

# O NATIONAL FILM BOARD OF CANADA E A SÚA “IDADE DOURADA” DA CURTAMETRAXE (1965-83)

SEVERIANO CASALDERREY



## CADERNOS FICBUEU

Número 2.

*O NATIONAL FILM BOARD OF CANADA*

*E A SÚA "IDADE DOURADA" DA CURTAMETRAXE (1965-83)*

© 2021 ASOCIACIÓN FICBUEU



Revisión galego: Mario Pereira, Xosé Payo

Tradución: Carlos Heras

Deseño: Simbolóxico

© Severiano Casalderrey Conde / FICBUEU

O National Film Board of Canada e a súa "idade dourada" da curtametraxe (1965-83)

© Fotografías e imaxes cortesía da Photothèque do National Film Board of Canada

Agradecementos: No proceso de redacción dun libro, son varias as persoas cuxa axuda é totalmente imprescindible para acadar o mellor acabado posible. Neste caso, a maioría destas contribucións únicas proceden da actual cadro de persoal do National Film Board of Canada. En primeiro lugar, a atención de Éric Seguin tornouse indispensable en moitos aspectos relacionados con esta publicación e a conseguinte retrospectiva. No plano visual, as achegas fotográficas non resultarían tan interesantes de non ser polo traballo aportado por Claude Lord, conservador da Photothèque. De igual xeito, as palabras compartidas cos produtores Julie Roy e Marc Bertrand foron de grande estima, especialmente o apoio deste último que acompañará a presentación oficial deste libro, ademais de agasallar ao festival cunha especial carte blanche. Finalmente, o apoio concedido por Laura Ballesteros dende a Embaixada do Canadá é outra das pezas chave que fixeron posible esta publicación. Sen dúbida, a súa continua xenerosidade foi o mellor soporte para a culminación de todo este traballo. Por todo isto, reiteramos o noso agradecemento a todos e cada un deles.



ISBN: 978-84-09-28089-6

Este caderno rematouse de imprimir en xullo de 2021.

Tirada de 200 exemplares.

***O NATIONAL FILM  
BOARD OF CANADA  
E A SÚA “IDADE  
DOURADA” DA  
CURTAMETRAXE  
(1965-83)***

*Severiano Casalderrey*



***O NATIONAL FILM BOARD  
OF CANADA E A SÚA  
“IDADE DOURADA”  
DA CURTAMETRAXE  
(1965-83)***

ÍNDICE DE CONTIDOS

Introdución .....	7
1. Facendo un pouco de historia .....	9
2. Afondando na “idade de ouro” .....	19
3. Un logro único: o “Pavillón Labyrinth” .....	25
4. O National Film Board instaora o seu logo oficial .....	29
5. Explorando os límites da animación .....	31
6. As múltiples caras do documental .....	39
7. O activismo en forma de cinema: Challenge for Change/Société Nouvelle .....	52
8. Un respaldo ao talento feminino: o “Studio D” .....	65
9. Os músicos do National Film Board .....	73
10. Epílogo: o orgullo de ser canadenses .....	82
Anexos	
I. Listaxe completa de comisionados de cinema na ONF/NFB .....	84
II. Curtametraxes ONF/NFB nomeadas ao Oscar durante os “anos dourados” .....	84
III. Series realizadas durante os “anos dourados” .....	85
IV. Curtametraxes dos “anos dourados” (filmografía seleccionada) .....	86
Bibliografía .....	94



Tras a experiencia precursora do pasado ano, o FICBUEU inaugurou unha nova sección, a da curtametraxe a nivel histórico. Deste xeito, as xoias do pasado definían o seu merecido espazo na programación do festival, froito dunha inxénita curiosidade historicista. No entanto, falamos dun labor de visibilidade que implica un traballo de moitos anos, xa que o mundo da curtametraxe é un campo case inabarcable. Por iso, a continuidade tórnase tan importante como a mesma escolla dun ámbito cinematográfico que nos desvele algún deses referentes máis incontestables. Feita esta valoración, a elección do presente ano levounos cara a unha das produtoras máis afamadas da historia pola súa relación coa curtametraxe e o seu sentido da creatividade e do artístico. Referímonos ao **National Film Board of Canada**<sup>1</sup>, a maior produtora de carácter público de todo o mundo.

É moi posible que unha boa parte do público máis afastado de Norteamérica descoñeza a propia existencia do National Film Board, mais do que si estamos seguros é que a súa presentación nesta retrospectiva suporá un grato descubrimento. Alén diso, os máis doutos sobre o tema terán tamén a oportunidade de gozar dos seus títulos máis admirados, ou mesmo atopar algunha posible conta pendente. E é que xa supera os oitenta anos de historia, contando cun catálogo de máis de 13.000 títulos, entre curtametraxes, mediametraxes e longametraxes. Pola nosa banda, o noso foco será máis restrinxido, tanto no temporal, como no noso interese exclusivo no formato curto.

A raíz da información que acabamos de ofrecer sobre o National Film Board, supón certo atranco afrontar unha retrospectiva sobre esta entidade? Innegablemente si, xa que son infinitos os enfoques e fronteas aos que prestar atención, o que redundaría igualmente en innumerables modelos de investigación. No noso caso, tiñamos claro que nos gustaba a idea de ver as posibilidades da “curtametraxe *National Film Board*” en toda a súa diversidade, evitando así a máis habitual especialización nalgún dos seus marcos específicos de traballo, por exemplo a *animación*, posiblemente o máis socorrido a nivel de retrospectivas. Xurdirá así unha visión global que ademais nos encamiñará

1. Ao falarmos desta produtora governamental canadense, é habitual referirse a ela polo seu nome orixinal en inglés, buscando así a vertente máis internacionalizada. Debemos ter en conta que estamos ante un país plurilingüe que tenta evitar calquera posible situación de diglosia. É por esta razón que o paso dos anos foi dando igual peso á súa correspondente denominación en lingua francesa, en plena coexistencia na maioría dos seus títulos. Para máis detalle, a súa vertente francófona responde ao nome de **Office national du film du Canada**.

