brault al realizar este documental fue que los lugareños no recordaban cómo cazar las ballenas, ya que esta actividad no había sido practicada en los últimos treinta años. A petición de Brault y Perrault, los habitantes reconstruyeron la herencia de esa práctica a partir de sus memorias de infancia y de las historias que los miembros más longevos de la comunidad, principalmente Alexis Tremblay, les recordaron. Y luego de cierto tiempo, los isleños capturaron una ballena, pero como la caza de ballena ya no representa una forma de sustento en la isla y su carne no tiene valor comercial, la comunidad vendió el cetáceo por quinientos dólares a un acuario ciudadano de Nueva York. Todo está registrado por Perrault y Brault. En este caso, la cámara funge como el medio de rescate de la práctica “tradicional”, misma que es recreada por los habitantes. Lleva-

da a la pantalla, esta experiencia se vuelve una metáfora del esfuerzo urbano quebequense por redescubrir su pasado y su identidad. El filme no sólo muestra que el pasado es recuperado y recreado por la cámara, sino que ayuda a fomentar su propia recreación. *Pour la suite du monde* no es una recreación ficticia ni se trata de *cinéma direct*, sino lo que Perrault ha llamado *cinéma vécu*, un cine que capta tanto las vidas de los sujetos como la de los realizadores.

Por otra parte, resulta interesante comparar *Pour la suite du monde* con *Alexis Tremblay, habitant* (1943) de Jane Marsh. Ella se valió de la misma familia en l'Île-aux-Coudres, veinte años antes que Perrault, para hacer una película pintoresca en la que se retrataba la vida diaria de los granjeros rurales católicos en Quebec. Nunca hablaban ellos, sino un narrador omnisciente que explicaba la cultura "campestre" y los aportes de ésta para el resto de Canadá. Después de haber visto la obra de Perrault, lo sorprendente de *Alexis Tremblay, habitant* es la homogeneidad de su familia y las imágenes surgidas de ella. En la cinta de Perrault, tal vez debido a la intervención del cineasta, el pasado y el presente reviven; en tanto que con la cinta *Alexis Tremblay, habitant* el espectador se enfrenta con una existencia apacible e imperturbable que puede darse en cualquier área rural del mundo. Aquí el narrador explica las diferencias culturales, no las dota de vida en la pantalla.

En *Pour la suite du monde*, el conocimiento de Quebec es esencial para que haya un referente del contexto y sea comprensible para cualquier espectador; la especificidad cultural de la comunidad quebequense, algo intangible pero existente, sale al primer plano. Dicha especificidad está atada al intento de la película por capturar lo que pudiese escaparse: los rasgos peculiares de una cultura que aparenta ser impenetrable y diferente. La película, de acuerdo con Peter Ohlin, "[...] crea el comienzo del futuro en sí, la posibilidad de un cine utilizado no simplemente para documentar la realidad sino para descubrir o recuperar un lenguaje de imágenes proporcionadas con la meta de formular actitudes posibles hacia ese pasado y el presente".¹⁰ La identidad nacional, que surge a lo largo de *Pour la suite du monde*, no es, entonces, una que capture el

¹⁰ Peter Ohlin, "Film as Word: Questions of Language and Documentary Realism", en Ron Burnett (ed.), *Explorations in Film Theory: Selected Essays from Ciné-Tracts*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 130.

pasado de manera etnográfica; de hecho, según Ohlin, Perrault intenta llevar a cabo el opuesto exacto: “Puede discutirse que Perrault está haciendo una película en cierto tipo de tiempo futuro, narrando la manera en la que una nación nace; y si el nacimiento aún no ha ocurrido, la película puede ayudar a que esto suceda”.¹¹ El filme, así, funciona como catalizador, no sólo como el causante del resurgimiento de una tradición, sino también como transformador y difusor de esta práctica hacia un horizonte más amplio del imaginario colectivo. La tradición, después de todo, ha existido, literalmente, a lo largo de los años antes de haber sido capturada en el celuloide; la posibilidad que el cine ofrece es la de hacer una parte práctica de un pasado y un presente colectivos, aunque estén por escribirse. Mientras estos avisos del ayer y del ahora emergen, existe la posibilidad de tener una nueva conciencia de su identidad colectiva. Este no es un argumento casual que sostiene que estas narrativas simplemente conforman una cultura; más bien muestran que películas como la de Brault y Perrault provocan en el espectador una conmoción a partir de su reconocimiento; con ellas la audiencia se percata de que tiene un pasado cultural colectivo hasta ahora ignorado, pero que renace y está latente en sus propias experiencias culturales.

Aquí es importante hacer una clara distinción entre los conceptos de colectividad y comunidad, pues el pasado colectivo es parte de un imaginario más grande y compartido, rodeado y encarnado por una nación dada; mientras que la comunidad es el grupo de individuos diversos en un espacio público dado, que puede juntarse, potencialmente, a negociar y discutir una imagen e intervenir en la cultura. De esta manera, uno puede entender cómo funciona dentro de una esfera pública una película como *Pour la suite du monde*: mientras las prácticas plasmadas en la cinta son, en su mayoría, desconocidas para el público quebequense, no obstante que la película contiene bastantes referentes culturales relacionados con el pasado colectivo de su cultura, debido a esto, el filme se convierte en un texto que puede ser objeto de una discusión, pero hay algo aún más importante: la película le enseña al espectador urbano alienado la historia cultural que él está buscando por diversos caminos. *Pour la suite du monde* se convierte, entonces, en el signo de una tierra natal imaginaria, perdida y colectiva, preservada en los rincones del pasado.

