

¿Sentenciados al aburrimiento?

TÓPICOS DE CULTURA CANADIENSE

Graciela Martínez-Zalce
(editora)



UNAM



CISAN

¿Sentenciados al aburrimiento?

TÓPICOS DE CULTURA CANADIENSE

Graciela Martínez-Zalce
(editora)

Sorprendentes, escandalosos, posmodernos desde antes de que el término se acuñara. Los productos culturales canadienses se caracterizan por ser irónicos; subversivos y por situarse en la vanguardia temática, formal y tecnológica. Debido a su juventud, la cultura canadiense se pregunta constantemente por sus orígenes, por sus múltiples herencias; anda en busca de una identidad que se forja en cada libro, película, cuadro o disco.

¿Sentenciados al aburrimiento?... es una introducción a la cultura canadiense para el público hispanoparlante; una invitación a los lectores para que descubran un mundo de una creatividad irreverente, audaz, autocrítica, aguda y divertida. El conjunto de ensayos que componen este libro desea ser un acercamiento a ese territorio fascinante, distante, para que deje de ser ignoto.

¿SENTENCIADOS AL ABURRIMIENTO?

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

¿SENTENCIADOS AL ABURRIMIENTO?

Tópicos de cultura canadiense

Graciela Martínez-Zalce

(editora)



UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Centro de Investigaciones sobre América del Norte
México, 1996



CISAN

CENTRO DE INVESTIGACIONES
SOBRE
AMÉRICA DEL NORTE

COMITÉ EDITORIAL

MÓNICA VERA CAMPOS
SILVIA NÚÑEZ GARCÍA
PAZ CONSUELO MÁRQUEZ-PADILLA
JULIÁN CASTRO REA
BÁRBARA A. DRISCOLL
MÓNICA GAMBRILL
DOLORES LATAPÍ ORTEGA
SILVIA E. VÉLEZ QUERO

Diseño de la portada: S. Pereira/Formación de original de la portada: J. L. Avila, sobre una fotografía de *Les Raquetteurs*.

Las traducciones de Will Straw ("La crisis del nacionalismo cultural"), Éric Mercier y Lynne Darroch fueron realizadas por Graciela Martínez-Zalce.

La traducción de Anne-Marie Turcotte y de Will Straw ("Una nación según el surco discográfico: La industria de la grabación en Canadá") fue llevada a cabo por Teresita Cortés Díaz.

La versión al español de Denis Salter la realizó José Ramón Ruisánchez Serra.

La traducción de Scott MacKenzie estuvo a cargo de David Miklos L.

Primera edición, septiembre de 1996

D. R. © 1996, Universidad Nacional Autónoma de México
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
Torre de Humanidades II, piso 11
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.

ISBN: 968-36-5434-7

Impreso en México/Printed in Mexico

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción | |
| <i>Graciela Martínez-Zalce</i> | 13 |
| La crisis del nacionalismo cultural | |
| <i>Will Straw</i> | 17 |
| I. LAS ARTES Y LA IDENTIDAD NACIONAL | |
| Mosaico de palabras. La literatura canadiense hoy | |
| <i>Graciela Martínez-Zalce</i> | 33 |
| La idea de un teatro nacional | |
| <i>Denis Salter</i> | 47 |
| Pintura moderna canadiense | |
| <i>Dolores Latapí Ortega</i> | 77 |
| Del porvenir de las lenguas muertas: | |
| La música tradicional en Quebec | |
| <i>Éric Mercier</i> | 91 |
| II. LAS INDUSTRIAS CULTURALES FRENTE A LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD | |
| Una nación según el surco discográfico: | |
| La industria de la grabación en Canadá | |
| <i>Will Straw</i> | 105 |

| | |
|--|-----|
| Las industrias filmica y televisiva canadienses | |
| <i>Anne-Marie Turcotte</i> | 135 |
| Comisiones, contradicciones y compromisos: | |
| Los retos históricos de la televisión canadiense | |
| <i>Lynne Darroch</i> | 153 |
| De la colectividad a la comunidad: | |
| El cine quebequense y la identidad nacional | |
| <i>Scott MacKenzie</i> | 175 |
| Entre la historia y la ficción: El cine anglocanadiense | |
| <i>Scott MacKenzie y Graciela Martínez-Zalce</i> | 195 |
| Los autores | 209 |
| Sugerencias bibliográficas | 211 |

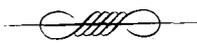
*They sentenced me to twenty years of boredom
for trying to change the system from within
I'm coming now I'm coming to reward them
first we take Manhattan, then we take Berlin*

*I'm guided by a signal in the heavens
I'm guided by this birthmark on my skin
I'm guided by the beauty of the weapons
first we take Manhattan, then we take Berlin*

Leonard Cohen

Agradecimientos

La elaboración de este libro no hubiera sido posible sin la beca otorgada por el International Council for Canadian Studies, a través de la Embajada de Canadá en México. Mil gracias a todos los autores que desinteresadamente escribieron ensayos originales para esta obra tan sólo porque participaban un tanto azorados de mi entusiasmo por la cultura canadiense. Además, deseo agradecer al Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), dirigido por la maestra Mónica Vereá, por el apoyo que me ha permitido desarrollar una investigación que quiere ser creativa, no muy convencional y, en ocasiones, resulta nada ortodoxa. En Montreal, a Will Straw, Verónica Garza, Éric y Claude Mercier por su hospitalidad. Asimismo, por su entusiasta colaboración para completar este rompecabezas a Tere Cortés, David Miklos y José Ramón Ruisánchez, quienes hicieron las traducciones sin afán de lucro; a Hugo Espinoza y Dolores Latapí, editores pacientes y canadiólogos honorarios; y a José Juan Muñoz por darle forma al libro.



Introducción

Pese a que en los dos últimos años el nombre de Canadá aparece con mayor frecuencia en los noticiarios y periódicos, no creo que sea una audacia afirmar que la cultura canadiense es un enigma para el público mexicano. Resulta lógico si pensamos que entre nuestro vecino más septentrional y nosotros existe una mole que nos impide vernos: los Estados Unidos. Así, se sabe que en alguna parte de Canadá se habla francés y, como nosotros casi no lo estudiamos, la cultura quebequense (salvo Céline Dion que suena en la radio y, a veces, canta en inglés) es inaccesible para nosotros. Sin embargo, nos gustan Moist, los Crash Test Dummies o Sarah McLachlan y podríamos creer que vienen de Seattle o Dublín; alguien que leyó a Atwood pensó que era inglesa; y, por supuesto, casi nadie sabe que David Cronenberg nació en Toronto, no obstante su éxito y su fama, se ha negado sistemáticamente a dejar su ciudad natal para mudarse a Hollywood.

Al descubrir, poco a poco, los nombres que conforman el quehacer cultural canadiense —en sus diferentes niveles— se abre una caja de sorpresas: irónicos, críticos, divertidos, densos, sus productos culturales son el espejo de un complejísimo mosaico que contradice los estereotipos que afirman que la cultura canadiense es más conservadora que la estadounidense, que los canadienses son serios y aburridos, que son modestos y menos ruidosos que sus vecinos.

Este conjunto de ensayos desea dar a conocer el estado de la polémica en torno a la cultura canadiense contemporánea. El hilo conductor es la respuesta a la pregunta sobre la existencia de una identidad cultural nacional que haga de los productos canadienses algo reconocible como

tal, es decir, que los distinga como específicamente canadienses y diferentes respecto a los estadounidenses, los cuales, según creo, son los que, por razones obvias, tienden más a opacarlos.

Así, los diversos textos que conforman este volumen son aproximaciones críticas que, con fines de difusión, se acercan a los objetos culturales desde una perspectiva cuestionadora. Se debaten las formas tradicionales de la cultura, como las artes plásticas y la literatura; los híbridos (mezcla de arte y medios masivos) como el cine; las industrias culturales* en sí mismas; ciertas manifestaciones de la cultura popular, como la música comercial; todo ello teniendo siempre en cuenta la preocupación subyacente de la identidad, si es posible rescatarla y cuál sería el sentido de tal rescate para su interpretación y mejor conocimiento. Se incluye una lista de sugerencias bibliográficas para quienes sientan la necesidad de profundizar en los tópicos; que éstos pasen de ser tema de conversación a punto de fuga: una suerte de microscopio que, al acercar el objeto, incite a la especialización.

Por tratarse de un libro que desea despertar la curiosidad del público mexicano por la cultura canadiense, elegí el ensayo por dos motivos: primero porque creo que éste es el mejor modo de expresar la interpretación; y segundo porque, por su forma, el ensayo permite reunir textos teóricos de corrientes heterogéneas con información de coyuntura y ejemplos prácticos y hacerlos convivir congruentemente, de manera que se permita una lectura ágil. El ensayo es un género que posee cualidades inherentes que dan a su ser autonomía; lo produce un hablante cuyo punto de vista concuerda con el del autor o autora; parte de una perspectiva individual, personal y subjetiva; su mensaje, por sostener eminentemente ideas, lo caracteriza como un acto comunicativo histórico, no ficticio; se trata de un metalenguaje en tanto que obedece a un sistema de signos de primer grado. Escribir ensayísticamente implica componer experimentando, volver, interrogar, palpar, examinar y atravesar el objeto de estudio con la reflexión, partir hacia él desde diversas vertientes y reunir en una mirada reflexiva todo lo que se ha apreciado sobre aquél. Por último, el ensayo está determinado por la unidad de su objeto y en torno a este centro magnético deben estructurarse sus motivos.

* El término industria cultural se refiere a la utilización de técnicas industriales para la reproducción de productos culturales que son considerados como bienes de consumo (n. de la ed.).

El objeto de este libro es la cultura canadiense y su identidad; este centro magnético estructura los motivos de reflexión de cada uno de los textos que lo conforman. La respuesta queda aún abierta; sólo se contestará en la medida en que cada lector acepte la invitación a acercarse a las fuentes: novelas, cuadros, canciones, películas...; que los productos de una cultura considerada aburrida —pero que no lo es, que se cree conservadora y constantemente detona bombas que alteran ese supuesto conservadurismo— sorprendan y atrapen al espectador, que lo seduzcan e, incluso, lo tomen por asalto, aunque no estemos en Manhattan ni en Berlín.

Graciela Martínez-Zalce



La crisis del nacionalismo cultural*

Will Straw

En 1994 se celebró, en Canadá, el centenario de Harold Innis, nuestro más famoso economista y el segundo comunicólogo más importante después de Marshall McLuhan. Aunque no soy experto en la obra de Innis, me sorprende cuán útil resulta mencionar su nombre. Cuando se realiza investigación interdisciplinaria, esto es, la conjunción de las tradiciones humanísticas y de las ciencias sociales en estudios canadienses, uno se da cuenta de que tenemos poco que decirnos unos a otros, y es entonces cuando el nombre de Innis produce un gesto de reconocimiento en las miradas de todos. Harold Innis es fuente fidedignísima tanto para economistas y politólogos como para humanistas, comunicólogos, historiadores; una muestra de ello es que el año pasado se debatió bastante sobre su legado.

Más que ningún otro pensador canadiense, Innis desarrolló una teoría sobre la dependencia de Canadá con respecto a Estados Unidos, tanto en lo cultural como en lo económico, teoría sobre la cual se fun-

* Este ensayo fue originalmente presentado en el Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), en marzo de 1994.

daron cinco décadas de nacionalismo. Si ahora se recuerda a Innis es porque la teoría de la dependencia y el nacionalismo cultural están en crisis. Una crisis saludable pues ha sacudido la comodidad de nuestro *establishment* cultural, pero ha paralizado parcialmente, a la vez, nuestro espíritu crítico.

En el campo de la música popular —mi área principal de estudio— y de la industria del disco, el nacionalismo cultural reclamaba una mayor disponibilidad de material canadiense en las tiendas de discos y mayor apertura, por parte de las firmas multinacionales, hacia la música canadiense.

Hasta cierto punto, en 1994 se consiguieron ambas cosas. Las tiendas que antes sólo tenían los 100 discos más vendidos son hoy un laberinto lleno de productos de todo el mundo. Ahora, las compañías disqueras multinacionales persiguen a las bandas que inician carreras prometedoras para ofrecerles contratos de grabación internacionales. Cantantes como Bryan Adams o Céline Dion están en los primeros lugares de las listas de ventas en todo el mundo. En este contexto, parecería que se han obtenido victorias, ¿de qué tendríamos que quejarnos?

Las nuevas condiciones, aparentemente inocentes, presentan implicaciones ominosas para la industria musical canadiense a largo plazo. Como la industria disquera internacional se orienta cada vez más a la reimpresión de material antiguo (el enorme inventario producido en los pasados cincuenta o sesenta años), los países cuya industria es tan reciente como la canadiense (dos décadas) quedarán cada vez más marginados. Ahora que las compañías multinacionales han encontrado ganancias hasta en los mercados más especializados, aplastan a las compañías independientes de Canadá, pues firman con grupos y cantantes a los que antes ni siquiera hubieran volteado a ver. Las disqueras independientes —Attic o True North, que empezaron a crecer en los setenta— se ven obligadas, para sobrevivir, a reimprimir eternamente sus éxitos de hace veinte años, puesto que no podrían competir con Sony o Warner para firmar con nuevos artistas.

Durante treinta o cuarenta años, la fuerza retórica del nacionalismo canadiense dependió de su capacidad para enardecer a la gente: siempre elegían ejemplos inequívocos de empobrecimiento cultural o de disminución de rangos de elección causados por nuestra dependencia cultural. En la actualidad, hay bastante pluralismo alrededor nuestro; no tene-

mos mucho por qué enfurecernos ni existen ejemplos obvios de que la cultura canadiense esté amenazada por productos multinacionales que quieran tomar su lugar. Así, no es sorprendente que el nacionalismo cultural esté en crisis.

En los últimos cinco años ha habido un cambio notable en el foco del debate cultural en Canadá. Por casi 35 años, desde la posguerra hasta mediados de los setenta, la vida cultural canadiense estuvo marcada por la importancia de nuestras grandes instituciones culturales: la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), la Oficina Nacional de Cine de Canadá [National Film Board of Canada/Office National du Film; NFB/ONF] y el Canada Council, que financia a las artes. La dimensión de estas instituciones reflejaba el grado de temor frente a la inmensa amenaza proveniente del sur: la cultura estadounidense. Sin importar lo que los canadienses pensarán de aquéllas, sus dimensiones y visibilidad pública eran reconfortantes en muchos aspectos. Su tamaño también compensaba aquello que los anglocanadienses consideraban la falta de un tejido cultural cotidiano y permanente que nos uniera (la carencia de este tejido es una de las razones por las que el Canadá anglo se ha sentido siempre celoso de la cultura canadiense en lengua francesa). Así, esas instituciones organizaron nuestra historia cultural y los debates en torno a la misma.

Dichas instituciones poseían un sentido monumental: representaron, ambigua y, a veces, ineficazmente, el signo de una voluntad cultural nacional, sin embargo, han perdido representatividad. Creo que existen razones para ello, entre otras, por el derrotero que lleva el debate y en dónde se centra.

En la década pasada, la vida cultural en Canadá estuvo marcada por una serie de controversias. Todas han sido cubiertas por la prensa y han generado una extensa polémica pública, y han estado saturadas de cuestiones de identidad y responsabilidad: las más cruciales que enfrentamos actualmente. La primera de aquéllas surgió a causa de las políticas de adquisición y exhibición de la National Gallery of Canada. Ésta, localizada en Ottawa, pagó en 1990 casi dos millones de dólares por el cuadro *Voice of Fire* del pintor abstracto estadounidense Barnett Newman. En otras circunstancias, el hecho hubiera pasado inadvertido, pero haber gastado tanto en el cuadro, en medio de una recesión económica, convirtió la compra en un asunto político. Los miembros del Parlamento pusieron en tela de juicio el precio de una obra que,

decían, ellos mismos podrían haber pintado en veinte minutos. En el debate subsecuente, los miembros de la Cámara de los Comunes discutieron asuntos relativos a los nexos entre el gusto del público, los gastos gubernamentales y el control político. La discusión pasó a las peluquerías, a los programas radiofónicos con llamadas al aire y a otros muchos lugares que involucraban a miles de canadienses. Por un corto lapso, Canadá tuvo un tribunal público del arte.

Al mismo tiempo, una disputa irrumpió en la comunidad literaria de Toronto sobre lo que podría llamarse la “apropiación de la voz”, es decir, el derecho de los autores a crear personajes de una raza o género distintos del suyo. En un principio, las asociaciones de escritores se dividieron en facciones; la amistad y la colaboración terminaron. De hecho, para los observadores, esta controversia marcó el cambio del poder de una generación a otra, pues el *establishment* literario debía enfrentar los reclamos de reconocimiento de escritores de color o recién inmigrados. Este debate aún no se resuelve.

Más recientemente, la nueva puesta en escena en Toronto del musical *Showboat* provocó una enérgica protesta dentro de la comunidad negra citadina que se quejaba de la exhibición pública de una obra racista y ofensiva. Se han escrito discursos, panfletos y libros alrededor de esta controversia, que todavía es parte fundamental del debate cultural en la ciudad canadiense más grande.

A través de estas polémicas la cultura se vive como un fenómeno público en el Canadá contemporáneo. Las causas que han originado a aquéllas también han provocado discusiones sobre los fines artísticos y las responsabilidades del arte; han reavivado la reflexión sobre lo que constituiría una cultura propiamente canadiense. La paradoja subyacente en esta afirmación se enraiza en el hecho de que cada una de estas formas culturales —la galería artística, el trabajo literario, la obra de teatro— son formas antiguas. Son las instituciones rituales de una época anterior; aun así, es alrededor suyo de donde han surgido los debates más explosivos. Podríamos decir que estas formas se han revestido con capital simbólico; son una especie de barómetro con el cual se pueden medir la identidad cultural canadiense y sus problemas actuales.

Por ello han adquirido algo de la monumentalidad que antes correspondía a las grandes instituciones como la CBC. El desplazamiento de

enfoque hacia lo local tiene muchas causas. En gran medida, se debe a que nuestras ciudades son el lugar donde se viven las relaciones entre las diferentes comunidades raciales, étnicas y lingüísticas. El viraje, asimismo, está muy relacionado con la transformación de las economías urbanas, que cada vez se asemejan más a parques temáticos para el consumo turístico, en concordancia con las tendencias predominantes en Occidente. En Montreal, por ejemplo, parecè que se reemplaza cada industria que muere con un nuevo festival de comedia o música, aunque su grandiosa inversión más reciente, el Museo de la Risa, se derrumbó en medio de un nada divertido escándalo de deudas y malos manejos.

Lo sorprendente de estas formas es que tienen poco que ver con los cambios culturales que nos prometían con la llegada de la supercarretera informativa o el centro de entretenimiento doméstico. Y esto me lleva a la segunda de las causas que permiten diagnosticar la crisis del nacionalismo canadiense. En los diarios leemos sobre las convergencias y las nuevas alianzas que están rehaciendo a nuestras industrias culturales y de comunicación; su desarrollo se caracteriza por una fragmentación e invisibilidad que asegura que nunca volverán a ser monumentales; con esto quiero decir que difícilmente producirán instituciones de peso cuyo propósito ideológico sea bien definido. En efecto, el pensamiento estratégico oculto tras este desarrollo implica que se debe perpetuar la creencia de que, en el nivel simbólico, muy poco está en juego. Ni la tradición nacionalista ni la crítica moralista tienen por dónde atacar a estas transformaciones: no hay evidencias claras de pobreza cultural, ni de disminución de voces, ni de homogeneización de las formas culturales. Es aquí donde el problema del pluralismo y la abundancia se reafirma.

La larga tradición de la crítica nacionalista ha dependido del nexo indisoluble entre el poder económico y el simbólico, con la promesa de que al desenmascarar las operaciones del primero se revelarán las actividades del segundo. Los nacionalistas culturales canadienses siempre han estado pendientes de las instancias donde el capital económico y simbólico pudieran retroalimentarse —por ejemplo, cuando el peso económico de Hollywood se acompaña de la propagación del *American way of life*—; y en el nuevo entorno de medios que se nos ha prometido es más difícil encontrar ejemplos tan adecuados como éste.

El gran problema para el nacionalismo cultural canadiense de nuestros días estriba en que las advertencias acerca de la centralización corporativista ya no escandalizan a nadie. El beneficio más citado, al hablar de la supercarretera informativa, es que seremos capaces de bajar la señal para transmitir en nuestra televisión los episodios favoritos de programas de antaño, como *I Love Lucy*, y este ejemplo nunca incitaría al horror nacionalista.

Si el nacionalismo cultural canadiense desea renovarse, debe buscar ejemplos de dependencia que no sean espectaculares. Conforme las industrias culturales mundiales se reorganizan, hasta obtener ganancias marginales de miles de pequeños productos diferenciados —videocasetes, reimpresiones de discos compactos, canales con programación especializada para televisión—, la preocupación nacionalista por éxitos millonarios (como *Jurassic Park*) será cada vez más inadecuada. Si nuestra dependencia continúa, estará escondida tras las corrientes generadas por millones de transacciones subculturales.

En las ciencias de la comunicación se plantea una creciente divergencia de acercamientos. Alguna vez, aunque de manera discutible, los estudios culturales en Canadá podían limpiamente equilibrar lo económico y lo cultural: en la dependencia económica de nuestras industrias culturales encontrábamos las razones que fundamentaban el sentido de debilidad de nuestra identidad nacional. En años recientes, sin embargo, ha habido un distanciamiento creciente entre el análisis económico y el cultural. El carácter simbólico de la cultura canadiense se discute en controversias acerca de formas que se basan en lo local y cuya naturaleza es tradicional. Al mismo tiempo, la reestructuración económica de nuestros medios e industrias culturales no ofrece ninguna evidencia obvia de cambios sustantivos en el nivel simbólico. En este sentido, los comunicólogos deben escoger entre un análisis emocionante y vivo de las formas simbólicas o una bienintencionada pero aburrida economía política. Podría argumentarse que, de cierta forma, esto sólo refleja una reordenación estratégica del poder económico y cultural. Los proveedores de nuevos medios buscan separar estas dos dimensiones.

De un modo peculiar, que no se predijo, la vida cultural retornó a las condiciones de hace setenta u ochenta años. En las décadas de los veinte y treinta, en Canadá, era casi inexistente la conciencia de que la

cultura fuera un foco legítimo de debate en el nivel nacional. Esto estaba estrechamente relacionado con las batallas constitucionales entre las provincias y el gobierno federal. La *Ley de América del Norte Británica* de 1867, que creó al Canadá como nación, otorgó a las provincias autoridad sobre la educación y, según sus presupuestos, ésta incluía las cuestiones de naturaleza cultural. Durante esta época, como lo ha demostrado la numerosa bibliografía reciente, la vida cultural estaba dominada por asociaciones informales y voluntarias de intelectuales y activistas: grupos como la Canadian Radio League y la National Film Society. De frente a la amenaza que representaba Estados Unidos, estos grupos asumieron como tarea primordial la de educar a los canadienses para que pensarán de modo crítico y nacionalista acerca de sus asuntos culturales.

Este periodo de activismo voluntario terminaría a fines de los años cuarenta. La Comisión Real sobre Letras y Artes, que se reunió en 1949 y 1950, arguyó con éxito que el gobierno federal debía de involucrarse polifacéticamente en la vida cultural de la nación. Pedía en especial que se extendieran los presupuestos para la CBC y el NFB/ONF. Además, sugería la creación del Canada Council, para que patrocinara el trabajo de escritores y artistas.

En el cuarto de siglo posterior al informe de la Comisión Real, las instituciones culturales canadienses continuaron lo que podría considerarse una política diseñada de forma piramidal: instituciones culturales muy visibles (como la CBC) presentarían al público películas o programación de alta calidad. El orgullo y el sentido de unidad nacional resultante de ello condujeron, con el tiempo, a un crecimiento de la producción cultural —el florecimiento de productos fílmicos, musicales y televisivos en el sector privado—, y de hecho las décadas de los cincuenta y sesenta fueron algo así como la edad dorada de la cultura canadiense en su fase monumental: la CBC prosperó, el NFB/ONF entró en un periodo pródigo y la literatura canadiense pasó de ser el oscuro hobby de unos pocos a ser parte importante del currículum de los departamentos de inglés en las universidades. En ocasiones se demostró qué tan exitosa había sido esta política: por ejemplo, con los filmes comerciales rodados durante los sesenta por antiguos empleados del NFB/ONF, con el florecimiento de teatros regionales o el crecimiento de las escuelas de arte. El financiamiento invertido en instituciones públicas o en un pequeño número de artistas visuales ayudó a alimentar una esfera cultural en expansión.

Los primeros signos de cambio en esa política se advirtieron a fines de la década de los sesenta, en las decisiones tomadas en el plano cultural por el gobierno liberal dirigido por Pierre Trudeau. Para él la unidad nacional debía reforzarse contra la amenaza del separatismo de Quebec, a través del crecimiento de una cultura canadiense distinta; empero, esta cultura no sólo tomaría cuerpo en las grandes instituciones nacionales como la CBC, surgiría también en una enorme variedad de formas regionales y locales que, pese a todo, dependerían del apoyo del gobierno federal. A fines de los sesenta y principios de los setenta Canadá fue el gran experimento del multiculturalismo: una política que intentó hacer que el Estado federal apareciera sólo como la garantía eficiente de la diversidad cultural. También fue el periodo durante el cual los centros artísticos regionales y locales se expandieron, permitiendo la creación de numerosos programas federales de empleo relacionados con la cultura.

En la expansión de la cultura en los niveles regional y local, existe una prueba perfecta de la teoría de Harold Innis sobre la relación entre la construcción de la nación y la centralización. Entre más proliferaron los focos culturales en Canadá, hacia los setenta, se necesitó un aparato burocrático mayor para coordinar y administrar las actividades de aquéllos. Del mismo modo en que la construcción de las redes ferroviarias para poblar el oeste tuvo como consecuencia el crecimiento de los bancos y las oficinas corporativas en el este, la descentralización de la cultura en los setenta contribuyó al crecimiento de una burocracia cultural en Ottawa. Al finalizar esa década, la política cultural y la administración de las artes se encontraban insertadas en los sectores laborales de mayor crecimiento en el país.

El incremento de las burocracias culturales también fue visible en el nivel provincial. Una serie de estudios económicos en los setenta demostró que la inversión en la cultura era un estímulo altamente efectivo para las economías locales. Durante esta década, la mayor parte de las provincias estableció sus propios ministerios o agencias culturales y comenzó a dirigir fondos a la producción de películas o para el mantenimiento de pequeñas galerías de arte. Durante este periodo, diría yo, las infraestructuras económicas de la producción cultural canadiense comenzaron a cambiar. En Toronto, Vancouver, Montreal y otras ciudades la gente se movilizó entre instituciones artísticas a escala menor y programas universitarios en estudios filmicos o comunicaciones: se

empezaron a publicar revistas y a organizar exhibiciones de cine y video.

Para finales de los setenta, los miembros de estas comunidades también interactuaban de manera significativa con músicos punk o postpunk en la creación de lo que se conoció simplemente como “escenas”: la escena de Queen St. en Toronto, la escena de St. Laurent en Montreal y otras. Miles de personas pasaron por estas escenas, sobreviviendo con becas para escribir o curatoriales, otorgadas por todos los niveles de gobierno, desde las que iban del puesto de asistente de profesor hasta las otorgadas por universidades; o por empleos mal pagados en las industrias de servicio.

Como un todo, estos desarrollos centraron la actividad cultural en el nivel local: los más apasionantes ocurren en la superposición de las subculturas musical, artística y educativa en las grandes ciudades canadienses. Mientras el Canadá anglo ha dado poco de qué hablar en cuanto a una cinematografía nacional, en 1994 floreció una serie de manifestaciones locales: el cine activista gay de Toronto o las películas de Vancouver que examinan la identidad asiática en la costa oeste de Canadá.

Este giro hacia el localismo se ha reforzado también a causa de los cambios importantes que ha sufrido la política federal de comunicaciones. A principios de los ochenta, el gobierno federal comenzó a reconocer la importancia económica de los sectores del cine, la televisión y la industria de la grabación: durante esta década, el término “industrias culturales” se convierte en parte del discurso de las políticas oficiales. Hubo un significativo viraje en la inversión federal que se alejó de las instituciones como la CBC o el NFB/ONF, y se dirigió al sector de producción privada. En 1986, por vez primera en su historia, el gobierno federal comenzó a invertir dinero en la industria canadiense de la grabación.

Las políticas (que predominan desde los ochenta) con respecto a las industrias culturales, han sacado la mayor parte de la producción audiovisual de las grandes instituciones como la CBC o el NFB/ONF, y las han situado en el nivel de las economías de casas productoras locales o de productores independientes. Además, han creado una especie de continuo entre el llamado sector artístico y el sector de producción profesional: cineastas como Brenda Longfellow o John Greyson han pasado de hacer películas financiadas, sobre todo por agencias artísticas, a las hechas bajo una política de industrias culturales más amplia.

Las controversias acerca de las políticas culturales ahora se desarrollan primordialmente en el nivel local. Es aquí donde se sienten y expresan los retos provenientes de las poblaciones cambiantes y las ideas conflictivas sobre la responsabilidad pública. La mayor parte de ellos resulta positiva. Los debates en torno a la comedia musical *Showboat* en Toronto arrojaron más que cien libros bienintencionados o políticas culturales, en el sentido de incorporar temas sobre la responsabilidad cultural al ámbito del debate público. También ha surgido la sensación de que la política cultural es efectiva para producir una escalada: el apoyo a galerías pequeñas o a cooperativas fílmicas ha producido centros de actividad que se expanden y continúan creciendo.

En el Canadá anglo estas actividades entrelazadas ocurren casi exclusivamente en el terreno de lo que podríamos llamar cultura experimental o de élite. Contrastantemente, en Quebec existe una igual urdimbre de formas y actividades dentro del espacio de la cultura popular. El éxito de la televisión y el cine en francés está muy relacionado con el apoyo financiero en ambos niveles de gobierno, pero también se encuentra enraizado en una red informal de actividades promocionales muy efectivas. Las estrellas de los programas televisivos más populares de Quebec son material para los tabloides escandalosos y aparecen en los programas de variedades. Se mueven entre la televisión y el teatro experimental, y de ahí a películas comerciales. A lo largo de este proceso, adquieren la parafernalia de la celebridad y la legitimidad, y generan un alto nivel de interés colectivo que atraviesa los gustos culturales y los distintos públicos.

Es aquí donde se observa la diferencia fundamental entre la cultura franco y la anglocanadiense. Las películas y programas de televisión anglocanadienses, sin importar su alta calidad, se exhiben en medio de un vacío silencioso: son pocas las formas culturales necesarias para producir un sentido de emoción, de una cultura popular nacional compartida. Estas formas existen para alimentar una cultura artística marginal —el Canadá anglo tiene decenas de revistas de arte—, pero sólo en Quebec hay canales similares para promover la cultura popular.

Como afirmé antes, es curioso que esto represente un regreso a las condiciones de las décadas de los veinte y treinta. No quiero insistir demasiado en el paralelismo; sin embargo, en los noventa los debates significativos de índole cultural se suscitaron fuera del marco de la polí-

tica cultural del país, es decir, dentro de comunidades intelectuales y entre organizaciones informales que trabajan para redefinir las nociones de identidad y responsabilidad cultural. En nuestros días, el proyecto de redefinición sucede, sobre todo, en diversos niveles locales. Desde una perspectiva optimista, veo esto como una separación estratégica de modos: en un periodo en que debemos repensar las ideas de identidad cultural del país, un regreso a la labor informal de la cultura local debe ser bienvenida.

A pesar de ello, debe tenerse en cuenta que este nuevo foco de atención a lo local responde, en parte, a la creciente fragmentación e invisibilidad de nuestras estructuras culturales nacionales. En Canadá vivimos la transformación fundamental de nuestras industrias de comunicación y culturales, así como sucede en otros lados. En las secciones financieras de los periódicos se anuncian nuevas alianzas entre industrias y corporaciones que se suceden unas a otras de manera creciente y, a veces, confusa. Cambios de tal magnitud nunca antes habían quedado excluidos de la agenda pública. Me refiero a desarrollos tales como las licencias de los servicios musicales de cable, la introducción de servicios de transmisión directa vía satélite o la introducción de video sobre pedido. Todo esto amenaza a los regímenes regulatorios bajo los cuales habían operado los medios canadienses durante los últimos 25 años.

Al mismo tiempo, las voces institucionales de las otrora monumentales agencias como la CBC o el NFB/ONF se dispersan en una red de acuerdos de coproducción y comisiones foráneas. En gran medida, estas instituciones han dejado de producir sus programas o películas para subsidiar la producción de otros. En varios sentidos, los cambios son positivos, pues implican una respuesta más atenta a las necesidades de las pequeñas compañías productoras o los colectivos. Las actividades de tales instituciones resultan casi incomprensibles para los no especialistas y actores en el campo cultural. El problema no es que estas instituciones hayan dejado de intentar hablar por los canadienses como un pueblo unitario; en 1994, sólo pocos afirmarían que ésta es la meta deseada. En lugar de ello, el problema proviene de la desaparición de estas instituciones como supuestos agentes de un motivo nacional.

Así, el discurso del nacionalismo cultural se encuentra en una seria crisis, la del impulso esencialista que lo cimentó: un impulso que ha alimentado la interminable búsqueda de una sensibilidad artística cana-

diense distintiva. A través del discurso cultural canadiense se han hecho reclamos por esa sensibilidad: Margaret Atwood la encontró en nuestra preocupación por la supervivencia, en la tendencia de nuestros héroes y heroínas literarias a ser víctimas; los críticos cinematográficos la hallaron en la infinita proliferación de figuras perdedoras dentro de la tradición anglo-canadiense o en la tradición quebequense del miserabilismo; más recientemente, se ha afirmado que nuestra música es, intrínsecamente, más modesta y colaboradora que la que se hace en Estados Unidos; también solemos decir que nuestro humor es irónico y autorreflexivo, por lo cual somos la nación más posmoderna del mundo.

La búsqueda de una esencia propia y distintiva nutrió al nacionalismo cultural canadiense desde los años sesenta hasta los ochenta, cuando la academia concedió a la literatura, al arte y a los medios canadienses la importancia suficiente para convertirlos en su objeto de estudio. Esos presupuestos esencialistas son menos convincentes en una sociedad cada vez más urbanizada y étnicamente diversa. La importancia del paisaje en la vida canadiense, tan aclamado por los historiadores del arte, significa muy poco para un inmigrante asiático residente en el centro de Toronto. El cine quebequense, que alguna vez tuvo como tema principal las relaciones familiares, poco a poco pierde significado en una provincia que tiene la tasa de nacimiento más baja del mundo industrializado.

Este problema es particularmente grave en el área de la música popular. Cuando uno se pregunta si existe la música canadiense, si hay un sonido distintivamente canadiense, nunca se puede dar una respuesta convincente. Dos libros recientes afirman que la música del Canadá ha logrado una articulación única de la música rural con las influencias urbanas, pues se crea sobre las tradiciones pastorales de origen celta irlandés y las filtra en una sensibilidad urbana. Y la afirmación es útil en tanto que nos permite construir una tradición que va de The Band, en los sesenta, al folk urbano de Bruce Cockburn en los setenta, hasta k.d. lang o The Barenaked Ladies en los noventa.

Cuando el discurso crítico privilegia estos ejemplos, obtiene conclusiones que no son del todo ciertas. Se olvida que Toronto ha sido el tercer mercado para el reggae, después de Kingston y Londres. Caribana, el festival anual de música caribeña en Toronto, es el más grande del mundo en su género. Una de las corrientes musicales más exitosas y en

expansión en esta ciudad es el *bhangra*, una nueva síntesis de música tradicional del Punjab con los ritmos del reggae o del rap. Esta es la música que escuchan miles de inmigrantes indios y que sus hijos bailan.

Los estudios de música canadiense, siempre preocupados por forjarse tradiciones centenarias, poco tienen que decir al respecto. De igual modo, las historias de la música popular en Quebec censuran el hecho de que Montreal fue un gran centro de producción internacional de música disco en los setenta; por supuesto que este tipo de música no se prestaba para encajar en los paradigmas culturales nacionalistas.

Hace poco escuché decir que, a pesar de la significativa diversidad musical en Canadá, existe poco mestizaje entre sí, pues tanto las formas musicales como sus auditorios son distintos; cuando los estilos y las formas se mezclan, lo hacen en otro lado y nosotros lo recibimos ya como un producto terminado.

¿Por qué sucede esto? Quizá porque nuestras industrias del disco no están lo suficientemente desarrolladas, asimismo porque nuestras compañías carecen de fuerza económica para lanzar nuevos híbridos. Pero podría aducirse otra razón más general, la cual consiste en el hecho de que la cultura canadiense se ha desarrollado de manera diaspórica, más que siguiendo tendencias de mestizaje. Las distintas comunidades tienen vínculos más firmes con comunidades similares fuera del país que con las circundantes. Los raperos de los suburbios de Toronto interactúan más con músicos de Nueva York o Londres que con los rockeros vecinos.

Si hay una relativa carencia de mezcla cultural en Canadá, tendría que verse, positivamente, como la evidencia de la tolerancia y el respeto a las diferentes comunidades culturales que conviven en el país; pero también deberíamos aceptar que, a largo plazo, este hecho presenta implicaciones ominosas: podría sugerir un bajo nivel de interacción entre las comunidades culturales, esto es, una cierta desidia frente a lo que sería una verdadera interacción dinámica.



Las artes y la identidad nacional



Mosaico de palabras. La literatura canadiense hoy

Graciela Martínez-Zalce

Con el multiculturalismo* como centro del debate cultural y la exigencia de las minorías por ser reconocidas con el bagaje de sus tradiciones, a nadie sorprendió en Canadá que el Booker Prize se otorgara a Michael Ondaatjee, poeta y novelista de origen srilankés y ascendencia holandesa, que vive en Toronto; tampoco que la novela premiada, *The English Patient* (Vintage, 1992),¹ no esté situada en Canadá ni que sus personajes principales sean un búlgaro y un sij. No es extraño. En la actualidad esto no es sino un reflejo de lo que caracteriza a la sociedad canadiense contemporánea. Mientras en los Estados Unidos se aspira (aunque sea teóricamente) a que todos los miembros se fundan en el llamado crisol de razas (*melting pot*) y se incorporen al *mainstream*, en Canadá todo mundo tiene derecho a la diferencia y ese derecho se respeta. La sociedad cana-

* El multiculturalismo es la política oficial del gobierno canadiense que proclama el derecho a la diferencia, es decir, a que cada una de las etnias de emigrantes a Canadá conserven las características primordiales de su cultura de origen (n. de la ed.).

¹ Existe, ya, una edición en español de la novela, *El paciente inglés*, México, Plaza y Janés, 1995. ¡La traducción deja mucho que desear!

diense de ahora se caracteriza por su tendencia al regionalismo: las provincias exigen mayor autonomía y poder de decisión, Quebec quiere su independencia y con la inmigración de minorías provenientes de áreas que hasta hace dos décadas no eran las tradicionales, la idea de la construcción de una nación está en crisis.

Como resulta evidente, hablar de multiculturalismo en Canadá no es una moda; no se trata de adecuarse a los postulados del posmodernismo reinante. La tradición literaria es un buen ejemplo de lo que caracteriza, ante todo, a la sociedad y cultura canadienses. Para cualquier lector extranjero, enfrentarse a la literatura canadiense significa hacerlo, de entrada, no con una sino con dos literaturas. En su devenir histórico, los productos artísticos canadienses han surgido de, por lo menos, dos comunidades unidas pero separadas de sus fuentes culturales (la inglesa, la francesa y, en cierto momento, hasta la estadounidense) por algo tan esencial como la barrera del idioma.

En los años setenta, el crítico literario Northrop Frye desarrolló una teoría sobre el desarrollo de la cultura canadiense. En *The Bush Garden* (Anansi, 1971) Frye explica que, en sus inicios, aquélla se caracterizó por su poca adaptación a la naturaleza; tanto en la arquitectura como en la organización de pueblos y ciudades se expresa una abstracción: la conquista de la naturaleza por una inteligencia que no la ama. Como un leitmotiv, aparece en las primeras manifestaciones culturales un profundo terror frente a los misterios de esa naturaleza. Y ese terror se convirtió en parte de la mitología nacional.

Así, a lo largo de la historia, las obras artísticas canadienses fueron surgiendo de comunidades aisladas, rodeadas de una frontera física o psicológica y separadas entre sí. De lo anterior derivó un sentimiento de fragilidad, por el cual las comunidades se veían obligadas a respetar, en demasía, la ley y el orden que mantenían unidos a sus miembros. Por consiguiente, concluye Frye, el imaginario canadiense desarrolló una mentalidad de guarnición. En los primeros mapas de Canadá, los únicos centros habitados del país que aparecían eran los fuertes; décadas después, sucede lo mismo con los mapas culturales.

Una guarnición es una sociedad fuertemente trabada como consecuencia del asedio; es un grupo hermético y tenso, comprometido por una situación de crisis, debido a la cual los únicos valores aceptados son los colectivos. Las guarniciones tienden a multiplicarse como defensa;

entonces, dice Frye, se produce un fenómeno de tipo anticultural, una mentalidad gregaria que domina e impide el surgimiento de la originalidad, de la excentricidad. Un ejemplo de este fenómeno es la tendencia a las divisiones sectarias, tanto religiosas como políticas, en las ciudades canadienses. La religión representa una importante fuerza cultural en este país. Las iglesias no sólo han influido en el clima cultural sino que han sido parte activa en la producción poética y narrativa; además, los factores religiosos y evangélicos han sido determinantes en la formación de la identidad de cada una de las distintas minorías.

A partir de la revisión que ha implicado el posmodernismo en todos los niveles del conocimiento humano, la crítica literaria también ha sufrido el impacto de sus cuestionamientos. Ya no se acerca a los textos considerándolos como cerrados y autónomos, sino con la conciencia de que se escribe y se lee en un determinado contexto, es decir, que tanto la producción de obras como su recepción y efecto se sitúan en un momento y en un lugar dados. Así pues, tanto la formación del canon como el canon mismo han sido puestos en entredicho.² De este modo, podrá ponerse en duda la teoría de Frye, sobre todo en el sentido de que fue formulada con el fin de dar unidad al corpus literario canadiense, esto es, de encontrar una identidad específica y distintivamente canadiense en la literatura escrita en este país. Sin embargo, es por eso por lo que considero que la teoría de Frye sigue siendo verdadera para la interpretación de la literatura tanto anglo como francoparlante en Canadá.* Al hablar de las guarniciones, Frye está planteando de un modo indirecto la existencia del multiculturalismo como característico

² Para un repaso de dicho tema, revisar tres textos en donde se discute la pertinencia de la elaboración del canon y la crítica literaria como reproductora de valores e ideologías: Robert Lecker (ed.), *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press, 1991; Caroline Bayard (ed.), *100 Years of Critical Solitudes. Canadian and Québécois Criticism from the 1880's to the 1980's*, Toronto, ECW Press, 1992, y Frank Davey, *Post-National Arguments. The Politics of the Anglophone-Canadian Novel since 1967*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.

*A pesar de que el término "francófono" se ha utilizado ampliamente para designar el fenómeno de la francofonía, es decir, las culturas periféricas de habla francesa que forman una comunidad de naciones, hemos decidido utilizar el término "francoparlante" por considerarlo más correcto en español. Además, como en el caso canadiense el bilingüismo es una de las características culturales más sobresalientes, tenemos también a la parte angloparlante; la traducción de esta palabra por anglófono nos parecía demasiado literal (n. de la ed.).

de Canadá. Si es así, se confirmaría lo que Frye afirma: cada comunidad decide conservar sus tradiciones, rescatar sus raíces, permanecer diferenciada de las otras hasta donde sea posible (y en el caso de Quebec vaya que ha sido posible) y esto se refleja en sus textos. Entonces, deberíamos afirmar que en la diferencia radica la unidad de lo canadiense.³ El hecho de que los grupos étnicos se mantengan unidos y, hasta cierto punto, herméticos, puede interpretarse de maneras distintas: por un lado está el respeto, por otro la indiferencia. La actitud hacia el otro es ambigua o al menos lo parece así. Pese a cierta negatividad que pueda verse en ello, el hecho es que esta situación se traduce en la gran riqueza y complejidad cultural, evidente en los productos que el público recibe.

Frye también postula que la literatura canadiense surgió tardíamente en la historia de la cultura occidental, por ello no se asentó sobre bases mitológicas sino históricas; como consecuencia, posee un énfasis cultural. Parecería que los primeros escritores canadienses hubieran considerado a la mitología como parte de la prehistoria y hubieran decidido situar su producción dentro de la historia. Y he aquí otro punto en el que su interpretación fue visionaria. Veinte años después, Linda Hutcheon, la importante crítica del posmodernismo, en *The Canadian Postmodernism. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction* (Oxford University Press, 1988) parte de una perspectiva similar para explicar el comportamiento de la narrativa anglocanadiense contemporánea. La tesis de Hutcheon (y en este punto se refuerza lo que antes planteé sobre la de Frye y su vigencia) es que las discontinuidades nacionales de Canadá han sido un terreno fértil para las discontinuidades del posmodernismo. Pero lo sorprendente de la literatura posmoderna canadiense es que el reto frente al cuestionamiento de las convenciones del realismo siempre ha surgido de manera intrínseca dentro de esas mismas convenciones: y aquí, entonces, se confirma lo que Frye dice: la cons-

³ Con respecto a lo que el multiculturalismo implica en cuanto a actitud política, los bandos se dividen. Están los que abogan por él, como el importante filósofo hegeliano Charles Taylor y los que están en contra, como el escritor quebequense Neil Bissoondath. De uno de los textos de Taylor hay traducción al español: *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. Traducción de Mónica Utrilla de Neira, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, (Colección popular). Neil Bissoondath, *Selling Illusions. The Cult of Multiculturalism in Canada*, Toronto, Penguin, 1994.

trucción de una mitología se da directamente desde el interior de la cultura y en diálogo con ésta. La literatura canadiense, dice Hutcheon, ha aprovechado voluntariamente las técnicas del realismo con todo su poder, aunque subvierta sus códigos y los parodie.