Sede histórica do  
National Film Board  
of Canada en Montreal



2. O ano 2020 tamén foi testemuña doutro momento clave na historia do cinema canadense, xa que o “National Film Act” (*Lei Nacional de Cinema*) foi renovada en 1950. Nela regulábanse todas as obrigas correspondentes á produción do National Film Board, fundamentais para o gran desenvolvemento da propia produtora. Falamos pois do septuaxésimo aniversario destoutro feito esencial, aínda que certo é que o interese deste suceso afecta máis directamente á etapa previa ao noso foco de atención.

3. A partir de agora, por cuestións de espazo, evitaremos a mención completa da produtora. No seu lugar, referirémonos a ela simplemente como “Board”, a modo de forma de acoutamento; ou no seu defecto a través da súa dobre abreviatura oficial (francés/inglés): ONF/NFB.

cara a un momento concreto da súa historia que, ao noso parecer, supón a grande “idade de ouro” (1965-83) na produción de curtametraxes a todos os niveis. Deixemos claro que isto non desvaloriza outros tramos históricos da compañía, todos eles ricos en grandes creacións, senón que máis ben recalcamos ese *plus* para un dos seus marcos temporais máis inesquecibles, tanto en calidade artística como en cantidade de feitos vividos en tan pouco tempo. Mencionemos a **Norman McLaren**, xenio indiscutible da animación mundial, ou ao **Studio D**, iniciativa pioneira do cinema feminista a nivel de estudo cinematográfico, sendo estas tan só dúas das realidades que nos ofrece o National Film Board destes “anos dourados”.

Tras esta breve introdución, restaría tan só meterse en materia. Así a todo, non queremos facelo sen antes matizar que este proxecto nace do traballo desenvolvido no transcurso do período 2020-21, coincidindo con importantes efemérides. De todas elas, a máis destacada para nós corresponde ao noso ano de partida -1965-, coincidente coas “políticas de rexionalismo” da produción canadense ao longo do país, o que nos leva a celebrar o **55 aniversario** deste feito chave<sup>2</sup>. A partir de aquí, a expansión do National Film Board sería única e irrepitible. Polo que non nos estenderemos máis para así dar a coñecer deseguido todos os segredos posibles do *Board*<sup>3</sup>.

# 1.

## *FACENDO UN POUCO DE HISTORIA*

A creación dunha historia detallada sobre a fundación e o desenvolvemento do *Board* é a día de hoxe unha importante conta pendente na historiografía do cinema, xa que estamos ante un dos feitos históricos máis cruciais do cinema canadense a nivel xeral. Obviamente, o obxectivo aquí buscado non é cubrir esta carencia, senón dar a coñecer aqueles datos máis relevantes que permitiron elevar o seu estatus e prestixio como produtora de cinema. Grandes directivos, cineastas e creacións irrepitibles, ademais de éxitos en festivais e premios de cinema de todo o mundo son algúns dos atraentes que esperamos remarcar convenientemente neste apartado. Para iso, é practicamente imperativo modular unha personalizada periodización que permita dar sentido á enorme cantidade de datos existentes, anticipando que a nosa etapa crucial ocuparía un lugar case central en todo este percorrido histórico.

A aventura da ONF/NFB comezou a fraguarse en 1938, ano no que certos dignitarios políticos ven a necesidade de mellorar a produción cinematográfica do Canadá, por aquel entón promovida pola Canadian Government Motion Picture Bureau<sup>4</sup>. Entre ditos mandatarios atopábase o diplomático Vincent Massey e o seu secretario persoal Ross McLean, cuxo labor político en Londres é decisivo para entender a súa predilección polos modelos de produción ingleses. Tampouco podemos esquecer que o cinema canadense viuse fortemente

4. A Canadian Government Motion Picture Bureau foi creada no ano 1918, converténdose no primeiro modelo de produción cinematográfico de carácter nacional en todo o mundo. Co paso dos anos, os seus logros non foron os esperados, polo que foi obxecto de inspección a finais dos anos trinta. Finalmente, as súas funcións acabarían por ser absorbidas polo *Board* en 1941.



Operarios de cámara na entrada do Canadian Government Motion Picture Bureau

5. A mención ao escocés **John Grierson** lévanos ás orixes mesmas do xénero "documental". Tanto é así que foi el mesmo quen acuñou o termo, concretamente a raíz da alusión que fixo para o *New York Sun* do filme *Moana* (1926) de **Robert Flaherty**. Máis tarde, dirixiu unha das obras fundamentais do cinema inglés, *Drifters* (1929), unha mirada sobre a vida duns pescadores de arenque. Neste título deixaba clara a súa forma de entender o xénero que chegou a definir como "un tratamento creativo da realidade". Aínda que máis tarde non acabou de prodigarse na dirección, o seu labor como produtor e responsable de distintos departamentos estatais situouno como o pai da *Escola Documental Británica*, guiando todo tipo de producións nas que primaba fundamentalmente o ton didáctico. A este respecto, o seu labor á fronte da **General Post Office-Film Unit** (1933-1940) foi determinante na súa carreira. Abandona este posto en 1938, precisamente para irse ao Canadá e iniciar alí unha nova aventura chamada **National Film Board of Canada** (1939-presente).