¹¹ Peter Ohlin, *op. cit.*, p. 133.

Le Beau Plaisir (1968) de Perrault, Brault y Bernard Gosselin es, por otro lado, una película interesante en el contexto actual, ya que se aleja de la complejidad y la opacidad de *Pour la suite du monde*. *Le Beau Plaisir*, la última película filmada en l'Île-aux-Coudres, es un documental serio, con voces, diagramas y tablas que muestra cómo debe capturarse una ballena beluga. Este rodaje depona la práctica del contexto del *cinéma vécu* que Perrault y Brault establecieron en *Pour la suite du monde*; al hacerlo, la caza de la ballena se convierte en un suceso descontextualizado de la cultura y la historia quebequenses. La cacería se convierte en una práctica más entre otras y la película imita a *Alexis Tremblay, habitant* en su estilo de vida y preocupaciones.

Le Beau Plaisir no tiene nada que ver con las especificidades de la cultura, pero ya que es capaz de “contar” al espectador, por espacio de quince minutos, cómo se captura una ballena, sí refuerza, a través de la exclusión, la afirmación de que existen varios detalles de la identidad cultural de los quebequenses, que puede ser hallada en *Pour la suite du monde*. La observación de los detalles, de las experiencias vividas a partir de las narrativas y esta búsqueda de la tierra natal perdida, de la nación imaginada, ocupa un lugar primordial en el análisis del nacimiento quebequense, realizado por Perrault en *Un pays sans bons sens! ou Wake Up, mes bons amis!!!* (1970). Esta película originalmente fue encargada para que la realizara la unidad de producción anglosajona del NFB/ONF como una película que explicaría al resto de Canadá las necesidades y los problemas de Quebec; sin embargo, *Un pays sans bons sens!...* resultó un filme incomprendible para la mayoría de los no-quebequenses, inclusive para quienes sí lo eran. La cinta muestra distintas huellas de las raíces culturales quebequenses: el Quebec rural, Francia, la tierra, el pasado, la lengua, huellas que no conducen a nada. A pesar de las escenas intensamente “quebequenses” del filme, Perrault insinúa que no hay imágenes actuales o un código lingüístico adecuado para expresar la identidad quebequense, ya que ésta es efímera, opaca y cambiante. El hecho de que tal identidad no pueda captarse a través del cine obliga a plasmar todo de manera más enfática. Por ejemplo, a pesar de que la lengua pareciera ser un elemento unificador, no hay tal: uno piensa en la película de Perrault *La Règne du jour* (1967) que narra el viaje a Francia de una pareja rural quebequense para conocer a sus ancestros; sin embargo, el francés que hablan sus parientes es diferente. Más aún, como

Ohlin señala, la primera cinta de Perrault, *Pour la suite du monde* (1963), tuvo que ser subtitulada en francés para que los francoparlantes urbanos pudieran entender el francés de las áreas rurales.¹² Cuando la lengua, un signo clave para comprender la identidad quebequense, es tan escurridiza, la noción de esta última empieza a desmoronarse también. El personaje más interesante en la película es un francoparlante que creció en Manitoba, quien se siente extranjero tanto en Quebec como en el resto de Canadá, además cree que no tiene una patria que pueda llamar suya. Al final de *Un pays sans bons sens!*... todo lo que queda es un desconcierto y la necesidad de reiniciar el proceso de autodefinición nacional, ya que, si el lenguaje mismo ha sido desarraigado como un aspecto estable de la cultura, la cuestión es: ¿qué queda?

A pesar de los utópicos sueños en torno al cine en Quebec, la posibilidad de influir en el público a través del cine, así como la reformulación de la cultura y el mundo propios, fracasó; además, este replanteamiento falló al presentar la exigencia más utópica. Así pues, este fracaso de la reformulación de Quebec como una sociedad igualitaria se extiende más allá de los confines de la pantalla. Desde la perspectiva actual, es obvio que muchos de los objetivos políticos de los realizadores quebequenses no se materializaron. El fracaso de estos sueños no es imputable solamente a los cineastas, al NFB/ONF, a las instituciones gubernamentales, a las películas o al público; más bien, uno tiene que considerar la intrincada red de interacciones culturales sobre la cual las películas se entretejieron. Los fracasos políticos de las semillas plantadas en los años sesenta no se manifiestan únicamente en la derrota del referéndum del Partido Quebequense sobre la “asociación o soberanía” en mayo de 1980, sino en el fracaso de los realizadores y las películas para crear las comunidades, las colectividades y los diálogos originalmente concebidos como medulares del panorama político y cultural de un Quebec independiente. A pesar de que los cineastas de Quebec tuvieron éxito en la documentación de las identidades quebequenses nacientes, en captar la transformación de una mentalidad colectiva en otra basada en la comunidad, en desempeñar un papel importante en el desarrollo de un espacio cultural dentro del cual estas nuevas comunidades pudieran formarse, en su afán de perpetuar tales comunidades,

¹² *Ibid.*, p. 130.

en abrirse al debate y al discurso, y en transformar radicalmente la cultura quebequense durante el proceso, al final fracasaron. A la larga, las comunidades y los compromisos políticos que surgieron resultaron muy distantes de lo que los cineastas quebequenses realmente esperaban.