Desde esta perspectiva, ¿cuál sería la función que hoy juega la literatura para la comprensión general de la cultura canadiense y de la sociedad que la produce y la consume? Los escritores y escritoras, a través de su obra, nos hacen repensar cuáles son las convenciones de la literatura en tanto convenciones formales, pero también en tanto estrategias ideológicas. Cuando los textos de ficción se producen desde esta conciencia, desestabilizan todo aquello que nosotros damos por hecho cuando leemos una novela: la unidad narrativa, un punto de vista confiable, la presentación coherente de los personajes; todo aquello que alguna vez fue transparente y que ahora es voluntariamente opaco. En la literatura canadiense la influencia posmoderna ha obligado a replantear el realismo, que durante años utilizó como modelo a la narrativa histórica; y es preciso tener en cuenta que, a su vez, la historia también se ha narrado a través de marcos y que esos marcos encuadran sólo ciertos hechos previamente seleccionados y presentados a la atención del lector o lectora, trátese de la historia pública o la privada.⁴

Hutcheon entiende el posmodernismo con relación a las manifestaciones artísticas, en particular la literatura, como una expresión autorreflexiva, es decir, autoconsciente de ser arte o artificio; literatura que se percata de que ha sido escrita y será leída como parte de una cultura particular y que tiene tanto que ver con la tradición literaria como con el presente social. El empleo de la parodia para hacer eco de obras pasadas señalaría su atención acerca de la literatura que está hecha de otra literatura. Ahora bien, esta autoconciencia de arte como forma ha implicado un nuevo compromiso con el mundo social e histórico que se ha realizado, de tal modo que cuestiona (pero no pretende des-

⁴ Esta observación podría extenderse a otras formas artísticas. Pienso, por ejemplo, en uno de los pintores contemporáneos más importantes, Alex Colville, quien, a través del hiperrealismo, nos obliga a meditar sobre la relación entre la pintura y su referente real. También en cineastas como Jean-Claude Lauzon (con *Léolo*) o Atom Egoyan (en *Family Viewing*), donde los núcleos familiares son examinados con una lupa que, al hacer demasiado evidentes ciertos comportamientos, los deforma en una suerte de hiperrealismo que, a la vez, es paralelo a una realidad fantástica, sea la literatura, en el primer caso, o el video, en el segundo.

truir) las creencias humanistas tradicionales sobre la función del arte en la sociedad.

¿Cómo entra la posmodernidad en la literatura canadiense? Porque pareciera que el término hubiese sido acuñado especialmente para esta última (es más, para la realidad canadiense en sí misma). Canadá tiene un bagaje ideológico diferente al de los demás países americanos; su historia cultural como colonia es más conservadora. Hutcheon afirma que es una historia con una relación de mayor deferencia hacia la autoridad y una necesidad más fuerte por definir una identidad cultural distinta.⁵

Por eso (y por las condiciones de la historia cultural canadiense contemporánea), el momento es el indicado para que en ella se den todas las paradojas del posmodernismo, es decir, primero las contradicciones que implica el establecimiento y luego la suspensión de los valores pre-valetientes y sus convenciones, con el fin de provocar un cuestionamiento de lo que sucede, sin discutirse, en la cultura. La literatura quebequense lo ha hecho a través de la ruptura con las convenciones formales; la angloparlante, desde estas mismas. Los escritores y escritoras, según Hutcheon, funcionan como agentes provocadores, denostando contra la cultura de la cual se saben, inevitablemente, integrantes. Se sitúan, entonces, en una posición excéntrica frente a la cultura dominante o central, porque la paradoja de demostrar que lo universal tiene raíces en lo particular desestabiliza la noción de centralidad y centralización de la cultura. Además, la periferia o el margen han estado siempre relacionados con la imagen internacional que se tiene de Canadá: tal vez, concluye Hutcheon, el excéntrico posmoderno es una parte esencial de la identidad propia; la periferia se concibe como frontera; y al margen se le trata como el lugar de la posibilidad. Y, en tanto, los márgenes también cuestionan las fronteras como límites, Marshall McLuhan definió bien a Canadá como un caso límite:⁶ el de una enorme nación con un sentido

⁵ Quedan como ejemplos patentes los esfuerzos realizados desde los años setenta por parte de teóricos, críticos y escritores. Uno de los clásicos en este sentido es el libro de Margaret Atwood, *Survival*, Toronto, Anansi, 1971. Otro, más reciente, es el editado por David Taras, Beverly Rasporich y Eli Mandel, *A Passion for Identity. An Introduction to Canadian Studies*, Ontario, Nelson Canada, 1993.

⁶ El texto de McLuhan citado por Hutcheon es "Canada: The Border Line Case", en David Staines (ed.), *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1972. Por supuesto que hay un juego de palabras con la denominación psiquiátrica de cierto tipo de personalidades.

no muy firme de un centro geográfico o de unidad étnica, el de un mosaico cultural que no aspira a ser un crisol de razas (*melting pot*); el de una nación donde se sospecha sistemáticamente de las tendencias centralizadoras, sean nacionales, políticas o culturales.⁷

De este modo, la valoración, tan cara al posmodernismo, de lo diferente y lo diverso en oposición a lo uniforme y unificado, adquiere en Canadá un matiz de autodefinición. Canadá se ve a sí mismo como un país que se ha resistido a un modelo muy estadounidense de unificación geográfica, demográfica e ideológica. El posmodernismo sólo ha enfatizado el ya existente interés canadiense en salvaguardar lo regional y su literatura; por ejemplo, ha llevado a sus extremos esta preocupación por lo diferente, lo local, lo particular: así, como señalaba antes, ya Frye ponía el dedo en la llaga al referirse a la disparidad cultural íntimamente relacionada con las tradiciones locales como fundadoras de la literatura canadiense (o, en este punto, ¿tendría que referirme a las literaturas canadienses?). Si se tratara de definir a las corrientes fundamentales que nutren a la literatura canadiense contemporánea, deberíamos tomar en cuenta lo que Linda Hutcheon tan atinadamente afirma: “Los y las novelistas canadienses han reconfigurado lo *realista regional* en el *posmoderno diferente* [...] Representar lo concreto particular, complacerse en definir la ex-centricidad local, éste es el posmoderno canadiense”.⁸

* * *

Hasta ahora no ha surgido en Canadá ningún autor que, en términos del canon tradicional, se considere un clásico. Durante mucho tiempo, los críticos afirmaban, con cierto dejo de nostalgia, que los autores canadienses no sacaban a sus lectores del contexto local, para llevarlos a lo que aquéllos consideraban el centro de la experiencia literaria misma. Claro que, según hemos visto, esto que antes se veía como una pérdida

⁷ El extremo, y lo digo sin afán irónico, es el de la sospecha del multiculturalismo como un invento del federalismo para engullir las expectativas de autonomía de las regiones —en particular, obviamente, de Quebec—; para comprobarlo remito, de nuevo, a *Selling Illusions*.

⁸ “Canadian novelists have refigured the *realist regional* into the *postmodern different* [...] To render the particular concrete, to glory in a (defining) local ex-centricity —this is the Canadian postmodern.” Hutcheon, *op. cit.*, p. 19. La traducción es nuestra.

es la cualidad posmoderna por excelencia. Los lectores y lectoras de esta literatura, decía la crítica tradicional, permanecen en todo momento conscientes del escenario social e histórico; así, dentro del fenómeno cultural canadiense, lo literario en los textos es una cualidad incidental, ya que su intención no es únicamente literaria sino que va más allá: estos textos arrojan preguntas y respuestas sobre la posibilidad de hablar de una verdadera identidad cultural en Canadá, o bien hablar sobre la validez de un Canadá único desde el punto de vista de los criterios etnocéntricos occidentales. De hecho, hubo una época en que se llegó a decir que el estudio de los géneros literarios ortodoxos —poesía y narrativa— sería mucho más significativo si se considerasen más como un segmento de la vida canadiense que como una parte autónoma de la literatura. Es decir, se proponía que por su “regionalismo” se les leyera como documentos, sólo como eso.

Ese criterio me parece excesivo por el menosprecio que implica, porque se basa en presupuestos monolíticos y en juicios de valor que responden a cierto tipo de gusto, más que en una apreciación de la literatura como reinterpretación y reconfiguración de la realidad. Puesto que la literatura canadiense cuenta hoy con escritores tan interesantes como el ganador del Booker Prize, Ondaatjee, o con Margaret Atwood, sin duda la figura más señera en el panorama literario del Canadá actual. No quise, a propósito, utilizar la palabra escritora, pues en este caso no se trata de hacer las hoy convenientes distinciones de género; si pudiera decirse, sin escandalizar, Atwood es el escritor más importante de Canadá. Sus libros han sido best-sellers nacionales (sin la connotación peyorativa que el término implica), pero, además, se venden en ediciones de bolsillo en todas las librerías de los Estados Unidos e Inglaterra. Sólo dos de sus libros se han traducido al español: *El huevo de Barba Azul*, cuentos (Alcor, 1990), y *El cuento de la criada*, novela (Seix Barral, 1993).

Atwood, poeta y narradora, se caracteriza por un control altamente intelectual de sus materiales. En cada libro, a partir de una unidad temática y desde una perspectiva irónica, explora la preocupación central de toda su obra: el papel de la mitología, tanto personal como cultural, en la vida de cada individuo; expone, así, las convenciones psicológicas, lingüísticas y míticas con las que cada quien crea una versión conveniente de sí mismo(a). Otra preocupación presente en su obra es la complejidad del ser canadiense, de pertenecer a una nación original-

mente bicéfala, dividida desde sus inicios en dos culturas, nación que habla en dos lenguas y no produce un dueto sino dos monólogos de sordos. Los textos de Atwood son divertidos, a la vez que despiadados. Sus personajes se vuelven locos porque se ven comprometidos en un proceso de reafirmación de sí mismos, en medio de una sociedad de consumo. Las mujeres que aparecen en sus textos, por ejemplo, crean esmeradas versiones de sí mismas que se desploman por circunstancias ajenas a su voluntad. Atwood es implacable, tiene precisión de cirujana.

De los demás escritores canadienses existen traducciones de algún texto aislado o de fragmentos de novela dispersos en antologías. Haré un breve inventario de los que me parecen más interesantes porque, con una gran calidad narrativa, dan una perspectiva fundamental del Canadá en el que les tocó vivir.

Margaret Laurence (1926-1987) escribió un ciclo de novelas sobre la cerrada tradición de la comunidad presbiteriana escocesa en las praderas de Manitoba; en ella coinciden una visión cercana al feminismo y una preocupación por explorar las raíces de lo canadiense. Situadas en la región ficticia de Manawaka, sus novelas *The Stone Angel* (1961), *A Jest of God* (1966), *The Fire-Dwellers* (1969) y *The Diviners* (1974) forman un ciclo cuya característica es que se retratan los matices del habla, desde el más coloquial hasta el poético y oracular del mito; además, cada una de ellas se relaciona con los cuatro elementos; la tetralogía expresa la cosmovisión de Laurence, por medio de la cual la condición humana puede acceder a la gracia a través de la perseverancia. A pesar de que sus libros utilizan técnicas como la metaficción, la autoconciencia del proceso de ordenamiento a través del arte y el mito, Hutcheon la coloca dentro de la última fase de escritores de la modernidad, por su búsqueda de orden dentro del caos social y moral que retrata en sus novelas.

Hugh MacLennan es autor de seis novelas que son un buen ejemplo de la época del nacionalismo, pues todas tratan diversos aspectos de Canadá y pretenden ser muy teóricas, muy sociales. El título de su novela más conocida, *Two Solitudes* (1945), cuyo protagonista es un escritor que realiza una novela sobre Canadá, ha sido utilizado en muy diversas ocasiones para definir el biculturalismo canadiense. El propio MacLennan es un ejemplo de la paradoja que, como ya vimos, entraña el nacionalismo canadiense, pues considera que las dos soledades

son un fracaso de la nación que nunca ha logrado conciliar la herida que separa al Canadá galo del anglo y, sin embargo, en sus textos el regionalismo representa un elemento fundamental en tanto considera que el lugar inviste de personalidad definida y particular al texto.

Alice Munro relata en su obra la vida de las clases bajas del sur de Ontario y de Columbia Británica; en ella captura la atmósfera de los pueblos chicos y ruinosos, y de las granjas tristes y venidas a menos. *Lives of Girls and Women* (1971) su libro más famoso, es una desencantada genealogía femenina, la respuesta de una niña a las presiones sociales y a las expectativas que con respecto a la mujer se erigen; con ironía, retrata los matices de la respuesta femenina a la gozosa tiranía del sexo. Sus personajes se encuentran circunscritos en ambientes que llegan a ser asfixiantes por el detalle con el cual son recreados; sus técnicas llegan a ser fotográficas y nos hacen pensar en lo que antes habíamos denominado como hiperrealismo, característico del arte canadiense contemporáneo.

Robert Kroetsch es catalogado por Hutcheon como uno de los ex-céntricos posmodernos. Sus novelas son parodias de la narración histórica, marcadas sobre todo por la ironía y el humor. Al igual que el historiador francés Michel Foucault, Kroetsch propone que cambiemos nuestra idea de la historia por otra de arqueología, donde quepa la naturaleza fragmentaria del relato, en contra de la forzada unidad de la escritura de la historia tradicional. Su novela *The Studhorse Man* (1969) es una parodia de *La Odisea*, es una versión canadiense en la que el protagonista viaja por las praderas buscando la yegua perfecta para continuar con su cría de caballos. A partir de ella, Kroetsch se ha dedicado a reescribir la tradición europea, desde la perspectiva de la mitología india norteamericana. Con ello, ha llevado a cabo, a partir de la escritura, la creencia suya de que no tenemos identidad hasta que alguien relata nuestra historia y de que es la ficción literaria lo que nos hace reales.

Y Leonard Cohen, quien fuera de Canadá es conocido por sus maravillosas canciones, pero que dentro de su tradición literaria ocupa un lugar importante con su obra poética y sus dos novelas, *The Favourite Game* (1963) y *Beautiful Losers* (1966), por las cuales Hutcheon lo califica como un precursor del posmodernismo canadiense y que, en sus tiempos, fueron escandalosas por la visión degradada y pesimista que presentan de la sociedad canadiense, y porque utilizan un lenguaje que en aquella época se consideraba inadecuado para la literatura.

Pero además están Joy Kogawa, Mordecai Richler, Robertson Davies, Matt Cohen y otros tantos que escriben en inglés.

Por el lado quebequense, es decir, el de la tradición en lengua francesa, el papel de las escritoras es también fundamental. Está Marie-Claire Blais, cuya excelente obra es una visión enfurecida, cargada de humor negro, de la tradición católica represiva, llena de curas locos y monjas abusivas, familias enormes y protagonistas rebeldes frente a esta situación. Sus novelas son experimentales en el nivel del lenguaje y la forma; en ellas se dan todos los matices, desde el *joual* (dialecto quebequense callejero) hasta la prosa lírica, empleados para retratar una "realidad" en donde la realidad se mezcla con ciertos matices fantásticos o grotescos. Su trilogía, formada por *Les manuscrits de Pauline Archange* (1968), *Vivre! Vivre!* (1969) y *Les apparences* (1970), es una crónica sobre lo que significa crecer en Quebec.

Anne Hebert, novelista, poeta y guionista, retrata un mundo asfixiante, lleno de demonios individuales o colectivos. Su novela más conocida, *Kamouraska* (1970), está basada en una historia real sobre un asesinato cometido el siglo pasado en Quebec y es parte de una trilogía que se completa con *Les enfants du sabbat* (1975), una historia sobre el legendario tema de la brujería, y *Héloïse* (1980), una novela onírica que se desarrolla en el metro de París. La violencia es uno de sus temas principales de exploración y se logra de manera sorprendente por el rigor utilizado en el lenguaje y la intensidad dramática en el acontecer de las tramas.

Gabrielle Roy, originaria de Manitoba como Laurence, plasma en sus textos un tono nostálgico por las raíces quebequenses. Su primera novela, *Bonheur d'occasion* (1945), tuvo un éxito enorme; además, fue la primera novela quebequense que ganó un premio en Francia y también representó el inicio de una prolífica e interesante obra que comprende narrativa y algunos textos autobiográficos. Al contrario de muchos de sus colegas (tal vez porque era completamente bilingüe y eso le da otra perspectiva de su contexto), su obra carece de la impronta regional; es, voluntariamente, más amplia y retrata su pasión por el ártico canadiense y su conocimiento de las praderas. Ella también tiene un ciclo de relatos, precisamente sobre las praderas, formado por tres libros: *Petite poule d'eau* (1950), *Rue Deschambault* (1955) y *La route d'Altamont* (1966).

Pero además están los escritores como Hubert Aquin, nacionalista con tendencias revolucionarias que pasó un tiempo en prisión por tráfico de armas, en cuya obra está presente el simbolismo de una amenazante presencia: la del Canadá anglo.⁹

Michel Tremblay, guionista, dramaturgo y novelista, quien en sus crónicas del Plateau Mont-Royal recrea la vida en un barrio de clase baja del Montreal de los sesenta: *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), *Thérèse et Pierrette à l'école des saints-anges* (1982) y *La duchesse et le roturier*. En este ciclo, el Plateau Mont-Royal es utilizado por Tremblay como un microcosmos social del Quebec alienado, donde los personajes están condenados de la vida a la muerte a deambular por callejones sin salida. Varias de sus obras de teatro comparten este escenario con sus novelas. Tremblay es un personaje muy conocido en Montreal, pues ha sido una especie de cronista de uno de sus barrios y sus piezas dramáticas se representan constantemente.

Como Hutcheon lo señala, los escritores quebequenses han hecho muchos más guiños a las pirotecnias formales y son más juguetones con el lenguaje, es decir, tienden más a la experimentación. En este sentido es indispensable mencionar al maravilloso artista Robert Lepage (y le llamo artista porque no sé si se le pueda catalogar sólo como dramaturgo). Su espectáculo multimedia, titulado *Les aiguilles et l'opium* (1991), es una irónica declaración de principios sobre lo que significa ser artista y quebequense en los noventa: entre Norteamérica y Europa, entre Nueva York y París, el vértigo y la quietud, la caída y el vuelo, el viaje y sus diferentes sentidos son los motivos para la exploración a través del monólogo del protagonista —un artista quebequense en París que habla a Nueva York por teléfono a su amante perdida—, quien, a su vez, dialoga con la tradición a través de los otros dos artistas representados: Jean Cocteau y Miles Davies. Música, imagen a contraluz, una pantalla, malabarismos, video, poesía y representación forman esta deslumbrante pregunta por el ser y el estar en un contexto determinado. Los límites de los géneros se pierden y el espectador presencia, entre divertido y alucinado, los alcances de la literatura dramática invadida por las nue-

⁹ De Aquin existe una traducción en la antología sobre la literatura de los francoparlantes, elaborada por Laura López Morales, titulada *Decir la diferencia. La francofonía a través de su prosa*, México, CNCA, 1991 (Col. Cien del mundo).

vas formas de arte que la hacen expandir sus posibilidades hasta el paroxismo. Lepage es un verdadero posmoderno en el sentido de Hutcheon: al situarse en el borde, se abre a todo lo posible y lo plasma en una parodia llena de sutiles respuestas a la interrogante sobre la identidad canadiense y la cultura que la informa y la expresa.¹⁰

La tendencia en las letras canadienses contemporáneas es que los escritores retraten distintas herencias, así como las tradiciones que han llevado consigo desde sus lugares de origen; de esa manera, los textos nos muestran el mosaico cultural que es Canadá. La teoría de las guarniciones de Frye ha sido cuestionada por algunos sectores de la crítica; empero, me parece acertada como metáfora de la configuración cultural canadiense. Los escritores de las distintas comunidades eligen crear en alguno de los dos idiomas oficiales del país; de ese modo se inscriben en alguna de las dos corrientes mayoritarias que dominan la vida en Canadá. Sin embargo, el hecho de que sean dos los idiomas, dos las fuentes originalmente canadienses, ya expresa cierta escisión. Es imposible negar que la unidad en Canadá siempre se ha expresado como diferencia, que Canadá, como dijo McLuhan, sufre de un desorden de la personalidad que lo sitúa en el límite, fuera del centro, que es un caso *borderline*.

Para nosotros, lectores extranjeros, esto es lo que resulta fascinante en la literatura canadiense. La multiplicidad, la diferencia, la expresión diversa de voces de todas las latitudes, explorando la experiencia de vivir en la enormidad de un país que es casi un continente. Mosaico de palabras que, en conjunto, expresa la realidad de un todo multicultural: Canadá a fin de milenio.

¹⁰ *Les aiguilles et l'opium* fue puesta en escena en el teatro Monument National de Montreal, en marzo de 1995, con Marc Labreche; música original de Robert Caux; texto y dirección de Robert Lepage. La versión en inglés se titula *Needles and Opium* y también fue representada en esta temporada.



La idea de un teatro nacional

*Denis Salter**

I

Al igual que la literatura, el teatro nacional no puede ser ideológicamente neutro. Surge de una serie específica de valores morales, estéticos y políticos, en su mayoría tácitos, y debido precisamente a la dificultad que representa el discernirlos resultan efectivos. Estos valores han influido en la formación de estilos de representación, expectativas en el público, repertorios y creencias más generales acerca de la función del teatro en el seno de una cultura que recién aparece. La inquietud de formar un teatro específicamente *canadiense* puede detectarse desde principios del siglo XIX y, a pesar del creciente escepticismo, continúa en la actualidad. Los ensayos más importantes sobre el tema suelen dar por sentado, y de hecho con pocas reservas, que el teatro debería estar fuer-

* El autor agradece a la University of Toronto Press por haber cedido los derechos sobre este texto para su publicación en español. Además, desea agradecer al Social Sciences and Humanities Research Council of Canada por el apoyo financiero para su programa de investigación en palabras clave en historiografía del teatro canadiense.

temente ligado a la tarea perpetua de producir la sensación de que el destino de la nación es real.

Esta idea se convirtió pronto en una forma de ortodoxia política y cultural. Cuestionarla, aun de manera momentánea, para proponer un nuevo sistema de valores, parece un acto subversivo, perversamente anticanadiense. Entonces ¿cuáles son los valores ortodoxos? ¿Por qué y dónde se desarrollaron? ¿Qué clase de teatro nacional han intentado legarnos y qué mitología (abreviada) del nacionalismo acabaron por proponer? ¿Qué obras y producciones han sido canonizadas en este proceso y cuáles no? Lo que aquí intento es reflexionar sobre tales temas y otros que se relacionan con ellos, mediante el análisis de algunas obras, de la historia del teatro y de la crítica, junto con los abundantes ensayos aparecidos en publicaciones periódicas, particularmente en las más importantes fases nacionalistas previas a la segunda guerra mundial.

El término *nacional* siempre resulta difícil de definir; su significado tiende a cambiar con el paso del tiempo, por lo que las generalizaciones pueden ser engañosas. Pero, más allá del periodo del que se trate, lo nacional lleva a privilegiar la exclusividad de una serie de valores dominantes y frecuentemente casi xenófobos. Según esta tesis, los valores culturales serían generados, propagados y conservados para favorecer a comunidades específicas, autorratificadas y celosas de sus tradiciones, que buscan imponer su gusto a la vez que insisten sobre la importancia del teatro en el desarrollo de una sociedad civilizada. A lo largo de los siglos XIX y XX aparece, recurrentemente, la turbadora propuesta de que el teatro debe ser utilizado como instrumento de asimilación cultural. De esta manera Canadá lograría convertirse en un Estado nacional homogéneo, único y tan fácil de identificar por sus características propias como Inglaterra, Francia y Estados Unidos, las culturas imperialistas con las que instintivamente suele compararse aquel país.

En 1823, por ejemplo, un artículo que trataba sobre la importancia religiosa, moral y pedagógica del teatro inglés en Montreal se anticipó, de manera no muy sagaz, a Lord Durham,* al afirmar que los francocanadienses debían ser exhortados a ver obras inglesas de alta calidad:

* John Lamberton, conde de Durham (1792-1840), estadista inglés nacido en Durham. Diputado en la Cámara de los Comunes en 1828; ministro del gabinete Grey, hizo votar en 1832 la gran reforma parlamentaria. En 1838 fue designado gobernador de Canadá (n. del t.).

“Los efectos serían seguramente saludables, ya que llevarían a difundir sentimientos afines al sentir de los corazones británicos”; debido a que, de acuerdo al estereotipo popular, los francocanadienses gustaban de imitar las modas y modales ingleses (¿una muestra de su actitud como colonizados ante los colonizadores?), el autor también sugería “que se hiciera un esfuerzo para que la escenografía fuera apropiada e impactante”, y que se acompañara con un fondo musical emocionante. El objeto de estos efectos especiales llamativos era no sólo ayudar al público a comprender la obra sino a lograr una mejoría en su dominio del inglés. Aunque el autor es demasiado discreto como para recomendar de plano que los francocanadienses renuncien a su lengua y cultura, la exhortación queda clara de manera tácita en cada una de sus muy manidas observaciones en cuanto a la influencia civilizadora de lo que llama “un teatro bien regulado”.¹ Esta clase de ideas puede parecer excepcional, sin embargo, reaparece repetidamente y, por supuesto, explica por qué, incluso hoy en día, Canadá debe continuar su lucha contra la asimilación de su identidad cultural y la negación de su estatus como una sociedad diferente.²

Tales actitudes no se restringen, de hecho, a Quebec y a su problemática relación con el resto de Canadá. Todavía en 1945, Alice Rowe-Sleeman afirmaba que un teatro nacional canadiense, a semejanza de los diversos teatros nacionales que los soldados canadienses habían visto en Europa durante la guerra, contribuiría a la consolidación de una unidad nacional proponiendo “un habla estándar aceptada por todos los canadienses”. Al mismo tiempo, estaría basado “en un fondo común de ideas e ideales y la manera de comunicarlas”, cuya observación regularía el repertorio y el estilo de las representaciones.³ Esta era una sencilla reformulación, si bien potencialmente despótica, de la idea decimonónica en la que se sustentaba el poderoso Estado soberano, dominante y comprometido con mitos propagandísticos que versaban sobre su derecho a colonizar a sus propios ciudadanos, en nombre de una forma

¹ G., “On the Influence of a Well Regulated English Theatre, in Montreal”, en *Canadian Magazine and Literary Repository*, vol. 1, núm. 3 (septiembre de 1823), pp. 221-224.

² Véase Jean-Marc Larrue et al. (eds.), *Le Théâtre au Québec: Mémoire et appropriation*, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1988-1989.

³ Alice Rowe-Sleeman, “A National Theatre for Canada”, en *Canadians All*, vol. 3, núm. 24 (1945) p. 24.

civilizada de arte. Como ocurrió a través del ensayo de 1823 sobre el teatro inglés en Montreal, Rowe-Sleeman quería monopolizar la autoridad en un estrecho sistema de valores que no toleraría una gama de posibilidades políticas, lingüísticas y artísticas. Su ensayo era una respuesta al clima de rejuvenecimiento nacionalista de la posguerra, una especie de euforia que, al parecer, nada había aprendido acerca de la violencia potencial que deriva cuando el nacionalismo se convierte, como sucede con frecuencia, en un mero patriotismo.

Ni siquiera la academia resultó inmune a estas tendencias. Avergonzado por la aparente falta de logros del teatro canadiense, Arthur L. Phelps afirmó en un ensayo inaugural, publicado en 1939 en la *University of Toronto Quarterly*, que “el teatro canadiense debe hablar con nuestra norma y plasmar el ser de nuestra gente”, y, en una ferviente declaración a favor de la independencia cultural, nos apremió con términos que no vacilaban en cortar el “nexo europeo”, para abrazar nuestro destino manifiesto en el Nuevo Mundo, tanto en lo político como en lo cultural.⁴ Pero por muy sincera que resultara la creencia de Phelps en el teatro como espejo de la naturaleza, como una forma de representación que nos ayuda a conocernos, esta parte de su ensayo parece ahora innecesariamente doctrinaria, un llamado a los presupuestos acerca de la liberación postcolonial, que en realidad estaba basada en las creencias acerca de la superioridad nacionalista que la guerra cuestionaría severamente.

De hecho la idea de un teatro nacional es peligrosa, por mucho que resulte honesto al invocar a su favor los valores pluralistas de la democracia liberal. Al igual que una antología de obras de arte, se puede intentar establecer una escala que sancione los valores mediante los cuales los miembros de una sociedad desean presentarse. El aparente consenso puede encubrir fácilmente el proceso que excluye y reduce a la impotencia a otros miembros de la misma sociedad. La pregunta central —¿la nación en el concepto de quién se está representando en el escenario?— quedará frecuentemente sin respuesta o resultará tan problemática que aquélla no se formulará. Si las propuestas de Phelps se hubieran realizado, los inmigrantes europeos residentes en Canadá, por ejemplo, hubieran sido obligados a buscar en otras representaciones artís-

⁴ Arthur L. Phelps, “Canadian Drama”, en *University of Toronto Quarterly*, vol. 9 (octubre de 1939), pp. 84 y 93.

ticas, ya no en el teatro, temáticas e imágenes útiles para consolidar su posición dentro de la sociedad canadiense. Y, paradójicamente, al decidarnos a consolidar nuestro estatus de norteamericanos, primero que nada, las propuestas de Phelps hubieran apoyado, en lugar de oponérsele, nuestra absorción llevada a cabo por la cultura estadounidense, lo que hubiera socavado fuertemente nuestras aspiraciones nacionalistas.

No obstante, de acuerdo a George Woodcock y otros, una conciencia nacionalista no lleva necesariamente a patrones de conducta agresivos y megalomaniacos. Hay varias clases de nacionalismo: el jingoísmo, el chovinismo y el patriotismo son las formas extremas, empleadas no sólo con el fin de proteger los legítimos intereses sino también para racionalizar el “derecho” a dominar otras naciones. Al mismo tiempo, empero, hay otro tipo de nacionalismo en el cual un grupo dado de personas está unido por una herencia común de valores lingüísticos, culturales, políticos, sociales y quizá religiosos: un complejo que para funcionar íntegramente debe reexaminar, de manera permanente y con todo rigor, sus premisas y sus métodos. Los individuos adquieren su sentido de identidad personal y pública a partir de su relación con este tipo de nacionalismo, que resulta de su consentimiento y no existiría sin él.⁵

El teatro, como respuesta a esta clase de nacionalismo, no se limita a reflejar valores existentes, ya que, de hacerlo, se volvería vulnerable a la apropiación perpetrada por grupos dominantes. En cambio, se compromete a cuestionar y recrear continuamente los valores, resistiendo así, a toda costa, la apropiación y la marginación, tomándose en serio su responsabilidad de ser ampliamente globalizante en vez de estrecho y exclusivo tanto en sus métodos como en sus principios. En Canadá, *algunas veces* se ha idealizado al teatro como una forma de conocimiento

⁵ George Woodcock, “Nationalism and the Canadian Genius”, en *artscanada*, núms. 232-233 (diciembre 1979-enero 1980), pp. 2-10. Woodcock sugiere, siguiendo el ejemplo de Orwell, que «el patriotismo» no es más que un amor irracional del terruño, pero que «la conciencia nacional» implica no sólo una percepción de estar involucrado en una comunidad ubicada en un lugar específico, sino también de las implicaciones históricas y ambientales de tal compromiso”. Encuentra que el término *nacionalismo* es inaceptable: “Pero el nacionalismo teme al mundo exterior; es exclusivo en sus sentimientos y sus acciones; en su forma agresiva siempre es imperialista y en su forma defensiva resulta potencialmente xenófobo, como ha sido demostrado con demasiada frecuencia desde que las excolonias obtuvieron su independencia” (p. 4). Empero, a lo largo de este ensayo, uso el término *nacionalismo* para referirme a las clases de “conciencia nacional” que Woodcock prefiere.

que puede ayudar al desarrollo no de uno sino de muchas formas de nacionalismo (diferentes ideologías, comunidades, identidades, todas ellas comprendidas, no absorbidas). Ann Saddlemeyer, por ejemplo, en su ensayo "Thoughts on National Drama and the Founding of Theatres" afirma que el teatro canadiense siempre se ha caracterizado "por llegar, explorar, cuestionar y, sobre todo, celebrar el descubrimiento del *lugar*", una idea que logra la difícil tarea de reconciliar a la autoridad nacionalista y centralista, y lo que se llama diferencias regionales, sin borrar a estas últimas.⁶ Pero, pienso yo, esta es una posición crítica poco común y se refiere sobre todo al teatro actual, que de alguna manera ha intentado, como Richard Paul Knowles apunta en algún otro sitio,* minar las estructuras institucionales y dramáticas que han ayudado a silenciar o a ahogar las *voices (off)*⁷ ("voces fuera de escena"). Sin embargo, en periodos previos, al permitir que se le anexara el discurso del nacionalismo, lo único que había logrado el teatro era sacrificar su autonomía. Esto limitaba de manera deliberada la gama de formas de representación a través de las cuales la sociedad canadiense podía buscar la exteriorización pública de su identidad.

II

Durante el importante periodo que va de fines del siglo XIX hasta el principio de la primera guerra mundial, los críticos formulaban una pregunta esencial: ¿dónde se encuentra la autoridad cultural y a favor de qué comunidades específicas se ejerce? Los nacionalistas canadienses se alarmaron cuando se pusieron a examinar su teatro. Con pocas excepciones, en su gran mayoría aquél era importado de Gran Bretaña y Estados Unidos; buscaron en vano un atisbo de algo canadiense, así fuese de manera nominal. Desde luego que había algunos actores cana-

⁶ Ann Saddlemeyer, "Thoughts on National Drama and the Founding of Theatres", en L.W. Conolly (ed.), *Theatrical Touring and Founding in North America*, Westport, Greenwood Press, 1982, p. 209.

* Richard Paul Knowles, "Voices (off): Deconstructing the Modern English-Canadian Dramatic Canon", en Robert Lecker (ed.), *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, pp. 91-111 (n. del t.).

⁷ Véase también Alan Filewod, "Erasing Historical Difference: The Alternative Orthodoxy in Canadian Theatre", en *Theatre Journal*, vol. 41, núm. 2 (mayo de 1989), pp. 201-210.

dienses, como Charlotte Morrison, Harold Nelson, Julia Arthur y Margaret Anglin, quienes lucharon por quedarse en Canadá, o hicieron carrera en el extranjero, aunque volvían de vez en cuando con producciones en gira, pero las obras provenían de otras culturas y, por lo general, a nadie le preocupaba demasiado. “Había muchos canadienses que eran físicamente leales a su nueva tierra”, explica Robertson Davies, “pero que siguieron siendo exiliados espirituales. Era exactamente igual [de inútil] pedir una forma propia de gobierno o una religión nativa que exigir arte canadiense”.⁸ Con el tiempo la gente sí exigió, frecuente e insistentemente, obras, actores y directores identificables como *canadienses*. Hector Charlesworth, por ejemplo, asqueado por la baja calidad de los espectáculos estadounidenses que realizaban giras por el país, afirmó ya en 1897 que “quizá el único futuro para el teatro [canadiense] estaba en los subsidios gubernamentales, como en Francia”,⁹ una propuesta repetida década tras década por aquellos interesados en los valores culturales más elevados y no en una comercialización masiva. Así, en 1911, también B.K. Sandwell toca el tema de la independencia cultural y económica de Canadá, tópico al que volvió muchas veces a lo largo de su carrera, aunque invariablemente marcado por su conciencia de lo que llamó en 1933 “patriotismo tímido”.¹⁰

Charlesworth y Sandwell, entre otros, se dieron cuenta de que el teatro canadiense jamás sería un éxito en cuanto negocio. Lo que necesitaba era la intervención gubernamental para generar sus principios,

⁸ Robertson Davies, “Mixed Grill: Touring Fare in Canada, 1920-1935”, en Conolly, *op. cit.*, p. 41. Davies escribe sobre el teatro canadiense de entreguerras, pero sus observaciones son válidas para periodos previos. La añeja preocupación de Canadá por los valores culturales del Viejo Mundo se detalla en María Tippet, *Making Culture: English-Canadian Institutions and the Arts before the Massey Commission*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

⁹ Hector Charlesworth [“Touchstone”], en *Evening News*, Toronto, 5 de junio de 1897 (Agradezco a Filewod, *op. cit.*, p. 209, nota 11, por llamar mi atención a este artículo lleno de información). La atribución de la autoría de este artículo a Charlesworth se sugiere en su libro *Candid Chronicles*, Toronto, Macmillan, 1925, pp. 147-165.

¹⁰ B.K. Sandwell, “The Theatre: Little Theatre Festival”, en *Saturday Night*, vol. 48, núm. 22 (8 de abril de 1933), p. 19. Véase también “The Annexation of Our Stage”, en *Canadian Magazine*, vol. 38, núm. 1 (noviembre de 1911), pp. 22-26, y “Our Adjunct Theatre”, en *Addresses Delivered before the Canadian Club of Montreal: Season 1913-1914*, Montreal, sin editorial, 1914, pp. 95-104; asimismo véase Anton Wagner, “A National or International Dramatic Art: B.K. Sandwell and *Saturday Night* 1932-1951”, en *Canadian Drama/L' Art dramatique canadien*, vol. 12, núm. 2 (otoño de 1986), p. 345.

desarrollar su estructura, subsidiar sus finanzas y cultivar el gusto del público. Ostensiblemente, sus valores se determinarían de manera colectiva, aunque en la práctica evolucionó a partir de la premisa de que debía considerarse al teatro como una forma elevada de cultura, idea que en gran medida fue tomada del modelo inglés de teatro nacional. De hecho, muchos de los primeros defensores del teatro nacional canadiense poseían una perspectiva vacilante que volvía fundamentalmente problemático el proyecto. Por un lado, querían proteger a Canadá de la penetración cultural estadounidense y también querían cortar los nexos culturales con Inglaterra; por otro lado, los vestigios anglófilos, combinados con la predisposición hacia la cultura europea, los volvió súbditos gustosos del Imperio Británico y su (incipiente) visión de las naciones semiautónomas de la *Commonwealth*.^{*} Contradiendo sus propias intenciones explícitas, lograron comprometer la independencia cultural de Canadá al darle una orientación cultural vagamente inglesa, que además resultaba vulnerable a los intereses monopólicos de Estados Unidos; por lo tanto, ayudaron a fundar el modelo que ha marcado la estructura del teatro canadiense hasta hoy.

En Inglaterra, las ideas acerca de cómo se debía formar un teatro nacional se desarrollaron como una reacción contra el tipo de teatro nacional no institucionalizado formado por Henry Irving en el Lyceum Theatre de Londres, durante el periodo 1878-1902. Actor y director brillante, Irving reformó casi por sí solo el teatro preexistente, logrando una envidiable calidad de representación, reinstauró parcialmente los textos de Shakespeare y convirtió el teatro en una forma de arte respetable que tanto el público como los críticos victorianos hallaron irresistible. Además de Shakespeare, estaba sobre todo interesado en viejos melodramas románticos y sentía más bien poco respeto o desprecio por las nuevas ideas que proponían Ibsen y Shaw. Algo anticuado en sus prácticas, le repelía cualquier cosa que se aproximara a la interferencia estatal, por lo que confiaba totalmente en las entradas de taquilla para obtener ingresos. A pesar de que reclutó una compañía no muy rígida de actores competentes, él y Ellen Terry, su compañera de toda la vida, estelarizaban todas las representaciones importantes, como mandaba la

^{*} *Commonwealth*. Organización formada por las antiguas colonias británicas, hoy independientes, que mantienen estrechos vínculos económicos y culturales con la metrópoli. El término sustituyó al de *Imperio Británico* en 1961 (n. de la ed.).

gloriosa tradición decimonónica. Dedicado a las obras de larga permanencia y a producciones cada vez más elaboradas, Irving se convirtió en el líder indiscutible de su profesión y en 1895, no sólo en honor de sus logros personales sino del profundo cambio de actitudes en cuanto a la importancia social y artística del teatro, fue el primer actor en recibir un título. Ya como “Sir Henry” impuso un alto tono de seriedad caballeresca al teatro inglés, herencia que han mantenido con vida en el siglo xx actores como Lord Laurence Olivier y Sir John Gielgud.¹¹ Irving llevó sus producciones completas del Lyceum a Canadá en seis giras distintas, desde 1884 a 1904, cultivando un amplio gusto por la belleza escénica y la buena actuación, afirmando además los estándares conservadores mediante los que los críticos como Charlesworth y Sandwell, a lo largo de sus influyentes trayectorias, juzgaron tanto las producciones nacionales como las que venían de gira.¹²

A pesar de su admiración por los logros de Irving, Charlesworth y Sandwell también estaban interesados en una famosa discusión que se llevaba a cabo en Inglaterra, acerca de si se podría establecer un teatro nacional con carácter oficial, que tomaría prestadas algunas partes del trabajo de Irving, pero al mismo tiempo las mejoraría. Inspirado por el ejemplo de la Comédie-Française y otros teatros de la Europa continental, un número impresionante de actores, directores, críticos y autores —incluyendo a William Archer, Matthew Arnold, Frank Benson, Augustus Harris, Henry Arthur Jones, Bram Stoker, William Poel, John Martin-Harvey y, sobre todo, Harley Granville-Barker— discutieron a lo largo de un periodo de varios años que, a diferencia del Lyceum, si un teatro nacional no debía resultar vulnerable a las presiones comerciales del mercado y debía, entonces, recibir generosos subsidios estatales que aseguraran su independencia financiera. Esto le daría la oportunidad de crear un repertorio con fuerza de convocatoria, gracias a sus producciones de excelencia nunca antes vista. El repertorio se centraría en el montaje

¹¹ Laurence Irving, *Henry Irving: The Actor and His World*, Londres, 1951 (Nueva York, Macmillan, 1952, 1a. reimp.). Algunas ideas sobre el teatro nacional de Irving se citan en Austin Brereton, *The Life of Henry Irving*, 2 tomos, Londres, 1908 (Nueva York, Benjamin Blom, 1969, 1a. reimp.), tomo 1, pp. 257-259.

¹² Hector Charlesworth, *Candid Chronicles*, pp. 386-396, y *More Candid Chronicles*, Toronto, Macmillan, 1928, pp. 382-385; Anton Wagner, *op. cit.*, pp. 342-343, y B.K. Sandwell, “There Are Still Some People Who Can Remember Irving”, en *Saturday Night*, vol. 62 (17 de mayo de 1947), p. 37.

de Shakespeare, pero también incluiría obras menos conocidas, pero importantes, de la dramaturgia inglesa de todos los periodos, junto con los autores clásicos traducidos del resto de la dramaturgia europea. Este teatro nacional no sólo sería un museo de obras maestras, sino que también encargaría y pondría en escena obras que trataran sobre la vida contemporánea con una amplia variedad de estilos y formas. Organizada como una compañía permanente de actores reconocidos, impulsando el trabajo de grupo y no la mera rotación de papeles estelares entre sus miembros, también podría posibilitar el establecimiento de una escuela de teatro afiliada a ella, que se basara tanto en principios tradicionales como en propuestas innovadoras, y de la que se pudiesen reclutar a sus nuevos actores.¹³

Estas propuestas, motivadas por un deseo casi puritano de excelencia artística, surgieron de un sistema de valores francamente elitista, el cual asumía que todos los miembros de una sociedad, sin importar su clase o educación, se beneficiarían al ver teatro. Al menos, les ayudaría a cultivar su gusto, mostrándoles la diferencia entre lo que es bueno y lo que es

¹³ El debate está parcialmente resumido en John Elsom y Nicholas Tomalin, *The History of the National Theatre*, Londres, Jonathan Cape, 1978. Véase también Geoffrey Whitworth, *The Making of a National Theatre*, Londres, Faber y Faber, 1951; Janet Minihan, *The Nationalization of Culture*, Londres, Hamish Hamilton, 1977, y Loren Kruger, "«Our National House»: The Ideology of the National Theatre of Great Britain", en *Theatre Journal*, vol. 39, núm. 1 (marzo de 1987), pp. 35-47. Para una lista de las contribuciones personales al debate véase William Archer, "A Plea for an Endowed Theatre", en *Fortnightly Review*, nueva época, vol. 45, núm. 269 (1 de mayo de 1889), pp. 610-626; Matthew Arnold, "The French Play in London", en *Nineteenth Century*, vol. 6, núm. 30 (agosto de 1879), pp. 228-243; Frank R. Benson, "The National Theatre", en *Nineteenth Century*, vol. 49 (mayo de 1901), pp. 772-780; Augustus Harris, "The National Theatre", en *Fortnightly Review*, nueva época, vol. 44, núm. 227 (1 de noviembre de 1885), pp. 630-636; Henry Arthur Jones, *The Foundations of a National Drama*, Nueva York, George H. Doran Company; Londres, Chapman y Hall Ltd., sin fecha; Bram Stoker, "The Question of a National Theatre", en *Nineteenth Century*, vol. 63, núm. 375 (mayo de 1908), pp. 734-742; William Poel, "The Functions of a National Theatre", en *The Theatre*, núm. 22 (1 de septiembre de 1893), pp. 162-166; Sir John Martin-Harvey, *The Autobiography of Sir John Martin-Harvey*, Londres, Sampson Low, Marston y Co., Ltd., 1933; [John] Martin-Harvey, "Canadian Theatres", en *University Magazine*, vol. 13, núm. 2 (abril de 1914), pp. 212-219; William Archer y Harley Granville-Barker, *A National Theatre: Scheme and Estimates*, Londres, sin editorial, 1907; Port Washington, Kennikat Press, 1970 (1a. reimpresión); y Harley Granville-Barker, *A National Theatre*, Londres, Sidwick y Jackson, 1930. La aparición de la Comédie-Française en el Gaiety Theatre de Londres, en 1879, estimuló mucho el debate inglés; el crítico francés Francisque Sarcey impartió una conferencia, en Londres, sobre la Comédie-Française, que se publicó en *Nineteenth Century*, vol. 6, núm. 29 (julio de 1879), pp. 182-200.

malo. Comprensiblemente, estas propuestas resultaban un tanto vagas en cuanto a la definición exacta de sus categorías de evaluación, pero estaban armadas de una manera tan idealista que poca gente parece haber sentido el suficiente recelo como para tomarse el tiempo de examinarlas con cuidado.¹⁴ Este proyecto de teatro nacional no sólo estaba dirigido a los habitantes de Gran Bretaña, también tenía intenciones de hacer extensiva la ilustración cultural a sus colonias. “Hagamos las cosas como corresponde a este gran imperio del que tanto hablamos”, declaró un apasionado miembro del Parlamento durante uno de los múltiples debates candentes al respecto. “No dejemos que se compare nuestro Teatro [Nacional] con algún Teatro alemán, como el de Stuttgart o Wiesbaden. Que sea un Teatro Británico del que el Reino Unido se pueda sentir orgulloso y... que sea un Teatro que hable a Canadá, África del Sur y las antípodas”.¹⁵ Como miembros sumisos del imperio, los canadienses escucharon: siempre que les venía a la cabeza la idea de fundar su propio teatro nacional, dirigían su mirada al ejemplo británico en busca de ideas, precedentes y consejos prácticos.