6. As indicacións da *National Film Act (Lei Nacional de Cinema)* de 1939 eran claras nos seus propósitos para o *Board*. Entre os seus puntos, encontrábase a seguinte indicación: "to make and distribute films designed to help Canadians in all parts of Canada to understand the ways of living and the problems of Canadians in other parts." (facer e distribuír filmes deseñados para axudar os canadenses en todas partes do Canadá a comprender as formas de vida e os problemas dos canadenses noutras partes).

afectado polo grande expansionismo do xigante de Hollywood, sobre todo no marco da produción anglófona, de aí que a procura dun enfoque diferenciado supoñía case unha necesidade. Sexa como for, o criterio de McLean foi o que se impuxo finalmente, xa que a súa recomendación ao goberno agochaba o nome que podería cambiar a produción cinematográfica en Canadá, e dito nome non foi outro que **John Grierson**<sup>5</sup>, quen acabaría sendo a primeira peza capital da entidade. Ese mesmo ano, Grierson foi invitado a estudar a situación canadense en materia fílmica, presentando un informe no mes de xuño no que avogaba pola creación dun organismo goberamental encargado de coordinar a produción cinematográfica, tal e como levara a cabo anteriormente no Reino Unido. As indicacións de Grierson non caerían en saco roto, co que o soño fílmico canadense estaba a piques de facerse realidade. Tan só sería necesario agardar ata o 2 de maio de 1939, momento no que o Parlamento de Canadá aprobaba a lei pola que se establecían os obxectivos que debía cumprir a nova entidade cinematográfica do país: o National Film Board of Canada<sup>6</sup>.

Creado o *Board* oficialmente, iníciase así a súa primeira época creativa, un momento ao que nos referiremos como **etapa de establecemento** (1939-1949), ou incluso para quen o prefira as "orixes da NFB". Estamos pois ante dez anos decisivos para lograr a súa madurez, á vez que asentar as súas posibilidades como produtora. Como non podía ser doutro xeito, a persoa á fronte non foi outro que o mismísimo John Grierson, quen asume en outubro de 1939 o papel de primeiro comisionado de cinema (*Government Film Commissioner*). A súa presenza acabaría sendo totalmente esencial, facendo que a entidade pasase de ser unha pequena xunta asesora nos seus inicios inmediatos, a situarse en 1945 como un dos estudos de cinema máis grandes do mundo, composto por un persoal de 787 traballadores. Ademais do seu talento innegable, parte deste ascenso meteórico puido deberse ao estado de guerra vivido durante estes seis anos con motivo da II Guerra Mundial (1939-1945), ata o punto de enfocar case toda a súa produción inicial cara ao ámbito do cinema propagandístico. Chegou mesmo a asinar un acordo cunha das compañías estadounidenses de noticiarios máis importantes naquela altura, The March of Time, de tal sorte que as súas producións conxuntas lograrían grande difusión tanto en EE.UU. como no Canadá. Baixo este contexto, destacarían principalmente dúas grandes liñas de produción seriadas baixo os títulos *Canada Carries On* (1940-1959), cuxos títulos tiñan como finalidade elevar a moral da poboación canadense, e *The World in Action* (1941-1945), con realizacións máis pensadas para un público internacional. O maior éxito destes primeiros anos foi *Churchill's Island* (1941), curtametraxe documental dirixida por **Stuart Legg**, que tivo distribución nas dúas series anteriores, ao mesmo tempo que se converteu na primeira realización canadense en gañar un Óscar da Academia de Hollywood.

Porén, os anos de Grierson trouxeron unha achega aínda máis crucial para o devir histórico da recentemente nacida produtora. Falamos da chegada do escocés **Norman McLaren**, practicamente un sinónimo personificado do



**John Grierson,**  
fundador da ONF/NFB

*Board*, quen foi contratado por Grierson en 1941. Ao ano seguinte, McLaren estableceu o Departamento de animación na compañía, xurdindo así un dos referentes mundiais neste campo, tanto pola súa creatividade e orixinalidade, case sempre tendente á experimentación, como pola súa capacidade de crear unha florecente escola de animadores.

Máis aló destes datos de gran relevancia, esta primeira etapa contou tamén con sucesos puntuais de certa importancia. Entre eles, podemos mencionar a realización da curtametraxe *Un du 22e* (1940), fundamental por tratarse da primeira realización en francés da compañía. Debemos remarcar que as orixes da compañía son fortemente anglófonas, non en balde a súa sede se fixou en Ottawa. Así que terán que pasar varios anos para lograr unha certa equiparación entre as modalidades de produción para filmes en inglés e francés respectivamente. Doutra banda, a fin da guerra marcou o cambio máis drástico dende a súa fundación, sobre todo coa partida de Grierson, quen foi substituído por **Ross McLean** (1945-1950). Así pois, os inicios da posguerra traerían aparelladas certas dificultades, sobre todo de carácter político debido ao medo suscitado pola presenza de comunistas entre os traballadores do *Board*. A isto, debe sumárselle unha importante baixada do orzamento, ademais dunha redución do persoal. É así como a compañía debe reorientar a súa política de produción máis na liña dos obxectivos orixinais, e non tanto dos conxunturais de tipo propagandístico. Será en 1948 cando se establezan catro unidades diferenciadas nas que se prestará especial atención aos proxectos por necesidades, entre as que atopamos intereses como o agrícola, o científico, o turístico e os asuntos de preocupación internacional. Así mesmo, estes anos finais da década de 1940 tamén mostraron a aparición doutro dos grandes cabalos de batalla da ONF/NFB, que non é outro que a preocupación pola investigación e

desenvolvemento das posibilidades tecnolóxicas no cinema, unha área na que a innovación foi e segue a ser un proceso en constante evolución.

