



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 *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 vérité* 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 aquélla, 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.