En Inglaterra, quienes apoyaban el proyecto de un teatro nacional escribieron libros y artículos, pronunciaron discursos en los que probaban ideas, delineaban planes y trataban de crear conciencia de las funciones pedagógicas, estéticas y morales del teatro, dentro de lo que llamaban avance de la civilización. Muchos de estos teóricos y partidarios también visitaron Canadá y, por tanto, tuvieron una influencia inmediata sobre la creciente inquietud que creaban las posibilidades de un teatro nacional canadiense. A Bram Stoker, quien era bien conocido para los canadienses, ya que era el administrador tanto de las finanzas como del tiempo de Irving, le gustaba aplaudir el ejemplo del Lyceum, además de aportar ideas más modernas en cuanto a cómo refinar tal ejemplo. También John Martin-Harvey obtuvo una cálida recepción, primero como veterano de la compañía de Irving y más tarde como actor-empresario independiente, y realizó siete giras por el país entre 1914 y 1932 con sus

¹⁴ Incluso Shaw apoyó la causa, aunque con reservas en cuanto a algunos aspectos, para este caso véanse Loren Kruger, *op. cit.*, pp. 45-46, así como Elsom y Tomalín, *op. cit.*, y también Whitworth, *op. cit.*

¹⁵ *Parliamentary Debates: Commons (Hansard)*, volumen 52 (23 de abril a 8 de mayo de 1913), p. 470. Este debate aparece citado en Kruger, *op. cit.*, p. 47, con pocas diferencias del texto *Hansard*.

propias producciones de Shakespeare, algunas obritas predecibles escritas a vuelapluma durante el siglo XIX y algunos trabajos modernos. Frank Benson hizo giras por Canadá con su repertorio shakespeariano y, sorprendentemente, obtuvo un doctorado *honoris causa* por la Universidad McGill en 1913. Esta era una forma poco frecuente de legitimación en una época en la que los actores aún eran tratados como pillos y vagabundos; sin embargo, Benson, al transformarse en un vehículo de alta cultura para las colonias más apartadas, resultó un caso especial. Benson y Martin-Harvey pronunciaron discursos en público (algunos llegaron a publicarse) para los clubes canadienses y otras organizaciones patrióticas, en los que tendían a comparar el estado del teatro en Inglaterra y Canadá, y no siempre en detrimento de este último. Harley Granville-Barker visitó Canadá, en 1915, para hablar durante la ceremonia de apertura del fugaz Canadian National Theatre, que manejaba la Drama League en Ottawa, con sede en el Museo Nacional de Victoria; volvió en 1936 como un distinguido jurado para el aún joven Dominion Drama Festival. Sus fallos se reproducían con entusiasmo en los periódicos a lo largo de Canadá, y publicó un artículo magistral, "The Canadian Theatre", en el que comparaba, de manera discreta, el naciente teatro de Canadá con el isabelino inglés.¹⁶ Martin-Harvey y Granville-Barker influyeron bastante en el pensamiento canadiense en cuanto a la manera en que el teatro inglés se adaptaría al contexto de Canadá. Durante un largo periodo, sus argumentos fueron desarrollados por académicos como Arthur L. Phelps y W. S. Milne; dramaturgos como John Hoare, Fred Jacob, John Coulter y Herman Voaden; críticos, claro, como Charlesworth y Sandwell, y, sobre todo, por Vincent Massey. Como generoso benefactor privado (fundador del Hart House Theatre en la Universidad de Toronto, antologador de obras dramáticas, patrocinador del Dominion Drama Festival y miembro ejecutivo, gobernador general y presidente de la comisión que lleva su apellido), Massey dejó una huella imborrable en la historia cultural de Canadá. Todos estos hombres, dada su situación histórica, no podían sino pensar que cultura y nacionalismo eran principios inseparables. Al igual

¹⁶ H[arley] Granville-Barker, "The Canadian Theatre", en *Queen's Quarterly*, vol. 43, núm. 3 (otoño 1936), pp. [256]-267. Esta visita a Canadá la describe Arthur Beverly Baxter, "Birth of the National Theatre", en *Macleans Magazine*, vol. 29, núm. 4 (febrero de 1916), pp. [27]-29.

que los partidarios del teatro nacional inglés, también los canadienses deseaban establecer un teatro que sirviera como una encarnación del orgullo nacional (un símbolo del estatus de Canadá no sólo como apéndice de la cultura de Inglaterra, sino como un líder dentro del mundo angloparlante). Al mismo tiempo creían que el teatro ayudaría a reunir las distintas regiones en algo más aproximado a una nación unificada. Estaban preocupados por lo que ahora llamamos el discurso de autoridad política y cultural, que ellos trataban de trasladar a un contexto claramente canadiense; pero, como se subrayó anteriormente, mediante la mera adaptación, y de alguna manera refinamiento de un modelo esencialmente importado, no hacían sino debilitar la lucha de Canadá por obtener su soberanía cultural. Además estaban apoyando una serie de valores culturales reaccionarios y sospechosos para cierta parte de los canadienses, a pesar de que sólo recientemente se han cuestionado aquéllos de manera seria.¹⁷

Tendían a pensar el teatro como un instrumento para la difusión de la alta cultura, lo que equivalía frecuentemente a tener un repertorio de

¹⁷ Véase Arthur L. Phelps, *op. cit.*, pp. 88-94; W.S. Milne, con su reseña anual de drama, sección "Letras de Canadá", en *University of Toronto Quarterly*, desde 1936 hasta 1941, especialmente 1936 (vol. 5, núm. 3, pp. 389-395); 1940 (vol. 9, núm. 3, pp. 301-307) y 1941 (vol. 10, núm. 3, pp. 300-305); John Edward Hoare, "A Plea for Canadian Theatre", en *University Magazine*, vol. 10, núm. 2 (abril de 1911), pp. [239]-253; Fred Jacob, "Waiting for a Dramatist", en *Canadian Magazine*, vol. 43, núm. 2 (junio de 1914), pp. 142-146; John Coulter, "The Canadian Theatre and the Irish Exemplar", en *Theatre Arts Monthly*, vol. 22, núm. 7 (julio de 1938), pp. 503-509; Herman Voaden, "Theatre Record, 1945", en *Canadian Forum*, vol. 25 (noviembre de 1945), pp. 184-187; Hector Charlesworth, *op. cit.*, 1925 y 1928; Sandwell, "Our Adjunct Theatre", pp. 96-104, y Vincent Massey, "The Prospects of a Canadian Drama", en *Queen's Quarterly*, vol. 30, núm. 2 (octubre de 1922), pp. 194-212. De hecho, todos estos hombres desempeñaron diversos roles en el desarrollo del teatro canadiense: Hoare, por ejemplo, fue dramaturgo, crítico y director supervisor, desde 1943, del Montreal Repertory Theatre; Jacob era novelista y crítico teatral para el *Mail and Empire* de Toronto; Voaden era maestro, director, compilador de antologías y activista cultural. La reacción contra este sistema particular de ideas nacionalistas puede encontrarse en Tom Hendry, "The Masseys and the Masses", en *Canadian Theatre Review*, núm. 3 (verano 1974), pp. 6-10; Renate Usmiani, *Second Stage: The Alternative Theatre Movement in Canada*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1983; Alan Filewod, *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1987; Robert Wallace, *Producing Marginality: Theatre and Criticism in Canada*, Saskatoon, Fifth House, 1990; Denis W. Johnston, *Up the Mainstream: The Rise of Toronto's Alternative Theatres, 1968-1975*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, y el artículo de Richard Paul Knowles, en *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.

Shakespeare. Martin-Harvey explicó que en el teatro nacional inglés se representaba a Shakespeare al menos una vez por semana, y parece claro que lo mismo debía hacerse en Canadá.¹⁸ Mientras tanto, Shakespeare era el más importante modelo escénico para muchos de nuestros dramaturgos, incluyendo a Charles Mair y Wilfred Campbell.¹⁹ Como un árbitro del buen gusto, Shakespeare resulta impecable. Fue parte de una larga y envidiable tradición de actores, expresó los valores llamados universales o transhistóricos y se puede acomodar fácilmente en formas altas y bajas de la cultura teatral; además, como símbolo irreprochable de la superioridad cultural del Viejo Mundo, pertenece a la era isabelina, el periodo de poder imperialista en expansión al que generosamente Granville-Barker había comparado con Canadá. Entonces Shakespeare, sin grandes esfuerzos de la imaginación, podría incluso considerarse casi un dramaturgo canadiense. Martin-Harvey, en una gira por Canadá, con obras de Shakespeare, se vio como un hombre lleno de responsabilidades “humanitarias y espirituales”, como los misioneros; y de hecho no pecó de hipocresía cuando declaró que había venido a llenar “la imperante necesidad de Canadá por lo mejor que el teatro inglés puede ofrecer”.²⁰ Como Irving, su maestro, Martin-Harvey fue nombrado caballero por sus servicios al teatro, y como “Sir John” agregó modales

¹⁸ Martin Harvey, *op. cit.*, 1914, p. 218. Para información adicional sobre la importancia de los montajes de Shakespeare en Canadá, véase Frederic Robson, “The Drama in Canada”, en *Canadian Magazine*, vol. 31, núm. 1 (mayo de 1908), pp. 59-61.

¹⁹ Carl F. Klinck, *Wilfred Campbell: A Study in Late Provincial Victorianism*, Toronto, Ryerson, 1942; L. A. MacKay, “Canadians Writers of the Past: William Wilfred Campbell”, en *Canadian Forum*, vol. 14, núm. 158 (noviembre de 1933), pp. 66-67, y Norman Shrive, *Charles Mair: Literary Nationalist*, Toronto, University of Toronto Press, 1965. Charles Heavyside tuvo también una acendrada influencia shakespeareana, para ello véase Michael Tait, “Playwrights in a Vacuum: English-Canadian Drama in the Nineteenth Century”, en *Canadian Literature*, núm. 16 (primavera 1963), pp. 6-7. En Campbell encontramos una clara muestra de cómo un escritor clásico como Shakespeare puede utilizarse para fines xenófobos, por ejemplo en su artículo “Shakespeare and the Latter-Day Drama”, en *Canadian Magazine*, vol. 30, núm. 1 (noviembre de 1970), pp. 14-18, despotrica contra Tolstoi, Cervantes, Shaw e Ibsen, entre otros, con el fin de canonizar a Shakespeare y usarlo como símbolo del desarrollo de “los mejores ideales de la raza británica” (p. 18).

²⁰ [John] Martin Harvey, “First Impressions of Canada”, en *Addresses Delivered before the Canadian Club of Hamilton, 1913-1914*, Hamilton, Labor News Printing, 1914, pp. 91-92; asimismo véase Patrick O’Neill, “The British Canadian Theatrical Organization Society and the Trans-Canada Theatre Society”, en *Journal of Canadian Studies*, vol. 15, núm. 1 (primavera 1980), pp. 56-67.

refinados, cuasi aristocráticos, a lo que prístinamente era un arte basto. Él e Irving contribuyeron a lo que es un tema recurrente en las ideas canadienses sobre la fundación de un teatro nacional: básicamente debe tratarse de una forma artística conservadora y civilizante; no tiene sitio para la innovación y para lo iconoclasta.²¹

Esta desviación hacia la cultura inglesa, combinada con una fe en Shakespeare como escritor canónico, redundó en detrimento del desarrollo de un teatro local, sin importar qué tanto ampliemos su definición. Ya que ningún canadiense podría emular, por no decir alcanzar, los logros de Shakespeare, generaciones de dramaturgos han enfrentado el reto de superar la “angustia de la influencia”, síntoma que ha empeorado desde que en 1953 se estableció el Stratford Shakespearean Festival. Pero la inseguridad no sólo tiene su origen en los textos clásicos. Cuando los promotores del teatro nacional canadiense no estaban ocupados proponiendo a Shakespeare como modelo de excelencia, dirigían su atención a los dramaturgos más avanzados de Europa: Granville-Barker y John Galsworthy en Inglaterra, Gerhart Hauptmann y Hermann Sudermann en Alemania, August Strindberg y Henrik Ibsen en Escandinavia, y Eugene Brieux junto con Emile Zola en Francia. Sus trabajos eran difíciles, y, no obstante su dificultad, algunos críticos, como Charlesworth, creían que debían ser representados en Canadá en el lugar de los espectáculos típicos que ponían las compañías itinerantes de Estados Unidos.²² Al parecer, nada tenían de inapropiadas estas ideas; si se llevaban a cabo, permitirían a los canadienses experimentar un repertorio más amplio (querían decir más civilizado) y no sólo formado por obras clásicas, como las de Shakespeare, sino también el nuevo teatro que estaba ganando su reputación de obra de arte moderna. De esta manera, el prestigio cultural parecía garantizado, pero también aquí operaba una paradoja: si decidían incorporarse a la llamada cultura

²¹ Vid. Robert G. Lawrence, “John Martin Harvey in Canada”, en *Canadian Drama/L' Art dramatique canadien*, vol. 6, núm. 2 (otoño 1980), pp. 234-241; L.W. Conolly, “Martin Harvey in Canada”, en Eric Salmon (ed.), *Bernhardt and the Theatre of Her Time*, Westport, Greenwood Press, 1984, pp. 225-242; Frederic Robson, *op. cit.*, pp. 58-61, y B.K. Sandwell, *op. cit.*, 1947, p. 37.

²² Hector W. Charlesworth, “Some Modernisms of the Stage”, en *Canadian Magazine*, vol. 1, núm. 1 (marzo de 1893), pp. 43-47; véase también Denis Salter, “Ibsen in Canada: The Critical Reception, 1910-1980”, en Jorn Carlsen y Bengt Streijffert (eds.), *Canada and the Nordic Countries*, Lund, Lund University Press, 1988, pp. 285-297.

mundial, los canadienses estarían ignorando el cultivo de su propio repertorio, un acto de autonegación que contradecía la supuesta política de nacionalismo cultural.

Para lograr introducir obras europeas contemporáneas en la cartelera canadiense, John Hoare, en un importante artículo publicado en 1911, recomendaba los teatros con un repertorio experimental, como los que existían en Inglaterra, donde compañías residentes, eficientemente subsidiadas y comprometidas de lleno con la vida cultural de sus comunidades, presentaban temporadas cortas con su variado repertorio. Hoare, como muchos canadienses, estuvo muy influido en este punto por Granville-Barker, quien había escrito un artículo sobre los ideales del sistema de repertorios, en el número de enero de 1911 de la *Fortnightly Review*, de la cual Hoare cita fragmentos considerables. Obviamente, Hoare no sugería que los canadienses escenificaran, de manera independiente, su propia versión de los teatros de repertorio. En cambio, afirmaba que la compañía de Horniman debía venir a Canadá para presentarse, durante seis semanas, en Toronto y Montreal, y que un comité de trabajo debía formarse para consultar no sólo a Horniman y (por supuesto) a Granville-Barker, sino también a varios teatros europeos de repertorio “para traer el resultado a Canadá, adaptarlo a las necesidades del país y sobre esos cimientos establecer nuestros propios ideales para lograr el éxito final del teatro nacional canadiense”.²³ Su visión era efectivamente política: un teatro nacional, afirmaba, ayudaría a “fortalecer la unidad de la nación”; anticipándose a los conflictos regionales y a las disparidades desde aquel momento, se opuso a construir un solo teatro en, digamos, Ottawa, y propuso que en su lugar se construyera una serie de teatros a lo ancho del país. Era factible que de vez en cuando se intercambiaran producciones, para que, de manera

²³ John Hoare, *op. cit.*, p. 249. El artículo de Granville-Barker, “Two German Theatres”, apareció en *Fortnightly Review*, nueva época, núm. 89 (2 de enero de 1911), pp. 60-70. De hecho el Horniman’s Gaiety Theatre sí realizó una gira por Montreal y Toronto en 1912, y de nuevo en 1913, cuando también viajaron a Estados Unidos. Indirectamente influyeron en la creación del Montreal Repertory Theatre; al respecto véase Philip Booth, “The Montreal Repertory Theatre, 1930-1961: A History and Handlist of Productions”, tesis de maestría, McGill University, 1989, p. 12. Hoare también estaba pensando en el ejemplo del Abbey Theatre como un instrumento del nacionalismo cultural (p. 245). La comparación no es extraña, una muestra de ello es el artículo de Coulter, *op. cit.*, pp. 503-509. El tema está sabiamente resumido en Ann Saddlemyer, *op. cit.*, pp. [193]-211.

colectiva, formaran una estructura diversa, aunque “unificada y representativa del teatro nacional de Canadá”.²⁴

Comentarista con una capacidad de vaticinio inusual, Hoare estaba vislumbrando con exactitud lo que sería el sistema de teatro regional que surgió cerca de cincuenta años después, durante las décadas de los sesenta y setenta, en parte como respuesta al orgullo generado por las celebraciones del centenario de la independencia, en 1967. Al mismo tiempo, empero, la propuesta de Hoare en cuanto a un sistema de teatros de repertorio interconectados, también predijo algunas de las debilidades estructurales de tal sistema, particularmente sus problemas para establecer algo tan amplio como una recopilación nacional. Poco convencido del teatro al estilo americano, y sobre todo preocupado por las dificultades que implicaba adaptar las prácticas europeas al contexto canadiense, Hoare relegó a las obras y dramaturgos canadienses en una nota al margen sin mucho interés. Su preocupación por valorar un compendio extranjero, por muy vanguardista que éste fuera, se confirmó por su comentario de algún modo defensivo “el arte y el teatro de todos los pueblos y de todos los tiempos deben siempre ser internacionales en esencia”.²⁵ Así, las proposiciones aparentemente inocentes de Hoare de crear un índice europeo, como la devoción de Martin-Harvey por Shakespeare, tuvieron un efecto paradójico: legitimaron el repertorio internacional, y no el nacional, y de este modo se subvirtió la premisa en la que se basaba el ideal del repertorio europeo: el compromiso directo (y hasta polémico), con las necesidades sociales, culturales y políticas de comunidades específicas.

De manera semejante, es posible criticar las educadas reflexiones que Vincent Massey realizó, a lo largo de muchos años, acerca de las estructuras prácticas requeridas para crear lo que Massey, en cierto nivel, parecía considerar deseable: un repertorio de obras escritas en Canadá sobre temas, un dialecto y un estilo reconocidamente canadienses. Massey merece nuestra atención por varias razones, en parte porque la extraña mezcla de su pensamiento conservador y radical resulta muy representativa: íntimo mandarín cultural, Massey sentía repugnancia ante obras al estilo Broadway y sugería, como Hoare, que el futuro del teatro cana-

²⁴ John Hoare, *op. cit.*, pp. 250-252.

²⁵ *Ibid.*, p. 252.

diense se encontraba en el sistema de repertorio que manejaban el Gaiety Theatre de Manchester y el Abbey Theatre de Dublín. Se oponía, por principio, a las temporadas largas, al sistema de “estrellas” y al teatro socavado por la necesidad de ganancias; Massey quería que Canadá estableciera una serie de teatros regionales que no sólo produjesen obras extranjeras, sino también obras canadienses recientes. Esperaba con entusiasmo que en algún momento se acumulara un número sustancial de obras aplaudidas (o, en otras palabras, clásicos canadienses), a las cuales los directores artísticos recurrieran de manera automática al planear sus temporadas. Sobre todo, Massey optó por un punto de vista práctico del teatro. Insistía que los dramaturgos, para lograr un dominio de su oficio, debían trabajar conjuntamente con un director y una compañía de actores, y no en aventurillas caseras montadas en palacios municipales, sino en verdaderos teatros. Anton Chejov había trabajado en el Teatro de las Artes de Moscú, Stanley Houghton en el Gaiety Theatre y Eugene O’Neill con los Provincetown Players; en Canadá, Carroll Aikins no sólo había escrito la tragedia india *The God of Gods*, al mismo tiempo era director del Home Theatre, cerca de Naramata, Columbia Británica. Este tipo de colaboraciones era lo que Massey tenía en mente, ya que estaban preñadas de grandeza.²⁶

Estas ideas, expresadas ya en 1922, de alguna manera eran pensamientos para la posteridad (a semejanza del artículo que Hoare publicó en 1911), anticiparon acciones presentes para ampliar el repertorio canadiense. Los programas de residencias para dramaturgos, patrocinados por el Canada Council, son una consecuencia de las creencias de Massey en cuanto a que la escritura teatral no sólo es un arte literario, sino una habilidad técnica que puede dominarse a través de una combinación de talento y disciplina. Pero, y vuelve a coincidir con Hoare, Massey estaba haciendo muy poco, salvo importar una idea europea preexistente como solución para los problemas de Canadá, sin prestar atención a las diferencias cruciales. En Inglaterra, por ejemplo, el sistema de teatro de repertorio se originó, parcialmente, como una reacción —que enfatizaba la reproducción exacta de actitudes regionales, con historias y acentos locales— contra la hegemonía cultural londinense. Se trataba de ofre-

²⁶ Vincent Massey, *op. cit.*, 1922, pp. 199-201. Se analiza el ejemplo de Aikins en James Hoffman, “Carroll Aikins and the Home Theatre”, en *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. 7, núm. 1 (primavera 1986), pp. 50-70.

cer a los teatros tradicionales una alternativa radical, mas no de sustituirlos; no obstante, en Canadá no existían tales teatros (salvo las compañías extranjeras itinerantes), a los cuales los de repertorio se enfrentaban. Así, la idea, corría el riesgo de hacerse ortodoxia y, por ende, en una institución convencional y defensora del *statu quo*. De hecho esto es exactamente lo que sucedió cuando los teatros de repertorio se transformaron en nuestro actual sistema de teatros regionales. Despojados, por una combinación de fuerzas históricas, geográficas, económicas y culturales, de la posibilidad de ser, aunque fuese ligeramente, radicales en intención y ejecución, se han convertido, en gran medida, en versiones (subsidiadas por el Estado) del teatro comercial estilo estadounidense, al que de hecho se suponía iban a sustituir. Su compromiso con el *ethos* del nacionalismo —conservador, radical o cualquier otro— ha sido confuso, marginal o inexistente.²⁷ Massey, como representante de una clase típica de nacionalista cultural, por supuesto no podía haber previsto estos desarrollos específicos, a pesar de que se puede discutir que son consecuencia de que el modelo originalmente propuesto por él era inadecuado para Canadá y derivaba de su admiración, quizá excesiva, de los logros de la cultura inglesa. La vergüenza que le causaba el hecho de que Canadá fuese una mera potencia colonial, frecuentemente traicionaba sus juicios.

Entre las múltiples contribuciones de Massey al desarrollo del teatro canadiense, se encuentra la edición de una importante obra en dos volúmenes: *Canadian Plays from Hart House Theatre* que, a pesar de sus aspiraciones eclécticas (“tanto en estados de ánimo como en tratamiento cubren una gama amplia”), sólo refleja una variedad más bien estrecha de temas y estilos, y tiene que apoyarse en los primeros intentos de Merrill Denison para crear un punto de vista propiamente canadiense sobre el realismo dramático en tres de cada once obras.²⁸ Con la incertidumbre de cómo sería el drama canadiense cuando madurase, Massey

²⁷ Mark Czarnecki, “The Regional Theatre System” y “Part II: Theatre and Drama across Canada”, en Anton Wagner (ed.), *Contemporary Canadian Theatre: New World Visions*, Toronto, Simon and Pierre, 1985, pp. 35-48, 96-174, y Alan Filewod, *op. cit.*, pp. 202-210.

²⁸ Vincent Massey (ed.), *Canadian Plays from Hart House Theatre*, 2 tomos, Toronto, Macmillan, 1926, tomo 1, capítulo vi. Los dramaturgos incluidos son Merrill Denison, Duncan Campbell Scott, Marian Osborne, H. Borsook, Isabel Ecclestone MacKay, Britton Cooke, Carroll Aikins, L.A. Mackay y Leslie Reid.

tenía algunas ideas basadas en una comprensión sutil, aunque evasiva, de los problemas ideológicos inherentes a cualquier intento de propugnar la causa del nacionalismo cultural. Inspirado, como él mismo admitía, tanto por Bernard Shaw como por Henry Arthur Jones, Massey creía que el teatro era una persuasiva fuerza moral; lo cual no quería decir didactismo ni censura ni propaganda, sino más bien el deseo de afrontar preguntas difíciles de manera directa y sin “prejuicios ni hipocresía”. Admitió que deseaba que los dramaturgos canadienses estuviesen honestamente comprometidos con su sociedad. Así, le resultaban especialmente desagradables las caricaturas como Jack Canuck,* que solían aparecer en las novelas canadienses. Al mismo tiempo es evidente que también las formas abiertas de nacionalismo le molestaban, sin importar qué tan honestas resultasen. Afirmaba que las obras canadienses no debían ser únicamente muestrarios tímidos del “color local”, debían evitar premisas tan estrechas como “el punto de vista canadiense” y no debían procurar la homogeneidad en cuanto a sus temas y contenidos. De hecho, debían dedicarse a representar la diversidad del país, eludiendo, por supuesto, la tentación de caer en sentimentalismos o falsificar la complejidad de la vida canadiense.

¿Qué deseaba Massey que lograra el teatro canadiense en realidad? En este punto se limitaba a las generalidades plácidamente vacuas, propias de la gente que pronuncia demasiados discursos. Creía, o eso parece, en algo más bien abstracto e inefable, que él esbozaba como “un sentimiento, porte o estilo característicos” que surgirían (pero ¿por qué y cómo?) de una forma de la esencia de lo canadiense “automática e inherente [al ser del país]”. Así pues, el nacionalismo estaba bien mientras no se convirtiera en un puro ejercicio del patriotismo²⁹ y estimulara la creación estética en todas sus formas.³⁰ Con base en el precedente de John Millington Synge, Massey deseó y decidió que el teatro canadiense no sólo estuviese pleno de “alegría”, sino que fuera una crítica severa de su sociedad —aunque de manera bienintencionada y con poca acritud—, exactamente como lo hizo Synge en *The Playboy of the Western*

* En el lenguaje coloquial, Canuck significa canadiense (n. del t.).

²⁹ Vincent Massey, *op. cit.*, 1922, pp. 194-195, 206-208.

³⁰ Vincent Massey, “Popular Address: Art and Nationality in Canada”, en *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada*, 3a. serie, núm. 24 (1930), p. lxxiii.

World, al criticar, de manera feroz, la vida irlandesa, a grado tal que ocasionó “disturbios en Dublín hasta que el público irlandés aprendió a tolerar que se le aplicara un tratamiento realista a sus excentricidades”.³¹ Si se lleva a sus conclusiones lógicas, esta última afirmación hace pensar que a Massey no le importaba si el teatro era ignorado por los grupos indispuestos a cambiar su pensamiento político; al menos el teatro podía enorgullecerse por su poco espectacular responsabilidad como espejo de la realidad social existente.

Las referencias de Massey al ejemplo de Synge en Irlanda son menos atrevidas de lo que aparentan y traicionan su desconfianza en el teatro como instrumento de intervención social activa; incluso Massey da la impresión de ser alguien que está tan disgustado por la consigna del nacionalismo canadiense, que prefiere sublimarlo en algo indefiniblemente espiritual o desplazarlo hacia las preocupaciones de otra cultura nacionalista, como la irlandesa. Es más, a pesar de su interés profesional en Synge, su honestidad (quizá un vestigio de su pasado metodista), junto con el aire de privilegio aristocrático evidente en cada aspecto de su argumentación parecen muy distantes de los motines teatrales en Dublín, del campesinado irlandés y del nacionalismo como expresión legítima de la soberanía cultural y política. ¿De verdad hubiese aplaudido que un canadiense escribiera una obra tan polémica como *The Playboy of the Western World*? Lo que quería, lo admitiese o no, era un teatro canadiense mucho más sofisticado que nos otorgara una reputación de civilizada potencia intermedia, con cierta influencia confiable por su sentido común, largueza de espíritu y su disposición normativa, en caso de ser necesaria. En realidad, Massey quería despolitizar el teatro canadiense con el fin de elevar su calidad estética y convertirlo en un instrumento inocuo para lograr el prestigio cultural: era, como lo califica con exactitud Claude Bissel, su biógrafo, un canadiense imperialista, y ésta era la única actitud que podía adoptar.³²

³¹ Vincent Massey, *op. cit.*, 1922, p. 209.

³² Claude Bissel, *The Young Vincent Massey*, Toronto, University of Toronto Press, 1981, y *The Imperial Canadian: Vincent Massey in Office*, Toronto, University of Toronto Press, 1986; asimismo véase Robertson Davies, “Forum: Robertson Davies on the Young Vincent Massey”, en *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. 3, núm. 1 (primavera 1982), pp. [97]-100.

III

En diversos ensayos existentes al respecto, se ha afirmado una y otra vez que el teatro canadiense, al igual que el ferrocarril y otras iniciativas patrocinadas por el gobierno, serían aprovechadas para la causa de la unidad nacional. Sorprendentemente, en varios periodos, hubo pocas voces discrepantes frente a esto que preguntaron si la ideología del nacionalismo, o al menos la del tipo programático, no debía ser repudiada como una especie de tiranía política y artística. De vez en cuando, bajo este clima, las nuevas obras tenían problemas para constituirse en entes artísticos autónomos y podían ser rápidamente elegidas y juzgadas por su grado de esencia de lo canadiense, una categoría (no muy distinta a la de los peores excesos de la crítica temática) que podía manipularse para usurpar el lugar de los criterios evaluativos genéricos, dramaturgicos, estilísticos y otros afines. Los dramaturgos, como Charles Mair y Wilfred Campbell, podían ser persuadidos de poner su arte al servicio de la consigna nacionalista, dependiendo, por supuesto, de la definición de nacionalismo (semejante a veces a la del imperialismo británico o bien a la del estadounidense) que prevaleciera en algún periodo dado.³³ De manera similar, los actores, directores y diseñadores apoyarían la opinión de que el montaje teatral también coadyuvaría en la evolución de un sentido de identidad nacional, pero, ¿cómo lograrlo?, dado el latente problema que representaba una población minoritaria dispersa en un enorme terreno que en gran parte era inhóspito.

Nuestro primer (y único) teatro nacional verdadero, el Dominion Drama Festival, nació en 1932, gracias a la sugerencia del gobernador general Lord Bessborough. Recién llegado a Canadá de Inglaterra, Bessborough se desilusionó de la cultura canadiense, aunque sí lo im-

³³ Las ideas imperialistas de Mair como se desarrollan en *Tecumseh* y algunos otros textos, se discuten en Norman Shrive, *op. cit.*; Carl Berger, *The Sense of Power: Studies in the Ideas of Canadian Imperialism 1867-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, pp. 50-77, y Dennis Duffy, *Gardens, Covenants, Exiles: Loyalism in the Literature of Upper Canada/Ontario*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, pp. [55]-69; en cuanto a William W. Campbell, véase *op. cit.*, 1970, pp. 14-18, y Carl F. Klinck, *op. cit.* Por supuesto que se le ha prestado poca o nula atención a una escritora no canónica como Sarah Anne Curzon, quien intentaba presentar un punto de vista revisionista de las convenciones dramáticas y las concepciones patriarcales de la historia de Canadá, al respecto véase Heather Jones, "Feminism and Nationalism in Domestic Melodrama: Gender, Genre, and Canadian Identity", en *Essays in Theatre*, vol. 8, núm. 1 (noviembre de 1989), pp. 5-14.

presionó el movimiento del teatro amateur; así pues, propuso la creación de un festival anual con producciones de todo el país, para lograr de esa manera que el movimiento teatral aficionado tuviese un fin colectivo y un foro común, además de ofrecer a las compañías la oportunidad de saber cómo se juzgan los diferentes estándares laborales, bajo el convivio e intercambio de ideas. Los fallos (rigurosos, pero justos) emitidos por profesionales del teatro extranjeros, y reforzados por la existencia de premios, asegurarían la valía de las propuestas y mejorarían la capacidad de crítica del público.³⁴ Bessborough, como tantos otros prosélitos del teatro canadiense, inmediatamente asoció éste al nacionalismo; y con las florituras retóricas preferidas por Massey, escribió en el programa de la primera final, realizada en Ottawa durante abril de 1933: “Para encontrar su expresión máxima, el espíritu de la nación debe tener un teatro nacional”.³⁵

Pero resultó que Bessborough y varios de los miembros ejecutivos importantes del festival (incluyendo a Vincent Massey, quien fuera una figura relevante durante varios años) revelaron actitudes ambivalentes en cuanto a la fundación de un repertorio de obras canadienses. Bessborough, admirador de la tradición conservadora decimonónica de Irving y Martin-Harvey, no parece haber estado del todo interesado en las nuevas obras. Para él, decir teatro equivalía prácticamente a decir Shakespeare y otros clásicos.³⁶ Así, a lo largo de su influyente existencia, el Dominion Drama Festival, por lo menos hasta que se reorganizó como el Theatre of Canada en 1970, privilegió un repertorio internacional, con un énfasis en las obras maestras de fines del siglo XIX y principios del XX. Las nuevas obras canadienses obtuvieron, comparativamente, menos atención. Algunas veces encontraron graves obstáculos para lograr siquiera que se montaran, todo como resultado de un desmoralizante prejuicio anticanadiense; además, los jurados extranjeros quizá no entenderían la importancia que estas obras entrañaban, por lo menos para los canadienses. Esta falta de comprensión —o conflicto enmascarado de expectativas culturales— tal vez influiría también en los estilos de

³⁴ La historia más conocida del Dominion Drama Festival es la de Betty Lee, *Love and Whisky: The Story of the Dominion Drama Festival*, Toronto, McClelland and Stewart, 1973.

³⁵ El programa de mano del Dominion Drama Festival/Theatre Canada Papers, National Theatre School/L'École Nationale de Théâtre.

³⁶ Betty Lee, *op. cit.*, pp. 83-98.

producción. Malcolm Morley, por ejemplo, un jurado entusiasta, aunque anticuado, reclamó por qué Toronto era llamado “Trunt” y se defendió declarando que: “La normalización de la pronunciación es lo que se necesita en Canadá y es uno de los deberes del teatro, profesional o amateur”.³⁷

No es sorprendente que estos presupuestos críticos condujesen a acuñar un sentido estrecho de lo que la palabra *canadiense* realmente podía significar cuando se calificare una obra. Con frecuencia se refería a un trabajo sin riesgos estilísticos, temáticamente obvio y conservador en sus juicios políticos, que incluía tópicos de lo canadiense, como la vida en los bosques (*Brothers in Arms* de Merrill Denison), las tormentas invernales en las praderas (*Still Stands the House* de Gwen Pharis Ringwood), la crueldad de la gran depresión (*Twenty-Five Cents* de W. Eric Harris), o la miseria urbana (*Low Life* de Mazo de la Roche). Merrill Denison era el típico comodín de las compañías que, de manera forzada, presentaban algo canadiense, pero temerosas de crear algo nuevo. La controversia, surgida originalmente en los años veinte en el Hart House Theatre, acerca de la descripción deliberadamente antirromántica y cuasirrealista que Denison hacía de la vida rural, se había olvidado o bien ya resultaba irrelevante.³⁸ No obstante, Herman Voaden era considerado demasiado vanguardista (a pesar de que su trabajo era claramente derivativo), particularmente por los grupos que intentaban ganar premios, y los jurados —Malcolm Morley, una vez más— encontraban sus tímidos experimentos de “expresionismo sinfónico” complicados de evaluar usando el sistema mecánico de puntuación que se había diseñado para el Dominion Drama Festival.³⁹

³⁷ Malcolm Morley, “Drama in Eastern Ontario”, en *Saturday Night*, vol. 50, núm. 46 (21 de septiembre de 1935), p. 12.

³⁸ Entrevista con Merrill Denison transmitida en “The Playwright on Our Theatre”, un episodio de *Canadian Theatre: Fact and Fancy*, CBC Radio, 1964. Véase además el artículo de Denison, “Dramatic Brass Tacks”, en *Saturday Night*, vol. 50 (6 de julio de 1935), p. 5.

³⁹ Malcolm Morley, “Toronto Festival”, en *Saturday Night*, vol. 51, núm. 5 (7 de diciembre de 1935), p. 31. Cuatro años más tarde, en 1939, Arthur L. Phelps observó: “Seguro que no es bueno ni recomendable que nueve festivales de teatro canadiense nunca hayan inspirado una sola obra nacional realmente importante, por no hablar de un cuerpo dramático significativo... Que nos guste el teatro europeo y el norteamericano, de hecho sólo debe elevar nuestras expectativas como público de nuestro propio teatro”. (Phelps, *op. cit.*, p. 88). El tema de los fallos lo trato en Denis Salter, “Declarations of (In)dependence”, en *Canadian Theatre Review*, núm. 62 (primavera 1990), pp. 11-18.

Ya que los jurados eran tratados como deidades por ser extranjeros expertos, había una muy entendible renuencia a cuestionar sus criterios; pero esta estructura patriarcal, subrayada por el protocolo de rigurosa etiqueta por el que se regían los festivales regionales y, por supuesto, la final, simplemente reforzó nuestras angustias neocoloniales, además de que hizo bastante por eliminar nuestro compromiso con nuestra cultura aquí y ahora. Por extraordinario que parezca, fue hasta 1965, más de treinta años después de su fundación y sólo cinco antes de su reorganización como un festival no competitivo, cuando se invitó como jurado a Guy Beaulne, un canadiense experimentado en la radio, televisión y los escenarios de su país, para participar en la final, realizada en Brockville. De manera similar a las ideas del teatro nacional propuestas por Hoare en 1911 y por Massey en 1922, el Dominion Drama Festival se mantuvo motivado y estructurado por la idea eurocéntrica del teatro que privaba antes de la primera guerra mundial. Esto dificultó, aun durante los disturbios revolucionarios de los años sesenta, que se (re)presentaran adecuadamente los valores modernos y pluralistas de los canadienses. La pregunta central —¿la nación, según quién, es la que se está representando?— fue frecuentemente ignorada, ninguneada o forzada hacia el anonimato, hasta que el Dominion Drama Festival, ya como Theatre Canada, finalmente se autodestruyó en 1978.

A pesar de las posiciones de jurados individuales como Allan Wade, Barrett Clark y André Van Gyseghem, el Dominion Drama Festival se opuso a las obras, de manera institucional, con una ideología política de izquierda. Evidentemente, estaban reñidas con su propia estructura jerárquica y sus aires de cortesía, pero también con sus sinceros intentos de extender las virtudes evidentes de la alta cultura. En noviembre de 1936, el ejecutivo del Dominion Drama Festival había discutido el espinoso tema de las “obras de propaganda”. En parte como respuesta a la decisión que Granville-Barker tomó en el Festival de Finalistas en Ottawa, en abril del año anterior: premió a la compañía London Little Theatre por la producción de la obra de W. Eric Harris *Twenty-Five Cents*, un sentimental (pero honesto) examen de los sufrimientos que trajo consigo la gran depresión; así como a las artes progresivas del Club de Vancouver por la producción de *Waiting for Lefty* de Clifford Odet, una crítica intensamente realista del capitalismo de Estados Unidos. El ejecutivo del Dominion Drama Festival decidió que tales obras serían toleradas

(“no habría disposición alguna para negar la participación de obras que contuviesen pensamientos poco convencionales o avanzados”) pero, al mismo tiempo, confirmó su responsabilidad sólo ante los valores estéticos y no frente a la agitación ideológica (“se dudaría antes de aceptar obras que aparentemente se postulasen debido a su capacidad de conmoción más que por sus méritos artísticos o dramáticos”).⁴⁰

Esta equívoca postura fue probada seriamente en 1937, cuando el Theatre of Action de Toronto y parte del desorganizado movimiento de los trabajadores del teatro inscribieron la obra expresionista antibélica *Bury the Dead* de Irwin Shaw, en el festival regional de Toronto. El jurado, George de Warfaz, elogió la obra y la producción, pero el público del Hart House Theatre, “todo de lo más elegante y elitista” como lo llamó Toby Ryan,⁴¹ no estaba demasiado seguro en cuanto a cómo reaccionar. La producción llegó a las finales en Ottawa, donde la juzgó Michel Saint-Denis, quien respondió menos entusiastamente que Warfaz. Saint-Denis, debido a su temperamento, entrenamiento y experiencia europeos, estaba capacitado para favorecer lo que en cierta ocasión había llamado “un alto grado de cultura civilizada”.⁴² En sus últimos comentarios, tanto Saint-Denis como el gobernador general, Lord Tweedsmuir, sugirieron que los grupos competidores debían pensar más en la manera de hacer reír al público para subsanar las miserias de la gran depresión; previsiblemente, los premios fueron ganados por obras como *The House in the Quiet Glen* de John Coulter, una comedia irlandesa. Pocos meses después, Saint-Denis advirtió en un discurso “acerca del peligro inherente a las producciones propagandísticas cuya «causa» en lugar de subrayar al teatro, lo devoraba”.⁴³ Hugh Eayrs, presidente del comité organizador del festival regional de Toronto, había apoyado la producción de *Bury the Dead* a pesar de la seria oposición que había encontrado. Dos años más tarde, en 1939, cuando el comité organizador

⁴⁰ Minutas de las juntas del ejecutivo, Ottawa, 7 de noviembre de 1936, p. 6, Dominion Drama Festival/Theatre Canada Papers, National Archives of Canada.

⁴¹ Entrevista con Toby Gordon Ryan en Toronto, enero de 1988. Le agradezco la oportunidad brindada.

⁴² Michel Saint-Denis, entrevistado por Dick MacDonald, “The Drama in Canada”, en *Canadian Commentator*, vol. 5, núm. 6 (junio de 1961), p. 26.

⁴³ Saint-Denis es citado en el *Evening Telegram* de Toronto, 7 de mayo de 1937 (2a ed.), p. 15. A B.K. Sandwell también le preocupaba que la política reemplazara al arte, para este caso véase Anton Wagner, *op. cit.*, pp. 345-347.

en London, Ontario, decidió no invitar al Theatre of Action a la final de este evento con la producción (de nuevo polémica) de la obra *Life and Death of an American*, Eayrs sintió, como una cuestión ética, que debía renunciar. El Dominion Drama Festival había suprimido definitivamente la voz de la reforma social; el arte, y no la política, debía ser el orden del día.⁴⁴

IV

Cuando Granville-Barker, Wilfred Campbell y otros compararon a Canadá con la Inglaterra isabelina, sólo trataban de mirar al futuro con optimismo.⁴⁵ Pero la analogía sólo develó su preocupación por un teatro que contuviese el efectivo elemento transhistórico del imperialismo. Granville-Barker, en esencia, estaba sugiriendo que lo que Canadá debía hacer era convertirse en una versión moderna de la sociedad isabelina, consagrando a Shakespeare como el dramaturgo oficial para asegurar su estatus dominante en la escena internacional. La afirmación de la unicidad canadiense, junto con la posibilidad de proponer una serie de preocupaciones políticas y culturales inimitables, quedaba cancelada por la sutil inclusión dentro de esta metáfora expansionista que nunca lograría, aunque, como una buena colonia, le produciría un complejo de inferioridad.

Al mismo tiempo, el debate sobre el teatro nacional canadiense estuvo influido no sólo por Irving y Martin-Harvey, sino también por la discusión de Matthew Arnold y otros, acerca de la organización del teatro nacional de Inglaterra, para lograr la filtración de la cultura, así como de la civilización misma, hacia las masas poco educadas, desviando por tanto la acusación de filisteísmo que pesaba sobre los valores de

⁴⁴ Toby Gordon Ryan, *Stage Left: Canadian Theatre in the Thirties*, Toronto, CTR Publications, 1981, pp. 131-133, 185. De hecho, uno podría decir que cualquier tipo de nueva dramaturgia, fuese o no políticamente radical, la pasaba mal en el Dominion Drama Festival. Robertson Davies ha dicho de su propia experiencia: "...los gobernadores jugaban a ser los señores del teatro con demasiada frecuencia, de una manera que no estaba respaldada por su experiencia. Eran inútiles para el escritor, inclusive ejercían una influencia castrante en los dramaturgos jóvenes"; en Ann Saddlemeyer, "A Conversation with Robertson Davies", en *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. 7, núm. 2 (1981) p. 116.

⁴⁵ Harley Granville-Barker, *op. cit.*, 1936, pp. 260-263; Campbell, *op. cit.*, 1907, pp. 14-18.

la sociedad inglesa,⁴⁶ pero en Canadá, la confluencia de actitudes de estilo isabelino hacia el imperialismo y de nociones más bien victorianas en cuanto a cómo debía legitimarse al teatro en tanto forma de alta cultura, nos colocó en una especie de cápsula temporal de la que recientemente comenzamos a salir. Esta influencia, apoyada por los estallidos recurrentes de furor antiestadounidense, aunada a la idea de que Canadá debe convertirse en una nación-Estado adherida a la manera del siglo XIX, han consolidado una serie de ideas populares acerca del propósito y la estructura del teatro en la sociedad canadiense. En resumen, el teatro debía contener una serie de valores artístico-morales —supuestamente omnímodos, normativos y homogéneos— que se protegerían del escrutinio, como de hecho se hizo en el Dominion Drama Festival, mediante su identificación con las figuras autoritarias como el gobernador general, nuestro venerable símbolo de la monarquía británica.

Al haber dado tanto de nosotros a estas ideas caducas, sólo hemos logrado alienarnos por una concepción polivalente de nacionalismo, gracias a nuestra tendencia a eliminar minorías marginales, cuyos valores políticos y artísticos transgreden el paradigma dominante. También complicamos —y en algunos periodos imposibilitamos— la noción del teatro como un concepto completamente independiente al de nacionalismo o como una instancia que podría cuestionar el sistema de valores tradicionales en el que inevitablemente se basa este último.⁴⁷ De manera semejante, la preocupación por las obras realistas (y sus similares, sobre todo en el siglo XIX, las obras históricas) ha favorecido modelos de referencialidad empíricos, de bajo mimetismo, y sólo reforzó el prejuicio de que las obras tienen la responsabilidad artístico-moral de ser claramente canadienses. Al mismo tiempo, la perspectiva, invariablemente lineal, implícita en la metáfora expansionista del isabelismo simplemente ha contribuido agravando el caso del desplazamiento cultural; así, se aceptó con toda ingenuidad que la obra canadiense clásica, que curaría nuestros temores de insuficiencia neocolonial, sería escrita y representada

⁴⁶ Matthew Arnold, *op. cit.*, pp. 238-243.