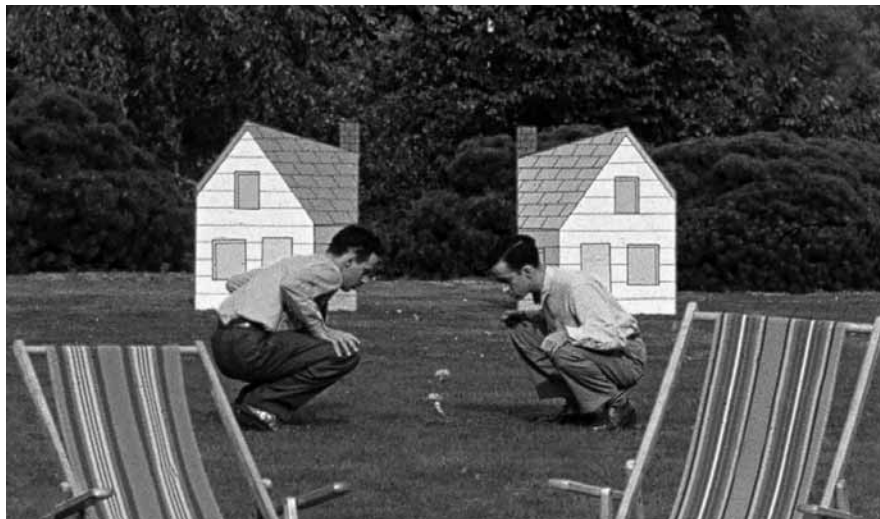
7. O contacto coa televisión converteuse en algo habitual a partir dos anos 50, chegando a concretar un acordo coa Canadian Broadcast Corporation (CBC) en 1952, coa intención de colaborar na produción de noticiarios e filmes para este medio. Este convenio non foi moi ben visto pola maioría dos operarios do *Board*, aínda que a cota de exhibición da produtora viuse fortemente beneficiada durante as seguintes etapas.

8. Tradución do fragmento:  
"O *Board* é establecido para iniciar e promover a produción e distribución de películas no interese nacional e en particular para producir e distribuír e para promover a produción e distribución de películas deseñadas para interpretar Canadá aos canadenses e a outras nacións..."

Fotograma de *Neighbors* (1952) de **Norman McLaren**

Tras estes inicios intensos, cómpre avanzar un chanzo para penetrar no segundo gran momento da compañía. Damos paso pois á **etapa de consolidación** (1950-1964), momento no que a sombra da Guerra Fría terá certo peso como contexto histórico. Á marxe do sociopolítico, a nova etapa foi capaz de superar os anos de crise vividos durante a *xestión MacLean*, sobre todo grazas ao traballo exercido por **W. Arthur Irwin** (1950-1953) e o seu continuador **Albert W. Trueman** (1953-1957). Xorde así unha gran reestruturación burocrática que inclúe unha administración máis independente do goberno, un maior contacto coa florecente televisión en termos de exhibición<sup>7</sup>, así como o traslado da sede de Ottawa a Montreal, efectivo en 1956. Todos estes avances virían apoiados coa aprobación da nova *National Film Act* en outubro de 1950, determinante para dita consolidación. As responsabilidades renovadas da ONF/NFB expresábanse baixo os seguintes termos:

*"The Board is established to initiate and promote the production and distribution of films in the national interest and in particular to produce and distribute and to promote the production and distribution of films designed to interpret Canada to Canadians and to other nations..."*<sup>8</sup>



9. Os premios nacionais de cinema no Canadá, coñecidos concretamente como Canadian Film Awards, estiveron vixentes entre 1949 e 1974. Como non podía ser doutro xeito, as producións da ONF/NFB encontraron aquí a mellor vía para a difusión dos seus mellores filmes anuais a nivel nacional. En canto a McLaren, dez das súas películas recibiron o beneplácito destes galardóns.

Estamos practicamente ante un *Board case* novo, a piques de gañarse o prestixio internacional con algunhas das súas producións máis recordadas. Como cabeza máis visible situaríase **Norman McLaren**, capaz de alzarse cos máis grandes galardóns para curtametraxes do momento. Ademais de varios recoñecementos nos Canadian Film Awards<sup>9</sup>, así o demostra en títulos como *Begone Dull Care* (1949), gañadora da mellor curtametraxe na Mostra de Venecia de 1950, ademais da Placa de prata na Berlinale de 1951; *Blinkity*

*Blank* (1955), que conseguiu a prezada Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1955, a primeira vez que se outorgaba baixo este nome a unha curtametraxe; sen nos esquecer de *Neighbours* (1952), un dos títulos de maior creatividade da historia do *Board* que acabaría logrando o segundo Óscar para a compañía.

Pero non só de McLaren vivía a institución, xa que novos talentos de gran potencial estaban por mostrarse con igual determinación. Sen dúbida, este sería o caso de **Colin Low**, a maior revolución creativa dos anos 50. Prolífico director e produtor, os seus primeiros pasos no *Board* foron dentro do Departamento de animación, para logo decantarse máis ben polo formato documental. O Festival de Cannes foi un dos seus destinos de maior éxito ao lograr ata tres premios, o último deles para *Universe* (1960), cinta fundamental na que o ton documental e as escenas de animación logran unha fusión perfecta, ata o punto de calar fondo na odisea espacial de Kubrick<sup>10</sup>, á vez que gozou de distincións tan importantes como o Premio do Xurado do Festival de Cannes en 1960, ou o nomeamento aos Óscar do ano seguinte. E finalmente, lonxe de crear unha lista interminable de grandes nomes da ONF/NFB nestes anos, podemos concluír con outra figura ineludible, **Arthur Lipsett**. Incorporado ao *Board* en 1958, o groso da súa actividade creativa ocupou case exclusivamente a década de 1960, achegando algúns dos traballos máis persoais e inesperados de toda a historia da compañía. Sen ir máis lonxe, a súa ópera prima *Very Nice, Very Nice* (1961) foi toda unha revelación para a crítica especializada, mostrando o seu enorme talento para a montaxe, tanto dende un punto de vista visual como auditivo. As súas seguintes obras seguirían unha liña de traballo moi similar, na que a experimentación entre imaxe e son lograría unha das filmografías máis interesantes no campo da curtametraxe. Mágoa que acabase deixando toda actividade creativa nunha data tan temperá como a de 1972.

A reflexión feita ata este momento, xa nos serviría para xustificar o alto nivel desta segunda etapa, pero atopamos aínda outras grandes achegas que non podemos pasar por alto. Deixamos claro como os primeiros tempos xurdiron en torno ao documental, para logo sumar o gran potencial da animación. Prodúcese agora a chegada da *ficción*, un xénero que nunca logrou ser preponderante na produtora, aínda que tampouco carente de bos exemplos ao longo dos anos; así como o ámbito *experimental*, que ten a súa orixe na animación, pero que tamén chegou a expandirse a todo tipo de rumbos creativos. Esta diversidade marcaría o tramo final deste período, ao tempo que gozaría dunha destacada presenza na seguinte etapa da compañía.

Seguindo na senda dos xéneros cinematográficos, o marco do documental contaría igualmente cunha evolución fundamental a finais dos 50, xa durante a xestión como comisionado de **Guy Roberge** (1957-1966). Referímonos ao enfoque denominado como “cinema directo”, un novo estilo de documental que supera as intencións didácticas do “modelo *Grierson*” e cuxos primeiros

10. A conexión *Stanley Kubrick-NFB* é posiblemente máis intensa do que se cre a nivel xeral. Sen ir máis lonxe, unha figura como a de **Norman McLaren** dificilmente podería pasar desapercibida para un realizador da talla de Kubrick, polo menos no plano dos efectos especiais. Nun sentido máis concreto, o alcance concreto de *Universe* (1960), codirixida por **Colin Low** e **Roman Kroitor**, tamén sería esencial para Kubrick como influencia, sobre todo polos seus resultados nunca vistos no cinema no tocante a cuestións de astronomía. Tanto foi así que acabou por incorporar algunhas das ideas recollidas na mesma na súa célebre *2001: unha odisea do espazo* (1968). O propio Low foi invitado a participar na produción, pero este terminou declinando a oferta debido ao seu traballo na produción multipantalla *In the Labyrinth* (1967), proxectada para a *Expo'67* en Montreal. Así a todo, outros membros do persoal presentes na curtametraxe si acabaron traballando en “2001”, concretamente **Wally Gentleman**, encargado de efectos especiais en ambos os traballos, xunto co narrador en *off* da curtametraxe **Douglas Rain**, quen acabou converténdose na voz de *HAL 9000*.

Pero esta non sería a única influencia de grande alcance que lle chegaría a Kubrick da ONF/NFB. Así pois, o traballo que comentaremos máis adiante *Very Nice, Very Nice* (1961), dirixido por **Arthur Lipsett**, tamén lle suscitou un enorme interese, chegando a cualificalo como “os usos máis imaxinativos e brillantes entre pantalla de cinema e banda sonora que vin”. Tanto foi así que neste caso invitou a Lipsett para que realizase o tráiler do seu filme *Teléfono vermello? Voamos cara a Moscova* (1964), sendo tamén rexeitado nesta ocasión. Finalmente, o avance foi realizado polo propio Kubrick, aínda que seguindo un estilo inconfundiblemente inspirado en Lipsett. Como pode verse, son curtametraxes de primeiro nivel que acaban marcando o devir da máis xeral historia do cinema.

artífices xurdiron no seo da “unidade B”, encabezada por **Tom Daly**. Falaremos en profundidade máis adiante sobre o “cinema directo”, pero podemos avanzar que os seus anos álxidos no *Board* producíronse entre 1958 e 1965.

11. A *Revolución tranquila* (*Révolution Tranquille* en francés) foi un dos movementos sociopolíticos máis determinantes do Quebec da segunda metade do século XX. Aínda que foi un proceso lento e indefinido no tempo, tivo o seu máximo apoxeo na década dos sesenta, o que lle permitiu a esta rexión francófona a súa modernización, secularización e unha plena autodeterminación social. Pola nosa banda, empregamos o termo para representar a modo de analoxía o proceso de mellora dos francófonos na ONF/NFB, cuxos resultados son plenamente visibles na primeira metade dos anos 60.

E como último ámbito destacable, faltarían por tratar as vicisitudes da francofonía, unha das batallas pendentes dentro das instalacións da ONF/NFB dende as súas orixes. A este respecto, a presenza da sede central en Montreal desde 1956 foi un importante avance, pero sen dúbida a administración de Roberge, importante membro da escena política do Quebec, podería situarse como o empurrón definitivo para a expansión dos directores e técnicos franceses. Debemos lembrar que a principios dos anos 50 houbo unha tentativa de establecer departamentos de produción diferenciados, no lado francés baixo a supervisión non oficial de **Bernard Devlin** e **Roger Blais**, pero a idea acabou desestimándose en 1956, coincidindo coa chegada a Montreal. A cobertura xornalística sobre a situación do persoal canadense quebequés no *Board* acabará por converterse nunha forte medida de presión para lograr a separación económica de ambos marcos de produción -o inglés e o francés-, xurdindo así unha particular *Revolución tranquila*<sup>11</sup> que culminará en 1964 ccoa oficialización da produción en francés. Para entón, as obras francófonas cobraron forza ata o punto de superar as filmadas en inglés na realización das primeiras longametraxes da produtora, outro dos progresos indiscutibles deste ciclo. Basta con mencionar unha das producións máis notables neste formato como é *Pour la suite du monde* (1963), dirixida conxuntamente por **Pierre Perrault**, **Michel Brault** e **Marcel Carrière**. Sen dúbida, todas as novidades marcadas sitúan a esta etapa como unha das máis lembradas da produtora, practicamente igualable en importancia con respecto aos anos dourados.