⁴⁷ La posibilidad de crear un centro teatral unificador aún atrae a la imaginación colectiva, es un mito que ni la historia, aparentemente, puede borrar; al respecto véase Ray Conlogue, "Cross Currents: National-Theatre Discussions Provide Insights on Idea of Nationhood", en *The Globe and Mail*, 16 de octubre de 1990, y Alan Filewod, "National Theatre/National Obsession", en *Canadian Theatre Review*, núm. 62 (primavera 1990), pp. 9-10.

algún día... una vez que hubiésemos crecido y llegado a ser tan importantes como otras culturas. Visto de esta manera, la problemática inherente a la noción de la obra clásica podría ser aplazada permanentemente.⁴⁸ Lo mismo podría suceder con la idea de Canadá como tal, sin importar cuántas máscaras teatrales deberían adoptarse.

⁴⁸ Véase Rota Herzberg Lister, "What Is a Classic? The Case for Canadian Drama", en *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. 10, núm. 5 (1988), pp. 81-92.



Pintura moderna canadiense

Dolores Latapí Ortega

Identidad nacional y cultura son temas actuales en la historia desde la aparición de los Estados modernos. La búsqueda de lo nacional, de lo propio, se ha realizado de distintas maneras e identificándolo, muchas de las veces, con las manifestaciones de arte popular. Sin embargo, en el siglo xx, a la luz del desarrollo económico y tecnológico sin precedentes, acompañado por los grandes movimientos migratorios de los países más pobres hacia los industrializados, el debate sobre dichos tópicos ha tomado un nuevo cariz.

En Canadá, como en otros países de su nivel, esta cuestión se hace más notoria a raíz del biculturalismo entre anglo y francoparlantes, así como del llamado “multiculturalismo”, más recientemente, y su significado.

Preguntarse, actualmente, por el particular matiz de las artes plásticas de Canadá no es un asunto fácil, por ello, lo que persigue este ensayo es hacer una breve reseña de los movimientos y pintores más significativos en ese país durante lo que va del presente siglo, y se abordará el problema de la pintura “nacional”, considerando la vinculación que los canadienses han tenido con los Estados Unidos (la importancia de exponer

en las galerías de este país), así como la disyuntiva de los anglo y francoparlantes en la búsqueda de la “identidad nacional”. No se trata de un exhaustivo análisis de la calidad estética de las obras ni de la singularidad de los artistas, vistos en el contexto internacional del arte pictórico.

Asimismo debe entenderse que, en este siglo, referirnos al “arte nacional” también implica hablar de corredores de arte (*dealers*), de galerías, de exposiciones, de la crítica y del público mismo. Por ejemplo, en París, las grandes exposiciones del impresionismo y del cubismo reunían a artistas no franceses; sin embargo, en esa época la capital francesa era el único reducto donde se podían montar tales muestras artísticas, ya que existían los espacios adecuados para éstas, una crítica especializada y un público que poco a poco se había habituado al contacto con el arte.

EL GRUPO DE LOS SIETE (*GROUP OF SEVEN*)

Entre 1913 y 1931 surge, en Toronto, un grupo de jóvenes pintores —inicialmente siete en total—, quienes se autoproclamaron como los verdaderos representantes del arte canadiense, puesto que buscaban la esencia de éste, en oposición a la generación precedente, conocida como el Club del Arte (*Art Club*), imitadora de estilos y temas europeos muy de moda en las galerías parisinas. El Grupo se lanzó a una exposición colectiva en Toronto, hacia 1920, con la certeza de que serían fuertemente rechazados por la crítica. Pero, sorprendentemente, tuvieron una excelente acogida, debido, en gran medida, a su deliberada intención de encontrar la esencia de lo canadiense, pues pretendían que su temática y su expresión plástica fuesen propias, quizá por eso incluso hoy el referente inmediato de “pintura nacional” para la mayoría de los canadienses sea Harris, McDonald o Thompson, es decir, algún integrante del Grupo de los Siete.

La pintura de este grupo se caracteriza por los temas, primordialmente de paisajes típicos de las latitudes canadienses: bosques, lagos, montañas, en las diferentes estaciones del año y con la iluminación natural a distintas horas del día. La técnica del óleo utilizada por ellos tiene una irrecusable influencia impresionista. Ya no buscan, como los de la generación anterior, estilos o temas influidos por el impresionis-

mo francés o el expresionismo alemán. Sus obras son vigorosas, aunque no todas muestran habilidad, puesto que se trataba de pintores amateurs que habían tenido ligeras nociones de técnicas de pintura; no obstante, por vez primera los pintores canadienses plasmarían la colorida intensidad del otoño en esta tierra con sus gamas de verdes, amarillos y rojos incendiarios, así como los suaves matices del invierno, en el que el blanco es una de las tantas tonalidades de grises y azules, en contraste con los tonos oscuros. La pintura del Grupo de los Siete rompe, así, con el arte del siglo anterior: “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, surgió de una ruptura con los valores decimonónicos”;¹ de la propuesta y de la revuelta que estalló en el interior de la unidad espiritual y cultural de los valores europeos del siglo XIX brotó el nuevo arte. Quizá las obras más significativas sean las de Tom Thompson o Lawren Harris.²

Al ser recibidos por la crítica con beneplácito, y no atacados como ellos lo esperaban, no fue difícil caer en la autocomplacencia sin buscar ni experimentar con nuevas expresiones plásticas. Su forma de trabajo era sencilla y metódica: durante el verano y principios del otoño excursionaban y hacían bosquejos al aire libre; mientras que en invierno y primavera terminaban sus obras en el estudio. De esta manera, año con año tenían material para exhibir y cumplir con las expectativas de la crítica.

Salta a la vista que el contenido de las obras es el paisaje del país; esta primera búsqueda de la identidad nacional se vincula directamente con la conformación natural del territorio nórdico de América. Es la búsqueda de una referencia muy inmediata.

Pese a haber caído en lo convencional, sin duda alguna fue el primer movimiento de arte moderno en Canadá y la primera expresión plástica que cuestionó la esencia de lo netamente canadiense; en este sentido hay que destacar que siempre trataron de estar en contacto con pintores quebequenses como parte de esa afanosa búsqueda. Además, su asiduo contacto con la naturaleza —y en algunos casos podríamos hablar de una auténtica comunión—, nos recuerda que en otras manifestaciones

¹ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción de Ángel Sánchez Gijón, 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1984 (Alianza Forma, 7), p. 13.

² Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, pp. 138-139.

de la cultura canadiense el acercamiento y la identidad con la naturaleza forman parte de un intento inicial por definir lo nacional.

PINTORES FIGURATIVOS

Mientras el Grupo de los Siete estaba en su apogeo, en el resto de Canadá había otros pintores cuya preocupación por un arte más puro, más esencial, fue reconocida cuando pasó la gloria de aquel grupo. Emily Carr, LeMoine FitzGerald y David Milne representan una muestra de calidad plástica única, cuya importancia ya no radica en el tema propiamente canadiense (esto es, el paisaje), sino en la expresión plástica en sí.

Emily Carr trabajó en la costa oeste, cerca de Vancouver. Ella fue la primera artista que reconoció el arte indígena no como mera representación, sino como una auténtica expresión plástica canadiense; además, fue una de las coleccionistas de arte indígena más importantes de Canadá. En su obra vemos representadas aldeas, tótems y otros elementos indígenas, bajo una óptica fresca y novedosa. Asimismo, Emily Carr experimentó técnicas inéditas, como el óleo adelgazado con gasolina, sobre papel, lo cual brinda un efecto de acuarela y a la vez de pastel.³

LeMoine FitzGerald es un pintor más introspectivo. Los espacios abiertos y los objetos cotidianos, realizados con una técnica casi preciosista, reflejan una profunda soledad.

Por otra parte, la obra de David Milne tiene una composición fragmentaria y cromática, que podría calificarse de audaz si no es que innovadora, pues consigue texturas atrayentes. Su interés por las naturalezas muertas nos habla más de una reinterpretación y resignificación de un tema simple, que de una obra de estudio.

A diferencia del Grupo de los Siete —quienes, como ya se dijo antes, bosquejaban en el verano para consumir sus obras en el invierno—, estos pintores buscaban espacios (villas, ciudades, campiñas) que les permitieran desarrollar algo más esencial: su expresión interior.⁴

³ Reid, *op. cit.*, p. 157.

⁴ Aun siendo figurativa la obra de estos pintores, tiene una búsqueda más introspectiva, más íntima que la de pintores como Harris y Thompson. Al respecto, Boccioni ilustra bastante bien esta idea: "...por tanto, la composición de un estado de ánimo plástico no se basa en las disposiciones de los gestos de figuras o en la expresión de ojos, de rostros y de actitudes, sino

EL GRUPO CANADIENSE DE PINTORES (*CANADIAN GROUP OF PAINTERS*)

Durante la década de los treinta y cuarenta, un grupo de pintores integrado por talentos como Carl Schaefer, Lawren Harris y Bertram Brooker, se lanzó a la búsqueda de lo “típicamente canadiense”, pero ya no mediante la aprehensión del paisaje, sino a través de la forma. Su producción se desarrolló en un ámbito más receptivo a las obras nacionales, pues la brecha ya había sido despejada por el Grupo de los Siete, con quienes los unían ciertos vínculos. Su intención era promover el movimiento moderno entre los pintores canadienses, y marcar la diferencia frente a los europeos: “El modernismo en Canadá no tiene casi nada que ver con el de Europa —escribía Harris—; las principales preocupaciones son los ritmos y cambios del paisaje que reflejan un estado de ánimo... hay que buscar el distintivo sabor del suelo canadiense”.⁵

De todos los paisajistas que surgieron y trabajaron en Toronto, sólo Carl Schaefer fue capaz de realizar un arte vigoroso y consistente, con una afirmación propia. En su obra, los objetos y el paisaje familiar cobran vida. Su *Ontario Farm* representa una conjunción de pasado y presente, como una potente imagen del impulso de la continuidad. Schaefer, al igual que otros colegas suyos, participó en la segunda guerra mundial como “artista de guerra” y gran parte de su obra puede apreciarse en el War Museum de Toronto. A diferencia de los demás, el suceso bélico lo marcó profundamente y su producción posterior tornóse oscura y alusiva a temas de violencia. *Young Canadian*, obra de Charles Comfort, nos muestra un retrato de Schaefer donde podemos apreciar el sentido de este grupo de pintores. Con una técnica casi impresionista, este retrato no habla sólo de la personalidad de Schaefer sino de la inquietud estética del realizador; se aprecia la exploración de una expresión plástica distinta, no europea, sobre un tema tan universal como puede ser el retrato. Con el estallido de la segunda guerra mundial, la escena artística decayó en Toronto (el Canadá angloparlante sufrió más que la porción francesa y la mayoría de

que consiste en la rítmica distribución de las fuerzas de los objetos, dominadas y guiadas por la energía misma del estado de ánimo para componer la emoción”. Boccioni, *Pittura, scultura futurista*, Milán, 1914; citado por Micheli, *op. cit.*, p. 254.

⁵ Citado por Reid, *op. cit.*, p. 174. En esta expresión de Harris se aprecian las ideas de Boccioni ya citadas.

los pintores se empleó como “artistas de guerra”) y en Montreal comenzó a surgir un nuevo movimiento plástico. Las recientes teorías estéticas marcarían el advenimiento de una pintura nacional mucho más audaz.

LA SOCIEDAD DE ARTE CONTEMPORÁNEO (*CONTEMPORARY ART SOCIETY*)

John Lyman, fundador de la Sociedad de Arte Contemporáneo, ha sido uno de los más grandes pintores y teóricos de la estética pictórica habidos en Canadá. Lyman fue un crítico acerbo del nacionalismo de exteriores del Grupo de los Siete, y ya en 1932 había escrito: “...la aventura real tiene lugar en la imaginación y en la sensibilidad del individuo... la verdadera senda a seguir debe iluminarse hacia una percepción de las relaciones universales que están presentes en cada parcela de la creación, y no hacia el círculo ártico...”⁶ Es destacable que (como le sucedió al Grupo de los Siete al que tanto criticó) Lyman consideraba a su obra como la quintaesencia de la cultura canadiense y, al igual que ese grupo, su inquietud por la asociación espiritual de las dos razas fundadoras de Canadá (anglos y galos) fue constante. Goodridge Roberts, originario de Ottawa, se unió a Lyman y también desarrolló su arte en Montreal, siguiendo las ideas de Matisse, Cézanne y Picasso. Junto con Lyman fue fundador de la Sociedad. Sin duda alguna durante la década de los cuarenta ellos eran el centro de actividad de la pintura moderna montrealés. *Lady with a White Collar* (1936) de Lyman es un cuadro austero, de primera impresión, pero en realidad hay una apasionada sinceridad en su composición y ejecución. John Lyman fue alumno de Matisse en París y posteriormente trabajó en Montreal. Aun así, aquél no fue el innovador inicial.

A Bertram Brooker puede considerársele el primer pintor abstracto canadiense que expuso en su país, empero, hubo otros artistas (cuyas obras también son abstractas) que buscaron darse a conocer en Nueva York. Brooker tuvo una etapa realista, influido por FitzGerald, y trató de retornar a lo abstracto, incurriendo en una pintura simbólica y cubista. En Brooker se aprecia la impronta de Kandinsky, cuyos textos conoció gracias a Lawren Harris. Este último (único canadiense representado

⁶ Citado por Reid, *op. cit.*, p. 196.

en la Société Anonyme, fundación establecida por Katherine Drier, patrocinadora en Nueva York de Piet Mondrian, Marcel Duchamp y Wassily Kandinsky, entre otros), fue quien en realidad introdujo el arte abstracto en Canadá tanto mediante su obra como a través de la promoción, entre los jóvenes pintores, de la lectura de los escritos teóricos de Kandinsky.⁷ Las ideas del arte abstracto fueron cobrando adeptos en Canadá, y sería Lawren Harris, no Lyman, quien establecería los sólidos principios del arte abstracto en Canadá.

Hacia 1940, tras el desarrollo del Grupo Canadiense de Pintores, la escena pictórica en Toronto carecía de vitalidad, y lo mismo ocurría en Montreal, que no estaba mucho mejor; la actividad pictórica se desenvolvía con menor intensidad y realizada sobre todo por mujeres, entre ellas Prudence Heward, quien llevó el arte del retrato más allá de los convencionalismos de su época.

Stanley Cosgrove fue un artista que asimiló muy bien las características de la novel pintura parisina, sin haber estudiado en París. Ganó una beca para poder ir a Francia a estudiar esa disciplina, pero su sueño se frustró por la guerra, así que trasladóse a Nueva York y más tarde a México, donde conoció a Orozco, con quien colaboró durante cuatro años aprendiendo la técnica del fresco.

Cabe destacar también que en esta época comenzaron a surgir bastantes “pintores canadienses” nativos de Estados Unidos o de Europa (Alemania y Rusia, por ejemplo), cuyos progenitores emigraron a Canadá cuando ellos, los pintores, eran muy jóvenes, o bien eran ciudadanos canadienses de ascendencia francesa, indígena u otra, excepto inglesa; pero lo importante es que Canadá alojó y difundió su arte, de ahí deriva su vinculación con lo canadiense. Esto plantea el problema de las raíces dentro de la búsqueda de identidad. A través del tiempo y conforme aumentó el número de inmigrantes no blancos y no europeos a Canadá, este problema se agudizó y se reflejó también en el arte.⁸

⁷ Lo importante no es preguntarse dónde y cuándo nace el arte abstracto, como lo señala Micheli: “El abstraccionismo nace casi al mismo tiempo en varias partes de Europa en torno a 1910. El problema de las fechas es bastante arduo, pero no es un problema fundamental”, Micheli, *op. cit.*, p. 259.

⁸ Sobre el derecho a crear —escribir, particularmente— desde el punto de vista de una etnia o raza diferentes, véase la discusión que presenta Will Straw en el excelente ensayo “La crisis del nacionalismo cultural”, en este mismo volumen.

LOS AUTÓMATAS (*LES AUTOMATISTES*)

Acechada por la amenaza cultural y lingüística de los angloparlantes y de Estados Unidos, la provincia de Quebec (que aún ahora reclama un rampante nacionalismo autónomo) se refugió en el catolicismo, así como en la lengua y tradición francesas para defender su identidad, lo cual contribuyó a su aislamiento cultural. En este ambiente, el pintor Paul Émile Borduas fue el promotor de un importante movimiento plástico conocido como Los Automatas. El primer acercamiento de Borduas con la plástica lo tuvo a través del arte religioso, decorando capillas e iglesias. Más tarde, entró en contacto con M. Denis, de los Nabís, con Fernand Léger y André Breton, y en Montreal conoció a Lyman, quien siempre reconoció en él una auténtica vocación plástica.

Asiduo lector de los surrealistas, Borduas trabajó con niños, impartiendo clases de pintura y así corroboró que la auténtica fuente de creación yace en el inconsciente, donde se oscurece gradualmente por el proceso de “crecimiento y maduración”. Su interés lo llevó al psicoanálisis y al surrealismo —temas no bien vistos por la Iglesia católica—, atrayendo a jóvenes inquietos por esas nuevas ideas. Borduas encabezaba un grupo de estudiantes —pintores, poetas, dramaturgos, bailarines— simpatizantes con las ideas marxistas y el surrealismo.

Más tarde, en 1946, tuvo lugar la primera exposición de un grupo de pintores abstractos canadienses. En esta muestra se podía apreciar la influencia de Matta en la obra de Borduas. Jean Paul Riopelle, quien expusiera en esa ocasión, había colaborado en la última gran exhibición surrealista en París en ese mismo año, organizada por Breton y Duchamp. De los expositores, sin duda alguna Borduas era el más experimentado.

El 9 de agosto de 1948 circuló por las calles de Montreal un texto de Borduas encuadernado rústicamente y con la reproducción de un dibujo en tinta titulado *Refus Global*; era un cuadernillo con breves ensayos de varios autores, cuya idea original era de Borduas. Significó, sin duda alguna, la declaración estética más importante que haya hecho jamás un canadiense. En 1924 se editó el *Primer manifiesto del surrealismo*, y para 1945 André Breton publicaba *El surrealismo y la pintura*,⁹ así Bor-

⁹ El texto íntegro de ambos documentos puede consultarse en Micheli, *op.cit.*, junto con el manifiesto Dada y otros textos de afirmación estética del siglo XX.

duas aprovechaba una experiencia de “publicidad” estética ya probada, para afirmar sus ideas.

Al tratarse de un texto que se preocupaba por la libertad de expresión, la seguridad pública y los temas políticos, el rechazo hacia Borduas no provino de la comunidad intelectual, sino de quienes se sintieron atacados: el clero, la clase política y la intelectualidad católica. Borduas se encontró rechazado por la sociedad, acosado por el Estado y con poco éxito en las ventas. A partir de ello su pintura evolucionó y nunca cesó de “mutar”. La búsqueda plástica de Borduas —que hacia el final se acercaba más a un arte conceptual— no cejó sino hasta el día de su muerte, tras haber echado a andar un movimiento estético que contribuiría más tarde, por sus imágenes, con la revolución tranquila* de Quebec.

Borduas sufrió la persecución anticomunista propia del macartismo y de la posguerra, debido a ello decidió abandonar Montreal y trasladarse a Nueva York, donde entró en contacto con miembros del expresionismo abstracto estadounidense, como Jackson Pollock, Wilhelm de Kooning y Robert Motherwell.¹⁰ Finalmente, retornó a Montreal gracias a la ayuda de sus amigos y más tarde pudo ir a París. Su gran talento fue reconocido hacia el final de sus días.

Gracias a Los Automatas el panorama cultural en Montreal cobró un auge sin precedentes, que se prolongaría hasta nuestros días, mientras que el escenario artístico en Toronto se oscurecía debido a la guerra.

PINTORES ONCE (*PAINTERS ELEVEN*)

En realidad no se trata de una escuela ni de un movimiento como los anteriores, sino de un grupo de artistas plásticos originarios de Toronto, quienes, en la época de los cincuenta, se reunieron para exponer su obra y, en efecto, eran once en total. Representaron una mezcla ecléctica de estilos y la mayoría eran más bien diseñadores gráficos, artistas de

* Se llama revolución tranquila al periodo durante el cual, en los años sesenta, Quebec rompió con las ancestrales tradiciones que hacían de su sociedad un núcleo altamente conservador: implicó el fin de la hegemonía cultural de la Iglesia católica, la disolución de la familia patriarcal, el respeto de los derechos de la mujer. Es decir, un verdadero trastocamiento de los valores y el replanteamiento de muchas actitudes sociales (n. de la ed.).

¹⁰ Reid, *op. cit.*, pp. 230-234.

publicidad, eran pocos los pintores de formación; aunque, irónicamente, la obra de estos pintores tuvo una mejor acogida en Nueva York que en Ottawa; tal vez, como ya se mencionó, porque el público canadiense aún no estaba preparado para apreciar la obra de sus coterráneos. No obstante, el mérito de este grupo fue haber devuelto a Toronto la pintura contemporánea, y los logros alcanzados por ellos son más significativos de manera individual que colectivamente.

En la obra de MacDonald puede apreciarse una familiaridad con el expresionismo abstracto. No olvidemos que, al surgir este movimiento, Canadá ya contaba con mejores escuelas de arte, una tradición pictórica más cimentada, y una crítica y un público más maduros.

EL PANORAMA DESDE LOS AÑOS SESENTA HASTA LOS OCHENTA

Por otra parte, en los cincuenta, en Montreal —que sigue siendo hasta hoy la capital cultural de Quebec— surgió un movimiento autocalificado como Los Plasticistas (*Les Plasticiens*), quienes buscaban la significación de sus trabajos a través de la purificación de los elementos plásticos y del orden de los mismos. En la década siguiente, los sesenta, hubo un movimiento más fuerte, entre cuyos representantes se encuentran Guido Molinari y Claude Tousignant, conocidos como Los Nuevos Plasticistas (*Les Nouveaux Plasticiens*). Ambos artistas indagarán en la sensación de la pintura, buscarán que ésta cause sensaciones, poniendo énfasis en la estructura del color y el ritmo. La obra de Molinari actualmente se exhibe en las mejores galerías del mundo y ha sido, sin duda, uno de los experimentadores con el color y su textura más serios que ha habido.

Durante la década de los sesenta, los temas de la pintura tenderán más hacia el realismo, con una técnica más bien preciosista, que en Canadá se dio en llamar realismo mágico (y por supuesto nada tiene que ver con el fenómeno o movimiento literario acontecido en las letras hispanoamericanas). Fue precisamente en las provincias del Atlántico donde surgió esta tradición del realismo mágico, que es la que actualmente ha continuado con grandes figuras como Alex Colville y Ken Danby. Pero volviendo a los sesenta, en esa década los pintores exploran más las reacciones subjetivas, producto de la contemplación de la naturaleza y de la experiencia con drogas. En esta línea está Roy

Kiyooka, quien durante mucho tiempo influyó a los pintores de Vancouver; Kiyooka vino a México en 1954, al Instituto Allende, y fue en esta tierra donde entró en contacto con los psicotrópicos propios de estas latitudes; él mismo reconocía que a partir de esa época había iniciado su carrera artística, al realizar sus primeras obras verdaderas.

Será también en esta época cuando Toronto se convierta en el centro de actividad artística canadiense, pues será allí donde se ubiquen las principales galerías de arte y, por supuesto, los corredores y los valores del mercado de arte. Desde entonces, Bay y Gerrard, en Toronto, cobrarían fama de ser los barrios bohemios.

En México, la obra de los pintores canadienses es conocida más bien gracias a sus exposiciones en Estados Unidos, pues algunas de éstas que se han presentado en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México han sido poco promocionadas y, por ende, desconocidas.¹¹

A partir de esta época surgirán más bien artistas y no movimientos colectivos; la búsqueda plástica seguirá distintos senderos y, como suele suceder en el arte moderno, se distinguirán sólo por ser figurativos o no figurativos. Entre los primeros se destacan grandes talentos, como Alex Colville, cuya obra es de una ejecución purista. Los temas de Colville parecerían mundanos —al igual que en la obra de Andrew Wyeth, como en *Virginia's World*, por ejemplo—, sin embargo sus personajes reflejan una profunda soledad, sus composiciones transmiten una sensación de inseguridad y a veces hasta de peligro. Algunos cuadros son relatos completos; todos ellos ejecutados con suma precisión. Su composición es muy bien estudiada, medida. La técnica, realista, no deja lugar a dudas de que sus historias se desarrollan en un mundo muy real. Sin fuertes contrastes cromáticos, con abundantes gamas de grises y azules, Alex Colville representa, como nadie, el problema de la identidad nacional canadiense: personajes cuya piel es color gris (aunque sean de raza blanca), situaciones cotidianas de aparente tranquilidad que reflejan incomodidad, paisajes profundos que evocan un desierto infinito, movimiento aparentemente estático y una soledad inmensa; figuras que comparten la escena y hasta una misma actividad, pero, aunque adivinemos que son familias y matrimonios, no tienen nada que ver uno con otro: están en un paisaje

¹¹ Cfr. *50 años de Bellas Artes. Artes plásticas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980.

solitario, cada uno viviendo su propia experiencia individual, aislada (como punto de referencia, y en contraposición, recordemos las obras de Joaquín Sorolla, con escenas en la playa que son verdaderos estallidos vitales y coloridos, donde aparecen mujeres vestidas de blanco que bañan a los niños; en la obra de Colville podremos apreciar personajes juveniles, mas no infantiles). No hay presente ni pasado, no hay intensidades, la obra es monocromática y monorrítmica y, sin embargo, su composición y ejecución impecables son renombrables.

INDÍGENAS Y NO BLANCOS

El arte indígena merece mención aparte por dos razones: primera, se trata sobre todo de arte popular, cuyos patrones de ejecución y representación son muy rígidos; es a partir de los ochenta cuando se comienza a reconocer como un verdadero arte a la producción de los artistas indígenas; y segunda, porque son manifestaciones que reflejan el imaginario colectivo de culturas que, desde el arribo de los blancos a territorio americano, se han visto en peligro de desaparecer. Así, los indígenas, al igual que los quebequenses, han afirmado su voluntad de ser reconocidos como una sociedad distinta dentro de Canadá.

El caso de los pintores emigrados a Canadá lo menciono de nuevo por el problema de sus raíces. Joan Murray, en *The Best Contemporary Canadian Art*, explica que el único criterio de selección que siguió para incluir en su obra a unos artistas y a otros no, fue el de ser ciudadano de Canadá, dando a entender con ello que sólo a quienes hubiesen desplegado su arte en dicha nación los consideraría como pintores canadienses. Este criterio parecería un poco absurdo si se toma en cuenta que los artistas consagrados de todo el mundo exponen, principal y a veces solamente, en Nueva York, y eso no los hace estadounidenses; que por lo general viven en Nueva York, o bien que han estudiado largas temporadas en París o Londres, donde han encontrado la verdadera esencia de su arte. Para entender la postura de Murray consideremos que una gran parte de los emigrantes —ya nacionalizados canadienses— atienden a uno de los instintos básicos de la creación: la búsqueda de los orígenes, o sea de las raíces, y a estos artistas —en su mayoría no blancos— los atrapa, irremediamente, el atractivo de las artes plásti-

cas no europeas —las de sus raíces— como la china, tailandesa, coreana, japonesa, árabe, jordana, india, pakistaní, etc. Pocos de ellos trascienden esa etapa para, a través de la búsqueda de esos orígenes, encontrar una expresión plástica propia. Ello no significa que en un futuro no veamos resurgir la pujanza de pintores que no sean tan familiares, pero cuya identidad nacional canadiense, a través de la plástica, sea auténtica y vigorosa.



Del porvenir de las lenguas muertas: La música tradicional en Quebec

Éric Mercier

Hace unos años murió el más prestigiado violinista tradicional de Quebec, Jean Carignan.* Algún día tocó su instrumento ante la reina Isabel de Inglaterra e igualmente maravilló a Yehudi Menuhin, a tal grado que tuvieron un encuentro en un concierto muy extraño: virtuosos ambos, fueron incapaces de reunirse musicalmente; el violinista culto era totalmente ajeno al lenguaje del músico tradicional, pero éste podía imitar con más facilidad a aquél. Jean Carignan, el “más renombrado violinista tradicional del continente americano en el siglo xx”, ganador de concursos “mundiales” (que, en su época, reunían a escoceses, irlandeses, estadounidenses y canadienses de las Provincias Marí-

* En el texto original en francés existen dos términos para nombrar a los ejecutantes del violín: *violoneux* designa al violinista tradicional; mientras que *violoniste* es el que se dedica a la música llamada “cultura” (n. de la t.).

timas y quebequenses) de violín tradicional, vivió siempre de su taxi en Montreal y murió pobre. Todo el mundo reconocía su extraordinario talento pero, extrañamente, le preocupaba la mala suerte que implicaba el escaso reconocimiento que los suyos le dieron: su trayectoria musical estuvo siempre al margen, allí donde el desarrollo de la radio, el disco y la televisión desplazó a su estilo. Nada de raro hay en ello; pues, como ocurrió en la zona noroccidental, el género en el cual participaba desapareció después de la bella época en que éste fuera una corriente esencial (mas no dominante, sobre todo en el siglo xx) de la reproducción del espíritu musical de su pueblo.

Al examinar el sino de la música tradicional, es posible incurrir en una suerte de nostalgia: en efecto, algo bello se perdió; no tanto por su apariencia, sino que ello nacía de la manera de aprenderlo por imitación, es decir, una especie de ósmosis que ningún conservatorio puede enseñar, como lo demostró el encuentro Menuhin-Carignan. Pese a su título, este ensayo no pretende dejarse llevar por su supuesto pesimismo: quizá este género musical no haya desaparecido del todo como creemos, tal vez una serie de transferencias lo han mermado y, aunque la letra palideció, el espíritu aún se insufla. Y lo que desapareció, quizá no debía permanecer.

Como otros aspectos implícitos en la vida rural —cuyos orígenes de nuestra sociedad se remontan tres siglos y medio atrás, y llega hasta las transformaciones propiciadas por nuestra industrialización relativamente tardía—, esta forma de vida poco a poco fue borrándose y la reemplazaron las corrientes urbanas dominantes. La nostalgia no es novedosa, ya en 1920 uno de los pioneros de la búsqueda y rescate del folklore quebequense (que entonces se denominaba canadiense, pues el cambio de nombre se llevó a cabo posteriormente), el doctor Marius Barbeau, deploraba que “el irreversible destino haya cortado el hilo de la tradición y [que] nunca conoceremos los venturosos senderos que [nuestra gente] recorrió como hijos pródigos”.¹

El trabajo de recopilación, iniciado a principios de este siglo, era ya un plan destinado a rescatar del olvido los elementos de la cultura popular que la modernidad había desahuciado a mediano plazo; además,

¹ M. Barbeau, “Sujets traditionnels”, en G. Ducharme (ed.), *Veillées du bon vieux temps*, Montreal, publicado bajo el auspicio de la Société historique de Montréal, 1920, p. 15.

el nacionalismo de la época estaba dominado por la mentalidad de supervivencia anclada sólidamente en un pasado idealizado; de esta “mentalidad del terruño” aún nos queda el lema de Quebec: *Je me souviens* (“me acuerdo”). Por otra parte, cabe mencionar que el trabajo de recopilación fue monumental. El doctor Barbeau, etnólogo por Laval, Oxford y la Sorbona, se incorporó al National Museum (hoy es el Musée canadien de la civilisation) en 1911 e inició su obra de cincuenta años, y desde 1919 animó las “Tardes de los viejos buenos tiempos”* en la biblioteca St. Sulpice en Montreal; asimismo participó en la creación de una cátedra de folklore en la Universidad Laval de Quebec y de los archivos de folklore de dicha institución, entre 1944 y 1946, con su discípulo y colega Luc Lacourcière. Estos pioneros reunieron unas 38,000 versiones diferentes de canciones, alrededor de cinco mil cuentos y leyendas franceses e indígenas de Quebec.

Evidentemente que es sobre todo del trabajo del recolector folklorista de donde se desprende este sentimiento de emergencia o de pérdida; el músico tradicional contemporáneo se apega poco a la nostalgia: la recibe con una sonrisa maliciosa o alzando los hombros, ya que es consciente del estado de las cosas, y además está ocupado con el curso del mundo.

En efecto, la labor de compilación ha permitido que se conserven retratos de la situación de cada época y nos da una idea de la respectiva riqueza de los variados corpus musicales típicos de las regiones canadienses;** sin embargo, es como hacer abstracción de la necesaria fugacidad de esta cultura popular; pero es imposible fijar un lenguaje en una forma determinada, y para ello hay que sumergirlo en formol; además, las transformaciones originadas a raíz del contacto con el vecino son condición obligada en la vida de una tradición: no existe una frontera tajante en este dominio. Si ciertos factores históricos favorecen la producción interna, esta misma vivacidad impone por expansión el contacto con las tradiciones intermedias. No obstante, al considerar la originalidad de un modo de expresión y la densidad de su producción, es necesario constatar que un aislamiento relativo, que conduce a la autosuficiencia cultural, es particularmente propicio para la definición de una identidad propia.

* “Soirées du bon vieux temps” (n. de la t.).

** En el original en francés se habla de las “naciones de Canadá” (n. de la t.).

Al comparar las tradiciones de la ejecución del violín en Canadá,² el musicólogo George A. Proctor identificaba tres regiones que se distinguían del resto de los territorios de la federación por la tenacidad de sus particularismos: Terranova, colonia británica hasta 1949, con un alto porcentaje de irlandeses; la isla de El Cabo Bretón, poblada de acadianos y escoceses gaeloparlantes, y el Quebec francoparlante. En los dos primeros casos, la insularidad explica la riqueza de la producción interior; en cuanto a Quebec, evidentemente es posible hablar de la insularidad cultural de una sociedad francoparlante en medio de un entorno angloparlante, separada de la metrópoli y marginalizada dentro de su propio país. Para el resto de Canadá (con la notable excepción de los grupos mestizos francoparlantes y de las comunidades irlandesas y escocesas católicas, limitadas por el ostracismo de la mayoría dominante angloprotestante que las circunda), mientras más se camina al oeste, la urdimbre se distiende hasta el punto de no haber fomentado ni dejado rastros de originalidad alguna.³ Ciertos factores religiosos pueden explicar el dinamismo de estos grupos: en todos los casos se trata de católicos. Por un lado, el protestantismo no era particularmente favorecedor de las diversiones colectivas; y por otro, la tenencia de la tierra, diferente al sistema francés de rangos, el cual enlaza entre sí a las granjas quebequenses a través de los canales hidráulicos, al catastro inglés que aislaba a las granjas de los *townships** ontarianos, podría ser una explicación tanto física como social de este tipo de divergencias.

Ahora bien, esta relativa insularidad no implica el enclaustramiento absoluto, y ya hacia fines del siglo XVIII los contactos entre músicos, ahí donde la música es el único lenguaje, se estrechan y los lazos se intensifican: el folklore instrumental quebequense es en gran parte de origen escocés e irlandés, a diferencia del vocal, que es muy francés, ello representó una preservación notablemente fiel de los cantos que arribaron en la época de la Nueva Francia, esto significa que la vida en el país originó

² El violín es, desde hace mucho tiempo, el instrumento más utilizado en este país; después se adhirieron el acordeón, la armónica, el piano, las cucharas, los huesos y más tarde la guitarra y la mandolina. Los detalles estilísticos son siempre definidos por el violín y los otros instrumentos han sido siempre vasallos de aquél.

³ George A. Proctor, "Fiddle Music as a Manifestation of Canadian Regionalism", en Edith Fowkes y Carole H. Carpenter (eds.), *Explorations in Canadian Folklore*, Toronto, McLelland & Stewart, 1985, pp. 225-236.

* En inglés en el original (n. de la t.).

nuevos géneros populares en sus habitantes.⁴ Pero aún permanece una separación muy marcada entre los dos géneros, característica de Quebec. En el caso de la música instrumental, no es el repertorio lo que nos distingue sino la forma de interpretarlo en cuanto a la música para bailar. Como bien dice George A. Proctor:

[...] el violinista de Quebec, como era de esperarse, ha añadido sus toques, pues generalmente toca estas tonadas (irlandesas o escocesas) con un ritmo más rápido y de manera más impetuosa. La ornamentación está más involucrada y utiliza más la *scordatura* o las técnicas de *miss-tuning*. Con frecuencia maravilla a su audiencia con un *pizzicato* con la mano izquierda y cruzamientos rápidos de cuerdas, tanto como actos novedosos.⁵

La antigüedad de los contactos está avalada por la utilización siempre viva, tanto por los violinistas escoceses e irlandeses de Canadá como por los quebequenses, de artificios similares de ornamentación melódica —floreos, divisiones, dobles acordes, *scordaturas* (cuyo ejemplo más célebre es “el *reel* del ahorcado”)⁶ y desigualdades rítmicas—, típicos de la práctica ordinaria de la música del siglo XVIII, pero que se perdieron por completo en la música culta del siglo pasado, además del uso de modos *plagaux*, inspirados directamente en los acordes de la gaita escocesa.

Bien, pero, ¿dónde estamos ahora? Como las canciones de los cantores han desaparecido con ellos y uno rara vez interpreta los cantos remeros de los viajeros de los Pays-d'en-Haut al desplazarse en auto y no en canoa, ¿cuándo y dónde escuchamos la música tradicional? A los

⁴ Por un lado, canciones como “Le prince Eugène” o “Le fils du roy s'en va chasser”, con melodías modales provenientes directamente del Renacimiento, de las cuales encontramos numerosas variantes en las provincias francesas; y por otra, cantos ligados a la vida de los habitantes del siglo XIX, como “Les Raftsmen” o “Dans les chantiers nous hivernerons”, que describen el trabajo de los *draveurs* de los Outaouais.

⁵ George A. Proctor, *op. cit.*, p. 234.

⁶ Me resulta imposible hacer escuchar estos aires y canciones que cito, lo cual es una pena; tendría que rellenar el texto de música escrita. Sin embargo, es posible encontrar en Folkway Records el disco *Masters of French Canadian Music: Joseph Allard* (F.R. núm. RBF 110), grabaciones que hizo entre 1928 y 1933 el maestro Jean Carignan, y también *Jean Carignan: Hangman's reel-Fête Carignan*, hecho por McGill Records (núm. 750045-2) en 1988. El comentario de Proctor es ilustrado, de manera brillante, por este disco.

músicos folklóricos es necesario buscarlos y no se les encontrará ni en la calle ni en las plazas. Hasta en la radio hay que hacer una búsqueda para saber que la única hora de música tradicional se transmite por Radio Canadá FM, y ciertamente se trata de una emisión excelente.

Al folklore musical quebequense le sucedió lo que a todos los modos de transmisión del saber tradicionales en las sociedades occidentales industrializadas, con las variantes propias de la sociedad francocanadiense después de la segunda guerra mundial. Es el ejemplo de lo que pasa con un lenguaje que cesa de tener una función social y se marginaliza, una curiosidad más o menos digna de interés que algunos se empeñan en preservar, sin esperanzas de que torne a la vida que tuvo. Vienen, entonces, las experiencias destinadas a renovar el sentido al lenguaje musical tradicional, algunas exitosas, otras no tanto: por ejemplo las que van de la colección musicológica a las mezclas con rock; de la banda profesional subsidiada a la inauguración de un nicho tipo world beat, para un género que no podrá escaparse de las mixturas impuestas por su necesaria introducción al mercado. Lo que Ti-Jean Carignan hacía dejó de existir con él.

A propósito de estas mezclas, tan naturales como deseables (a fuerza, algunas de ellas resultan muy exitosas), siempre han sido una realidad y seguirán siéndolo. Lo que cambia es el portador: el vecino de hoy no sólo es el estadounidense o el escocés sino también el corso, el búlgaro, el antillano. Retomaremos este punto más adelante.

Esta modificación del portador estuvo precedida por otro desplazamiento, más significativo, pues determinó el espacio donde se llevaron a cabo los contactos: la música popular relegó a la tradicional, al mismo tiempo que el campesino abandonó su tierra para irse a trabajar a las fábricas de Montreal. La última y muy popular cantante de la vida cotidiana, con matices y cierta factura tradicionales, fue Mary Travers, mejor conocida con el nombre de Madame Bolduc, que canturreaba en tiempos de la crisis acompañada de su acordeón:

Ça va v'nir, ça va v'nir et pis découragez-vous pas,
moi j'ai toujours le coeur gai pis j'continue à turluter.
Mes amis je vous assure que le temps est bien dur,
mais faut pas s'décourager, ben vit'ça va r'commencer;
de l'ouvrage y va en avoir pour tout le monde cet hiver.
Y faut bien donner le temps au nouveau gouvernement.

Las circunstancias de la época influyeron particularmente sobre la música: con los despidos laborales masivos, al inicio de los años treinta, un buen número de desempleados encontró refugio al lado de los familiares que habían permanecido en el campo; un último aliento animó, por repercusión, el modo de vida tradicional de Quebec.

La guerra y la recuperación económica pusieron de nuevo en marcha el proceso que se había iniciado antes. Muy pronto, con la difusión radiofónica, la influencia estadounidense (tan denostada por Barbeau) se manifiesta y las nuevas canciones, preferidas tanto por la población urbana como rural, son del género country. En la segunda guerra mundial se hizo famoso el soldado Lebrun, quien cantaba acompañado de su guitarra así:

Viens t'asseoir près de moi petite amie,
 Dis-moi sincèrement que tu m'aimes
 et promets-moi que tu seras
 l'amie de personne d'autr'que moi.
 Là les canons allemands grondent,
 et leurs fusils sèment la mort,
 et pour sauver le pauvre monde,
 il faut aller risquer la mort.⁷

Fuera de la gran ciudad, la música country se difunde y se convierte en el modo musical privilegiado por la composición de nuevas canciones. Hasta hoy el género domina la producción de casetes y discos tanto dentro como fuera de Montreal. En la mayoría de los casos, se trata de grabaciones autoproducidas: unos ocho mil dólares invertidos en el estudio y la reproducción, así como una distribución asegurada por medios especializados: los puntos de venta son los paraderos de las carreteras, los *dépanneurs** y los talleres mecánicos de los pueblos. Cuando la venta de casetes lo permite, se graba en disco compacto y se distribuye de la misma forma. En este ámbito uno encuentra la música tradicional, de baile y *set carrés*, pero sólo en épocas de fiesta, pues es cuando más demanda hay de aquélla; una vez al año, los distribuidores de mú-

⁷ Debo la letra de estas canciones a la excelente memoria de mi padre.

* Los *dépanneurs* son las tiendas que caracterizan al comercio de víveres en Montreal. No son ni misceláneas ni supermercados sino algo intermedio (n. de la t.).

sica country se encargan de abastecer y tenerla disponible.⁸ El resto del año reina el country, al punto que Radio Canadá, cuyo estilo nunca ha sido precisamente ése, reconoce el fenómeno y le brinda una emisión semanal de alta calidad en la televisión, llamada *country centre-ville*.

En la ciudad sucedió un poco como afuera, sobre todo a partir del inicio de los años sesenta; se creó una especie de nuevo folklore urbano que en un principio no tenía nada en particular de quebequense, pues consistía en la adaptación al francés de canciones estadounidenses. Rápidamente, los jóvenes se apropiaron del lenguaje: este núcleo es la base de toda una oleada de grupos “caseros” que privilegiaban el uso del inglés y surgían en las escuelas de educación media; los mejores tuvieron acceso a medios de promoción y dejaron de ser parte del folk urbano para pasar a la industria propiamente dicha.⁹ De allí surgirá la vigorosa ola de la canción quebequense de los setenta, la cual sólo tendrá una influencia pasajera en la música tradicional porque va al parejo del despertar nacionalista, por una parte; y por la influencia de la corriente europea de redescubrimiento del repertorio rural, realizada por los músicos urbanos jóvenes, por otra parte; además, los cantantes más afamados de la época utilizaban esporádicamente algunas canciones antiguas o ciertos aires folk, lo cual redundó en un breve renacimiento del género;¹⁰ sin embargo, sólo se bailaban danzas en las fiestas de barrio el día de San Juan Bautista,* no en Navidad ni en las reuniones nocturnas del sábado.

⁸ Los datos me los proporcionó Daniel Bissonette de Distributions Joufflues. Una de las dificultades para encontrar información sobre música tradicional es que no se le considera como un género en sí ni en el Ministerio de la Cultura de Quebec ni en la Sociedad para el Desarrollo de las Empresas Culturales (SODEC, por sus siglas en francés), donde se le clasifica como música “especializada” —junto con las orquestas italianas, los *klezmerim* y otras inclasificables—, ni en la Asociación del Disco y de la Industria del Espectáculo de Quebec (ADISQ, por sus siglas en francés) que, tanto como con los distribuidores, la acomodan junto al country. Por ello es difícil tener cifras tanto de las subvenciones como de las ventas.

⁹ Dejan de utilizar sistemáticamente el inglés; aun así el estilo de música determinará la lengua de las letras en función del público que la escucha. Por ejemplo, el heavy metal es mejor aceptado en inglés entre los jóvenes francoparlantes, mientras que la balada en estilo Beaudommage se hace, evidentemente, en francés. El camino anteriormente descrito es precisamente el de uno de los grupos más conocidos de Montreal: Beaudommage. Algunas de sus canciones han pasado a ser casi parte del folklore urbano, si es posible extender el género hasta incluir piezas cuyos autores conocemos.

¹⁰ Como ejemplos tenemos a Robert Charlebois (con “Yassapichou”) y Louise Forestier (con “Dans les prisons de Londres”).

* La fiesta nacional de Quebec (n. de la t.).

Durante todo este tiempo, los violinistas tradicionales continuaron con sus reuniones caseras,* tocando juntos, mientras que los acordeonistas te- cleaban y competían. Todo se realizaba casi en el anonimato, lo cual impli- caba que era difícil encontrarlos sin invitación; así pues, el género puro siguió existiendo, pero como una especie que perdió su hábitat.

El resultado de esto fue la exclusión del género musical tradicional del abanico de opciones, tanto en la ciudad como en el campo, en lo concerniente a su creación. Como ya se dijo, en el exterior de los cen- tros comerciales el country juega el mismo papel que en éstos tiene el rock como expresión musical espontánea. Actualmente, la evolución de la música tradicional se lleva a cabo en el restringido espacio de la denominada música especializada, el correspondiente a la sección Quebec del nicho world music en el seno de la industria. En las tiendas disqueras encontramos el folklore quebequense en el apartado de mú- sica étnica o en el de música del mundo.