Pasados os dous grandes momentos iniciais para alcanzar a excelencia, chegamos á terceira grande época e foco fundamental da nosa exclusiva “idade de ouro”, por iso é polo que a denominaremos como **etapa de plenitude** (1965-1983). Aínda que será o centro de atención nos apartados seguintes, é patente que non podemos evitar o dar algunhas pinceladas que nos sirvan como conveniente contextualización. O feito de poñer os nosos ollos fundamentalmente en 1965 débese principalmente ao proceso de “rexionalismo da produción en inglés” iniciado ese mesmo ano. Así que fixada a liña de produción francófona previamente, xunto a este plan, a ONF/NFB facía gala da diversidade e igualdade de oportunidades dun país tan heteroxéneo como o Canadá. Pero a situación política non deixará de mostrar altibaixos en todos estes anos, producíndose unha paulatina austeridade económica que se contrapón claramente co gran talento creativo vivido neste período. Así pois, tras o breve paso como comisionado de **Grant McLean** (1966-1967), o seu sucesor **Hugo McPherson** (1967-1970) foi o primeiro en sufrir as consecuencias do programa de austeridade marcado polo goberno, levándoo á renuncia do seu cargo. Esta mesma etapa aínda contaría coas xestións de **Sydney Newman** (1970-1975) e **André Lamy** (1975-1979), que lograron paliar as dificultades, mentres que a

última personalidade desta etapa, **James de Beaujeu Domville** (1979-1984), vivirá unha das maiores crises orzamentarias no desenvolvemento da produtora. Curiosamente, a franxa 1977-1983 situouse entre os anos de máis éxito do *Board* a nivel xeral, sobre todo no apartado de recoñecementos, entre os que se inclúen seis novos Óscar, a súa mellor e maior bagaxe en tan pouco tempo.

No artístico, esta etapa foi tan rica e chea de logros que dificilmente poderemos facerlle xustiza en todo este estudo, mesmo se temos en conta que só nos centraremos na curtametraxe<sup>12</sup>. En primeiro lugar, a confluencia dos grandes veteranos cunha renovación xeracional igualmente extraordinaria é un feito tan máxico como inimaxinable nun mesmo contexto. Así pois, aos talentos rexistrados no apartado anterior, súmanselles debutantes como **Denys Arcand**, cineasta coñecido por todos que durante os seus anos no *Board* fixou a súa preocupación no documental, revolucionando totalmente a área quebequesa co seu activismo; **Bill Mason**, un naturalista procedente da rexión de Manitoba que soubo ver a natureza como ninguén nos seus documentais, en ocasións na fronteira coa ficción; por non falar da forte xeración de animadores que abriron unha nova fiestra con respecto aos preceptos de McLaren, tal é o caso de **Peter Foldès**, **Co Hoedeman** ou o rapidamente malogrado **Ryan Larkin**. A eles volveremos, entre outros, xa que supoñen tan só a parte máis superficial desta realidade, ademais de marcar outros detalles importantes coa conveniente profundidade.

Logo da época dourada, coas súas luces e sombras -políticas-, a historia do *Board* aínda contaría con outras tres etapas no seu curso ata os nosos días, sendo pertinente comentalas e achegarmos sobre elas unhas mínimas trazas. Como cuarto momento histórico, situámonos pois na **etapa de incerteza** (1984-1995), claramente prexudicada polas secuelas da recesión económica iniciada en 1978. Como novidade, xorde un novo mandato realizado polo Ministro de Comunicacións Francis Fox a través da Política Nacional de Cinema e Vídeo, pola que o *Board* debe converterse principalmente nun centro pioneiro para “a capacitación e investigación na arte e a técnica do cinema e o vídeo”, así como tamén a produción para estes dous medios. O primeiro comisionado en levar a cabo esta disposición foi **François Macerola** (1984-1988), quen acaba asumindo importantes cambios que afectarán principalmente ás áreas de produción e distribución. A súa substituta foi **Joan Pennefather** (1988-1994), a primeira muller en ocupar este posto, coincidindo cos festexos do 50 aniversario. Esta conmemoración situouse como un dos sucesos chave da etapa, incluíndo a película recompilación **50 ans** (1989)<sup>13</sup>, encargada a **Gilles Carle**; unha gran retrospectiva para o MoMA de Nova York con propostas fundamentais da súa historia ata ese momento; un Óscar honorífico na gala de 1989, pola excelencia do seu traballo; entre outros moitos recoñecementos máis.