Existe un grupo que ha actuado desde fines de los años setenta, la Bottine souriante, y si permanece allí es porque estuvo fuera durante la década siguiente. En efecto, es en el circuito folk¹¹ de Estados Uni- dos donde se han refugiado los músicos tradicionales quebequenses.¹² Así, uno puede preguntarse por qué —dejemos a un lado la dimensión de los mercados— es tan difícil difundir la música tradicional en Quebec. La profunda diferencia entre el público quebequense y el estadouni- dense parece provenir de una brecha generacional: la corriente estado- unidense que comienza a buscar sus raíces europeas¹³ tiene tres o cuatro

* La casa de campo quebequense se prolonga hacia el exterior en una terraza, donde se ponen sillones para disfrutar las noches de verano (n. de la t.).

¹¹ La *folk music* del inglés no es la *musique folklorique* del francés: ese folk no corresponde a lo tradicional, a diferencia del sentido francés; además, no olvidemos que el folk es una corriente.

¹² En cierto sentido, este texto es fruto de discusiones durante giras a través de Estados Unidos, Canadá y Quebec, con grupos como la Bottine souriante y otros, durante encuentros con quienes practican la música tradicional. Por un lado, estaban las reacciones distintas según el público: fuese francoparlante, angloparlante o estadounidense, y nos veía como parte de un continuo y nos colocaba en un nicho particular dentro de éste; y por otro, siempre estaba presente la pregunta sobre por qué es difícil vivir de este tipo de música en nuestra tierra, Quebec.

¹³ Los circuitos están llenos de grupos irlandeses y escoceses; los quebequenses nos juntá- bamos tanto con ellos como con los franceses y bretones, con quienes compartimos cierto origen celta. Después se incorporan los demás grupos de diversos orígenes étnicos: búlgaros, polacos e italianos, con sus respectivas gaitas.

generaciones de distancia con sus antepasados que dejaron atrás la verde Irlanda; más aún cuando se trata de gente de origen escocés o inglés. En el caso de los quebequenses, el mundo “tradicional” es inmediato, pues nunca hemos dejado verdaderamente nuestra isla, por más moderna que se haya vuelto desde hace 36 años.¹⁴ No estamos en busca de nuestras raíces ni de nuestro pasado, a pesar de ciertos estereotipos forjados en otros lugares: para bien, el tiempo de la nostalgia se acabó.

Así pues, el músico que se especializa en el repertorio tradicional busca el encuentro con sus iguales de todo el mundo, de ahí que su medida sea la de aquellos con los que se cruza en el circuito de la world music, de una manera contemporánea y sin complejos. ¿Cuáles son los nuevos vecinos de este músico? ¿Cómo los conoce? ¿De dónde vienen las nuevas influencias musicales tanto para el músico como para el crítico? Tomemos un ejemplo que puede resultar sorprendente porque, la verdad sea dicha, se basa en el gusto de un individuo (aunque, tarde o temprano, la influencia llegaría de cualquier otro modo). El matutino de Radio Canadá AM tiene gran penetración social, por ejemplo, durante algunos años, el conductor de esta emisión ha dado a conocer al público en general a ciertos artistas que, de otro modo, hubieran permanecido soterrados en su ámbito discográfico especializado. Así, un cantante —apicultor— corso (heredero de una tradición polifónica de origen medieval) del que nadie hubiera oído hablar, se convirtió, en pocos meses, en toda una figura —para alegre sorpresa, ante todo suya—, y una baladista de Cabo Verde fue la estrella del Festival de Jazz de Montreal. Así, hay un efecto más o menos inmediato de estas influencias en la producción local, a través de grupos como la Bottine souriante, los Frères Labri, la Vesse du loup o Les charbonniers de l'enfer. Muy seguros de sí mismos (con sus nuevos productos bien recibidos), se les ha comparado con sus nuevos vecinos: por ejemplo la crítica de un reciente concierto de Les charbonniers los “inscribe dentro de la corriente de una polifonía de sabor muy quebequense, que no tiene nada que envidiar a los corsos o a los búlgaros”.¹⁵ Nótese que la polifonía nunca había formado parte de la tradición del canto en Quebec;

¹⁴ Con la revolución tranquila, que nos hizo entrar al siglo xx alrededor de 1960.

¹⁵ Alain Chartrand, “Pour la suite du monde”, en *Chansons*, vol. 16, núm. 6 (marzo de 1994), p. 5.

además, los quebequenses reciben cada verano a músicos y grupos de danza folklórica de todo el mundo para el Festival Internacional de Folklore de Drummundville y para las Veillées du Plateau (Mont Royal, en Montreal), que aseguran durante el año escolar la diversión de una abigarrada multitud; también vemos a los señores cincuentones con sus cinturones flechados,* conviviendo con alumnos estadounidenses que estudian en McGill y con los jóvenes quebequenses que fueron iniciados en las danzas tradicionales gracias a los cursos de baile de todo el mundo, mismos que se pueden aprender durante la época veraniega en la montaña (en un parque boscoso sobre el Mont Royal).

Hasta el folklore tiene sus festividades.¹⁶ Total, no hay que cejar ni perder la confianza. La veta está siendo bien explotada por los entusiastas que la redescubrieron; también los gobiernos quebequense y federal apoyan, modestamente, la difusión y presentación de estos grupos en los circuitos folk norteamericano y europeo, cuando hay lugar; además, los discos están disponibles si uno sabe dónde buscarlos. Entretanto, los músicos seguimos viviendo de nuestro taxi.

* El *ceinture flechée* es un cinto de lana tejido en petatillo, una prenda tradicional quebequense (n. de la t.).

¹⁶ Podrían leerse, a partir de esto, ciertos aspectos de lo que en otro capítulo de este libro describe Will Straw en relación con las ciudades que se han convertido en parques temáticos y de la tendencia de alegre reproducción que presentan los festivales en Quebec.



Las industrias culturales frente a la construcción de la identidad



Una nación según el surco discográfico: La industria de la grabación en Canadá

Will Straw

INTRODUCCIÓN

En febrero de 1994, la revista estadounidense *Billboard*, especializada en el negocio de la música, tituló su portada con la frase “¡Oh Canadá! Una nación según el surco discográfico”.¹ El artículo principal aludía a la llamada “visibilidad internacional” y al trascendente éxito de la música canadiense en la industria de la grabación. Este triunfo se evidenciaba en varios aspectos: las elevadas ventas mundiales de discos de artistas canadienses como Snow, Céline Dion o los Crashtest Dummies; el interés que las disqueras multinacionales tenían en contratar a artistas canadienses; y en el logro nacional obtenido por las subsidiarias cana-

¹ “Oh Canada! One Nation under a Groove”, en *Billboard*, 5 de febrero 1994, p. 1.

dienses de las firmas multinacionales al grabar a grupos como The Barenaked Ladies y Blue Rodeo. En septiembre de ese mismo año, un nuevo álbum de The Tragically Hip vendió la impresionante cantidad (para ser una banda canadiense) de 200 000 copias en los primeros cuatro días posteriores a su lanzamiento.²

Para el año siguiente, estas benignas señales seguirían multiplicándose más convincentemente en el terreno estadístico. En 1995, Statistics Canada informó que el mercado compartido por las grabaciones de artistas canadienses —según lo definió la Comisión de Radio y Televisión Canadienses (Canadian Radio and Television Commission, CRTC, por sus siglas en inglés)— había aumentado de un 8 a un 13 por ciento las ventas totales de la industria respecto al lustro precedente. Unas cifras que circularon más ampliamente señalaban que el valor en dólares por concepto de ventas de grabaciones canadienses se había casi triplicado durante el mismo periodo: de 36.7 millones de dólares en 1989-1990 a 92.7 en 1993-1994. Este incremento reflejó una expansión de ventas mucho mayor para la industria en general. En cuanto al periodo sobre el que se informaba, 1993-1994, el monto en dólares de todas las grabaciones vendidas en Canadá se había incrementado en un porcentaje anual del 16.5 por ciento, y alcanzó en diez años la cifra de 738 millones de dólares.³

Así, para mediados de los años noventa, las buenas noticias en cuanto a ventas parecían consolidar los prometedores augurios que, en general, se advertían en la industria mundial de la grabación. Al adentrarnos en el amplio espacio de una tienda de discos (cuya estructura actual prácticamente ni se vislumbraba hace una década), nos sentimos impactados por el abundante material de todas las épocas y lugares del mundo, lo cual es el reflejo de la industria de hoy, que ya no se basa únicamente en un número limitado de éxitos contemporáneos.⁴ Al parecer, los intérpretes llegan a la cima de la popularidad sin los obvios indicios del compromiso o de haberse suavizado estilísticamente. En sus inicios, Pearl Jam, Nine Inch Nails, Green Day y Offspring contaban con un público más o menos marginal, y últimamente han logrado

² "MCA Gets Hip with No. 1 Canadian Hit", en *Billboard*, 15 de octubre 1994, pp. 1 y 100.

³ Statistics Canada, en *The Daily* (electrónico), 22 de marzo 1995.

⁴ Véase Will Straw, "Organized Disorder: The Changing Space of the Record Shop", en *Fuse*, vol. xvii, núms. 5-6, 1994, pp. 27-31.

vender varios millones de copias en Norteamérica. En las revistas comerciales, las listas de los diez temas más vendidos incluyen cada vez menos a grupos que responden a las características con que se ha estereotipado al rock en general o *mainstream* rock; inclusive esta etiqueta casi ya no tiene un significado específico. Por el contrario, al revisar la lista de arriba a abajo se puede pasar de un gusto cultural más o menos purista a otro: del rap gángster al country y de aquí a los sonidos industriales. Ninguno de estos géneros musicales vende tanto como hace una década, pero el incremento de las ventas en cuanto a un rango de títulos mucho más variado parece dirigirse hacia un pluralismo muy bien visto.

Sin embargo, durante el mismo periodo, dos importantes cadenas canadienses de tiendas de discos al menudeo (A&A y Discus) cerraron, víctimas del acaparamiento expansivo de los supermercados multinacionales de discos y altamente capitalizados. Como los aranceles sobre grabaciones importadas aumentaron, hubo que retirarlas totalmente del mercado —debido al Acuerdo de Libre Comercio con Estados Unidos—, algunos temieron que la distribución no seguiría el corredor norte-sur para llegar a Estados Unidos, sino más bien las vías este-oeste, ya que estas últimas son las que distinguen el mercado canadiense.⁵ Finalmente, como cada vez más fue evidente que ningún tipo de música era demasiado marginal o subterráneo para las firmas multinacionales, la suerte de las compañías canadienses menores, que durante mucho tiempo se habían sostenido con ese tipo de estilos, fue incierta; en 1993, los músicos hablaban con entusiasmo sobre los importantes ejecutivos de las marcas, quienes acudían a los bares de Halifax en busca de nuevos grupos alternativos para contratarlos; sin embargo, pese a este logro, los propietarios de las compañías disqueras canadienses independientes llegaron a la conclusión de que no podrían competir por más tiempo con los avances y los planes de lanzamiento mundial que ofrecían las firmas mayores, y que incluso su propio sitio en la industria canadiense era mucho más inseguro que antes.⁶

En medio de estas tendencias contradictorias, el tipo de cuestiones sobre las que tradicionalmente se habla respecto a la industria de la

⁵ Véase “A&M Chief Lacoursiere: One Voice for Free Trade”, en *Billboard*, 14 de diciembre 1985, p. 85.

⁶ Véase, por ejemplo, “Canada Majors Move into Indie Territory”, en *Billboard*, 12 de febrero 1994, p. 84.

grabación y la música en Canadá ha perdido mucha de su razón de ser. Los nacionalistas culturales, que durante décadas habían exhortado a las grandes compañías discográficas para que se interesaran en la música canadiense, ahora dicen que ya no es necesario hacerlo, lo cual tendrá, quizá, efectos devastadores en la industria nacional de la grabación. En 1991, por ejemplo, The Dream Warriors, Jane Siberry, Jeff Healey Band, Kon Kan, Myles Goodwyn, The Tragically Hip, Maestro Fresh-Wes y k.d. lang firmaron en exclusiva con las más importantes disqueras estadounidenses, saltándose a las subsidiarias canadienses y echando por tierra las supuestas utilidades que habían sostenido a dichas subsidiarias durante tanto tiempo.⁷ La venta al menudeo provoca que la música canadiense aminore su presencia en el supermercado de discos de hoy, el cual tiene de todo, aun cuando el peso proporcional de nuestra música en los inventarios de títulos de catálogo reimpresos (avasalladoramente estadounidenses) sea cosa del pasado.

ANÁLISIS DE MERCADO

A menudo, lo que se dice respecto a las características del gusto musical de los canadienses es muy difícil de comprobar, dado el predominio de las nociones estereotipadas en cuanto a la identidad cultural de la región. En 1959, *The Financial Post* informó sobre los resultados de una encuesta que demostraba que la gente de las Provincias Marítimas “tiene una mayor propensión per cápita hacia la música western que los demás canadienses, [mientras que] en Columbia Británica prefieren a los clásicos”.⁸ Una idea más reciente sostiene que los quebequenses francoparlantes compran cantidades desproporcionadas de música clásica, y que son, a la vez, de los más ávidos consumidores mundiales de rock progresivo derivado del europeo.⁹ En 1995, *La Presse* informó sobre el aparente desinterés de las compañías asentadas en Toronto

⁷ “Many Canadian Acts Still Outside the Int’l Spotlight”, en *Billboard*, 23 de marzo 1991, p. 72.

⁸ Véase Eugene de Norber, “Maritimers Go ‘Western’ but B.C. Likes Classics”, en *The Financial Post*, vol. 53, núm. 15, 24 de enero 1959.

⁹ “CHOM-FM Is Making Big Strides after Hurdling Obstacles”, en *Billboard*, 11 de octubre 1975, p. 70, y “Gold Mine Market for Labels”, en *Billboard*, 29 de enero 1977, p. Q-10.

en los grupos de rock que trabajan en Montreal, implicando con esto que existe una extendida y generalizada idea de que la cultura musical en Quebec se encuentra dominada por el pop ligero.¹⁰ Al escribir sobre música canadiense en *The New York Village Voice* y refiriéndose a una tradición que va desde Joni Mitchell hasta Jane Siberry, Katherine Dieckman afirmó que “allá las chicas que cantan con voz triste se dan hasta en maceta”.¹¹

Durante mucho tiempo se han empleado las habituales ideas respecto a las particularidades del gusto musical de los canadienses para justificar el error de las compañías discográficas al contratar (o en la programación de las estaciones de radio) formas musicales afroamericanas, a pesar de la evidencia de que el cambio de la población ha transformado de manera significativa la delimitación geográfica de los gustos nacionales. Toronto, por ejemplo, ha sido de los mercados más grandes del mundo para el reggae; durante la década de los setenta se consideraba a Montreal el segundo mercado norteamericano más grande de música disco basada en el rhythm and blues.¹² En años recientes, las revistas especializadas de Inglaterra y Estados Unidos han venido comentando, de manera regular, la supervivencia del hip-hop o del pop indoestadounidense en las urbes canadienses.¹³ La ausencia de estas formas y de sus públicos en los estudios realizados sobre la música canadiense, tiene mucho que ver con los circuitos industriales paralelos a pequeña escala que los sostienen, pero refleja también la persistencia de modelos que tratan la música como cultura folk y hacen prevalecer las formas que tienen profundas raíces históricas.

A pesar de todo, es evidente que muchísimos discos que se compran en Canadá no son de origen canadiense. En el cuadro 1 se observa la relación entre las ventas de discos y la procedencia de las cintas con que se hicieron las grabaciones. Este dato es más revelador que los cuantificados en el país de origen de las grabaciones como productos manu-

¹⁰ Véase “Si Toronto boude le rock quebecois, deux groupes risquent de changer les choses...”, en *La Presse*, 25 de marzo 1995, p. D3.

¹¹ Katherine Dieckman, “Paperbacks: Northern Lights”, en *The New York Village Voice*, suplemento literario, abril 1994, p. 32.

¹² “Montreal May Be Continent’s 2nd Best City”, en *Billboard*, 17 de marzo 1979, p. 84.

¹³ Véase, por ejemplo, Tony Fletcher, “The Sound of Toronto”, en *Jocks*, Reino Unido, núm. 53, marzo 1991, p. 38.

facturados y acabados, puesto que —por razones que expondremos más adelante— el hecho de que la industria canadiense esté dominada por artistas extranjeros se debe a la labor de las subsidiarias que operan en Canadá, más que a la importación de mercancías terminadas. Durante el periodo de 1992-1993, las grabaciones impresas en Canadá, pero realizadas a partir de cintas originales importadas de otros países, registraron el 80.8 por ciento de las ganancias totales de la industria.

CUADRO 1
UTILIDADES POR LA VENTA DE DISCOS, SEGÚN LA PROCEDENCIA DE LA CINTA ORIGINAL, DEL PERIODO 1988-1989 A 1992-1993.

| | 1988-89 | 1989-90 | 1990-91 | 1991-92 | 1992-93 |
|--|---------|---------|---------|---------|---------|
| Producidas por la organización que informa | 19.6 | 31.2 | 41.3 | 46.7 | 53.6 |
| Contratadas a partir de una compañía productora en Canadá | 65.3 | 47.2 | 51.2 | 55.3 | 65.0 |
| Contratadas a partir de una compañía productora en otro país | 307.5 | 369.8 | 406.5 | 408.8 | 518.7 |
| No especificadas | 8.4 | 8.2 | 9.8 | 12.8 | 4.7 |
| Total | 400.8 | 454.3 | 508.7 | 597.7 | 642.0 |

FUENTE: Statistics Canada, *Sound Recording 1992-1993*, Ottawa, 1994. Los porcentajes totales no suman el 100%, debido a que los datos son aproximados.

En las cifras de las ventas según el género musical, dadas por Statistics Canada, la categoría definida ampliamente como Top 40/rock disco (los 40 primeros lugares y rock disco) obtuvo más de la mitad del total de las ganancias provenientes de las grabaciones en Canadá durante 1992-1993, que fue el último periodo en que este tipo de contabilizaciones se revelaron (véase cuadro 2). Un examen cuantitativo detallado de los nuevos títulos de cada categoría y del grado en que estos lanzamientos se consideraron como canadienses sugiere algunas razones que explican la presencia del repertorio extranjero en Canadá (véase cuadro 3). El porcentaje de títulos canadienses clasificados como Top 40/rock

CUADRO 2
UTILIDADES POR LA VENTA DE DISCOS, SEGÚN LA CATEGORÍA MUSICAL,
1992-1993

| | <i>Millones de dólares</i> | <i>Porcentaje de ventas</i> |
|---------------------------------------|--------------------------------|---------------------------------|
| Música popular para adultos | 114.9 | 17.89 |
| Top 40/rock disco | 344.5 | 53.66 |
| Clásica y similar | 64.9 | 10.1 |
| Jazz | 19.7 | 3.06 |
| Country y folk | 44.6 | 6.94 |
| Infantil | 17.9 | 2.78 |
| Otras (incluyendo "no especificadas") | 35.6 | 5.54 |
| Total | 642.0 | 99.97 |

FUENTE: Statistics Canada, *Sound Recording 1992-1993*, Ottawa, 1994. Porcentajes calculados por el autor. Los porcentajes totales no suman el 100%, debido a que los datos son aproximados.

CUADRO 3
PORCENTAJE DE NUEVOS LANZAMIENTOS POR GÉNERO MUSICAL
RESPECTO AL PORCENTAJE TOTAL

| | <i>Lanzamientos canadienses</i> | <i>Lanzamientos no canadienses</i> |
|---------------------------------------|-------------------------------------|--|
| Música popular para adultos | 13.81 | 11.74 |
| Top 40/rock disco | 26.75 | 35.22 |
| Clásica y similar | 9.21 | 23.97 |
| Jazz | 4.9 | 5.7 |
| Country y folk | 16.93 | 8.51 |
| Infantil | 4.6 | 2.14 |
| Otras (incluyendo "no especificadas") | 23.77 | 12.7 |

FUENTE: Statistics Canada, *Sound Recording 1992-1993*, Ottawa, 1994. Porcentajes calculados por el autor. Los porcentajes totales no suman el 100%, debido a que los datos son aproximados.

disco es infinitamente menor que el peso que esta categoría tiene en las ventas de discos en general (26.75 por ciento contra 53.66 por ciento), mientras que hay otras cuyos abundantes títulos canadienses (como la indefinida categoría "otros") siguen siendo casi irrelevantes en términos de ventas (23.77 por ciento contra 2.78 por ciento). La producción canadiense de grabaciones, podemos concluir, está menos orientada que la producción extranjera hacia aquellas categorías genéricas asociadas con altos niveles de ventas.

La introducción del disco compacto (CD, como se le conoce en general, por sus siglas en inglés), en 1983, ha tenido importantes efectos sobre los mercados de la grabación que se extienden más allá de su frecuentemente discutido mejoramiento de la calidad del sonido. Al contribuir a la eliminación de los discos de vinil, el disco compacto marcó una división del mercado: uno de alta durabilidad (dominado por el disco láser) y otro de baja durabilidad (en el cual predominan los casetes).¹⁴ En 1993, sólo el 33 por ciento de los consumidores canadienses tenía un aparato reproductor de los nuevos discos, por lo que la difusión de esta tecnología era menos común que la del reproductor de casetes (74 por ciento) o la videocasetera (VCR, *video cassette recorder*, 77 por ciento). No obstante, entre 1992-1993 la venta de discos compactos sumó un 62 por ciento de las ganancias de la música grabada en Canadá, lo cual sugiere que un porcentaje relativamente bajo de la población invierte bastante dinero en este formato.¹⁵

De igual importancia, quizá, la aparición del CD en Canadá marcó la eliminación virtual del disco sencillo (*single*) como una configuración viable de grabación. Como la producción de sencillos de acetato llegaba a su fin, ni el sencillo en casete (*cassette single*) ni el sencillo en disco láser reemplazaron la difusión que el sencillo de vinil había tenido en otros países. En Canadá, los discos compactos sencillos se vendían, hasta hace poco tiempo, en 8 ó 9 dólares, un costo que los consumidores veían como excesivamente alto, y las compañías grabadoras que operan en Canadá por lo general han fracasado al vender el sencillo como un formato viable de grabación. En 1994, PolyGram anunció una línea de sen-

¹⁴ Para mayores datos sobre esta división véase Simon Frith, "Picking Up the Pieces: Video/Pop", en Simon Frith (ed.), *Facing the Music*, Nueva York, Pantheon Books, 1988, pp. 88-130.

¹⁵ "Were Culture Meets the Bottom Line... Change in Format Produces Rapid Growth in Revenues in the Record Industry", en *Focus on Culture*, vol. 6, núm. 3, otoño 1994, pp. 1-3.

cillos en disco compacto al bajo precio de 3.99 dólares, una medida que intentaba “hacer salir volando el sencillo en CD”.¹⁶ Las ganancias por la venta de casetes y discos láser sencillos en Canadá alcanzaron los 5.9 millones de dólares en 1992-1993, comparadas con 396.8 millones por los álbumes en CD y los casetes de larga duración. Los álbumes de vinil, durante el mismo periodo, llegaron a los 2.2 millones de dólares.¹⁷

La desaparición de los sencillos (tradicionalmente adquiridos éstos por la población más joven) estuvo aunada con un cambio en las costumbres de compra de formas musicales asociadas con consumidores adultos, como la música clásica, el jazz y lo que Statistics Canada llama “música popular dirigida a los adultos”. Mientras que la venta de música country siguió relativamente estable entre 1988 y 1993, y la de Top 40/rock disco se incrementó en un 30 por ciento, las ganancias por la venta de las grabaciones de música dirigida a los adultos, clásica y jazz, llegaron a más del doble durante el mismo periodo.¹⁸ Es importante señalar que la desaparición de los sencillos ha fortalecido un sector de la industria de la grabación que, en Canadá, por tradición, se ha desempeñado bien: el vinculado con la producción y mercado de los álbumes de compilación, que frecuentemente se anuncian por televisión. La decadencia en la producción y distribución de sencillos de músicaailable en Canadá ha orillado a compañías como Quality y Nu Musik a la compilación, de manera regular, de temas recientes de músicaailable en álbumes, satisfaciendo así a un mercado nacional de músicaailable que se considera más conocedor y genera más respuesta que en Estados Unidos.¹⁹

ESTRUCTURA DE LA INDUSTRIA

Como la mayoría de las industrias culturales, la de la grabación se puede dividir, provisionalmente, en tres fases: producción, distribución y exhibición o venta al menudeo. El grado en que estas actividades son

¹⁶ “CRIA Kicks Off Drive to Support CD’s”, en *Billboard*, 26 de marzo 1994, p. 70.

¹⁷ Véase *Sound Recording 1992-1993*, Ottawa, 1994.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ “Club Scene Spurs Sales of Compilations: Dance Music Gaining a Strong Foothold at Retail”, en *Billboard*, 17 de septiembre 1994, p. 61.

controladas por las compañías ha variado históricamente, según el caso. En la industria de la grabación hay muy pocos grupos de compañías que logran —o que simplemente aspiran— obtener la integración total de las tres fases. Aun la cadena al menudeo Virgin ha terminado todas sus relaciones con la marca discográfica del mismo nombre. En Canadá, las diferencias entre estas fases se reflejan en la variación del grado en que cada una ha sido controlada por canadienses. La venta de discos al menudeo, caracterizada, en últimas fechas, por la participación de distribuidores minoritarios especializados y por tiendas con todo tipo de mercancías, ha mostrado, a lo largo de su existencia, índices más altos de propietarios canadienses que la distribución de discos. En el nivel de la producción discográfica existen, en un momento dado, cientos de compañías disqueras propiedad de canadienses, que participan activamente en la contratación de intérpretes y en la producción de cintas originales; sin embargo, las compañías propiedad de canadienses juntas abarcan sólo un 22.8 por ciento de los títulos lanzados recientemente y un 20.3 por ciento del total de las ganancias de la industria en el periodo de 1992-1993.

Debido a los cambios en la naturaleza y propiedad de la distribución de discos, la industria canadiense de la grabación ha adquirido su estructura distintiva actual. En Estados Unidos y Canadá, la distribución discográfica había sido una actividad más o menos caótica y diferenciada regionalmente hasta fines de la década de los sesenta, cuando las llamadas “mayores” o compañías importantes multinacionales del ramo se hicieron cargo de un proceso de consolidación. El fruto fue el ascenso de lo que se ha denominado como sistema de distribución “por ramas”, iniciado en Estados Unidos, a través del cual las compañías discográficas mayores establecerían “ramas” de distribución, operaciones de su propiedad que llevarían discos a las tiendas de costa a costa. El desarrollo de estas estructuras derivó, en parte, de una ola de fusiones de compañías discográficas durante los años sesenta, pero la integración de las actividades de distribución abarcó un proceso aún más intenso de concentración de la industria. Una vez establecida la distribución por ramas, las grandes disqueras (Warner Brothers, Columbia Records y otras similares) observaron que sus propios productos no eran suficientes para mantenerlas operando en niveles fijos de ganancia. Firmaron acuerdos de afiliación con empresas pequeñas, de las cuales distribuirían los pro-

ductos, o compraron algunas independientes para asegurar una movilidad constante de sus títulos. Al paso del tiempo, ser una compañía discográfica “mayor” significó tener un sistema nacional de distribución, incluso si el producto que se repartía provenía, cada vez en mayor medida, de diversos proveedores extranjeros o subsidiarios.

En Canadá, hacia la segunda mitad de la década de los sesenta, las compañías multinacionales mayores se dieron a la tarea de consolidar la distribución nacional de la misma manera que en Estados Unidos. La existencia de subsidiarias canadienses de las multinacionales —de Warner Brothers, Columbia, RCA, PolyGram, MCA y Capitol— refleja un modelo internacional de acuerdo al cual estas compañías han establecido ramas nacionales y plantas manufactureras en muchos países. Este hecho —más que la simple importación de discos prensados en cualquier otro país— en ocasiones se ha atribuido al deseo del control sobre los mercados nacionales, que resulta lo mejor para evaluar las peculiaridades del gusto nacional y tener oportunidad de contratar nuevos intérpretes prometedores.²⁰ En el caso canadiense, la existencia de manufactureras locales erigidas por las ramas multinacionales es, de manera más directa, el resultado de los aranceles aplicados a los discos importados, mismos que han fluctuado entre 10 y 15 por ciento, pero estabilizados en 14 por ciento a mediados de los años ochenta, antes de firmar el Acuerdo de Libre Comercio con Estados Unidos.

Los aranceles en este nivel desalentaban la importación directa de Estados Unidos de discos manufacturados, lo cual condujo, después de varias décadas, al establecimiento de subsidiarias canadienses de casi todas las firmas multinacionales. Al mediar la década de los años setenta, la mayoría de estas compañías había terminado el desarrollo de las redes de distribución de costa a costa. Una vez hecho esto, poseían instalaciones que pocas (si no es que ninguna) compañías propiedad de canadienses podrían manejar en lo referente al tamaño y eficiencia, y comenzaron a distribuir los discos producidos por otras compañías. Fue a través de los arreglos que surgieron como la industria canadiense de la grabación asumió su estructura actual.

²⁰ Reebee Garofalo, “Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism”, en *The World of Music*, vol. 35, núm. 2, 1993, pp. 16-32.

En un proceso que he descrito en otro trabajo, el sector de la industria de la grabación propiedad de canadienses se transformó bastante a principios de los años setenta;²¹ antes de esto, las compañías discográficas de Canadá se habían desarrollado fuera de los sectores de la industria que abarcaban la distribución o la manufactura, yéndose hacia los “pasos previos” a estas actividades, esto es, hacia la contratación de artistas y la producción de cintas. Como las firmas multinacionales aumentaron su control sobre la distribución y, en menor medida, la manufactura de discos, la mayoría de las disqueras canadienses que en sus comienzos sí se habían dedicado a estos dos últimos sectores perdieron sus principales fuentes de ganancias (Quality Records, que había comenzado como fábrica de discos en 1950 y se había extendido a abarcar la distribución y la producción, fue una de las pocas que sobrevivieron a esta reestructuración, pero fue forzada a redefinir su papel). A mediados de los años setenta, el modelo más común en Canadá consistía en que las compañías discográficas eran utilizadas por los representantes artísticos y las agencias de espectáculos como entidades comprometidas principalmente con la producción de cintas originales. En este periodo surgieron Attic, Aquarius, True North y docenas de otras firmas, y ofrecieron un modelo que ha venido a dominar la industria nacional. Los activos principales de estas compañías eran las nóminas de los intérpretes más que las plantas de prensas o redes de distribución. Con frecuencia sus propietarios eran representantes artísticos o los intérpretes mismos, y su actividad primordial era el desarrollo de carreras artísticas.

La ampliación de la estructura industrial, que se conformó durante ese periodo, sobrevive hasta ahora. En su funcionamiento —y en las evidentes contradicciones del mismo— uno puede ver, condensadas, las temáticas familiares de la historia y del desarrollo cultural canadienses. Un sistema distribuidor de costa a costa ha fincado una cultura musical propia, tal como la construcción de esta estructura ha consolidado a las compañías extranjeras en el mercado canadiense. Con el objeto de desarrollar al máximo el potencial de esta estructura creadora de ganancias, las compañías

²¹ Will Straw, “The English Canadian Recording Industry since 1970”, en Tony Bennett, Simon Frith, Larry Grossberg, John Shepherd y Graeme Turner (eds.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, Londres, Routledge, 1993, pp. 52-65.

multinacionales se han vuelto hacia los empresarios canadienses para distribuir los productos de éstos, contribuyendo al desarrollo de una industria discográfica propiedad de los canadienses y a la popularización de las formas musicales de Canadá. En un tiempo en que las subsidiarias canadienses de las firmas multinacionales mostraron poco interés en los intérpretes canadienses, fue labor de las compañías independientes nacionales buscar y contratar a esos intérpretes. El riesgo que conllevaba hacer esto condujo, regularmente, a la desaparición de estas compañías, pero también logró, según el caso, el éxito y cierta prosperidad. En 1994, por ejemplo, Attic Records celebró su vigésimo aniversario e informó que había obtenido 110 millones de dólares en ganancias desde su creación.²²

Durante los últimos veinte años, en muchos casos las firmas multinacionales han contratado a intérpretes canadienses, pero a menudo su relación con la música canadiense se ha circunscrito a la distribución y, ocasionalmente, a proveer de capital a las compañías discográficas propiedad de canadienses. A través del tiempo esta estructura de independencia adoptó la forma de una división del trabajo informal pero consistente, en la cual las firmas canadienses actuaron como productores ejecutivos de artistas y repertorio —contratando intérpretes y produciendo cintas originales—, mientras que las compañías multinacionales prensaban los discos y los distribuían en las tiendas.

Es esta división del trabajo, sin embargo, la que ha comenzado a resquebrajarse en la década de los noventa. Las subsidiarias canadienses de las firmas multinacionales, como Warner Music o Sony, se encuentran hoy comprometidas de manera activa en la contratación y apoyo a los intérpretes canadienses, ofreciendo avances y contratos de distribución en muchos países que las compañías independientes de Canadá no pueden igualar. Ya que no les es posible desempeñar su papel tradicional de buscadores de talentos, las pequeñas marcas propiedad de canadienses se encuentran ante un futuro incierto. Algunas, como lo ha afirmado un ejecutivo de Intrepid Records, han sugerido que podrían dejar la música popular para incursionar en otros géneros, como la música clásica, en la que es menor el interés de las marcas mayores por los intérpretes canadienses. Como los merca-

²² "Attic Records Tops Canada Indies: Keeps Competitive with Changing Focus", en *Billboard*, 31 de julio 1993, p. 40.

dos para la música grabada se están fragmentando, cada vez hay menos espacios que queden como terreno exclusivo de las firmas pequeñas independientes. Por el contrario, las compañías multinacionales mayores han venido por sí solas a apoyarse en la acumulación de segmentos relativamente pequeños del mercado en un gran número de zonas dentro de la nación, más que en la producción de éxitos a gran escala.

Estos cambios han producido un curioso reflejo en diferentes niveles dentro de la industria internacional de la grabación. Como las compañías mayores crean públicos mundiales a partir de sus posiciones nacionales, las firmas pequeñas independientes que hasta ahora dominaban individualmente estas posiciones en sus países, se encuentran con que el ámbito para maniobrar en su propio mercado nacional se ha reducido. Para sobrevivir, ellos también tienen que moverse hacia los mercados internacionales, permitiendo así que sus propios productos se exporten, vendiendo los derechos de edición y de otro tipo sobre una base de país por país, y elaborando el inventario de otras marcas nacionales pequeñas que pudieran distribuirse en Canadá. Las marcas canadienses como Attic y Stoney Plain dedican bastantes de sus energías al desarrollo de afiliaciones con marcas de naciones como Corea del Sur o Noruega, para lanzar ahí el repertorio canadiense o materiales de catálogo que esas marcas hayan recopilado a través del tiempo.

El desarrollo de las “compañías prestadoras de servicios” en la industria discográfica pondría en riesgo el bienestar, a largo plazo, de las marcas propiedad de canadienses que han dominado la industria del país durante las últimas dos décadas. Dichas compañías actúan como intermediarias para los intérpretes o las pequeñas compañías productoras arreglando la producción inicial, el prensado y (en muchos casos) la distribución de las grabaciones. En Canadá, importantes firmas se comprometieron en esta actividad, incluidas RDR Promotions y Sunrise Audio Duplication.²³ En este sentido, el ascenso de los intermediarios prestadores de servicios es parte de la cada vez más extendida tendencia hacia la producción discográfica tipo “hágalo usted mismo”, actitud fomentada por los principios estéticos que prevalecen en la cultura del rock alternativo y la simplificación de la grabación musical que ha

²³ “Custom Service Firms Ride Indie Boom: Companies Offer Variety of Services at Low Cost”, en *Billboard*, 27 de agosto 1994, p. 52.

sido posible gracias a las tecnologías digitales. Cada vez es más común el caso de las nuevas bandas de rock contratadas directamente por las marcas multinacionales de acuerdo a la preferencia de una cinta de demostración o grabación autoproducida, a una que se tenga que adquirir bajo las limitaciones impuestas por una marca independiente.

ESTRUCTURA DE LA POLÍTICA

Como es de suponerse, según lo expuesto, la política estatal ha determinado el desarrollo de la industria discográfica canadiense, principalmente a través del mecanismo de la legislación arancelaria, la cual estimula el desarrollo de una industria nacional —si bien dominada por las subsidiarias de las firmas multinacionales—, y tienen como resultado un elaborado sistema de distribución discográfica de costa a costa. En la actualidad es un hecho la eliminación de estos aranceles como resultado de la apertura comercial, aunque sus efectos sobre la estructura de la industria discográfica canadiense todavía no son muy perceptibles (la baja en los gravámenes sobre mercancías culturales ha sido revocada, pese a que se había afirmado que la cultura estaba “fuera de la mesa de negociaciones” del Acuerdo de Libre Comercio y del Tratado de Libre Comercio de América del Norte). Es claro, por ejemplo, que los distribuidores especializados a pequeña escala han incrementado su importación de discos elaborados en el extranjero, esto como resultado de la reducción de costos que trajo el libre comercio.²⁴ Al mismo tiempo, en marzo de 1995, la compañía multinacional EMI anunció la construcción de una planta manufacturera de discos compactos en Canadá, lo cual sugiere que no era inminente la transferencia de actividad fabril a Estados Unidos, como antes se preveía.

Por lógica histórica, la producción discográfica en Canadá depende de la difusión radiofónica, pues ésta es el medio principal a través del cual los discos son presentados a los compradores potenciales; como resultado de este hecho se dieron instancias para estimular la industria canadiense de la grabación. Durante los años sesenta, quienes se preocupaban por el destino de la música canadiense ejercían presión contra el

²⁴ Brendan Kelly, “Alternative Rockers Thrive Thanks to Free Trade, GST”, en *MIL*, abril 1991, pp. 40-41.

gobierno federal para que éste obligara a las radiodifusoras a incluir en las programaciones más música canadiense. Walter Greely, editor de la revista comercial *RPM*, influyó en la movilización de esta presión, que en 1970 tuvo como resultado la introducción de listados del material canadiense difundido por la radio. Un año después, en 1971, se estableció la revisión de esas cantidades como una condición para darles licencia a las radiodifusoras. Resolvieron la espinosa cuestión al definir qué se entendía por material canadiense a través del establecimiento de un sistema de puntos, gracias al cual se daban más puntos de acuerdo a la mayor presencia que hubiese de autores canadienses en la composición, interpretación y producción de las selecciones musicales.

En este artículo no nos ocuparemos de las controversias alrededor de esta reglamentación y sus modificaciones. Lo que sí hay que tener en cuenta es la muy difundida idea (incluso a nivel mundial) de que la reglamentación ha sido bastante exitosa, quizá haya sido una de las instancias más eficaces en cuanto al activismo de una política cultural en la historia de Canadá. Aunque, al mismo tiempo, como adquirió el carácter de una industria que transformaba a otra, permanece como el símbolo de la desigualdad de las diferentes industrias que operan en Canadá para ejercer influencia y control público nacionales.

A fines de los años setenta, la reglamentación del contenido canadiense produjo tensión entre la industria de la radio y la de la grabación. Las radiodifusoras protestaban continuamente porque las compañías discográficas no producían los suficientes títulos para cumplir con los requerimientos referentes al contenido canadiense y porque muchas de esas producciones no cubrían las normas internacionales de la calidad de sonido o parámetros estéticos.²⁵ En general, durante este periodo se ejerció cierta presión para que el gobierno apoyara directamente a la industria de la grabación, siguiendo el modelo de los programas iniciados en apoyo a la producción de las industrias filmica y televisiva.

El desarrollo de un programa federal para la industria de la grabación fue la culminación de una serie de sucesos conducentes a un tipo de normatividad de las menos conocidas impuestas por la CRTC respecto a la difusión. Como condición para obtener la licencia, se exigió a las

²⁵ "Top 40, AOR Acts Ready Fall Releases", en *Billboard*, 11 de septiembre 1982, p. 50.

radiodifusoras que apoyaran al talento musical local, apoyo que históricamente había sido mucho más simbólico que tangible. En 1982, CHUM Limited, Moffat Communications, Rogers Broadcasting Limited, la Asociación Canadiense de Productores Discográficos Independientes (Canadian Independent Record Producers Association, CIRPA, por sus siglas en inglés) y la Asociación Canadiense de Editores de Música (Canadian Music Publishers Association, CMPA) se unieron para crear el Fondo de Apoyo al Talento Discográfico Canadiense (Fund to Assist Canadian Talent on Record, FACTOR; su asociación francocanadiense equivalente es Musicaction). FACTOR se convirtió en un canal a través del cual las radiodifusoras reunían fondos que se podrían canalizar hacia la industria musical canadiense. Se estableció un sistema jurídico para evaluar sus aplicaciones y los fondos se destinaron a la producción de cintas de demostración, videoclips, la organización de giras promocionales y diversas actividades más.

Como estructura, FACTOR ha demostrado ser muy eficaz. En 1986, cuando el gobierno federal comenzó a destinar fondos a la industria de la grabación, utilizó las estructuras de gastos de FACTOR en lugar de establecer las suyas. El Programa de Desarrollo para la Grabación (Sound Recording Development Program, SRDP) se inició con una contribución de cinco millones de dólares anuales para FACTOR, cantidad que se mantuvo durante varios años y sólo decreció en 1995, por la reducción del presupuesto federal. Como un legado del énfasis del gobierno conservador respecto a que las industrias culturales son agentes del desarrollo económico, el SRDP se mantiene prácticamente como el único ejemplo de colaboración entre el sector público y el privado. Ha tenido éxito particularmente en el resurgimiento de la música interpretada en francés en Quebec desde principios de los años ochenta. El 40 por ciento de los fondos disponibles de FACTOR/Musicaction se destina a las producciones en francés.

ASPECTOS TECNOLÓGICOS Y CULTURALES

Desde mediados de la década de los noventa, la industria de la grabación se caracterizó por el ascenso del disco compacto a un sitio privilegiado. Por este hecho y sus efectos existe una clara muestra referente a

la afirmación respecto a que las grandes empresas de las industrias culturales siguen siendo poderosas, no a través de una ventaja en cuanto a la búsqueda de nuevos talentos o a la explotación de las tendencias ascendentes, sino en la conformación de nutridos catálogos que sirven, al paso del tiempo, para estabilizar las ganancias y reducir los costos por título. Una de las paradojas de la industria discográfica (y de la industria del video, a la que se asemeja en muchos aspectos) es que su dependencia de los grandes inventarios de mercancía, en sentido material, ha aumentado, así como las predicciones respecto a la desaparición del disco como objeto físico se hicieron cada vez más comunes. Desde hace un lustro o más, quienes trabajan en las industrias de la grabación o del video han planeado y probado sistemas de entrega en línea, mediante los cuales se distribuirían títulos directamente, o de almacenaje, según preferencias por zonas vecinales.

Estos sistemas aún son experimentales, sin embargo, como ya se tiene acceso a los archivos musicales por medio del Internet y como la radiodifusión digital cada vez se perfecciona más, se requiere una reforma urgente de aquellos regímenes legales que gobiernan la explotación de los derechos artísticos, los cuales tienen mayores posibilidades de sufrir los efectos de las nuevas vías de acceso a la música. La reforma a los derechos de autor, tanto en Canadá como en el resto del mundo, está determinada por la cada vez más difundida idea, por parte de las compañías pertenecientes a las industrias culturales, de que su negocio se centra más bien en la venta de los derechos que en la de objetos reales.

En el contexto canadiense, podemos notar cierto tipo de desarrollo fehaciente relativo al énfasis y la estrategia adoptados por la industria. En primer lugar está la negociación de un nuevo "costo mecánico" que determina el pago que se debe otorgar al compositor por las ventas de discos. En 1988, en el primer intento de reforma al derecho de autor realizado en Canadá después de 64 años, el costo mecánico se incrementó de dos centavos por composición a un costo más variable que subiría según la inflación y a través de incrementos regulares, pues llegó a alcanzar 6.47 centavos por composición en 1993. Como cada vez era más inminente una segunda fase en la revisión de los derechos autorales, se concentró la atención en la conservación de lo que se llamó "derechos colaterales", entre los que se pueden incluir cláusulas

para los intérpretes (no exclusivamente para los compositores) en cuanto a la reintegración por la difusión y otros usos de las grabaciones. Si bien la lucha por los derechos colaterales se enuncia mediante un lenguaje cuya atención se centra en el derecho del artista a la compensación, el efecto principal de estos derechos sería crear flujos de ganancias para las compañías discográficas a partir de la radiodifusión y los demás usos que se dieran a las grabaciones. Las disqueras han tenido acceso a estas ganancias sólo a través del control ejercido sobre las compañías editoras que comparten las regalías de los compositores. La radio digital, los sistemas de entrega basados en Internet y la codificación de composiciones musicales en software y videojuegos han hecho de la reforma a los derechos de autor un problema fundamental de la industria de la grabación.

La Ley para la Aplicación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte de 1994, que incluía enmiendas a la Ley de Derechos de Autor de Canadá, conservaba el “derecho de renta” que concedía a la industria de la grabación “la capacidad de autorizar o prohibir la renta de sus productos”. Actuando en nombre de los intereses de esa industria, la Asociación Canadiense de la Industria de la Grabación (Canadian Recording Industry Association, CRIA, por sus siglas en inglés) y la CIRPA decidieron no autorizar la renta de grabaciones; actualmente esta práctica es ilegal en Canadá (aunque en algunos casos los clubes de “renta” privados pueden burlar la ley).²⁶ Sin embargo, el principal impulso para que la industria canadiense prohíba la renta de grabaciones proviene de la industria discográfica de Estados Unidos, la cual se ha movilizado para bloquear la renta de grabaciones y ha presionado a Canadá para que haga lo mismo siguiendo los intereses de una homogeneización.

DISTRIBUCIÓN Y MERCADO

Mercado

Una de las características de la industria de la grabación es que produce sus propias mercancías o bienes, y es la fuente principal para otra in-

²⁶ *Study on New Media and Copyright: Final Report*, realizado por Industry Canada, sección New Media, Information Technologies Industry, 30 de junio 1994.

dustria del entretenimiento que utiliza estos bienes virtualmente libres de cargo. Desde el periodo de la posguerra, las radiodifusoras han utilizado la música grabada como base de su programación, iniciando una relación cuya dinámica ha ayudado a transformar la cultura de la música popular, puesto que venden públicos más que grabaciones en sí; esporádicamente las radiodifusoras provocan que la música sea un medio para los fines de las compañías discográficas. Se podría afirmar, en particular, que las estaciones de radio han contribuido a una fragmentación de auditorios y mercados musicales, insistiendo en determinaciones precisas del gusto musical y de posición demográfica. Mucho más que otras industrias culturales, la de la grabación se ha apoyado históricamente en la exposición a través de otros medios para estimular las ventas de sus productos, más que por medio de la publicidad directa.

Un efecto de esta interdependencia es la vulnerabilidad de las compañías discográficas para incidir en las políticas de programación de las estaciones de radio. Desde fines de los años setenta, como las radiodifusoras habían establecido que el público de mayor edad parecía ser más atractivo para los patrocinadores, habían reducido la cantidad de música actual programando más temas fuera de moda; como resultado, las estaciones de radio han desempeñado un rol secundario en la popularización de los lanzamientos discográficos actuales, reciclando música de hace años o incluso décadas (en muchos casos, esta búsqueda del radioescucha de mayor edad ha llevado a las radiodifusoras a dejar de programar música por completo, y el desarrollo de la radio que transmite sólo comentarios o noticias ha tenido importantes implicaciones para el mercado de la música).

Así, en contra de estas tendencias, es como el surgimiento de las redes de música en video, a principios de la década de los ochenta, adquiere su importancia. Cuando MuchMusic inicia sus transmisiones en 1984, sus efectos en el mercado y el consumo de la música fueron evidentes de manera inmediata. Quizá más significativamente, MuchMusic ofreció una plataforma nacional para la exposición de música nueva y actual en un país cuya radiodifusión, en su mayoría, había tenido un alcance local. La programación de la Canadian Broadcasting Corporation, con algunas excepciones, no había sido una fuerza significativa para influir sobre las ventas de las grabaciones de música popular. Así, MuchMusic ha contribuido a que se diluyan las diferencias geográficas

en gustos, tanto entre regiones del país como entre una ciudad y una población pequeña. Esto ha dado como resultado la divulgación extensiva de un mediano conocimiento de la relación con la música, del cual la popularización del rock alternativo en los noventa es un ejemplo concreto.

Al mismo tiempo, MuchMusic ha contribuido al afianzamiento de la música dentro de complejos ámbitos del discurso *sobre* la música, pues toca temas como el desempeño del intérprete, noticias de conciertos u otras formas de información que han tenido una función muy definida en el éxito actual de los artistas canadienses. Si la tradicional deficiencia de la música canadiense en inglés tiene mucho que ver con su falla al desarrollar las mecánicas para formar celebridades (tan evidente en el Quebec francoparlante), las redes de música en video han luchado para enmendar este problema; al respecto, el surgimiento de estas últimas se dirige hacia los modelos de desarrollo de los formatos radiofónicos de la década pasada, basándose en el supuesto de que los públicos escucharán la música, aunque haya poco interés en la cultura de la cual esa música es producto.

Distribución discográfica

Las estructuras de la distribución de las grabaciones en Canadá consisten en la superposición de antiguas y nuevas formas de comercio, de redes de afiliación comercial específicas para la industria del entretenimiento y otras que no lo son.

COMPAÑÍAS DE DISTRIBUCIÓN PROPIETARIA DISCOGRÁFICA (las "mayores")

| | |
|--------------|---------------------------|
| Warner Music | Time-Warner (EU) |
| EMI | Thorne-EMI (Gran Bretaña) |
| PolyGram | Phillips (Holanda) |
| MCA | Matsushita (Japón) |
| Sony Music | Sony (Japón) |
| BMG/RCA | Bertelsmann (Alemania) |

Como ya se indicó, la distribución está dominada por la “rama” de operaciones de las firmas multinacionales mayores, cuya fuerza radica en su capacidad para transportar el producto a tiendas de discos especializadas de una costa hasta la otra. En el Canadá anglo, actualmente, los principales distribuidores son las multinacionales “mayores”, cuyos propietarios proceden de diversos países como se aprecia en el cuadro anterior.

Una “rama” de distribución coexiste con otra y las firmas antiguas de distribución de discos siguen siendo importantes para lograr determinados mercados y sucursales menores. Las llamadas *rack-jobbers** son firmas que proveen grabaciones a sucursales no especializadas, como las tiendas departamentales, rentando espacio para que los discos sigan un curso que esta distribuidora vigilará y así podrá surtir de nuevo, según la proporción de ganancias que haya recibido por las ventas. Durante mucho tiempo se ha asociado a las *rack-jobbers* con distintas clases de producto (como los discos descontinuados o los casetes de música country que se venden en las gasolineras), pero un amplio margen de su mercado comparte los resultados de sus contratos con las grandes negociaciones departamentales o que venden todo tipo de mercancías. Sus relaciones con estas tiendas han contribuido a crear una sólida asociación entre la actividad de distribución de las *rack-jobbers* y aquellas formas musicales (como la llamada *easy-listening* —fácil de oír— o la música instrumental) que se dirigen al público adulto o de mayor edad.

En Canadá, la mayor firma *rack-jobber*, Saturn Distributing, surte las secciones discográficas de las cadenas de tiendas Zellers y Bay. Así llega a los compradores que quizá nunca visitarán una sucursal especializada en venta de discos al menudeo, y maneja otro tipo de producto (como música clásica a precio económico y música vocal) que en ocasiones no se encuentra en las tiendas de discos. Otra gran *rack-jobber* que opera en Canadá, pero con sede en Estados Unidos, es Handleman Company, cuya división canadiense llena los anaqueles de las cadenas K-Mart,

* Estas empresas distribuidoras también existen en México, pero preferimos no traducir el término en inglés porque tiene matices connotativos diferentes que en el caso mexicano. Literalmente sería “empresa intermediaria para mostrador”, pero en sentido amplio implica también que su actividad distribuidora conlleva cierto grado de especulación con respecto al vendedor final y de persuasión obligada hacia el comprador, a fuerza de mostrarle un producto (n. de la t.).

Sears, Eaton's y Canadian Tire; su relación histórica con la cadena Wal-Mart es ahora perpetua, ya que recientemente Wal-Mart entró al mercado canadiense.

Existe una forma alternativa de distribución a través de los *one stops*, término que designa a las operaciones de almacenamiento que permiten a las pequeñas tiendas al menudeo acceder a una amplia variedad de títulos de diferentes compañías. Cargo Records de Montreal, por ejemplo, ofrece dicho servicio a las sucursales que manejan rock alternativo e independiente, importando pequeñas cantidades de docenas de títulos que con frecuencia vienen en formatos (como el sencillo de siete pulgadas en vinil) que las subsidiarias canadienses de las firmas multinacionales ya no manejan. Aparentemente, la distribución *one stops* adquirirá nueva importancia como el tipo de circulación internacional para determinados géneros musicales y formatos (como el sencillo de doce pulgadas en vinil de músicaailable) que sostiene los circuitos de distribución y las estructuras al menudeo que conviven de manera paralela con los asociados a las grandes firmas multinacionales.

DISCOS AL MENUDEO

Actualmente, la música al menudeo en Canadá muestra una evidencia de varias tendencias irregulares, cada una de las cuales da una lección sobre el papel de la música dentro de la sociedad en general y de los gustos musicales. Una de ellas es el resurgimiento de los clubes de discos que funcionan por correo, de los que BMG Music ofrece el mejor ejemplo en la actualidad. Ideados para llegar al comprador adulto y de mayor edad, los nuevos o renovados clubes de discos pretenden que las disqueras enfatizen sus estrategias hacia este mercado, un cambio que tiene mucho que ver con la creciente confianza que tienen las firmas importantes en la venta de sus catálogos de música vieja. Como los anuncios televisivos a través de los que se promocionan, los clubes de discos se han formado en torno al supuesto de que el comprador de discos, a mediados de los años noventa, está relacionado con la música de manera más casual que el típico comprador de hace una década, y que se debe llegar hasta la casa de éste en lugar de que sea en el espacio de las tiendas de discos al menudeo.

Este espacio sufrió cambios físicos durante la década pasada, así como el diseño arquitectónico de la tienda departamental sustituyó a las pequeñas tiendas situadas en centros comerciales y sucursales medianas, las cuales dominaron las ventas al menudeo en las décadas de los setenta y principios de los ochenta. Las tiendas disqueras crecieron para adaptarse a la amplia variedad de títulos a la que actualmente se puede acceder, un incremento en la posibilidad de elección ejemplar por el hecho de que las compañías disqueras confían más en las reimpresiones de material antiguo que en el producto actual por sí solo. En un mercado cada vez más organizado respecto a los gustos selectos y los llamados “de culto”, la rentabilidad en todos los niveles de la industria de la grabación requiere que las firmas sirvan a un amplio rango de mercados. Esto redundará en la creciente necesidad de inventarios más concienzudos y variados, y justo en este contexto surge el supermercado de discos para albergar esa variedad.

No obstante, para la industria canadiense que maneja el menudeo todo esto ha significado una gran desestabilización de los modelos de propiedad y la decadencia del sector de la industria, que es propiedad nacional. El hecho de que las cadenas A&A y Discus, que durante largo tiempo atendieron el sector canadiense del menudeo, se fueran a la quiebra a mediados de la década de los noventa, fue el resultado de su incapacidad para incrementar los altos niveles de capitalización necesarios para construir las macroestructuras requeridas por la distribución al menudeo y la expansión y movilidad de sus inventarios durante prolongados periodos.²⁷ Con excepción de la cadena Sam's, ya adaptada a estas nuevas condiciones, la industria al menudeo en Canadá es dominada gradual y ampliamente por las cadenas multinacionales —en particular HMV— que tienen supermercados de discos en bastantes ciudades importantes del mundo. En realidad, la entrada de HMV al mercado canadiense en 1986 marca el inicio de una nueva carrera competitiva para dominar el mercado al menudeo, lo cual condujo a que Sam's aumentara sus tiendas y el tamaño de las mismas e impulsara a las cadenas regionales, como A&B Sound asentada en Columbia Británica, para que se extendieran por todo el país. Al tiempo de redactar este artículo,

²⁷ Paul Brent, “Virgin Tunes in to Canada”, en *The Financial Post*, 10 de noviembre 1994, p. 1.

la cadena Virgin, con sede en el Reino Unido, anunció que planeaba construir sus *megastores* (“megatiendas”) en Montreal y Vancouver, contribuyendo así a esta tendencia.

En vista de que la industria de la música grabada alcanza nuevos niveles de rentabilidad, tal parece que la competencia en el sector del menudeo será cada día más intensa. La entrada a Canadá de las tiendas Wal-Mart y la modificación en los almacenes departamentales de los ramos de las industrias electrónica y alimenticia, hasta abarcar también el de los discos al menudeo, ha provocado encarnizadas guerras de precios, cuyo resultado es que los precios al menudeo de los discos compactos en Canadá sean de los más bajos en el mundo, lo cual comprueba que los niveles de rentabilidad han descendido en forma drástica.²⁸ Aparentemente, todas las cadenas de discos al menudeo ya comprenden la venta de videocasetes, softwares y videojuegos no sólo porque estas industrias se unificaron, sino porque en nuestros días los márgenes de ganancia en estas otras áreas se consideran más atractivos que las utilidades obtenidas por la música grabada.

Como la industria de la grabación distribuida al menudeo sigue creciendo, el sector de la producción discográfica propiedad de canadienses se ha rezagado y enclaustrado debido a las fronteras que lo limitan. Pareciera que ninguna marca canadiense importante ha recurrido a las alternativas de la edición de música y a la comercialización de derechos como una fuente de ingresos sustanciales, pero algunas sí han hecho notables intentos dentro de otros medios. Mientras las compañías productoras de cine y televisión propiedad de canadienses, como Alliance o Atlantis, se han convertido en conglomerados multimedia, las compañías nacionales de discos han seguido limitando sus actividades sólo al sector en el que comenzaron, sea para bien o para mal.

CONCLUSIÓN

Los artículos sobre la industria de la grabación en Canadá han caído en el lugar común al lamentarse del atraso en las investigaciones sobre la

²⁸ Véanse los artículos “Price Wars Part of the New Era in Music Retailing”, en *The Record*, 11 de abril 1994, p. 1, así como “Q&”, en *The Record*, 16 de mayo 1994, p. 13.

materia. En su libro *Canada's Cultural Industries*, Paul Audley comparó esta falta de atención con el interminable flujo de informes y análisis sobre cine y televisión canadienses. Más de diez años después, aún no existe un estudio profundo en forma de libro acerca de esa industria en Canadá, a pesar de que una década de políticas públicas en este sector han dejado una huella escrita en papel, consistente en documentos de consulta y perfiles sobre la industria.

Subsiste la idea acerca de las enormes dificultades que los investigadores enfrentan al tratar de analizar —estructural o históricamente— la industria canadiense de la grabación. Frágil y con poco capital, esta industria, sin embargo, contiene dentro de sí varios cientos de entidades denominadas compañías de discos, cuya base de actividades es altamente variable en términos de tipo y escala. La cantidad de compañías demuestra la relativa facilidad con que cualquier persona puede iniciar el negocio de una marca disquera —es más barato que hacer una película o poner en marcha una estación de radio—, pero también indica la indefinición de lo que el término “marca disquera” significa. Como las firmas multinacionales permiten más la elaboración final de cintas ya hechas en lugar de producirlas ellas mismas, las “compañías disqueras” mayores y mejor conocidas tienen muy poco que hacer en lo relativo a la contratación de grupos y producción de grabaciones.

Esto se ha dado en contra del declive del rol de las formas tradicionales de promoción y, en particular, del papel de la difusión en la radio. En este sentido, para los intérpretes el público se ha conformado por lo que en el mundo de la industria se conoce como el nivel de *grassroots* (“popular”), a través de la comercialización de casetes independientes, largas giras, exposición en programas de video de rock alternativo o la difusión radiofónica en el nivel de la radio universitaria. Anteriormente, estos factores habrían asegurado una marginalidad comercial continua; ahora se ven como muestras de autenticidad de los productos musicales para un público que ha roto el cerco de grupos cuyos gustos son relativamente aislados y altamente sospechosos. Es la diversidad de estos canales promocionales lo que da permanencia al sentido de que son populares y creíbles; unidos, de hecho, son tan eficaces e importantes proporcionalmente como cualquier canal solo que los haya precedido.

Dentro de este contexto, debemos entender el interés de las subsidiarias canadienses de las firmas multinacionales, al rastrear en el ambiente musical de Halifax o Hamilton posibles contrataciones. Ha habido señales de que los intérpretes ya han integrado, con éxito, su propia audiencia popular, público que puede crecer y extenderse mediante la intervención de una firma mayor. La integración de este público, labor antes realizada por pequeñas firmas independientes propiedad de canadienses, como Attic, ahora deberán concretarla los intérpretes antes de dirigirse a sus compañías de grabación, o desde el centro de operaciones que constituye el nuevo sector canadiense de marcas independientes. La lección de *The Barenaked Ladies*, que la industria del disco estudió detalladamente, es que un grupo o un ambiente musical local al que se da la oportunidad de desarrollarse por su cuenta producirá los indicadores de éxito comercial, sobre los cuales se pueden conformar altos niveles de ventas; y su éxito se consolida a partir de la venta de miles de casetes regrabados por medios domésticos; actualmente, otras bandas han seguido el mismo camino para demostrar que la lealtad de su base de seguidores puede ser una corporación en potencia.

Es fácil, dada esta situación, celebrar la relación aparentemente orgánica que ahora se observa entre los intérpretes y los contextos en los que surgen. Sin embargo, como lo he asentado en otro trabajo, una industria preocupada por la autenticidad de su música y de sus intérpretes tiene poco interés en establecer un vínculo entre el público, o en fomentar las mezclas estilísticas que han caracterizado a una etapa dominada por la radio Top 40, pues actualmente esas mezclas se ven como signos de compromiso o complicidad. Un efecto de esto es que las fronteras raciales y étnicas alrededor de las formas musicales parecen ser, día con día, más sólidas e impermeables que en épocas pasadas recientes. Estas mismas premisas estéticas y consideraciones estratégicas que caracterizan al público popular y a una base de seguidores leales, han logrado reforzar lo que se puede llamar la "etnización" de la música canadiense, pues constriñen a sus públicos a espacios relativamente aislados de identidades raciales o étnicas. Así, la mayoría de las personas que hayan percibido rasgos distintivos en el sonido del rock canadiense, tendrán que acudir más al uso de términos descriptivos (extravagante, impetuoso, singular, abierto, expansivo) que ofrecen una fórmula casi caricaturesca para la sencillez musical.

El éxito internacional de algunos intérpretes canadienses se ha logrado en contra de varias instancias importantes en las industrias musicales de todo el mundo. Surgen aquí importantes contradicciones que es necesario remarcar. Se puede observar, obviamente, la tendencia hacia la concentración incorporada, hacia la dominación ejercida por un oligopolio de firmas multinacionales, específicamente en el área de distribución. Al mismo tiempo, empero, hay mucho menos homogeneización y uniformidad internacional de la que se esperaría como efecto de esa concentración. Simon Frith afirmó hace una década que la función de las compañías discográficas multinacionales era extraer intérpretes de las culturas nacionales y transformarlos para hacerlos llegar a las tiendas internacionales. Esto sucede en casos excepcionales, como el de Bjork, de Islandia, o Snap!, de Alemania. Lo que desconcierta, sin embargo, es el alcance que tienen las firmas multinacionales para trabajar en los mercados nacionales, con intérpretes locales cuyas oportunidades de éxito mundial son muy limitadas.

Lo importante e inesperado de este desarrollo es ver si se dirige hacia una mayor autonomía de los mercados nacionales de música. Los argumentos que manejan, en general, quienes trabajan en la industria del disco y la prensa de la industria musical prácticamente coinciden en un punto: que vivimos un periodo en el que los gustos y las normas de compra por los que se guían los públicos nacionales se han diversificado considerablemente unos de otros. Existe, por ejemplo, una diferencia abismal entre los gustos europeos y los estadounidenses, semejante a la ocurrida en la época anterior a la invasión británica de principios de los años sesenta. Existe también, tomando en cuenta ese abismo, un resurgimiento de intérpretes y estilos musicales nacionales en cada país de la Comunidad Europea, lo cual viene a confirmar la noción de que existe un espacio cultural europeo. En los últimos meses, la prensa musical ha escrito mucho sobre el resurgimiento de la *schlagermusic* en la Alemania unificada, o el éxito nacional de los equipos de producción de músicaailable que existen allí mismo; o sobre el progresivo aislamiento del mercado musical británico, donde los ídolos de los adolescentes llegan a ser número uno, pero son desconocidos fuera del Reino Unido (en 1993-1994, como lo notaron, alarmados, varios analistas de la industria, ninguna nueva banda británica tuvo presencia significativa en las listas de ventas estadounidenses). Se ha señalado también la

dificultad que enfrentan las firmas multinacionales al promover el repertorio de Estados Unidos en los mercados asiáticos.

En Canadá, esta tendencia es menos notoria. Los gustos y preferencias canadienses coinciden con los de Europa en determinados tipos de músicaailable, y con los de Estados Unidos en cuanto al rock alternativo y sus derivados. Aun así, podemos ver una tendencia hacia la autonomía respecto a los altos niveles de éxito obtenidos por artistas que, en la mayoría de los casos, no lo han logrado fuera del país. The Tragically Hip, que a últimas fechas se han convertido en los artistas canadienses más exitosos en la historia de Canadá, han vendido más copias de su último álbum dentro del país en los primeros cuatro días de su lanzamiento, que las que se vendieron de todos sus álbumes anteriores en Estados Unidos durante cinco años. De manera similar, las ventas de las grabaciones de The Barenaked Ladies en Canadá han excedido a las de Estados Unidos en una proporción de ocho a uno.

La dificultad que enfrentamos, al tratar de [adivinar o] predecir el lugar de la música canadiense en la economía cultural mundial, estriba en el interminable problema de determinar su sitio en una cultura nacional. Como forma cultural que sirve más evidentemente para establecer diferencias en los entornos de clase, étnicos o culturales, la música ha sido un reto permanente para aquellos que intentan definir una estética única “canadiense”. Esto se acrecienta por la tradicional dificultad metodológica de aislar el “contenido” de la música, para así descifrar su relación con las inquietudes culturales nacionales. En 1995, cuando los artistas canadienses celebraron lo que el periódico *The Globe and Mail* llamó una “extraordinaria constelación de excelencia artística”,²⁹ algunos prefirieron ver este éxito bajo la óptica de un populismo cultural, como una prueba de que se siguen viviendo los días de complacencia nacionalista y una necesidad de apoyarse en el público para obtener un logro cultural. Si ha llegado, como de hecho ha ocurrido, después de dos décadas de políticas concebidas adecuadamente y bien recibidas, planeadas para construir la infraestructura de una industria discográfica nacional, este éxito, en última instancia, bien podría ser interpretado de otra manera.

²⁹ Véase “Pop Goes Canadian Music” (editorial), en *The Globe and Mail*, 28 de marzo 1995, p. A 20.



Las industrias fílmica y televisiva canadienses

Anne-Marie Turcotte

No se puede analizar la complejidad de las industrias fílmica y televisiva de Canadá únicamente en términos de las diferencias entre la industria anglocanadiense y la quebequense. Es necesario analizar los problemas inherentes a la industria canadiense a la luz de las políticas federales y estatales, así como los mecanismos utilizados para tratar las cuestiones relacionadas con el desarrollo de una industria nacional.

En Canadá han surgido dos industrias distintas: la primera, comercial, a raíz del apartamiento del gobierno federal de las industrias culturales, ocurrido al inicio de la década de los ochenta, a partir de cuando se dio un mayor apoyo a la privatización mediante la creación de proyectos comercialmente viables que permiten a las agencias gubernamentales recuperar parcialmente su inversión. Así, para lograr su promoción, los productores se ven obligados a desarrollar proyectos de acuerdo con las demandas de un mercado dominado por intereses extranjeros y por un público más familiarizado con valores culturales extranjeros y, en particular, con las producciones estadounidenses. Como resultado, los productores han llegado a depender tanto del apoyo extranjero, así como

del personal “fundamentalmente creativo”: directores, guionistas y actores principales. Entre las producciones televisivas anglocanadienses más exitosas, conocidas con el nombre de producciones de servicio o *co-ventures*, se incluyen series como *The Super Dave Osborne Show* y *T and T*. La exitosa serie *ENG*, coproducida por CTV, ha sido costeadada de manera parcial por una garantía de préstamo de una compañía difusora estadounidense. Todo el equipo de “creativos clave” de esta serie es canadiense, excepto los guionistas principales, que son estadounidenses. Algunas exitosas producciones quebequenses, como la serie filmada *Contes pour tous* (cuatro películas que recientemente fueron presentadas en el Festival de Cine Infantil) creada por Rock Demers, tienden a estructurar su financiamiento y contenido creativo para alcanzar los requerimientos de las coproducciones oficiales que administra Telefilm Canada. Con la firma de un acuerdo de coproducción, los productores han logrado mejores fuentes de financiamiento y así pueden incrementar el valor de sus producciones y atraer una mayor audiencia.

La industria canadiense sigue en desventaja, puesto que depende de la internacional y, específicamente, del mercado estadounidense como fuente primaria para el auspicio de sus producciones. Cuando la distribución y exhibición se controlan dentro del país, el mercado interno se utiliza como fuente de financiamiento a través de un sistema de garantías de préstamos y preventas, mientras que el mercado internacional actúa como fuente de préstamos. Las ganancias se utilizan para capitalizar a las compañías productoras, para que de esta forma puedan reinvertir en nuevas producciones. El mercado japonés ofrece un ejemplo del tremendo impacto que el control de la distribución y exhibición puede tener sobre esta industria. Dos importantes compañías productoras japonesas, Toho Co. y Shochiku Co., son propietarias de un gran número de salas de cine del país, donde se proyectan sus propias películas. Toho y Shochiku controlan casi por completo la distribución de filmes extranjeros en Japón, por lo tanto, el mercado compartido de las cintas nacionales siguió siendo del 50 por ciento durante la década de los ochenta.¹

Aunque la globalización del mercado ha suministrado nuevas fuentes de financiamiento contribuidoras del desarrollo de una industria comercial, el control que ejercen intereses extranjeros sobre la red de

¹ “A Cozy Japanese Near Monopoly”, en *Forbes*, 30 de septiembre de 1991, p. 52.

distribución y exhibición en Canadá ha provocado que sean extranjeros quienes tomen las decisiones creativas. Así, cada vez ha sido más arduo el desarrollo de una industria fílmica y televisiva nacionales:

Hollywood no constituye simplemente la industria cinematográfica con más poder a nivel internacional; durante muchos años también ha sido, por lógica, una parte integrada prácticamente de manera natural a la cultura nacional o a la imaginación popular... es por eso que los cineastas que aspiran a este nivel de popularidad deben tratar de reproducir los estándares de Hollywood... si pretenden que sus proyectos lleguen a ser económicamente viables y sean tomados en cuenta a escala internacional, lo cual es virtualmente imposible para una industria fílmica nacional, a menos que tenga un mercado interno particularmente grande...²

La segunda industria en ascenso, la cinematografía y televisión nacionales, se compone mayormente de producciones con bajo presupuesto (de cuatro a cinco millones de dólares), pero culturalmente relevantes y dependientes del financiamiento del sector público, así como de las ganancias y preventas garantizadas provenientes y destinadas a los distribuidores y compañías difusoras canadienses. No se pretende que estas producciones se distribuyan ampliamente en Canadá. El éxito de las obras anglocanadienses, como *Escenas familiares* de Atom Egoyan y *He escuchado el canto de las sirenas* de Patricia Rozema —ambas presentadas recientemente en el Ciclo de Cine Canadiense de la UNAM—, por lo general es resultado de su triunfo en festivales internacionales y de su distribución en el circuito del llamado “cine de arte”. Mientras que producciones quebequenses, como *La decadencia del imperio americano* de Denys Arcand, tienen éxito en el mercado nacional, en ocasiones su realización depende de las ganancias obtenidas en el extranjero.

En una etapa en la que la industria debe responder a las demandas de un mercado internacional para financiarse a sí misma, el desarrollo de la televisión y el cine nacionales genera nuevas interrogantes, las cuales deben plantearse con el objeto de fomentar políticas que respondan a la realidad de dicha industria en la presente década. Entre esos asuntos

² Andrew Higson, “The Concept of a National Cinema”, en *Screen*, vol. 30, núm. 4, otoño de 1989, p. 39.

se encuentra el de la definición de cinematografía y televisión nacionales, y la función que deben desempeñar en el contexto mundial. Como afirma Andrew Higson en "The Concept of a National Cinema":

...los parámetros de una cinematografía nacional deben delimitarse tanto en el ámbito de los consumidores como en el de la producción de películas; en otras palabras, ese planteamiento se debe enfocar hacia la actividad de los públicos nacionales y de las condiciones bajo las cuales se interpretan y utilizan las cintas que esos públicos ven.³

Las políticas culturales canadienses, tanto federales como provinciales, han tratado de resolver estos dilemas mediante un sistema de apoyo público de recaudación de fondos, auxiliado por varias agencias, como Telefilm Canada, el NFB/ONF, por programas provinciales como la Corporación para el Desarrollo Cinematográfico de Ontario (Ontario Film Development Corporation), la Sociedad General de las Industrias Culturales (Société générale des industries culturelles), asimismo a través de programas de incentivos dirigidos a los impuestos.

Desde sus inicios, las industrias televisiva y fílmica canadienses han enfrentado dificultades que han obstaculizado su éxito comercial y cultural; y de múltiples maneras se ha intentado definir y solucionar los problemas que las han afectado en los diferentes niveles de producción, distribución y exhibición. A partir de 1952, la Real Comisión para el Desarrollo de las Artes, Letras y Ciencias, conocida como la Comisión Massey-Levesque, examinó el desempeño del gobierno en las áreas de difusión, cultura y artes. El informe de la Comisión demuestra que desde entonces las instituciones culturales estaban conscientes de la "americanización" de la cultura canadiense, pues consideraban que este fenómeno había impedido su desarrollo. Algunos aspectos del informe se refieren específicamente a "la influencia de Estados Unidos como la mayor y única amenaza para el desarrollo de una cultura canadiense distintiva".⁴ En conclusión, el documento recomienda el establecimiento

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Paul Litt, "The Massey Commission, Americanization, and Canadian Nationalism", en *Queen's Quarterly*, vol. 98, núm. 2, verano de 1991, p. 378.

de determinado número de agencias culturales federales, entre las que se contaba la Corporación para el Desarrollo de la Cinematografía Canadiense (hoy Telefilm Canada), que operarían como armas proporcionadas por el gobierno “para fomentar, no para dirigir la cultura”.⁵ Muchas de las recomendaciones de la Comisión se llevaron a la práctica, con lo cual el Estado se involucró en el desarrollo de la cultura de manera extraordinaria.

A raíz de la publicación del informe Massey-Levesque, las industrias cinematográfica y televisiva canadienses se han sofisticado aún más, aunque todavía existen varios factores que perjudican su éxito cultural y comercial. Para delimitar tales factores, debemos examinar los informes más importantes publicados desde el inicio de los años ochenta, entre los cuales se encuentran el informe de Francis Fox conocido como *The National Film and Video Policy*, de 1984; el informe de la Film Industry Task Force denominado *Canadian Cinema: A Solid Base*, de 1985; y un resumen que Telefilm presentó, en 1986, a la Comisión Caplan-Sauvageau, bajo el título de *Financing Canadian Film and Television Productions*.

El informe de la Film Industry Task Force señala como problemas concretos que obstaculizan el éxito de las industrias fílmica y televisiva a los siguientes:

- La dominación extranjera en la distribución de películas y videos;
- La aguda escasez de capital en las compañías productoras y las dificultades para financiar películas importantes;
- La concentración de la propiedad de los cines y la integración vertical de la distribución y la exhibición.⁶

Este último factor no está relacionado de manera directa con la industria televisiva; aunque el apoyo de esta industria, en lo referente a los ingresos garantizados para el financiamiento de la producción como un intercambio por los derechos de transmisión, ha dado a los distribuidores extranjeros (y en particular a los estadounidenses) un control despropor-

⁵ *Ibid.*, p. 379.

⁶ Marie-Jose Raymond y Stephen Roth, *Canadian Cinema: A Solid Base*, Report of the Film Industry Task Force, noviembre de 1985, p. 26.

cionado sobre la producción de la programación televisiva de Canadá. Sin embargo, los problemas inherentes a la capitalización de las compañías productoras y el financiamiento de la producción televisiva siguen siendo los mismos.

La descapitalización en ese rubro es resultado del monopolio extranjero sobre la distribución y concentración de la propiedad de los cines. Sin un acceso directo a esos espacios, distribución y exhibición, la industria es incapaz de sostener la producción de manera viable en el terreno comercial. Los productores no obtienen suficientes fondos de las preventas y de los ingresos garantizados, lo cual entorpece su habilidad para solicitar otras formas de inversión. Por esta razón, Telefilm Canada dice, en el informe presentado a la Comisión Caplan-Sauvageau, que “la posibilidad de obtener utilidades es tan crítica para el futuro de Canadá como lo es su expresión indígena”.⁷

Las difusoras canadienses adquieren de los productores independientes únicamente un pequeño porcentaje de su tiempo programado. Los estipendios por licencias que otorgan las compañías difusoras y distribuidoras de Canadá se encuentran entre un promedio del 2 al 20 por ciento de los costos de producción. Como las remuneraciones por licencias son bajas, los productores canadienses previamente deben vender los derechos en el extranjero para completar el financiamiento, en lugar de hacerlo para obtener ganancias, lo cual reduce los ingresos, y como consecuencia no se comparten con socios accionistas.

Los filmes canadienses ocupan sólo del 3 al 5 por ciento del tiempo en pantalla y existe un promedio del 2 al 4 por ciento de los títulos en videocasete,⁸ mientras que más del 80 por ciento de las ganancias es para las distribuidoras extranjeras (en su mayoría filiales de ciertos estudios de Hollywood).⁹ El porcentaje de las cintas producidas en Canadá y exhibidas en Francia durante los años ochenta, fue aproximadamente del 35 por ciento y de un 20 por ciento para las exhibidas en Gran Bretaña y Alemania. Las producciones canadienses importantes contribuyen sólo con el 2 por ciento de las ganancias que entran a la oficina por parte del

⁷ Telefilm Canada, “Financing Canadian Television Production”, informe presentado al Caplan-Sauvageau Task Force Committee, diciembre de 1985, p. 23.

⁸ Raymond y Roth, *op. cit.*, p. 8.

⁹ Francis Fox, *The National Film and Video Policy*, Department of Communications, Government of Canada, 1984, p. 37.

mercado canadiense de cines; por tanto, los distribuidores extranjeros dan por sentado que las producciones canadienses las ven únicamente los canadienses.

La descapitalización en este sector, resultado del dominio extranjero sobre las redes de distribución y exhibición, ha dificultado la competencia de filmes y programas televisivos canadienses en el mercado internacional. Telefilm Canada afirma que, aunque los presupuestos canadienses son generalmente de un 40 a un 60 por ciento más bajos que los estadounidenses, los productores canadienses deben hacer programas de la misma magnitud y calidad que los producidos en Hollywood; por tanto, aquéllos se tienen que enfrentar a los relativamente altos costos de producción, a las preventas y ganancias garantizadas, así como a los ingresos potenciales. Además, en ocasiones las compañías difusoras canadienses insisten en dividir la participación entre los estipendios y las acciones, en detrimento, de manera posterior, de las posibilidades de recuperación de los demás inversionistas. Así, para financiar su labor, los productores canadienses se hacen dependientes de las preventas a los mercados extranjeros, mientras que sus colegas de otros países recuperan del 80 al 100 por ciento de sus costos de producción en el mercado interno. Por lo tanto, los incentivos para la inversión privada se ven mermados, además de que el potencial de ingresos es mínimo.

El informe *National Film and Video Policy*, publicado el año anterior, se refiere a las cuestiones que destacamos previamente mediante el análisis del rol del gobierno en cuanto a su apoyo a la producción fílmica y televisiva canadienses a través de los sectores público y privado. Dicho documento señala que el sector público debería financiar las producciones elaboradas con una calidad muy elevada, culturalmente relevantes y manifiestamente canadienses; para lograrlo, los programas del sector público deben tener mayor cobertura en la distribución y exhibición de las producciones canadienses, tanto para el público extranjero como para el nacional. Más aún, el informe enfatiza la función del sector público, en el sentido de complementar las iniciativas del privado. De esta manera, el informe otorga un nuevo papel a las agencias federales, al redefinir la estructura y la administración tanto del NFB/ONF como las de la Canadian Film Development Corporation (CFDC). Entre algunas de sus recomendaciones más importantes se encuentra el objetivo de que el NFB/ONF sea más independiente del gobierno en cuestiones que conllevan un “juicio estético y libertad de

expresión”,¹⁰ y definir nuevas metas para que su función cultural y social sea más determinante, esto es, el NFB/ONF debe convertirse en

un instrumento que realice investigaciones de alta calidad, profundas y, según el caso, filosóficas, sobre cuestiones, tendencias e intereses; un centro de investigación avanzada, desarrollo y capacitación en el arte y la tecnología del cine y el video.¹¹

A partir de la publicación del informe mencionado, los programas de financiamiento del gobierno federal han puesto más atención al desarrollo comercial de las industrias culturales. Como las recomendaciones de la Film Industry Task Force y del informe *National Film and Video Policy* para Telefilm Canada se pondrían en marcha a muy largo plazo, no se ha redefinido claramente el papel del NFB/ONF, pues padeció serios recortes que afectaron tanto su nivel de producción como su capacidad de distribución.

El informe *National Film and Video Policy* pretende definir la función del sector privado como, en esencia, un mecanismo de apoyo para producciones comercialmente viables. Así, este sector debe trabajar, de manera ardua, para lograr “el alcance y la eficacia del apoyo federal para la promoción y comercialización de las producciones canadienses dentro del país y en el extranjero”.¹² Para lograrlo, el informe aconseja ampliar lo estipulado en la CFDC, y así la federación tendría una mayor participación en el apoyo ofrecido al sector privado. Se sugiere que la corporación adopte el nombre de Telefilm Canada y que se otorguen 7.75 millones de dólares adicionales para apoyar programas del sector privado; además se recomienda el desarrollo de una estrategia para reforzar la competitividad de la industria canadiense a largo plazo; las siguientes recomendaciones están encaminadas a mejorar el acceso de filmes y videos canadienses a los mercados local y foráneo:

- Incremento del apoyo federal para la promoción de las producciones canadienses, incluido el establecimiento de un programa de

¹⁰ Francis Fox, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 19.

ingresos que sufrague los gastos en que incurra el sector privado al hacer estudios de mercado;

- Creación de un programa para sufragar los gastos directos del sector privado por concepto de publicidad canadiense impresa y pagada (prints and paid advertising, P&A por sus siglas en inglés) que se requiere para su distribución en las salas cinematográficas; y
- Apoyo promocional más enfocado hacia los mercados externos.

Más aún, el informe recomienda que el gobierno establezca acuerdos con los distribuidores extranjeros que operan en Canadá para:

- Dar al público canadiense un mayor acceso a las producciones nacionales por medio del sistema de distribución que los medios extranjeros operan en el país;
- Brindar a los productores canadienses un mayor acceso al mercado estadounidense y a otros mercados mediante las redes de distribución mundial;
- Dar una mayor proporción de las ganancias obtenidas del mercado cinematográfico canadiense a las compañías productoras y distribuidoras fílmicas bajo propiedad y control de los canadienses.

Pese a que muchas de estas recomendaciones han sido llevadas a la práctica, las compañías distribuidoras estadounidenses controlan todavía el 90 por ciento del mercado canadiense. En 1985, dos importantes cadenas de exhibición, Famous Players-United Cinema y Cineplex-Odeon, obtuvieron el 78 por ciento de las ganancias recaudadas; ambas cadenas están ligadas a los distribuidores importantes. Este tipo de unión o integración vertical permite que las cadenas de cines obtengan acceso preferencial a los principales puntos de distribución, puesto que adquieren todos los productos nacionales y extranjeros más exitosos comercialmente y niegan el acceso a la mayoría de las producciones canadienses. Por ello, el informe recomienda que las películas y los videos sean distribuidos en Canadá y en el extranjero por compañías cuyos dueños y administradores sean de Canadá. Además, en ocasiones, las distribuidoras extranjeras insisten en la adquisición de los derechos canadienses junto con los derechos estadounidenses. El acaparamiento del territorio canadiense por los derechos estadounidenses ha permitido que esas

compañías —administradas (y de su propiedad) por estadounidenses— dominen el mercado y ha frenado el crecimiento de la industria canadiense. El informe señala que el monopolio extranjero del mercado de la distribución afecta gravemente la autonomía cultural de una nación:

La distribución da vida al mercado; determina quién puede ver qué, cuándo y cómo. Por medio de ella se eligen las películas que se importan, por lo cual se determina a qué productos tendrá acceso el público canadiense. La distribución determina de varias maneras la estrategia de mercado que se debe seguir con un filme: cines, videocasete, difusión televisiva pagada o libre; determina el alcance de estos medios a través de las diversas regiones del país.¹³

Asimismo, el documento recomienda la consecución de medidas preventivas en la integración vertical de las compañías encargadas de la exhibición con las distribuidoras, puesto que esa integración llega a “limitar la competencia y la libertad de comercio”¹⁴ en Canadá, debido al desarrollo de monopolios. La Ley de Importación de Productos Cinematográficos o Relacionados (Ley C-134), emitida por el Departamento de Comunicaciones bajo la administración de Flora MacDonald, en 1988, ha tratado de encauzar este problema; sin embargo, dicha ley tuvo votos en contra en la Cámara de los Comunes, y como consecuencia vino luego un cabildeo muy activo por parte de Motion Picture Association of America.

El escrito de Telefilm Canada establece como conclusión que, únicamente si se efectúan cambios fundamentales en las estructuras económicas de la industria canadiense, sus productores podrán acceder al éxito financiero y creativo. Asimismo se afirma que la participación equitativa de difusoras y distribuidores debe reducirse, para brindar a los inversionistas y productores más posibilidades de recuperación económica, mismas que atraerán, a su tiempo, una mayor inversión. Además, Telefilm asegura que como se requieren fondos para financiar las producciones (para que de esa forma estén disponibles en el mercado local), las preventas al mercado internacional representarán una fuente

¹³ Raymond y Roth, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

de ingresos. Gracias a las ganancias potenciales provenientes del mercado internacional, las industrias fílmica y televisiva serán más atractivas para los inversionistas.

Desde el inicio de la industria fílmica, las naciones han luchado por controlar sus mercados locales, en vista de que ofrece importantes posibilidades comerciales y actúa como un excelente vehículo de expresión artística y cultural. En 1946, como parte del Plan Marshall, Francia firmó con Estados Unidos el acuerdo Byrnes-Blum, a través del cual se anulaba la cuota de importación que Francia imponía a las películas estadounidenses. Este acuerdo condujo a una caída del 50 al 31 por ciento de cintas francesas que se exhibieron en el mercado nacional.¹⁵ Como respuesta al predominio de las películas estadounidenses en el mercado británico, el gobierno impuso en 1927 una cuota para limitar el número de filmes importados. Veinte años después, el Ministerio de Comercio impuso un arancel aduanal, en un esfuerzo por retener en Gran Bretaña una parte de las ganancias que hubieran obtenido las películas estadounidenses. Después de un boicot por parte de las compañías de Estados Unidos, el Acuerdo sobre Filmes Angloamericanos suspendió ese gravamen y puso un tope a las ganancias que podrían regresar a las compañías estadounidenses; la diferencia se invertiría en la industria fílmica nacional. En la década de los cincuenta se anuló este acuerdo. Muchos otros países, entre los que se cuentan España, Chile, Brasil e Italia, han luchado por mantener el control de sus mercados locales.

Aunque desde hace tiempo Canadá ha reconocido la importancia de la cinematografía y la televisión como vehículos de expresión cultural, ha encaminado erróneamente sus esfuerzos hacia el fomento de la producción sin asegurar el mercado nacional. El control de este mercado es una acción esencial para desarrollar una industria económicamente viable y lograr un público abundante para su propio dialecto cultural. Ya desde 1930, una investigación sobre el traspaso de Allen's, la distribuidora más grande de Canadá, exoneró a un monopolio de estudios estadounidenses que había adjudicado los derechos de distribución exclusiva a Famous Players. En 1947, C.D. Howe propuso congelar una parte de los veinte

¹⁵ Alexander Cockburn, "In Bed with America", en *American Film*, noviembre-diciembre de 1991, p. 43.

millones de dólares gastados por los canadienses al ver cintas estadounidenses, para reacondicionar la desigual posición de Canadá ante Estados Unidos en la balanza de pagos. Posteriormente, la Motion Picture Association of America acordó promover el turismo canadiense al financiar diversos proyectos fílmicos sobre Canadá. El Informe Firestone, publicado en 1965, incluye otros informes y recomendaciones: un examen de Hugh Faulkner, entonces secretario de Estado, sobre las cuotas e impuestos, en 1975; un Grupo Especial para la Distribución Fílmica (Task Force on Film Distribution), en 1981, y la propuesta de Ley sobre Importación de Productos Fílmicos, en 1988.¹⁶ A pesar de los continuos esfuerzos de la industria canadiense para lograr que el gobierno tuviera el control de la legislación sobre el mercado nacional, las administraciones sucesivas se han rendido ante las presiones de la industria y el gobierno estadounidenses. Como el público de Canadá ha aceptado como propio el cine estadounidense, es difícil para la cinematografía canadiense lograr la popularidad fuera del circuito del "cine de arte", a menos que se le presente envuelta en la semántica estadounidense.

No puede subestimarse el enorme impacto del cine y la televisión sobre la identidad cultural. De acuerdo con Patrick Crawley, Harold Adam Innis reconoce el impacto de los medios al poner obstáculos a nuestra habilidad para fomentar el desarrollo de una identidad cultural temprana:

Años de análisis convencieron a Innis de que en la raíz de esta enfermedad política (de Canadá) había una erosión en las concepciones tanto espaciales como temporales, causada por el impacto de los automatizados, comercializados y monopólicos medios de comunicación estadounidenses sobre nuestra cultura, literatura y lenguajes orales, así como sobre nuestros sistemas legales y nuestros medios de comunicación.¹⁷

Treinta años después, Bruce Elder afirmó en su libro *Image and Identity* que los esfuerzos de Canadá para desarrollar una identidad cultural han

¹⁶ Communications Canada, Film Policy Section-English Market, "History of Attempts by Canadian Governments to Resolve the Film Distribution Problem", memorándum, febrero 1988.

¹⁷ Patrick Crawley, "The Difference in Media and Why Harold Adam Innis' Strategy for Culture Is More Relevant Today Than Ever Before", en *Cinema Canada*, junio 1986, p. 20.

sido obstaculizados enormemente por los imperativos de la tecnología moderna:

Indudablemente, el disolvente más corrosivo de las identidades nacionales que alguna vez se haya identificado, la fase más poderosa hacia la homogeneización de todas las culturas del mundo ha sido la tecnología, y Canadá ha tenido que enfrentar la tarea de desarrollar su propia cultura en una época en que la era de la tecnología ya lleva un buen camino recorrido.¹⁸

Así, al igual que Innis, Crawley y Elder sostienen que la influencia de la tecnología sobre la soberanía cultural es tan grande que las naciones marginadas, como en este caso Canadá, deben “prejuiciar” a sus propios medios de comunicación con el fin de ignorar las manifestaciones de las culturas dominantes o imperialistas. Este principio debe ser la raíz de las políticas culturales y de los programas de financiamiento:

El sistema de producción de Canadá se organiza de manera diferente, debido a que en este país los esquemas de los programas de producción han sido afectados por los sistemas de valores existentes en el sector público, que no son los mismos que los que dominan el sector informativo estadounidense. La naturaleza política del compromiso del Estado canadiense con la industria se manifiesta en disposiciones políticas y culturales, como por ejemplo el hecho de interpretar la frase “Canadá para los canadienses”, teniendo en mente que se auspiciará la conciencia y la unidad nacionales.¹⁹

Crawley también asegura que la política cultural canadiense permite a la industria cumplir con las disposiciones políticas, culturales y comerciales, mientras que la industria estadounidense se guía sólo por sus objetivos comerciales. Aunque de manera probable al principio las políticas culturales canadienses fueron creadas para cumplir las tres disposiciones identificadas por Crawley, los programas federales y provinciales han

¹⁸ Bruce Elder, *Image and Identity. Reflections on Canadian Film and Culture*, Wilfrid Laurier University Press-Academy of Canadian Cinema and Television, Waterloo, Canadá, 1989, p. 6.