En canto á parte creativa, o peso do *Board* dará un xiro que conducirá o seu peso principal na produción de animación. A experimentación practicamente

12. O campo da longametraxe, xunto á mediametraxe, continuou ampliando durante estes “anos dourados” os logros acadados no estadio anterior. Sen ir máis lonxe, a sección anglófona iniciou coproducións de ficción coa CBC, resultando dous grandes éxitos como *The Ernie Game* (1967) e *Waiting for Caroline* (1969). Pola súa banda, o departamento francés tampouco reduciu o seu nivel, tal como o demostran o documental *L'Acadie, l'Acadie* (1971) e a ficción *Mon oncle Antoine* (1971), que se converteu nunha das realizacións máis afamadas da historia do cinema canadense. Xunto a estes fitos, tampouco faltou a polémica nos inicios dos setenta, xa que o comisionado Newman acabou suprimindo algunhas películas controvertidas nunha manobra de censura sen precedentes. O detonante foi a chamada “Crise de Outubro”, consistente en actos terroristas de secuestro e asasinato por parte do *FLQ* (*Fronte de Liberación de Quebec*), afectando á mediametraxe *Cap d'espoir* (1970), de **Jacques Leduc**; á longametraxe de case tres horas *On est au coton* (1970), dirixida por **Denys Arcand**; xunto co documental *24 heures ou plus...* (1973), realizado por **Gilles Groulx**. As súas correspondentes estreas non chegaron a superar a prohibición ata 1976, pechando así un dos episodios máis cuestionables da ONF/NFB.

13. A curtametraxe *50 ans* (G. Carle, 1989) foi posiblemente a principal homenaxe realizada pola produtora a nivel interno. En tan só tres minutos, unha serie de clips condensaban a memoria histórica da institución ata esta data. A peza sería programada fóra de competición no Festival de Cannes dese mesmo ano, sendo recoñecida cunha Palma de Ouro honorífica.

desaparece, a ficción cada vez é menos habitual, mentres que o documental tórnase máis rutineiro, por así dicilo, máis ben pensado para distribución principalmente televisiva ou en vídeo. Pero ata a animación dá certas mostras de anquilosamento, sobre todo a nivel de técnica, xa que a compañía sempre fora pioneira na variedade e heteroxeneidade das súas estéticas. Estes anos traerán unha certa imposición do modelo “cartoon” tradicional, ou *cel animation*, ámbito no que o labor de **Richard Condie** e **Cordell Barker** foi exemplar, sen esquecermos do novo Óscar da etapa, *Bob's Birthday* (1993), do matrimonio **Alison Snowden** e **David Fine**. Ademais da animación, encontrámonos cun ámbito que tamén demostrou grande avance, sobre todo grazas á predecesora iniciativa *Challenge for Change*, o do “cinema indíxena”. Así o evidenciaron artistas como **Gil Cardinal** ou a máis veterana **Alanis Obomsawin**, independentemente do formato de duración que quixesen empregar. Tras isto, quedaríanos por engadir a última gran novidade do momento, agora si máis pertinente no ámbito da longametraxe. Falamos do “drama alternativo”, unha forma particular de docuficción que se impuxo no *Board* ao longo desta etapa, principalmente ata o arranque dos noventa. É así como xorden historias de ficción que se valen das técnicas do documental, na súa maioría interpretadas por actores non profesionais. Deste xeito, a posmodernidade máis pertinaz chegaba ao seo da ONF/NFB.

Chegamos así aos anos centrais da década dos noventa, plenamente conscientes de que a crise era un feito. Iso leva á necesidade dunha reavaliación da entidade que se realiza en 1995, a partir da cal xorde o Action Plan (Plan de acción) do ano seguinte, co que se buscaba revitalizar toda a compañía coa mirada posta no novo século. Un contexto perfecto para situar o novo e quinto período do *Board*, agora co apropiado nome de **etapa de relanzamento** (1996-2007). Unha vez máis, os recortes orzamentarios volverán ser a nota discordante, o que obriga a definir novamente os plans de produción, cada vez máis orientados cara ao apoio na produción privada, tanto nacional como internacional. Baixo estas condicións, traballarán os comisionados **Sandra M. Macdonald** (1995-2001), encargada principal de asumir os problemas financeiros, quen -pese ás clausuras, despedimentos e outros aspectos negativos- logrará activar a ONF/NFB, e **Jacques Bensimon** (2001-2006).

Tempos difíciles cargados de novas xenialidades que apenas deixan ver estes obstáculos. Non en van, estamos ante a época que atraeu a atención da maioría de novos afeccionados, co que non faltaron grandes obras vividas en tempo real. En resumidas contas, a mellor actividade do *Board* do cambio de século sorprendeunos nos campos da longametraxe documental, na súa inmensa maioría coproducidas, e a curtametraxe de animación, seguindo xa a tendencia anterior. No entanto, a nova animación ONF/NFB sería quen de recuperar ese antigo potencial, polo menos no tocante á diversidade de técnicas, non tanto na mentalidade experimentadora que a caracterizara. No mesmo 1996, os dous departamentos de animación renovarán os seus

encargados na dirección, concretamente **Pierre Hebert** no estudo en francés e **David Verrall** no estudo en inglés. Este cambio foi determinante á hora de revivir a gran produción animada da compañía, sobre todo no lado anglófono que mantivo a Verrall como xestor entre 1996 e 2011. De aquí saíran algúns dos títulos máis recordados dos últimos tempos, entre eles os *oscarizados* **Ryan** (2004) de **Chris Landreth** e **The Danish Poet** (2006) de **Torill Kove**, os últimos logrados polo *Board* ata a data. Novamente, esta é tan só a punta do *iceberg*, xa que o afianzamento deste cambio xa se producira antes do ano 2000, tal como testemuñan propostas de igual calidade como **When the Day Breaks** (1999), de **Wendy Tilby** e **Amanda Forbis**, no lado inglés; ou **Le chapeau** (1999), de **Michèle Cournoyer**, no lado francés. Curtametraxe e animación únense para levar o prestixio da marca ONF/NFB por todo o mundo.