¹⁹ Patrick Crawley, *op. cit.*, p. 23.

dado preeminencia a los imperativos comerciales, a expensas de los objetivos culturales. Se puede objetar que este énfasis no es únicamente el fruto de un alejamiento general del apoyo estatal en todos los aspectos, sino un resultado directo de años de negligencia para desarrollar un mercado interno comercialmente viable que proporcionaría una situación estable para las producciones canadienses. Aún más, como en la actualidad se considera a las industrias fílmica y televisiva como un negocio que debe ser competitivo y, por ende, exportable para un público internacional, en ocasiones más familiarizado este último con los valores del cine estadounidense, los programas patrocinados por el gobierno encuentran cada vez mayores dificultades para mediar entre las disposiciones culturales y las comerciales.

Al mismo tiempo que la industria estadounidense se estructura sobre la base de sus objetivos comerciales, es también evidente que transmite una serie de valores y refleja la cultura en que se produce. Al controlar el importante mercado a través del cual se extiende por el orbe, la industria estadounidense tiene un público mundial fijo que hoy percibe su cine como “una parte integrada naturalmente a la cultura nacional, o sea, la imaginación popular”.²⁰ Esto se aplica en particular al público canadiense que, desde los inicios de la industria, ha sido bombardeado con un cine popular que no refleja su propia cultura. Además, el desarrollo de las industrias culturales propensas a ser “los conglomerados integrados más grandes del mundo”, cuyos “productos e innovaciones establecen cada vez más estándares (y obstáculos)”, debilita el desarrollo de las empresas culturales de la nación.²¹ En estos días, debido al crecimiento de conglomerados del entretenimiento, junto con los efectos de la “globalización”, Canadá se enfrenta al dilema de forjar su identidad en el momento mismo en que las definiciones estrictas de nación e identidad están cambiando.

Según E.J. Hobsbawm, la definición moderna de nacionalidad (que encierra un concepto mucho más amplio que “lugar de origen”) no existió sino hasta principios del siglo XIX, después de la revolución francesa y la independencia de Estados Unidos. La conciencia nacional, como

²⁰ Andrew Higson, *op. cit.*, p. 39.

²¹ Jody Berland y Will Straw, “Getting Down to Business: Cultural Politics and Policies in Canada”, en Benjamin D. Singer (ed.), *Communications in Canadian Society*, Scarborough, Ontario, Nelson Canada, pp. 277-294.

expresión natural de una sociedad, “es el resultado de un esfuerzo deliberado de movilizar recursos económicos y sociales, con el objeto de lograr importantes fines políticos”,²² entre los cuales, de acuerdo con el autor, se incluye la extensión del poder sobre otras sociedades y la creación de una identidad política y social. Sin embargo, la tecnología ha limitado la habilidad de los gobiernos para legislar sobre las decisiones empresariales y financieras conducentes a una integración económica que se enfrente con el control tradicionalmente ejercido por la nación para formar identidades políticas y culturales. Puesto que muchos países, incluido Canadá, están luchando por encontrar su lugar en el “nuevo orden mundial”, es necesario reexaminar la definición de identidad cultural. Mientras los posmodernistas afirman que la globalización ha llevado al “debilitamiento de la integridad, la condición posmoderna desecha la homogeneidad y permite la formación de enconadas, escabrosas y equivocadas disidencias en los partidos, en los que las partes y los detalles se vuelven esenciales”,²³ no logran reconocer el enorme imperativo económico creado por la centralización del control del capital. Esto se pone de manifiesto sobre todo en la industria internacional de cine y televisión, controlada actualmente en su mayoría por redes y empresarios estadounidenses. El impacto de esta exigencia económica es evidente si se observa el caso de la reciente adquisición de la Universal MCA, por parte de la empresa japonesa Mitsubishi, que no ha ejercido influencia alguna sobre el contenido de las producciones, puesto que el modelo existente ha tenido bastante éxito y está muy bien arraigado en la imaginación popular.

Así, la creciente dependencia de los productores canadienses en relación con los distribuidores y redes de difusión estadounidenses en cuanto al financiamiento, ha tenido como consecuencia la pérdida de control respecto a las decisiones creativas. Las producciones canadienses deben alcanzar los estándares de producción estadounidenses para garantizar su distribución mundial, pues ésta constituye la fuente primaria de ganancias: CBS International se especializa en la entrega de programas no estadounidenses, como *ENG*, que no se reparten en el mercado de

²² “The State of the Nation-State - With All Her Faults She Is Still Mine”, en *The Economist*, 22 de diciembre de 1990, p. 43.

²³ Rene Payant, “Cinéma et post-modernism”, p. 241.

Estados Unidos porque competirían con las series producidas en el país. Sólo una porción de las ganancias se destina a la industria productora de los programas distribuidos por la CBS International, en forma de adelantos y garantías de futuras ganancias. Estos fondos contribuyen al financiamiento de las producciones sobre la base de la realización de los proyectos siguientes de uno por uno, pero no son útiles para la capitalización de toda la industria.

De esta manera, los distribuidores y difusoras estadounidenses se han convertido en un agente homogeneizante a la hora de crear la programación de cine y televisión, por medio de la imposición de estándares extendidos hacia las coproducciones internacionales que, por su misma naturaleza, demandan un compromiso específico referente a las normas de creatividad, con objeto de que sean fácilmente identificables en el ámbito internacional. Así, la homogeneización de las industrias filmica y televisiva establece una especie de convencionalidad entre espectadores que “parece la única «normal» o «natural». La comunidad social tiene la tendencia de representarse a sí misma como una gran familia, o como la forma más común en que deben presentarse las relaciones de familia”.²⁴

Los valores reflejados y las normas establecidas por la industria estadounidense han cruzado las fronteras externas de nuestro imaginario colectivo y han sido absorbidos por nuestra personalidad colectiva. En vista del sitio que el cine y la televisión han alcanzado en nuestra cultura, es posible afirmar que este proceso ha contribuido significativamente a la erosión de nuestra identidad nacional, además de que se ha perdido la representación de nuestra diferencia. Aun cuando existen programas promotores de la producción de series televisivas y filmes canadienses, el concepto de éxito que manejan las instituciones responsables de estas políticas es producto de la industria internacional y, en particular, de la industria estadounidense.

No puede nacer una industria canadiense de cine y televisión únicamente dentro del contexto de una industria comercial, sino que debe convertirse en una televisión y un cine alternativos en contra de lo existente en este ámbito, con presupuestos y estándares apropiados a

²⁴ Étienne Balibar, “The Nation Form: History and Ideology”, en *Review*, vol. 12, núm. 3, verano de 1990, Fernand Braudel Centre, p. 354.

la dimensión del mercado nacional y con la determinación de zonas locales para distribución y difusión. La televisión y el cine nacionales deben unirse en una lucha que establezca nuestra diferencia y que no trate de emular a la industria comercial:

El proceso de crear un mito nacionalista no es simplemente un trabajo insidioso [o laudatorio] de producción ideológica, sino también un medio de enfrentar un cuerpo de imágenes y valores contra otro que amenazará constantemente con destruir al primero.²⁵

²⁵ Andrew Higson, *op. cit.*, p. 37.



Comisiones, contradicciones y compromisos: Los retos históricos de la televisión canadiense

Lynne Darroch

Tradicionalmente, el público ha considerado a la televisión como un medio de entretenimiento; una diversión liberadora del estrés de los rigores de la vida. Se da por obvia la presencia del televisor entre los enseres del hogar; causa problemas sólo cuando se descompone o no satisface al espectador exigente. Pero la historia de la televisión en Canadá revela otra cara del medio, una cuya simple fuente de entretenimiento se convierte, engañosamente, en el centro de importantes debates políticos, sociales, económicos y culturales. Como en cualquier estudio histórico de la televisión, hay que comenzar antes de la masificación del medio y atender al desarrollo del sistema canadiense de radio.

Los modos en que la radio se sistematizó influyen en el desarrollo de la televisión y sus reglamentos de transmisión, a través del establecimiento de antecedentes, retóricas y patrones de ejecución. La radio

comenzó como una empresa enteramente privada, cuando la Canadian Marconi Company abrió la estación XWA en Montreal, hacia 1920. Más estaciones canadienses privadas abrieron en breve, pero su contenido y forma preocupaban al gobierno federal. Muchas estaciones escogían afiliarse con redes emisoras estadounidenses que ya inundaban la frontera canadiense con sus señales. En 1928 se formó la primera comisión real sobre transmisiones, conocida como la Aird Commission.¹ Ésta, reflejo del gobierno nacionalista liberal de la época, recomendó la creación de un sistema controlado y de propiedad pública que proveyera una cobertura máxima a lo largo de Canadá, con el fin de combatir la influencia de señales de Estados Unidos. El financiamiento para la programación, con un alto porcentaje de producción canadiense, debería derivarse de una combinación de préstamos gubernamentales, cuotas por licencias de radio y pagos por anuncios.²

Los resultados del informe crearon la Ley de radiodifusión de 1932 (*Broadcast Act*) y establecieron la Canadian Radio Broadcasting Corporation (CRBC), que más tarde se convertiría en la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) y su contraparte francesa, la Société Radio-Canada (SRC). Desafortunadamente, la Ley entró en vigor durante la gran depresión, por lo cual hubo una falta de financiamiento para las transmisoras nacionales. Además, el desacuerdo entre la Asociación Canadiense de Radiodifusores (Canadian Association of Broadcasters), los periódicos más importantes y el Partido Conservador produjeron la primera crisis de transmisión pública. Por fortuna, la CRBC encontró aliados entre un influyente grupo de jóvenes nacionalistas, quienes formaron la Liga de Radio Canadiense (Canadian Radio League) a fines de los años treinta. La CBC tenía metas ambiciosas: promover la unidad nacional y la identidad canadiense a través de la programación de costa a costa. Northrop Frye señala la incoherencia de estas metas:

Quando la CBC recibe instrucciones del Parlamento para promover la unidad e identidad canadienses, no siempre se toma en cuenta que unidad e identidad son cosas diferentes, y que en Canadá lo son aún más.

¹ Richard Collins, *Culture, Communication & National Identity: The Case of Canadian Television*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, p. 52.

² David Ellis, *Evolution of the Canadian Broadcasting System: Objectives and Realities 1928-1968*, Ottawa, Department of Communications, 1979, p. 3.

La identidad es local y regional, se enraiza en la imaginación y en las obras culturales; la unidad es nacional en cuanto a referencia, internacional en perspectiva y se enraiza en un sentimiento político.³

Aquí se revelan los problemas del sistema de transmisión canadiense. En el aspecto material, fue diseñado para sobreponerse al imperialismo del sistema estadounidense con sus fuertes señales fronterizas y sus importaciones de programación barata. Al establecer una serie de transmisoras, Canadá estableció su soberanía, en lo que a territorio se refiere, con respecto a las ondas aéreas. El imperativo territorial también reforzó los reclamos federales sobre las regiones dispares de Canadá. El problema recae en la diversidad regional canadiense. Las diferencias lingüísticas aparecen en sus formas más extremas en las comunidades inglesa y francesa, pero hay también una variante sutil entre los distintos acentos anglocanadienses. Las diferencias políticas, económicas y culturales entre las regiones deben reconocerse y asimilarse en la programación nacional, borrando aunque sea parcialmente las diferencias o enclaustrarlas en programaciones especializadas por regiones, como es el caso de la separación de la programación francesa, cuyos canales de distribución son completamente diferentes.

El Informe de la Comisión Massey en 1951 (oficialmente conocida como la Comisión Real sobre el desarrollo nacional en las Artes, las Letras y las Ciencias) decidió que la televisión debería seguir las mismas metas retóricas que el sistema de radio nacional: máxima cobertura, alto contenido canadiense, unidad nacional como meta, promoción del talento canadiense y adopción del sistema público como primer emisor y regulador. En efecto, esta política excluía a todas las operadoras comerciales de la posibilidad de establecer estaciones privadas, objetivo que parecía más asequible en el caso de la televisión que en el de la radio, puesto que aún no había estaciones privadas. Además, el gobierno confirmó su intención de retrasar el establecimiento de éstas hasta que la CBC hubiera logrado tener una cobertura amplia en cada ciudad importante de todo el país. Ello también implicaba que ningún lugar podía tener más de una estación hasta que la cobertura total se hubiera logrado;

³ Frye, citado por Gail Martin, "Repatriating the CBC", en *The Crisis in Canadian Broadcasting*, Halifax, Canadian Broadcasting League, 1976, p. 2.

sin embargo, estas intenciones monopólicas fueron rechazadas por diversas realidades sociales y el gran esquema de preeminencia de la televisión pública fue abandonado en la práctica —aunque no en el papel— poco después de que las primeras estaciones comenzaron a funcionar.

Mientras no hubo estaciones en Canadá, las señales fronterizas habían llevado la televisión, desde Estados Unidos, a los canadienses mucho antes de que la CBC operara. Cuando sus dos primeras estaciones salieron al aire, en 1952, ya había 146 000 receptores que captaban la señal estadounidense en Canadá. Al retrasar el establecimiento de emisoras televisivas, lo que el gobierno había logrado era crear un vacío que permitió a las estaciones privadas de Estados Unidos generar expectativas en términos de contenido y reclamar el auditorio canadiense para sus anunciantes. Un sistema primitivo de cable fue establecido en London, Ontario, y en Montreal para llevar la señal de las transmisoras del país vecino más adentro de Canadá para los consumidores televisivos expectantes.⁴

La segunda gran barrera interpuesta en el establecimiento de un sistema público dominante fue la desidia del gobierno para financiar debidamente el sistema. Inicialmente, la CBC había pedido 5.5 millones de dólares para construir y operar sus primeras dos estaciones en Montreal y Toronto, pero el gobierno federal otorgó sólo un préstamo de 4.5 millones de dólares en 1950; pero resultó muy evidente que dichas estaciones no se terminarían para el plazo de 1951, se facilitaron 1.5 millones más.⁵ A pesar de ello, las nuevas estaciones estaban subfinanciadas y el gobierno se mostraba reacio a cambiar la situación. Cuando ambas estaciones fueron inauguradas al fin, resultó obvio que los ahorros habían afectado la calidad de las instalaciones y la cobertura que se podía proveer. De acuerdo con Richard Collins: “La posibilidad de la CBC para competir con el sector privado era nula, aun antes de que se dieran las licencias para las estaciones privadas de televisión”.⁶

El modelo público había fallado por falta de presupuesto y de voluntad del gobierno para llevar a cabo sus propias políticas. Las emiso-

⁴ Collins, *op. cit.*, p. 61, y Warner Troyer, *The Sound and the Fury: An Anecdotal History of Canadian Broadcasting*, Toronto, John Wiley & Sons Canada Ltd., 1980, p. 197.

⁵ T.J. Allard, *Straight Up: Private Broadcasting in Canada 1918-1958*, Ottawa, Canadian Communications Foundation, 1979, p. 219.

⁶ Ellis, *op. cit.*, p. 35.

ras privadas hacían una campaña incesante para cambiarlas de dirección y que se les permitiera tener licencias. Pero el primer camino hacia el establecimiento de estaciones privadas no se logró por sus acciones; más bien una situación de contienda política entre el gobierno federal y el de Duplessis, en Quebec, abrió la puerta a la inminente dominación de los intereses privados. La CBC necesitaba colocar su transmisor para Montreal en la punta del Mont-Royal, el lugar más elevado de la ciudad, pero la tierra que querían era un parque perteneciente a la provincia y se necesitaba la aprobación de su gobierno. Para lograrlo, el primer ministro Maurice Duplessis, quien aspiraba a establecer un sistema de transmisión provincial,⁷ recibió la promesa de que todos los solicitantes del transmisor serían tratados con equidad y que el monopolio no era garantía de las corporaciones estatales.

Otro obstáculo del ilusorio proyecto de una red pública de costa a costa fue puesto por la manera en que el gobierno decidió ganar la cobertura total necesaria de transmisores. La CBC había pedido que se construyeran estaciones adicionales en Halifax, Nueva Escocia; Ottawa, Ontario; Winnipeg, Manitoba; y Vancouver, Columbia Británica. Todas estas peticiones se aprobaron. La Comisión Massey recomendó que las estaciones privadas recibieran su licencia sólo hasta después de que la CBC tuviera una programación nacional, tanto en inglés como en francés, a través de películas o grabaciones cinescópicas.⁸ Una vez que las estaciones de Montreal y Toronto entraron en operación, los intereses privados no veían razón alguna por la cual sus peticiones de licencias fueran denegadas. Apoyados por el Partido Conservador Federal, el Partido Crédito Social del oeste, la amplia comunidad de negocios y varias organizaciones de periódicos (muchas de las cuales se interesaban por la radio), hicieron campaña para lograr una agencia reguladora distinta, con el argumento de que la CBC era juez y parte.⁹ En 1952, esta corporación renovó sus peticiones para abrir más radiodifusoras; la meta era

⁷ En Canadá, tanto las comunicaciones como la regulación de éstas es un poder designado por el gobierno federal. Por otro lado, la educación es una responsabilidad provincial, de ahí la necesidad de la CBC de nombrar su mandato federal como "informar, entretener e iluminar" a los canadienses en vez de educarlos.

⁸ Un cinescopio es un proceso a través del cual un programa de televisión se filma de un monitor de estudio a película de 16 milímetros.

⁹ Frank Peers, *The Public Eye: Television and the Politics of Canadian Broadcasting 1952-1968*, Toronto, University of Toronto Press, 1979, p. 34.

tener al menos una en cada provincia. El gobierno federal únicamente aprobó a cuatro de ellas y anunció que las solicitudes privadas serían tomadas en cuenta para las restantes. Hacia diciembre de ese mismo año, menos de cuatro meses después de que la CBC lanzara al aire su primera emisión, el plan para establecer una cadena pública a lo largo de Canadá había sido abandonado. La CBC proveería de programación a las nuevas estaciones privadas, mas no las controlaría. Los dueños de éstas se dieron cuenta de que la CBC no podía decidir dónde establecer sus estaciones. Frank Peers sugiere que “hasta pudieron ver que los subsidios públicos eran un medio para tener programas baratos dentro de las estaciones privadas”.¹⁰ La primera de éstas fue inaugurada en octubre de 1953 en Sudbury, Ontario. Para marzo de 1955, existían ya siete estaciones de la CBC y 19 privadas; en marzo de 1958 había sólo una más de aquel organismo mientras que las privadas ya sumaban 36, seis de las mismas estaban en capitales de provincia. La regla de una estación sirvió para que la corporación no se expandiera durante muchos años.

En tanto que la CBC perdía su predominio en el sistema de emisión, paralelamente surgía un servicio nacional óptimo por cooperación. La estación montrealés CBFT fue un experimento inicial de bilingüismo, ya que alternaba programación en inglés y francés. En esa época, la población de Montreal era de 900 000 francoparlantes y 300 000 angloparlantes. Este modelo se descartó cuando ambos auditorios se quejaron de que no había suficiente material en su idioma; la CBFT se pasó al francés dos años después y se estableció la CBMT para dar servicio a la comunidad angloparlante.¹¹ La estación de Montreal tuvo gran éxito debido a la buena recepción y en parte por la falta de señales estadounidenses que crearan expectativas en la mente del televidente. Según Knolton Nash, escritor y reportero de la CBC durante mucho tiempo, el director de televisión de Montreal, Aurèle Seguin, y su equipo de producción nunca habían visto un programa televisivo. Esta deliberada ignorancia les permitió desarrollar técnicas propias e innovadoras.

Una de sus mayores novedades fue la creación del formato del *teleroman* (telenovela), que consistía en series de corta duración enfocadas al drama de la vida cotidiana actual y pasada. *La famille Plouffe* (1953-

¹⁰ Peers, *op. cit.*, p. 42.

¹¹ Allard, *op. cit.*, p. 230, y Sandy Stewart, *Here's Looking at Us: A Personal History of Television in Canada*, Montreal, CBC Enterprises, 1986, p. 28.

1959) tuvo tanto éxito que algunos eventos públicos debieron recalendarizarse porque no asistía la gente cuando aquel programa salía al aire. Una versión inglesa del mismo fue también popular, pero nada semejante al legendario estatus de la versión francesa, la cual se recicló en los años setenta para un nuevo público. Asimismo eran exitosos los programas de variedades y los eventos de alta cultura que aparecían en *Music ball*, *Au p'tit café*, *L'heure du concert* y *Café des artistes*.¹² En esta época también hubo programas infantiles, películas, obras teatrales, programas de opinión, concursos de inteligencia y deportes, como la lucha libre, fútbol y el siempre popular hockey. Los comentarios sobre este último comenzaron siendo bilingües; el partido nocturno del sábado evolucionó y se denominó *Hockey Night in Canada*, un programa que sirve como nexo nacional entre los canadienses aún en la actualidad.

En Quebec, la televisión fue un gran éxito y con frecuencia se la interpreta como uno de los factores clave en la revolución política y social de la provincia en los años sesenta. Este medio rompió el aislamiento rural y las formas tradicionales de autoridad cultural características del gobierno conservador de Duplessis y la iglesia católica, ello a través de las nuevas y retadoras voces de la clase media joven, urbana y secular que dirigía Radio Canada.¹³ Igualmente dio al público franco-canadiense, por vez primera, imágenes de su gente expresándose con un lenguaje propio y viviendo sus tradiciones culturales. El director de los servicios franceses de Radio Canada, R. David, afirmó en 1974:

De la televisión uno podría decir lo que el periodista André Laurendeau dijo de la comedia de situaciones *Ti-Cog*: “Una nación acostumbrada al hecho de que las historias que se narran siempre sucedan en otra parte a extranjeros, se ha reconocido ahora en la televisión con inmenso placer” y, en ese sentido, no hay duda de que la televisión ha sido un factor esencial para que el Canadá francés se identifique y defina a sí mismo.

Así, la televisión contribuyó a la politización de Quebec al crear un nuevo sentido de identidad, confianza y propósito político.

¹² Knolton Nash, *The Microphone Wars: A History of Triumph and Betrayal at the CBC*, Toronto, McClelland and Stewart, 1994, p. 280.

¹³ André Michel Couture, *Elements for a Social History of Television: Radio-Canada and Quebec Society 1952-1960*, Montreal, McGill University, Masters of Arts Thesis, 1989, p. 12, y Nash, *op. cit.*, pp. 260 y 263.

Un punto de esencial importancia fue la huelga clave de productores de Radio Canada en Montreal, en 1958, que, como se ha interpretado, incitó a la revolución tranquila. Como atinadamente observa Jean-Paul LaFrance: “Las líneas de señalamiento alrededor de la casa de la calle Dorchester se convirtieron, simbólicamente, en el cordón de protección para salvaguardar el único espacio de libertad de los quebequenses francoparlantes”. Radio Canada se transformó en la principal herramienta política, social y cultural de la comunidad francesa, una muestra de expresión popular.¹⁴ Renunciaron 22 productores de Radio Canada en noviembre de 1958, a causa de temas como el control de la creatividad y la seguridad en el trabajo, pero la huelga pronto simbolizó mucho más que simples quejas laborales. La población de Quebec, condenada durante tres meses a ver solamente repeticiones de viejas películas y no programas novedosos, interpretó la repulsa de la directiva de la CBC, de línea dura (al hacérsele la petición de sindicalización de los productores y la negativa del gobierno federal a involucrarse en lo que consideraba una huelga ilegal) como una más de las actitudes desiguales e indiferentes del Canadá inglés con respecto al Canadá francés. Otros artistas, intelectuales y la población en general apoyaron a los huelguistas de muchos modos, inclusive hubo una serie de conciertos. Uno de los protagonistas en uno de ellos fue el conocidísimo periodista, fumador empedernido y estrella del programa de opinión pública *Point de mire*, René Levesque, quien dio un fiero discurso para cerrar uno de los espectáculos.¹⁵ Levesque, más tarde fundador del separatista Partido Quebequense, se convirtió en político por la sorpresiva y potente reacción de la multitud, y por los temas políticos que emergieron, basados en la percepción de un tratamiento desigual de los productores franco-canadienses por parte de la prensa y los sindicatos anglocanadienses, así como por el gobierno federal. Aunque la huelga se resolvió a través de negociaciones por debajo del agua y mediante el reconocimiento definitivo de la asociación de productores, es una notable ironía que el

¹⁴ Jean-Paul LaFrance, *La télévision: Un média en crise*, Quebec, Éditions Québec/Amérique, 1982, p. 253.

¹⁵ Robert Babe, “Regulation of Private Television Broadcasting by the Canadian Radio-Television Commission: A Critique of Ends and Means”, en *The Crisis in Canadian Broadcasting*, Halifax, Canadian Broadcasting League, 1976, pp. 253 y 276, asimismo Nash, *op. cit.*, 1994, pp. 277-287.

incidente se convirtiera en una de las mayores contribuciones al nacionalismo quebequense y que hubiera surgido en una institución federal, Radio Canada, la cual operaba bajo mandato de unidad nacional.

Los servicios en inglés de la CBC tenían sus propios problemas, debidos en su mayoría a la preeminencia de la televisión estadounidense. Más que intentar competir con ella en su terreno de juego, aquella corporación decidió tomar forma basándose en su servicio de radio. La estación de Toronto, CBLT, salió al aire dos días después que la de Montreal, el 8 de septiembre de 1952, durante dos horas y 45 minutos, con la imagen inaugural de sus siglas de cabeza. A pesar de este inicio, menos que impresionante, la CBLT se convirtió con rapidez en el centro de producción de los servicios en inglés. Su personal, dentro y fuera del aire, era una mezcla de gente ya establecida en la radio y nuevas caras reclutadas para la televisión. Desafortunadamente, el público de Toronto, familiarizado con la televisión a partir de sus experiencias con los canales estadounidenses, no se impresionó con la CBC como su contraparte de Montreal. Tampoco ayudó el que la estación tuviera un canal inferior para transmitir, debido a que la NBC y la CBS ya habían pedido los mejores canales.

Llenar un día de programación era un reto. Y, aunque Montreal utilizaba programas realizados en Toronto, no sucedía lo contrario. Un arreglo para comprar programación de Estados Unidos llegó a un *impasse* cuando los productores de ese país decidieron cobrarle a la CBC tarifas completas de afiliación (este organismo se quedaría sólo con el 30 por ciento de las ganancias sobre publicidad); sin embargo, ambas partes terminaron por negociar un arreglo del 50 y 50 por ciento. La decisión de importar programas era rechazada entre los partidarios de la televisión pública y los nacionalistas, pero la situación económica lo requería. Los programas estadounidenses exitosos implicarían un auditorio mayor y, por ende, más ganancias por publicidad y patrocinadores prestos a dar apoyo. Pese a la necesidad de patrocinadores, en diciembre de 1952 la CBC se vio forzada a disminuir en Toronto sus tarifas de 1 600 dólares por hora a 750, y en Montreal de 750 dólares por hora a 375.¹⁶ En realidad, la CBC obtenía programación gratuita patrocinando

¹⁶ La diferencia de costos entre Toronto y Montreal se atribuye al mayor número de receptores en el área de Toronto en esa época.

las importaciones al comprarlas a la cadena estadounidense y revendiéndolas a sus patrocinadores, embolsándose las ganancias por publicidad.

La CBC necesitaría cada fuente de ingresos que pudiera encontrar, debido a los continuos malentendidos en sus esquemas de fundación. En 1953 se abolió la cuota de licencia por receptor y se reemplazó por un impuesto del 15 por ciento en las ventas de receptores y partes. Supuestamente, este dinero debía cubrir los costos de operación total de la corporación canadiense, pero la compra masiva de receptores llegaría a su tope en pocos años y las ganancias de aquel organismo se reducirían. En esa época, el esquema de fondos públicos parecía una buena idea. En este mismo año, 1953, la coronación de la reina Isabel II fue un buen incentivo para comprar televisores y concedió a esta corporación el honor de proyectar a sus contrapartes estadounidenses el documental británico sobre el evento. Para marzo de 1957 más del 60 por ciento de los canadienses contaba con un televisor; un año después, el 71 por ciento ya recibía la señal. La utilización de fondos públicos ha sido siempre un problema para esta dependencia. En 1957, la Comisión Real sobre Radio y Televisión (el Informe Fowler) sugirió que el Parlamento donara dinero a la CBC, con base en un porcentaje fijo del gasto personal en bienes de consumo y servicios del producto nacional bruto, es decir, no sería un préstamo, como lo había sido durante la política anterior. Esto relacionaría los ingresos de la corporación directamente con el crecimiento de la población y la economía, y estabilizaría los fondos. La medida no se adoptó y aquélla se vio forzada a continuar su solicitud anual de financiamiento.

Ya en 1954 Canadá se había convertido en el segundo productor de televisión en vivo, teniendo en el aire más de 50 horas a la semana de programación, con más de un 50 por ciento de origen nacional. Arriba del 75 por ciento de los 15 millones de habitantes de Canadá recibía las señales de transmisión, después de las quejas de que todo el país subsidiaba el entretenimiento de Toronto y Montreal. La década de los cincuenta marcó la época del drama en inglés y los programas de variedades. Estaba “nuestra mascota” Julieta* (*our pet Juliette*), una güera modosa cantaba mientras los Romeos le hacían coro; los populares

* En inglés *our pet Juliette*, juego fonético; traduzco el nombre para que no se pierda aquél (n. de la t.).

comediantes Wayne y Shuster, conocidos en Estados Unidos por sus frecuentes apariciones en *The Ed Sullivan Show*, estaba *Don Messer's Jubilee*, un programa musical country; y *The Big Revue* y *Cross Canada Hit Parade*, entre otras revistas musicales. Los dramas fueron una veta para los escritores canadienses en programas como *General Motors Theatre*, *Folio*, *First Performance*, *On Camera* y otros. A pesar del filón para el talento canadiense, la CBC siempre ha tendido a desinflar el poder del estrellato. Escribe Nash: “De verdad, en la CBC los productores y no los intérpretes eran tratados como estrellas, con raras excepciones como Wayne y Shuster y Juliette”. El talento tras bambalinas incluía a un impresionante grupo de productores y aprendices —que después se volverían famosos al producir películas para la Oficina Nacional de Cine de Canadá (NFB/ONF), en Estados Unidos y otras áreas—, por ejemplo Ross McLean, Sydney Newman, Norman Campbell, Norman Jewison y Harry Rasky.

La fuerza de los horarios de la CBC siempre ha radicado en sus programas de noticias y de asuntos públicos. Los estándares permanecen, *The National News* y *Newsmagazine*, que han sido retrabajados en diferentes paquetes de horarios preferenciales (*primetime*). Los programas de asuntos públicos tenían muchas ventajas de producción que alentaron su desarrollo; además tenían menos exigencias de regulación de los sindicatos, pues permitían que los reporteros fueran conductores, investigadores y directores. Esta flexibilidad produjo muchos talentos que, por desgracia, emigraron a Estados Unidos impulsados por los salarios más altos y el mayor prestigio del mercado de esta nación.¹⁷

A pesar de que el gobierno la financia en gran parte, los temas controversiales no se evitan, tendencia que le ha causado problemas a la CBC con el Parlamento más de una vez.¹⁸ El más polémico y legendario de los programas es *This Hour Has Seven Days*, que estuvo en el aire sólo por dos temporadas, las cuales comenzaron en 1963. Creado por Douglas Leiterman y Patrick Watson, el programa causó más furor que

¹⁷ Dos de los numerosos ejemplos de reporteros canadienses que trabajan en Estados Unidos son Peter Jennings, el actual coordinador de ABC, que comenzó su carrera en Ottawa como conductor de *Saturday Night Date*, un programa de rock and roll para adolescentes; y Morley Safer, conductor de *60 Minutes*.

¹⁸ William H.N. Hull y Andrew Stewart, *Canadian Television Policy and The Board of Broadcast Governors 1958-1968*, Edmonton, University of Alberta Press, 1994, p. 102.

ningún otro en Canadá. Se le da el crédito de haber creado un nuevo estándar para el periodismo y de promover el cambio social y político en su corta duración; pues tanto las noticias como los programas de asuntos públicos tienen los índices más altos de audiencia (*rating*) dentro de la producción local canadiense.

Mientras que la década de los cincuenta trazó el desarrollo de la CBC en términos de programación, la interconexión del país fue lentísima; la CBC fue una verdadera red hasta 1958. Antes de esto era una serie de retazos de filiales públicas y privadas. En 1953, un puente de microondas se estableció entre Toronto, Montreal y Ottawa, y se extendió en un año hasta Quebec, Windsor y otras estaciones del este de Ontario. El resto de las sucursales de la CBC no estaba conectado; era un sistema complicado de distribución basado en películas y grabaciones cinescópicas. Esto creaba retrasos en la programación, por ejemplo, el noticiero vespertino de Winnipeg venía de Toronto y tomaba un día procesar la película y transportarla en avión. Como no había vuelos el fin de semana, el noticiero del lunes por la noche transmitía las noticias del viernes al domingo. La red conectada por completo se inauguró el primero de julio de 1958. El evento se celebró con el programa especial *Memo to Champlain*, pues coincidió con el 350 aniversario de la fundación de Quebec por Samuel de Champlain. Los conductores fueron Joyce Davidson y René Levesque, y se transmitieron imágenes simultáneas en las pantallas de Vancouver, Winnipeg, Toronto y Halifax. La más nueva provincia de Canadá en el extremo este, Terranova, tendría que esperar un año más para unirse al sistema.

Si 1958 marcó la cúspide de la breve existencia de la CBC, no sería por mucho tiempo. Diversas decisiones gubernamentales le quitarían sus privilegios en ese mismo año. La Ley de Radio y Televisión de 1958 (*1958 Broadcast Act*) redefinió la posición de la compañía canadiense. Diseñada por el gobierno conservador, que tradicionalmente apoyaba los intereses privados, a expensas de las corporaciones públicas, la Ley se relacionaba superficialmente con el Informe Fowler, mismo que apoyaba por completo a la organización y hacía ciertas recomendaciones para mejorar su competitividad; la ley interpretaba las recomendaciones en detrimento de la CBC. En primer lugar, rechazaba las sugerencias para estabilizar el financiamiento, basándose en un plan quinquenal y mediante la conservación de los informes financieros anuales sujetos

a aprobación parlamentaria; en segundo lugar, respondía a la ya elevada demanda de las emisoras privadas al quitarle a la CBC su función reguladora. El Consejo de Directores de Radio y Televisión (Board of Broadcast Governors; BBG, por sus siglas en inglés), surgido como medio de protección para la CBC frente a la influencia gubernamental directa a partir del Informe Fowler, se transformó en un cuerpo regulador separado que presidiría sobre toda la transmisión, fuese pública o privada. La Comisión Fowler había intentado aclarar el estado de la transmisión canadiense a través del reconocimiento del desarrollo de un sistema mixto de propiedad, esto mientras instaba a la CBC a ser más competitiva por medio de publicidad más agresiva. La Ley utilizaba esta sugerencia para reducir su financiamiento. El golpe más perjudicial para el sector público fue la declaración gubernamental de que se darían licencias para estaciones de servicio secundario de verdad independientes, poniendo fin al monopolio de la corporación canadiense.

Más aún, se anuló una sección de la Ley de 1936, en la que se afirmaba que ninguna persona podía ser propietaria de un canal, con el fin de preservar la propiedad pública de las ondas aéreas, así, con ello se abrió camino al paso de los intereses privados. David Ellis lo resume de la siguiente manera: “En efecto, la ley propuso reducir la corporación al mismo nivel que las emisoras privadas y puso tanto al sector privado como al público bajo la autoridad del BBG”.¹⁹ Ellis argumenta que ni la Ley de 1958 ni su revisión en 1968 resolvieron las incongruencias de lo que, en esencia, era un sistema dual que operaba según la retórica legislativa de un sistema único. La Ley de 1958 intentó apaciguar los intereses privados al incluirlos en el proceso de licencias, pero también dejó a la CBC en su posición privilegiada, aunque no tanto. Él concluye que “este intento fallido de servir a dos amos sólo ha servido para frustrar los intereses de ambas partes”.²⁰

La CBC adquirió una nueva estación en Edmonton, ya que las de servicio secundario representaban una posibilidad, pero fue despojada por el veloz desarrollo del sector privado. Muchas estaciones privadas abrieron, pues a fines de 1961 ya había 64 de ellas y 26 repetidoras por satélite existían a lo largo del territorio canadiense. Con un incremento

¹⁹ Ellis, *op. cit.*, p. 46.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

tal, era inevitable que una segunda red se formara, lo cual sucedió con la creación de la Canadian Television Network (CTV) en este mismo año. La CTV fue creada por Spencer Caldwell, antiguo ejecutivo de CBC radio, cuando su oferta por una estación de Toronto fue vencida por la de otro solicitante. Caldwell propuso al BBG la creación de una red que uniera diversas estaciones noveles y proveerlas de material canadiense reciente. Desafortunadamente, Caldwell tuvo que hacer enormes concesiones a las filiales para poder echar a andar la red. La CTV retuvo sólo un cuarto de las ganancias por publicidad; las otras tres cuartas partes correspondían a las sucursales (en contraposición con las redes estadounidenses que pedían el 60 por ciento o la CBC que se quedaba con el 50 por ciento). Esto dificultó la posibilidad de la CTV para cumplir su promesa de programación, pues con ese 25 por ciento tenía que cubrir la administración, sueldos y producción de programas. Además, las estaciones que competían con las señales transfronterizas no transmitían satisfactoriamente. Una revuelta en Toronto, encabezada por John Bassett de CFTO y un grupo de operadores privados, hizo que Caldwell perdiera la red y ésta fuera tomada por las filiales. Desde 1966 la CTV ha sido una corporación que no tiene ganancias con inversionistas minoritarios y es administrada sólo por miembros individuales. Este es un acuerdo inusual, pues la CTV es copropiedad de ocho de las compañías más grandes de comunicaciones canadienses, pero aquella no tiene sucursales propias. Su plan de ingresos ha sido acusado de ir en detrimento de la operación de la red, ya que las filiales se quedan con un alto porcentaje de las ganancias y dejan muy poco para invertir en producción.²¹ Aun así, ha probado ser más popular y redituable que su contraparte pública.

Los efectos de la competencia se dejaron sentir, pues todas las partes se vieron afectadas. Más que mejorar la competitividad, el incremento de proveedores de servicios sólo complicó e hizo a la televisión más costosa. Los servicios secundarios aumentaban el rango de elección para los consumidores, pero también fragmentaban auditorios de por sí pequeños. Los efectos se resintieron en los ingresos por anuncios, puesto que las emisoras no podían ofrecer grandes públicos a sus clientes. La reducción de ganancias por publicidad implicaba menos dinero destinado a la producción de la

²¹ David Ellis, *Networking: How Are Canada's English TV Networks Performing?*, Friends of Canadian Broadcasting, octubre de 1991, pp. 125-126.

CBC. Así, ésta perdió su posición privilegiada como única compradora de programación, ya que ahora tenía que disputarse con la CTV el material extranjero y los grandes eventos deportivos.

La programación estadounidense adquirió mayor importancia por diversas razones. La situación competitiva requería que tanto el sector privado como el público maximizaran su auditorio. Las importaciones estadounidenses garantizadas, atractivas para un público con un denominador común bajo, proveían incentivos financieros sobre el dispendioso y menos popular material producido por la CBC, programación experimental de drama e interpretación. La situación empeoró cuando introdujeron nuevas redes y estaciones. Actualmente, Canadá paga el precio per cápita más alto por programación estadounidense, pero las importaciones del sur siguen siendo más baratas que la producción de nuevo material canadiense.

Como resultado de los efectos negativos de la competencia en la producción canadiense, reguladores de emisión han buscado remediar estas circunstancias a través de la imposición de cuotas de contenido. El BBG las introdujo en 1959 y en 1968 las reforzó su sustituto: la Comisión de Radio y Televisión Canadienses (Canadian Radio and Television Commission; CRTC, por sus siglas en inglés). Al principio, la cuota era de 55 por ciento, debía lograrse en abril de 1962 y se definía según cualquier producción hecha en Canadá o de interés para los canadienses. Esto daba o permitía una apertura para que casi cualquier cosa se considerara con contenido canadiense, inclusive la serie mundial de beisbol o discursos presidenciales estadounidenses. Programación de la *Commonwealth* y la transmitida en francés también recibían medio crédito. Mientras que la CBC no tenía problema para cumplir con estas expectativas, los dueños de estaciones privadas se opusieron a la medida. Con diplomacia, Robert Babe dijo: "Existe evidencia considerable de que la carga de contenido canadiense para las estaciones privadas, en especial el contemplado por la Ley de Radio y Televisión, va en contra de los intereses de éstas".²²

La imposición de cuotas de contenido no garantizó su cumplimiento. Los niveles originales se redujeron al 45 por ciento en 1962, cuando las estaciones secundarias probaron que las exigencias financieras eran demasiado grandes para cumplirlas. Muchos esquemas distintos fueron

²² Babe, *op. cit.*, p. 6.

implantados tanto por el BBG como por la CRTC para asegurar que se completara. El periodo de medida se ha incrementado; comenzó con revistas mensuales, se extendió a evaluaciones cuatrimestrales y terminó con informes semestrales que permitían a las estaciones acomodar las producciones canadienses en tiempos que no afectarían su rendimiento. Para combatir la tendencia que las estaciones privadas tenían de lanzar las producciones locales en los peores tiempos, los reguladores impusieron cuotas en horarios preferenciales, pero después de las vociferantes quejas del sector privado la ley fue enmendada para incrementar los horarios preferenciales: de 8 a 10 p.m. pasaron de 6 p.m. a 12 a.m., con lo cual la programación canadiense se aglomeró en los horarios más tempranos y por la tarde.

La CRTC comenzó a condicionar las renovaciones de licencias al requerimiento de inversiones en programación canadiense, pero aunque esto ha proseguido nunca se ha negado una licencia por falta de cumplimiento. En vez de castigar a las emisoras tramposas, se implantaron esquemas para ayudar a la producción canadiense. El fondo de Telefilm, originalmente creado para alentar la producción de cine comercial, puede utilizarse para ayudar a las emisoras privadas. Richard Collins hace notar que esta desviación del castigo a un modelo de desarrollo económico marca una transición en las características de la emisión canadiense, de la concepción de la programación como una herramienta cultural a la información como un bien. Además, las críticas a la CBC y al NFB/ONF alentaron a los productores con financiamiento público a transferir sus producciones a compañías privadas independientes. Esta tendencia también ha servido para reducir la diferencia entre el financiamiento directo a la CBC y la producción privada financiada por grandes aportaciones del presupuesto federal. La CBC funciona con un 80 por ciento de financiamiento público y un 20 por ciento de ganancias por publicidad (aunque la reducción gubernamental reciente pudo haber alterado estas cifras), y aquél financia dos terceras partes del presupuesto de programación. Las emisoras anglocanadienses privadas han pagado sólo una quinta parte de sus presupuestos de programación, pues Telefilm cubre una tercera parte de los costos y los intereses privados el resto.

La CRTC se creó a partir de la Ley de Radio y Televisión de 1968 como un cuerpo regulador mayor y más sólido. Sus tareas originales eran redactar, revocar y renovar licencias para la radio, las industrias de

able, la televisión pública y privada, así como la imposición de condiciones para licencias, la conducción de audiencias públicas y la reglamentación de programación. Pregonaba que la televisión en Canadá era un “solo sistema de transmisión que comprende elementos públicos y privados” diseñados para “salvaguardar, enriquecer y reforzar la factura cultural, política, social y económica de Canadá”,²³ pese a que las evidencias mostraban todo lo contrario. El cuerpo se debe al gobierno federal, pero es bastante autónomo. La CRTC ha sido muy criticada por sus decisiones y se le acusa de no hacer uso de la autoridad otorgada por el gobierno federal. Herschel Hardin escribe sobre la incapacidad de la CRTC para aplicar sus propias políticas:

Al entregar licencias con base en ciertas promesas y luego negar la renovación porque éstas no fueron cumplidas, la CRTC y el BBG han creado una estructura de emisión y difusión americanizadas que nunca se vislumbró ni fue el fin de la legislación para la cual fueron creadas ambas agencias.²⁴

Hardin defiende el derecho de la comisión para revocar licencias y erradicar la televisión comercial en el Canadá angloparlante, con el fin de asegurar un nivel apropiado de contenido canadiense. Mientras que Hardin y otros critican a la CRTC por permitir una expansión desmesurada en el pequeño mercado nacional, más voces moderadas afirman que aquel organismo está sólo haciendo lo mejor para regular una confusa situación económica y tecnológicamente compleja. Collins señala que con frecuencia se la ha utilizado como chivo expiatorio de todo lo que va mal en la industria.

Numerosos y nuevos intereses privados se crearon en los años sesenta e inicios de los setenta a partir de las preocupaciones de la CRTC con respecto al contenido canadiense como medio para adquirir licencias. La Global Television Network se fundó en 1971, y no es una verdadera red sino una serie de estaciones retransmisoras que cubre a casi la mitad de la población anglocanadiense, aproximadamente el 95

²³ *Ibid.*, p. 3.

²⁴ Herschel Hardin, *Closed Circuits: The Sellout of Canadian Television*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1985, p. 167.

por ciento de la población de Ontario. La estación se inauguró con promesas de nuevas producciones y lo más moderno en instalaciones de lujo, pero antes de tres meses había quebrado. En la actualidad, la estación opera como parte de CanWest Communications Group y está afiliada con cuatro estaciones independientes del oeste, las cuales también se iniciaron en los años setenta.

City-TV recibió una licencia en 1971 de acuerdo a su compromiso con la programación canadiense. Moses Znaimer, exproductor de la CBC y gurú de los medios con un estilo propio, declaró que sería un sistema de envío innovador enfocado a producciones locales y móviles, que reduciría el énfasis en producciones de estudio ampulosas y exorbitantes. No obstante sus continuas promesas de revolucionar la televisión, City-TV depende en gran parte de la programación importada y, según Herschel Hardin, se ha contradicho continuamente al disminuir la cantidad de producción propia.

El desarrollo de redes alternativas en francés ha sido más exitoso. TVA se formó en 1971 y enlazó estaciones en Quebec, Chicoutimi y Chambord, pues se expandió rápidamente. Su contenido difiere de la voz oficial de Radio Canada, pues utiliza el *joual* (dialecto francocanadiense). Radio-Quebec surgió como una estación educativa del gobierno provincial, similar a tvOntario, que también opera un servicio en francés en La Chaîne Française. Más recientemente, Télévision Quatre Saisons se estableció en 1986, diseñada para aumentar la competencia en el mercado francoparlante. Como siempre, sólo ha incrementado los costos de producción entre las cadenas francocanadienses y ha fragmentado aún más al público.²⁵

Hacia la década de los setenta, la cobertura territorial se había completado, con la excepción de un área: el gran norte. Retos adicionales implicaban la escasa población y las necesidades de una gran comunidad indígena. En 1958, la CBC se apropió de las estaciones de radio militares y comunitarias de la red del norte, para formar un núcleo de emisión radiofónica. En 1968 comenzó a televisar cuatro horas de programación de material importado de Toronto. Con el lanzamiento del satélite Anik, en 1973, se completó la cobertura septentrional; empero,

²⁵ Jean Guy Lacroix y Gaëtan Tremblay, *Télévision: Deuxième dynastie*, Quebec, Université du Québec, 1991, p. 3.

el logro produjo reacciones opuestas en la comunidad inuit. Como respuesta al prurito por la preservación cultural, el Inuit Tapirisat de Canadá comenzó una serie de programas de entrenamiento para alentar la participación inuit en las comunicaciones e impedir el sesgo cultural de la televisión del sur y sus efectos perjudiciales.²⁶ En 1979, el Departamento de Comunicaciones y Taqramiut Nipingat Inc. de Quebec del norte iniciaron el segundo de sus programas de entrenamiento en los medios, el proyecto Nalaakvik II, que formaba técnicos inuit de transmisión.²⁷ El Informe de la Comisión Therrien, de la CRTC, sobre la extensión de los servicios al norte del país y a las comunidades remotas, de 1980, apoyó la preocupación de los indígenas acerca de la integridad cultural y sus decisiones de transmisión y emisión. Estos esfuerzos culminaron con el otorgamiento de una licencia a la Inuit Broadcasting Corporation. Administrada por el Inuit Tapirisat de Canadá, producía cuatro horas de programación semanal que se lanzaban al aire en emisiones de la CBC del norte, ya tarde por la noche. Desde entonces, la corporación ha extendido sus ofertas y es una fuente valiosa de entretenimiento e información en la lengua indígena del público.

Los hechos recientes en torno a la rápida expansión del sistema de cable sólo acentúan la falsedad de la descripción del “sistema único” utilizado para caracterizar a la televisión canadiense. El sistema no se ha unificado ni integrado. Como afirma Jean McNulty: “La palabra «sistema» es tal vez desencaminadora, pues sugiere un grado de organización deliberada que ha faltado en Canadá en el desarrollo de su emisión y transmisión”. Como ella afirma, la falta de un principio que sea como una guía no es necesariamente negativa y ha permitido que el sistema sea más flexible y responda a los retos tecnológicos.²⁸ La televisión por cable proporciona un ejemplo de esta adaptabilidad.

Aunque existía desde los años cincuenta, el cable no era considerado como una amenaza o un problema para las emisoras hasta que sus consecuencias se evidenciaron en las estaciones locales, antes protegi-

²⁶ Inuit Broadcasting Corporation, *Position on Northern Broadcasting*, 1982, p. II.

²⁷ Collins, *op. cit.*, p. 114, y Lorna Roth, “Inuit Media Projects and Northern Communication Policy”, en *Communication and the Canadian North*, Montreal, Department of Communication Studies Concordia University, 1983, p. 48.

²⁸ Jean McNulty, “Pay Television and the Cable TV Industry”, en *The Crisis in Canadian Broadcasting*, Halifax, Canadian Broadcasting League, 1976, p. 8.

das de los efectos de las señales que cruzaban la frontera. La televisión por cable permite que las señales estadounidenses penetren en áreas que, de otro modo, no serían accesibles, además de que dichas señales representan pérdidas de ganancias para las emisoras locales, debido a la fragmentación del público y a los crecientes problemas en los presupuestos de programación. Para impedir esta situación, la CRTC ha ordenado que las señales estadounidenses sean reemplazadas por canadienses cuando se transmita simultáneamente, reglamentación conocida como la regla de sustitución simultánea. Además, la legislación desalienta a las compañías canadienses para que no se anuncien en estaciones fronterizas con Estados Unidos.

Uno de los beneficios del advenimiento de un sistema extensivo de cable es el cambio en la producción televisiva. En una situación de competencia limitada, las emisoras se veían forzadas a lograr el mayor público posible, a través de programación destinada para una masa indiferenciada, lo cual tenía como resultado la importación de programas estadounidenses. El mercado, cada vez más fragmentado por los cincuenta canales existentes, ha alentado la programación especializada de alta calidad. Esto incluye tanto canales de origen canadiense como importaciones estadounidenses populares (por ejemplo CNN, Arts & Entertainment, The Learning Channel, etc.). La oferta canadiense incluye los canales (propiedad de City-TV), MuchMusic y su opuesto quebequense de Montreal Musique Plus, así como el nuevo canal de arte Brava. La CBC expandió sus servicios al aprovechar a los talentos de su respetado departamento de noticias en la forma del canal Newsworld. Otro canal especializado es el Parliamentary Channel, que transmite en vivo desde la Cámara de los Comunes; también hay canales universitarios; está la Women's Network con información y entretenimiento dirigido (mas no exclusivamente) a las mujeres; YTV, infantil y otros tantos.

Pese a la gran variedad de servicios disponibles, la controversia sigue plagando la administración televisiva canadiense. La adición de seis nuevos canales de cable causó ira en los ciudadanos. Protestaron y señalaron la forma arbitraria en que las compañías de cable tenían permiso de aumentar servicios y, por lo tanto, el precio sin el consentimiento de los suscriptores, lo cual tuvo como resultado la reestructuración de los planes de servicio en diversos paquetes. Los consumidores reaccionaron frente a la dependencia de los operadores de cable que adminis-

tran monopolios virtuales dentro de sus territorios. Algunos canales especializados son elementos indeseables para quienes deben pagar por ellos, aunque no satisfagan sus gustos. La CRTC debe ahora reconsiderar sus hipótesis acerca de la demanda de los canadienses de una gama amplia para escoger. La especialización de los servicios y la fragmentación del mercado han llevado a los espectadores a ser más selectivos con las estaciones a las que desean tener acceso. Ya no es aceptable el simple acceso a un montón de servicios, cuando el consumidor individual no los quiere todos. La aparición de antenas parabólicas personales y la integración de los servicios de cable con otras formas de telecomunicaciones, pueden servir a estas demandas al sistema y continuarán con la tendencia a la fragmentación tanto del público como de las ganancias. En palabras de Mark Starowicz, Canadá ofrece “un estudio de caso clínico de lo que sucede cuando las líneas de distribución de un país exceden la habilidad de dicho país para producir contenido”.²⁹

²⁹ Starowicz citado por Marni Goldman, *Oh Say Can You See, Eh?: The Canadian Identity Debate and Its Relation to Television*, Montreal, McGill University, Masters of Arts Thesis, 1994, p. 12.



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'Ile-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.

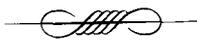
Le Beau Plaisir no tiene nada que ver con las especificidades de la cultura, pero ya que es capaz de “contar” al espectador, por espacio de quince minutos, cómo se captura una ballena, sí refuerza, a través de la exclusión, la afirmación de que existen varios detalles de la identidad cultural de los 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.



Entre la historia y la ficción: El cine anglocanadiense

Scott MacKenzie
*Graciela Martínez-Zalce**

Hoy en día, los medios masivos de comunicación norteamericanos convierten la vida cotidiana en espectáculo. Sólo hay que ver la desmesurada cobertura brindada al caso del exfutbolista estadounidense O.J. Simpson, acusado del homicidio de su esposa, o escuchar alguno de los *talk-shows*** que tienen un alto índice de audiencia (*rating*) en los que la gente discute sus problemas más íntimos frente a millones de espectadores cautivados, quizá por el hecho de que los protagonistas de estas historias son gente de carne y hueso como ellos. En el cine, por ejem-

* Scott MacKenzie agradece al Social Sciences and Humanities Research Council of Canada su apoyo financiero por medio del cual la investigación en la que se basa este artículo se ha llevado a cabo. Graciela Martínez-Zalce agradece, por su parte, al Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions por la beca que permitió su estancia de investigación en la Universidad McGill y que promovió la coautoría de este artículo.

** Son los programas televisivos basados en entrevistas, donde el o los invitados exponen, y tanto el/la conductor(a) como el público los cuestionan sobre sus problemas personales. Dichos programas son el equivalente a la prensa amarillista, debido a su tendencia morbosa. En la televisión hispana el más conocido es el *Show de Cristina* (n. de la ed.).

plo, películas como *JFK* (1991) o *Natural Born Killers* (1994) de Oliver Stone mezclan segmentos de realidad con la ficción fílmica. Se habla de que ésta es una nueva vertiente, una novel manera de representación. En la teoría, esto corresponde a lo que Marshall McLuhan afirmaba ya en los años sesenta y es por esto que se le considera el padre de lo que podríamos llamar la intertextualidad entre los medios, característica, se dice, del posmodernismo.

Sin embargo, parece que no hay nada nuevo bajo el sol. Durante décadas, los productos fílmicos canadienses han seguido la línea alternativa de borrar los límites entre ficción y realidad. Esto puede atribuirse a diversas causas: la tradición documental que ha distinguido a la industria fílmica canadiense, la obsesión con el papel que juega la tecnología en la cultura y, además, la posibilidad de unir eficaz y rápidamente a grupos de gente que se encuentran en puntos geográficos antípodas. Así pues, lo que hoy es moda, para el cine canadiense ha sido una peculiaridad fundamental desde sus inicios.

Hagamos una retrospectiva. Durante años, la creencia popular era que el cine comercial canadiense había comenzado en 1964 con la película *Nobody Waved Goodbye* de Donald Owen. Lo cierto es que en 1919 Ernest Shipman filmó *Back to God's Country*, cinta considerada en la actualidad como el verdadero comienzo del cine comercial en Canadá. No obstante, aun antes se habían producido y proyectado intentos interesantes. El año de 1918 es una fecha importante: el Departamento de Bomberos de Montreal encarga al productor Léo-Ernest Ouimet dos películas, *Sauvons nos bébés* de Henri Dorval y *The Scorching Flame* de Armand Robi. En ambas, se mezclaban la realidad y la ficción: los personajes eran los bomberos, la filmación de incendios era *in situ*, es decir, el trabajo cotidiano era retratado en un documental; pero había una parte complementaria correspondiente a la vida privada de los protagonistas que se resolvía a través de una dramatización.¹ De hecho, las películas fueron exhibidas con gran éxito en salas cinematográficas de Montreal.

A pesar de la popularidad de estos documentales dramáticos, debieron transcurrir tres décadas para que el cine comercial resurgiera como

¹ De estas tres películas, sólo existe copia de *Back to God's Country*, que ha sido restaurada por los Archivos Nacionales en Ottawa.

una importante fuerza en la industria fílmica. Durante esta época, el documental fue el género dominante en la producción cinematográfica canadiense. Hubo varias razones para este desarrollo: la primera es el costo de producción, mucho más bajo; la segunda, las políticas gubernamentales tendientes a apoyar y desarrollar una cultura propiamente canadiense; y tercera, que el cine no era visto sólo como un entretenimiento sino como un medio con responsabilidades sociales.

Una primera instancia en esta evolución puede verse en la compañía Specialty Film Import, fundada por Ouimet en 1917, que además de importar películas de Francia y Estados Unidos se asoció con Pathé e inició la serie de noticieros British-Canadian Pathé News. Entre 1917 y 1922, la serie se dedicó a producir segmentos canadienses y a reeditar los británicos y estadounidenses, incluyendo el material grabado en Canadá. Se distribuían por todo el país.²

Ya para entonces, el formato del documental corto era famoso. El inicio de la serie Canadian Cameo, en 1932, producida por la Associated Screen News y dirigida por Gordon Sparling, con la película *Championship Wrestling* marca otra etapa importante. Su recibimiento fue impresionante; otra de sus películas, *Grey Owl's Little Brother*, de 1932, fue designada para un premio de la Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood y con ello abrió brecha para lo que se convertiría en una tradición: el reconocimiento de la calidad del documental canadiense a través de premios internacionales. Los 85 cortos que conforman la serie, a lo largo de sus 21 años de duración, presentaban temas de interés general y entretenimiento, en los que se mezclaba el documental con la ficción. Películas como *Rhapsody in Two Languages* (1934) son una interpretación ligera y divertida de asuntos de coyuntura de interés popular en ese momento. Este formato resultó tan efectivo que no sólo se transmitía antes que las películas a nivel nacional en Canadá sino que, además, se exportó para su proyección en Estados Unidos.

Por supuesto que los documentales de mayor renombre son los producidos por el NFB/ONF), fundado en mayo de 1939 por John Grierson. Organismo concebido originalmente para realizar cualquier tipo de fil-

² Este material se conserva por una mera casualidad. Las películas estaban arrinconadas en el sótano de un edificio en Dawson City, Yukon, y fueron encontradas en 1983. Ahora se hallan en los Archivos Nacionales.

mes, pero con el advenimiento de la segunda guerra mundial se convirtió en un medio propagandístico, el NFB/ONF surgió de la expansión del Canadian Government Motion Picture Bureau (fundado en 1923). A pesar de recibir fondos gubernamentales, el NFB/ONF era una institución autónoma en cuanto a su contenido, aun cuando produjera material sobre la guerra. En esta época, sus producciones más importantes fueron las series *Canada Carries On* y *World in Action*.

La cosmovisión de John Grierson subyacía en el trabajo realizado por dicha dependencia; pues él pensaba que la propaganda en sí era un producto neutral; las connotaciones negativas o positivas dependían de quién estuviera llevando a cabo aquélla. En un sentido auténtico, Grierson pensaba que la propaganda bien realizada podía ilustrar, iluminar y alentar a un pueblo para creer en su país y participar en su desarrollo:

Algunos de nosotros creemos que la propaganda es parte de la educación democrática, olvidada por los educadores; eso nos impulsó a estudiar sus posibilidades. Siempre nos ha parecido que la educación exige demasiado de la gente. Espera que cada ciudadano sepa siempre todo de todo, algo evidentemente imposible en un mundo cada día más enorme y complicado. Creemos que la educación se ha concentrado tanto en que la gente sepa cosas que olvidó enseñarle a sentir las. Les ha suministrado hechos, pero no fe. Tampoco les ha dado una creencia bien enraizada. Creemos que, en lo referente a lo esencial, la educación ha dejado al hombre en medio del bosque sin un mapa emocional que lo guíe; y cuando los hombres no creen en nada están dispuestos a pensar lo que sea.³

Congruente con su obra, el pensamiento de Grierson es obvio en esta cita: la producción fílmica vista no como una exégesis sino como la creación de una realidad, realidad que tenía buenos fines en tanto que sus objetivos eran loables. Por supuesto que es posible trasladar este discurso al extremo opuesto, pues siempre resulta cuestionable la definición de bien y mal de la que se parte. Al fin y al cabo, Hitler se sentía el redentor de la humanidad y Goebbels creía de sí mismo lo que

³ John Grierson, "The Nature of Propaganda", en *Grierson on Documentary*, Londres, Faber, 1966, p. 109 (traducción de Graciela Martínez-Zalce).

posteriormente postula Grierson sobre la propaganda; lo cual tampoco significa que la producida por Canadá fuera fascista; la historia ha comprobado quiénes eran los malos en esa película.⁴

Tomemos como ejemplo de la labor realizada por el NFB/ONF las películas del director británico Stuart Legg. *Inside Fighting China*, de 1942, utiliza material filmico nipón y lo edita junto con dramatizaciones de batallas donde los chinos intentaban detener las agresiones japonesas; la obra, ya acabada, no permite ver que se trata de una mezcla sino que se presenta completamente como documental. *Geopolitik — Hitler's Plan for the Empire*, también de 1942, ofrece una versión más compleja de esta misma técnica; a través del uso de material documental, animación y escenificaciones, el filme es uno de los más interesantes y paranoicos productos de la máquina propagandística del NFB/ONF; la película utiliza la teoría del sociólogo alemán Karl Haushofer para explicar los planes a largo plazo que Hitler tenía para dominar al mundo, con el fin de darla a conocer al público canadiense y poner a éste al tanto de por qué y para qué Canadá había entrado en estado de guerra; así, la película se convierte en un instrumento a través del cual se difunde la teoría de un alemán desconocido, y de esa manera se justifican los motivos de la participación de Canadá; el resultado es un híbrido extraño, mezcla de teoría, ficción y realidad.

Así, mientras en Estados Unidos se filmaban películas comerciales, en Canadá se producían documentales con fines bien determinados: mostrar a los canadienses, en la pantalla, imágenes reales de sí mismos. Como Grierson afirmaba frecuentemente acerca del objetivo principal del NFB/ONF: “interpretar para los canadienses y para el resto del mundo lo que Canadá es y hacer películas según los intereses de la nación”.⁵

La generación de directores y productores educados por Grierson creían en esta doctrina; sin embargo, se percataban que la imagen propuesta a los canadienses de sí mismos tenía que responder al contexto en el cual se insertaba: Canadá, hacia los años cincuenta, ya presentaba un mosaico casi homogéneo, pues cada una de sus regiones tenía carac-

⁴ En su aspecto político, el pensamiento de Grierson ha sido ampliamente criticado. Véase Joyce Nelson, *The Colonized Eye*, Toronto, Between the Lines, 1986.

⁵ Citado por Janine Marchessault, “Amateur Video and the Challenge for Change”, en Janine Marchessault (ed.), *Mirror Machine. Video and Identity*, Toronto, YYZ Books & cccii, 1995, p. 15 (traducción de Graciela Martínez-Zalce).

terísticas peculiares en común. Directores como Colin Low, Wolf Koenig, Stanley Jackson, Terence Macartney-Filgate y Roman Kroitor advirtieron que no existía un imaginario cultural común a todo Canadá; el único modo de expresar lo canadiense era celebrar la diferencia, por lo cual se hacían retratos de cada lugar y después se mostraban en un ámbito completamente distinto.

Un buen ejemplo de ello es la película de Colin Low, *Corral*, de 1954, en la que se presenta una serie de imágenes sobre la vida de un vaquero que trata de lazar a un semental; una historia sin palabras, narrada sólo a través de música e imágenes; en ella se mezclan la viñeta y el documental: lo que vemos es un hombre que trabaja y una visión del pasado idealizada. Low juega con las convenciones cinematográficas de lo que debería ser el oeste para representar la vida y el mito del mismo. Una versión más ligera de esto es la cinta de animación titulada *The Romance of Transportation in Canada*, de 1953, donde se retrata el ingenio canadiense para conectar una parte de la nación con la otra a través del desarrollo de medios de transporte, desde la canoa hasta el aeroplano.

A fines de los años cincuenta, Low era uno de los cineastas importantes del Studio B, grupo que también incluía a los antes mencionados. En 1957, estos directores buscaron combinar las técnicas de filmación documental con la práctica de cierto activismo social que, además, permitiera exponer el punto de vista personal del realizador. Junto con el productor Tom Daly decidieron, en 1958, que el NFB/ONF llevara a cabo algo que pudiera transmitirse por televisión, con el fin de obtener una mayor difusión y de entregar al público un material que lo sensibilizara con respecto a cuestiones sociales. La serie *Candid Eye* fue posible no sólo por esta idea sino también porque, con el desarrollo del equipo de filmación portátil, era posible lanzarse a las calles y dejar de lado la teatralidad típica de los documentales precedentes, su cercanía con las locaciones y un cierto estatismo daban la sensación de estar captando verdaderamente la realidad. Por un lado, deseaban alejarse del documental “autoritario”, cuya voz narrativa contaba lo que sucedía y, por ende, entregaba una versión única de la realidad; por el otro, el avance tecnológico les permitía una dosis mayor del efecto realista que, de manera paradójica, fomentaba aquello de lo cual huía: daba al público una versión visual aparentemente más cercana de la realidad, otra forma de darle una versión única de ésta. La tensión en la imagen

se volvió entonces el rasgo más sobresaliente del cine anglocanadiense —tanto en la forma documental como en el cine de ficción— y lo sigue siendo hasta hoy en día.

Durante este periodo, la serie *Candid Eye* abrió brecha como la más innovadora en la producción fílmica canadiense. Su última realización, *Loneley Boy*, de 1962, dirigida por Wolf Koenig y Roman Kroitor, es una divertida crónica del éxito del famoso cantante rockero y compositor canadiense Paul Anka. La película documenta la gira del popular cantante por Canadá; se le ve actuar en diversos escenarios: en un parque frente a cientos de jovencitas histéricas o en un centro nocturno, entre adultos ataviados de smoking y vestido largo. En una lectura superficial, aparenta que sólo se está documentando la gira de un cantante pop; sin embargo, ciertos detalles delatan una mirada irónica alrededor del asunto. Hay una yuxtaposición de la cual surge la ironía: por un lado está el discurso del ídolo, cómo se hace, cómo vive, cómo se concibe a sí mismo este adolescente que cree que su arte cambiará al mundo. Así, vemos a Paul Anka preparándose para entrar al escenario, poniéndose su traje de gala; oímos a su representante hablar de cómo se ha forjado su imagen a través de la cirugía plástica y el constante ejercicio en el gimnasio. Pero por otro lado, está el ojo no tan cándido detrás de la cámara contándonos una historia diferente: la del muchacho que se pasea por una cocina picándose la nariz o que quiere quedar bien con el empresario del Copacabana en Nueva York, quien le ha regalado un anillo; a cambio, él desea obsequiarle algo valioso también y le ofrece una enorme fotografía de su rostro; el final de la escena es casi grotesco, pues el chico besa en la mejilla al hombre y, como el fotógrafo implícito, que nosotros no vemos, no alcanza a tomarla, el cantante la repite para que quede inmortalizada en el papel. A pesar de que se les cede la voz tanto a Anka como a su representante para que expresen lo que es ser una estrella, en el resultado vemos una lectura desmitificadora de aquélla al quitarle el encanto y sofisticación que la circunda. No es necesario que la tradicional voz en *off* nos muestre el contexto ni que evidencie la intención de los autores; en muchos casos, la voz de Anka, la del representante, pero ante todo las imágenes nos la transmiten claramente. *Loneley Boy* nos deja algo más que la simple crítica al *star system*. Como otras cintas de la serie, que nos hablaban de la vacuidad de la vida cotidiana detrás del trabajo de la gente común, en ésta pode-

mos encontrar la falta de fe en la posibilidad real de alcanzar el sueño americano (*American dream*) como expectativa vital: el final de la película, una escena filmada en el interior de un coche que va por una carretera, nos muestra sólo un grupo de jóvenes tristes. De ahí la ironía: *Loneley Boy* retrata un sistema en el cual no se cree.

Adolescentes como los protagonistas de *Nobody Waved Goodbye*, dirigida en 1964 por Donald Owen, la segunda película comercial producida por el NFB/ONF, mas no por ello menos famosa.⁶ Su realización causó un enorme revuelo, porque el Parlamento creía que contradecía la misión del NFB/ONF, que estaba ahí para producir documentales y no para respaldar filmes experimentales. De hecho, cuando comenzó el rodaje, Owen tenía en mente un corto documental que, como él afirmó, simplemente fue creciendo con el apoyo de un guión que marcaba sólo las ideas principales y que se desarrolló basado únicamente en la improvisación. El resultado es una película cuyas escenas retratan la vida familiar de la clase media alta, en los suburbios de Toronto, con sus comodidades, su seguridad, su marasmo. Los protagonistas son una pareja de adolescentes que se rebelan contra las expectativas de su familia: él se vuelve un ladroncillo, ella se embaraza. Sin embargo, no se trata de una metáfora social sino que, a través de la creación de personajes, se explota el lado personal de la historia. Al contrario del cine quebequense que, en esta época, exploraba los aspectos sociopolíticos de su cultura, esta obra aborda un microcosmos más cerrado: el de la familia.

En el cine anglocanadiense la preocupación por lo social siempre aterrizó en historias particulares, tomando como foco de atención a los individuos. Esta preocupación es posterior a la que ya habían demostrado las producciones quebequenses del NFB/ONF.

The Things I Cannot Change de 1966, dirigida por Tanya Ballantyne, es el documento que mejor ilustra esta nueva tendencia; de hecho abre brecha para esta última. El contexto de la cinta es el siguiente: en 1966 el Consejo Canadiense del Rey (Canadian Privy Council) pidió al NFB/ONF que produjera una película para combatir la pobreza a través de un documental de activismo social; Ballantyne, entonces, propuso hacer uno en *cinéma verité* sobre los pobres de Montreal. Encontró una familia, los Bailey, que a cambio de trescientos dólares le permitieron filmar

⁶ La primera fue *Drylanders*, de 1963, dirigida por Donald Haldane.

en su departamento durante tres semanas, periodo durante el cual la madre pariría a su décimo hijo. Ballantyne utilizó una cantidad inmensa de material filmico, hasta para los estándares del NFB/ONF: por cada treinta centímetros que incorporó, desechó seis metros de cinta. Con el material escogido editó un documental de una hora que causó reacciones contradictorias entre los miembros de este organismo y los grupos de acción comunitaria en el área de Montreal. Filmada en Point Saint-Charles, zona de indigencia y desempleo crónicos, la cinta documenta la lucha de los Bailey para subsistir; al final del filme, la señora Bailey afirma que sólo tiene resuelto el cómo alimentar al bebé por espacio de tres días, pero no sabe cómo les dará de comer a los otros nueve.

El documental escandalizó porque los Bailey nunca tuvieron acceso al material ni al producto final antes de su proyección en la Canadian Broadcast Corporation; a raíz de ello, la vida en el barrio se les volvió insoportable y tuvieron que mudarse de casa. Aun así es muy efectivo, porque el retrato de la vida cotidiana de los Bailey logra su objetivo: mostrar a once personas amontonadas en un departamento pequeño, a un padre que para saber si todos sus hijos están en casa los cuenta porque ni siquiera recuerda sus nombres, a una madre que acude a la ginecóloga sólo para oír las recomendaciones de lo que debería comer. Se escucha la voz de Ballantyne, que interroga sobre los problemas y la manera de resolverlos; a la vez, la presencia de la cámara se vuelve moleestamente ambigua cuando, por ejemplo, vemos una riña entre Bailey y otro hombre, y Bailey es arrestado a causa de la misma, sin que Ballantyne decida hacer nada en su favor. Y, de este lado de la pantalla, en la butaca, uno como espectador se pregunta cuál es el sentido de una película que no modificará el rumbo de la vida de los protagonistas quienes, peor aún, son reales, no ficticios. La intención subyacente era que, al sensibilizar a la clase media, surgiría un debate entre el público y se buscarían alternativas que permitieran un mejoramiento de la vida de la clase trabajadora. Obviamente, fue un intento fallido y los Bailey sólo representaron un espectáculo deprimente en las pantallas domésticas de las familias clasemedieras canadienses.⁷

⁷ La película, ciertamente, tuvo un aspecto positivo: como resultado de la misma surgió el programa *Challenge for Change*, en 1967, cuyo objetivo principal era dejar los medios en las manos de la gente, es decir, democratizarlos. Véase Janine Marchessault, *op. cit.*, pp. 13-25.

Como punto de partida de este desarrollo, parece imposible trazar una línea divisoria tajante entre el documental y el cine comercial de ficción. Efectivamente, de acuerdo a la tradición antes expuesta, resulta evidente que el cine comercial de ficción se nutrió de los debates surgidos en torno a la forma de filmar y producir documentales. No debemos olvidar, además, la fijación de la industria fílmica canadiense por el avance tecnológico, lo cual también contribuyó en el desarrollo del cine comercial. Tal como lo ha señalado Arthur Kroker, la tecnología siempre ha sido la base del arte y la cultura canadienses:

Lo que hace al discurso tecnológico un aspecto central en la imaginación canadiense es que este discurso se sitúa justo *en medio* del futuro del Nuevo Mundo y el pasado de la cultura europea, entre la veloz expansión del “imperativo tecnológico” del imperio americano y los orígenes clásicos del dinamismo tecnológico de la historia europea. El discurso canadiense no es ni al modo europeo ni al modo americano, sino una cultura que se opone, atrapada entre la economía y la historia. Esto para decir que la mente canadiense es la de *en medio*: una oscilación constante entre el deseo americano pragmático de vivir a cualquier costo y un lamento rabioso porque el orden moderno, técnico, se los ha quitado.⁸

Así pues, tanto la tradición documental como el desarrollo tecnológico son los rasgos principales del cine anglocanadiense contemporáneo, porque, pese a lo que afirma el lugar común, el cine anglocanadiense sí existe como una expresión con cualidades propias, es decir, no se trata sólo de una extensión del estadounidense. Otra de las creencias generalizadas es que en Canadá no existe un cine de autor; mas no es así, puesto que lo que se exporta no son los productos comerciales sino aquellos que tienen pretensiones creativas, es el cine artístico el que le ha dado renombre a Canadá en el ámbito internacional.

Es por ello que hablaremos de los autores más reconocidos a nivel mundial, pues en ellos se cumple lo que con anterioridad habíamos señalado: el entrecruzamiento de los medios, la disolución entre realidad y ficción, el retrato de la vida en la región o en la comunidad. El resultado, en todos los casos que analizaremos, es una exacerbación de

⁸ Arthur Kroker, *Technology and the Canadian Mind*, Montreal, New World Perspectives, 1984, p. 7.

estos elementos, con lo cual se exagera la marginalidad y desaparece, hasta cierto punto, la idea de normalidad; en algunos de ellos, esto se traduce en la exploración del género fantástico; en otros, simplemente en filmes que narran el lado oscuro de las relaciones humanas.

Uno de los primeros autores que dejó la escena local para internacionalizarse fue David Cronenberg, quien al principio hizo, hacia los años sesenta, películas experimentales en la Universidad de Toronto — como *Stereo*, de 1969—, después, en los setenta, realizó *exploitation films*,* para luego filmar algunas de las películas canadienses contemporáneas más interesantes. Sus primeras producciones pueden inscribirse en el género del horror; las posteriores en el de la ciencia ficción y después en una mezcla de ésta con el cine de arte. El primer éxito que Cronenberg tuvo ante la crítica fue *Videodrome*, de 1982, una película muy canadiense debido a que en ella se comprueban todos los puntos anteriormente expuestos. El hecho de que el leitmotiv de la película sea el video, hace que la frontera entre la realidad y la ficción se disuelva; más aún, los límites se vulneran hasta el punto en que el protagonista interactúa con lo que sucede en la pantalla de tal modo que puede, como *Alicia en el país de las maravillas*, entrar y salir de su fantasía. Todo ello por la intervención de Brian O'Blivion, personaje que representa a Marshall McLuhan. De hecho, cuando McLuhan escribió que: “En una cultura como la nuestra, acostumbrada desde hace tiempo a separar y dividir las cosas como medio de control, resulta sorprendente recordar que, como hecho operacional y práctico, el medio es el mensaje”,⁹ podría haber estado hablando sobre *Videodrome*.

El cambio que Cronenberg dio de lo sobrenatural a lo sobrecogedor, es decir, de la ciencia ficción pura a una con visos más introspectivos y con una construcción de personajes más profunda aparece en *Dead Ringers* (1989), filme en el que se explora no sólo el aspecto ético de la experimentación científica sino las posibilidades de la psique humana, en este caso la de los gemelos ginecólogos Beverley y Eli Mandel, investigadores famosos por haber inventado instrumentos innovadores para el auxilio contra la infertilidad, quienes tienen una relación

* Subgénero en el cual la mujer es caracterizada y retratada como un objeto. Se le asocia con cierto tipo de pornografía (n. de la ed.).

⁹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*, Nueva York, Signette, 1964, p. 23.

simbiótica, enfermiza, mimética. El uso de la tecnología se convierte en una extensión de las mentes de los hermanos y aquella, la tecnología, es creada para convertirse, a su vez, en parte de los cuerpos femeninos que debería curar.

Las realizaciones de Cronenberg muestran una obsesión con la incorporación de la tecnología en lo que él llamó la nueva carne. En contraste, las películas de Atom Egoyan, como *Family Viewing* (1987), *Speaking Parts* (1989) y *Calendar* (1993) tratan de la alienación de los sujetos y su separación unos de otros por la intervención de la tecnología y la fría esterilidad que patrocina la imagen, en la cual esos sujetos se ven retratados. En *Family Viewing*, un padre de familia necesita filmar las relaciones sexuales que tiene con su actual esposa para poder seguir teniéndolas y, para ello, borra antiguos videocasetes familiares donde aparece la esposa anterior y su hijo, quien aún vive con él. En *Speaking Parts*, la alienación es llevada al límite en la escena de la video-teleconferencia en la que el protagonista, Lance, y uno de los personajes femeninos, Clara, se masturban enfrente de la pantalla; el único contacto sexual entre ellos se da a través de sus imágenes en video. Más aún, la protagonista, Lisa, se enamora de Lance, que trabaja de extra en papeles sin partes habladas, en filmes que ella ve en video. Aunque la película critica la alienación que la avalancha de imágenes nos ha impuesto, también acepta que la perseverancia de las mismas llegó para quedarse y, tal vez, necesitamos un nuevo acercamiento y comprensión de la imagen.

A diferencia de las obras de Cronenberg y Egoyan, donde la tensión entre las imágenes y la realidad son medulares, en el Grupo Fílmico de Winnipeg las imágenes han tomado la preeminencia y el resultado son obras autorreflexivas, voluntariamente intertextuales. Tomemos como ejemplo el primer segmento de la trilogía de John Paisz, *The Three Worlds of Nick*, llamado *Springtime in Greenland*, de 1981. Desde el inicio, el espectador se enfrenta con una instancia de ficción; nunca se intenta crear la ilusión de “realidad”; estamos frente a un pastiche de las películas industriales de los años cincuenta, las cuales eran encargadas por algún sector empresarial para promover sus productos. Se trata de una especie de gran comercial, donde el tono irónico es sobresaliente, que vende el estilo de vida de los suburbios, el de la familia nuclear próspera, con alberca y parrilladas (*barbecue*) en el jardín los domingos. El uso

de un tecnicolor chillante, de actores que actúan como personajes de película, los estereotipos de la vida en los suburbios resalta el hecho de que se está reciclando una tradición y de que fuera de la pantalla no hay referente: el único es el de la imagen.

¿Existe, entonces, el cine anglocanadiense? No obstante el miedo que sienten los anglocanadienses de que no lo haya, en términos de expresión de su cultura, parece que sí existe: uno que en un mayor grado está obsesionado con la búsqueda y documentación de sus experiencias culturales. Esta necesidad de capturar la identidad canadiense y la recurrente pregunta por la representación a través de la imagen, que es su medio de expresión, es la característica fundamental del cine anglocanadiense desde los documentales de los años cuarenta hasta el cine realizado en la actualidad.



Los autores

LYNNE DARROCH es aspirante al doctorado en comunicaciones por la Universidad McGill en Montreal, Canadá. Actualmente escribe su tesis sobre la historia de la unidad fílmica y fotográfica del ejército canadiense en la segunda guerra mundial y trabaja en la Association for Canadian Studies.

DOLORES LATAPÍ ORTEGA estudió historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Los azares de la vida la llevaron a desempeñarse como editora. Al enfrentar los problemas cotidianos de su trabajo, reencontró su vocación por el estudio de las artes visuales y gráficas modernas. Actualmente es Jefa del Departamento de Ediciones del Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN).

SCOTT MACKENZIE es aspirante al doctorado en Comunicaciones de la Universidad McGill, en Montreal, Canadá, donde también es profesor en el Programa de Estudios Culturales, donde enseña las asignaturas relativas a cine y video.

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE es doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana e investigadora del área de Canadá del Centro de Investigaciones sobre América del Norte, donde es responsable del proyecto "Dos herencias en busca de una identidad", sobre cultura canadiense contemporánea.

ÉRIC MERCIER es maestro en Música por la Universidad de Montreal y egresado del Conservatorio de La Haya, Holanda, especializado en la interpretación del oboe barroco; además, ha participado activamente en la difusión de música tradicional quebequense interpretando las gaitas francesa y bretona.

DENIS SALTER es profesor en la Universidad McGill, donde también dirige el Drama and Theatre Program. Entre sus publicaciones más recientes se cuentan numerosos trabajos sobre nacionalismo cultural y la historia del teatro canadiense.

WILL STRAW es doctor en Comunicaciones por la Universidad McGill, donde es profesor asociado del Programa de Posgrado en Comunicaciones; además es director del Centro de Investigaciones sobre Instituciones e Industrias Culturales Canadienses.

ANNE-MARIE TURCOTTE es maestra en Comunicaciones por la Universidad Carleton, en Ottawa, Canadá; entre 1994 y 1995 fue agregada cultural en la Embajada de Canadá en México.



Sugerencias bibliográficas*

ALLOR, MARTIN y MICHELLE GAGNON

1994 *L'état de Culture. Généalogie discursive des politiques culturelles québécoises*, Montreal, GRECC Concordia University/Université de Montréal.

BAYARD, CAROLIN (ed.)

1992 *100 Years of Critical Solitudes. Canadian and Québécois Criticism from the 1880's to the 1980's*, Toronto, ECW Press.

BISSOONDATH, NEIL

1994 *Selling Illusions. The Cult of Multiculturalism in Canada*, Toronto, Penguin.

DAVEY, FRANK

1993 *Post-National Arguments. The Politics of the Anglophone-Canadian Novel since 1967*, Toronto, University of Toronto Press.

HARCOURT, PETER

1977 *Movies and Mythologies: Towards a National Cinema*, Toronto, CBC Publications.

HUTCHEON, LINDA

1988 *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto, Oxford University Press.

1992 *Double-Talking. Essays on Verbal and Visual Ironies in Contemporary Canadian Art and Literature*, Toronto, ECW Press.

* Algunas de estas obras pueden consultarse en la biblioteca del CISAN.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

- 1980 *50 años de Bellas Artes. Artes Plásticas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

LECKER, ROBERT

- 1991 *Canadian Canons: Essays in Literary Value*. Toronto, University of Toronto Press.

MARCHESSAULT, JANINE (ed.)

- 1995 *Mirror Machine. Video and Identity*, Toronto, YYZ Books & cccii.

MICHELI, MARIO DE

- 1984 *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Traducción de Ángel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza Editorial, 4ª ed. (Alianza Forma, 7).

MORIN, MICHEL y CLAUDE BERTRAND

- 1979 *Le territoire imaginaire de la culture*, Quebec, Editions Hurtubise.

MURRAY, JOAN

- 1987 *The Best Contemporary Canadian Art*, Edmonton, Hurtig Publishers.

POSNER, MICHAEL

- 1993 *Canadian Dreams. The Making and Marketing of Independent Films*, Vancouver/Toronto, Douglas & McIntyre.

REID, DENNIS

- 1973 *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press.

TARAS, DAVID, BEVERLY RASPORICH y ELI MANDEL

- 1993 *A Passion for Identity. An Introduction to Canadian Studies*, Ontario, Nelson Canada.

TAYLOR, CHARLES

- 1993 *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. Traducción de Mónica Utrilla de Neira, México, Fondo de Cultura Económica (Colección popular, 496).

TOYE, WILLIAM (ed.)

- 1983 *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Toronto, Oxford University Press.

WEINMANN, HEINZ

- 1990 *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Montreal, L'Hexagone.

¿Sentenciados al aburrimiento? Tópicos de cultura canadiense, de Graciela Martínez-Zalce (editora), editado por el Departamento de Ediciones del CISAN-UNAM, se terminó de imprimir en la ciudad de México durante el mes de septiembre de 1996; la producción editorial estuvo a cargo de Ediciones de Buena Tinta, S.A. de C.V., Insurgentes Sur 1700, 6° piso, Col. Florida, 01030, México, D.F. En su composición se utilizaron tipos Helvética y Garamond de 9, 10, 12, 14 y 24 puntos. Se tiraron 500 ejemplares más sobrantes, sobre papel cultural de 90 gramos. La captura y formación fue realizada por José Juan Muñoz Munguía. La edición estuvo al cuidado de Hugo A. Espinoza Rubio y el Departamento de Ediciones del CISAN.



PUBLICACIONES RECIENTES DEL CISAN

Aztlán reocupada: Una historia política y cultural desde 1945. la influencia de México en la sociedad mexicoamericana en Estados Unidos durante la posguerra.

Richard Griswold del Castillo
CISAN, 1996, 204 p. (edición bilingüe)

México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine.

Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coords.)
CISAN-DGAC, UNAM/IMCINE-CONACULTA, 1996, 200 p.

Dilemas estadounidenses en los noventa. Impactos sobre México.

Silvia Núñez y Ana Luz Ruelas (coords.)
CISAN, UNAM/Facultad de Historia, UAS, 1996, 160 p.

Me voy pa' Pensilvania por no andar en la vagancia. Los ferrocarrileros mexicanos en los Estados Unidos durante la segunda guerra mundial.

Bárbara Driscoll
CISAN/CONACULTA, 1996, 278 p.

La educación superior en los Estados Unidos. Un panorama general.

Antonio Rivera
CISAN, Serie Avances de Investigación, 1995, 73 p.

Las formas de nuestras voces. Chicana and Mexicana Writers in Mexico.

Claire Joysmith (ed.)
CISAN/Third Woman Press, 1995, 350 p.

California. Problemas económicos, políticos y sociales.

Rosa Cusminsky Mogilner (coord.)
CISAN, 1995, 292 p.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE
AMÉRICA DEL NORTE

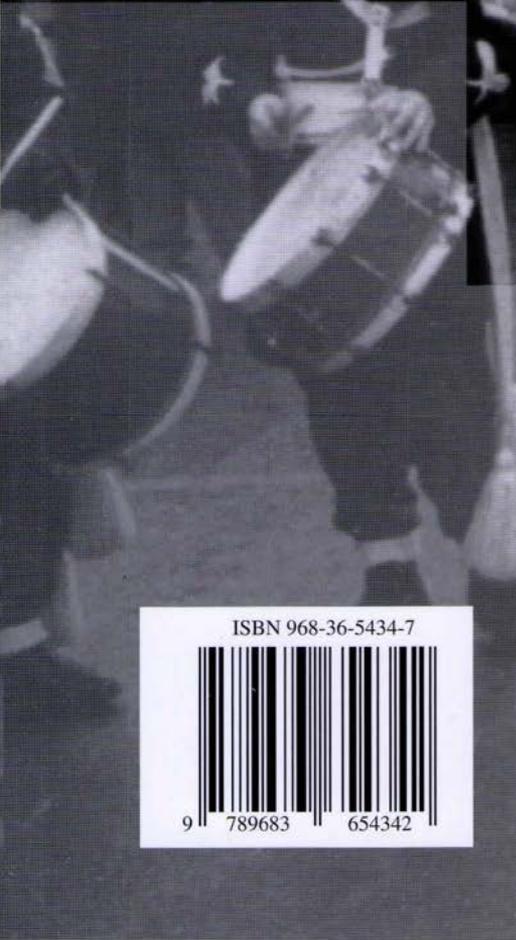
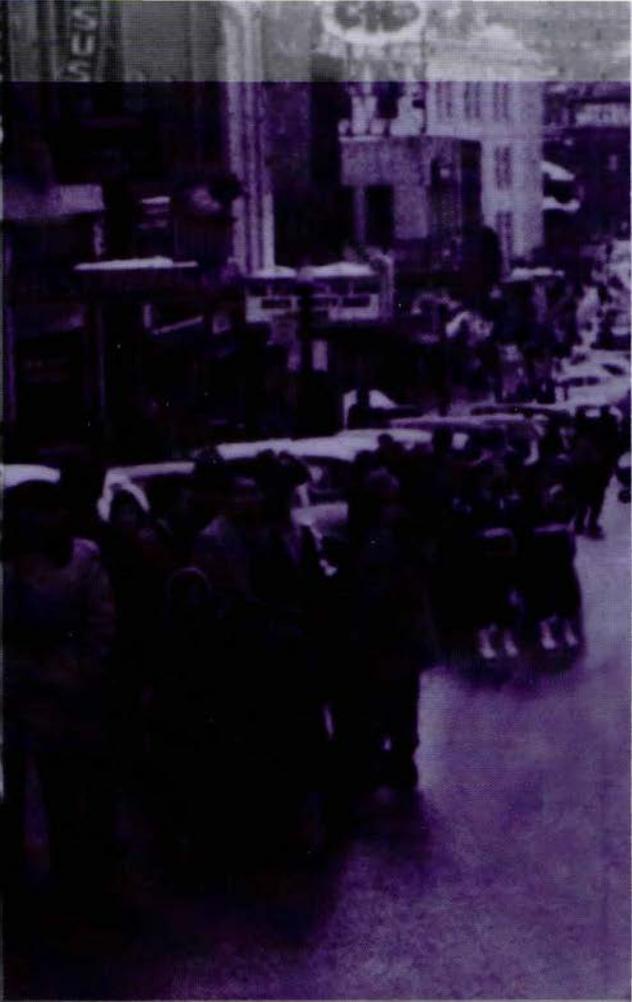
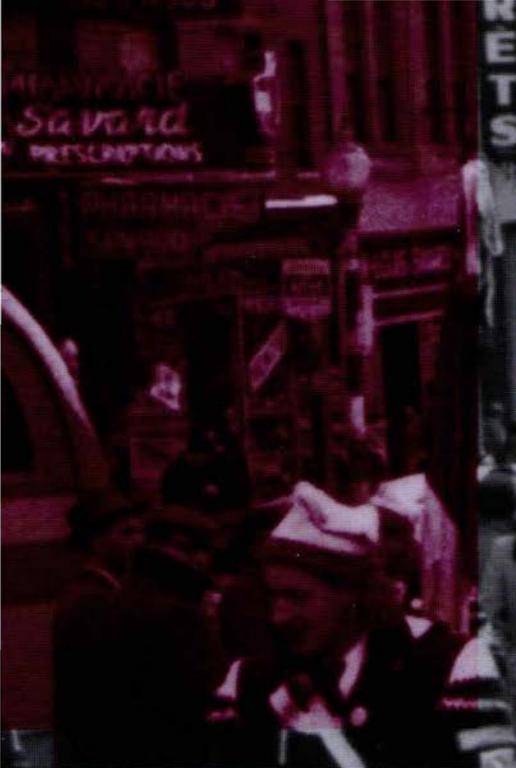


UNAM



CISAN

Torre de Humanidades II, 11° piso, Cd. Universitaria,
México, D.F. C.P. 04510
Tels. 623-0300 al 09
Fax: 550-0379



ISBN 968-36-5434-7



9

789683

654342