E chegamos, pois, á última estación, a máis actual ata que se demostre o contrario con algún cambio renovador. Un tempo no que a importancia das novas tecnoloxías levou a recordar cal era un dos primeiros obxectivos esenciais do *Board* no tocante á investigación e innovación dos medios audiovisuais. De forma case obrigatoria, adentrámonos na **etapa de dixitalización** (2008-presente), cuxos plans e estratexias de actuación centran o maior esforzo na continua renovación das tecnoloxías dixitais. O máximo responsable disto foi o comisionado **Tom Perlmutter** (2006-2013), entre cuxas achegas atopamos un modelo de produción para medios interactivos, a dixitalización de máis da metade do catálogo ONF/NFB, así como o lanzamento de páxinas web de visionado *online* (*nfb.ca* e *onf.ca*, segundo o idioma) en 2009. Esta liña aberta foi levada un paso máis aló co novo plan estratéxico *Imagine, Engage, Transform*<sup>14</sup>: a súa implantación fixouse

14. Este plan estratéxico, máis coñecido polo seu nome completo *Imagine, Engage, Transform: A Vision; A Plan; A Manifesto*, supuxo o maior revulsivo en moitos anos para a modernización do *Board* nun dos campos audiovisuais con máis proxección de futuro. Completado en 2018, a súa expansión segue a producirse en case todos os departamentos da compañía, e sobre todo nas oficinas especializadas de Vancouver e Montreal. Así pois, cada ano xorden propostas renovadoras que inclúen *Realidade Virtual (VR)*, *Realidade Aumentada (AR)*, aplicacións para móbiles, vídeos web, instalacións, entre outros campos, converténdose nun dos ámbitos con maiores éxitos internacionais da produtora, tal como o demostran os premios acadados en eventos especializados como os Cannes Cyber Lions, os Webby Awards, ou o NHK Japan Prize, por citar só uns poucos. Os principios teóricos deste plan poden consultarse na seguinte dirección web: <http://onf-nfb.gc.ca/wp-content/uploads/2013/05/2013-2018NFBStrategicPlanMay30.pdf>.

**Claude Joli-Coeur**,  
actual comisionado de cinema do  
National Film Board of Canada



15. A presenza de oficinas existentes por todo o país é unha realidade que se remonta aos anos setenta, tal como vimos, e que foi redefiníndose ao longo dos anos. Actualmente, a distribución componse do seguinte xeito: seis estudos en inglés (English Animation Studio, Quebec-Atlantic Studio, Ontario Studio, North West Studio, BC & Yukon Studio e Vancouver Digital Studio); e catro estudos en francés (French Animation Studio, French Documentary Studio, Canadian Francophonie Studio e Montreal Interactive Studio). Para máis información, a web de produción da ONF/NFB conta con información detallada sobre cada un dos estudos en activo: <http://production.nfbonf.ca/en/studios>.

16. Acabamos de referirnos a algúns dos artistas máis representativos da animación mundial. Non en balde, a maioría destes nomes puideron verse nas últimas edicións do FICBUEU, marcando algunhas das mellores eleccións para a nosa programación. Así pois, o matrimonio **Michelle e Uri Kranot** sorprendeunos con *Nothing Happens* (2017 - FIC'18), neste caso unha produción allea ao *Board*; **Patrick Bouchard** fixo o propio con *Le sujet* (2018 - FIC'19); e xa finalmente, a portuguesa **Regina Pessoa** agasalounos coa súa última creación, *Tio Tomás. A contabilidade dos días* (2019 - FIC'20).

na franxa temporal 2013-2018 e a súa aplicación corre fundamentalmente a cargo do substituto de Perlmutter e actual comisionado, **Claude Joli-Coeur** (2014-presente). Ademais, o actual deseño por estudos da produtora estableceuse en 2015, resultando un total de dez ramas repartidas por todo o país que inclúen seis divisións anglófonas e outras catro francófonas<sup>15</sup>. Aínda que non de forma exclusiva, a creación interactiva centra toda a atención dos últimos departamentos abertos, concretamente o Vancouver Digital Studio, fundado en 2008, e o Montreal Interactive Studio, nacido en 2009.

Máis aló da comentada dixitalización, o resto de modelos do *Board* apenas reportaría grandes cambios con respecto á etapa anterior, polo tanto coa longametraxe documental e a animación como dous grandes cabalos de batalla. Con respecto ao primeiro, non podemos deixar de comentar *Stories We Tell* (2012), dirixida pola actriz **Sarah Polley**, unha produción completamente ONF/NFB que supuxo un dos maiores éxitos para a compañía nos últimos anos. Volvendo ao noso auténtico foco, a curtametraxe acolle o seu particular rexurdimento no campo documental tras moito tempo nun segundo plano, sen ben é certo que o maior talento segue presente na animación. Malia todo, o peso desta última rama cambiaría de lado, xa que é o estudio montrealés o que asume o maior prestixio durante estes anos. O traballo dos produtores **Marc Bertrand e Julie Roy** será determinante para entender o que é posiblemente o mellor momento do French Animation Studio. O traballo con artistas internacionais como o matrimonio **Michelle e Uri Kranot**, **Georges Schwizgebel**, **Regina Pessoa**, ademais doutros creadores residentes como **Theodore Ushev e Patrick Bouchard** son unha mostra palpable<sup>16</sup>. Unha situación que esperemos continúe así moitos anos máis e, sobre todo, que poidamos seguir gozando do visionado de novas obras mestras.

Acabamos así o noso percorrido sobre estes oitenta e dous anos únicos. Non esquezamos que falamos dunha das compañías mundiais máis importantes na produción de curtametraxes. Tampouco cómpre lembrar que a súa traxectoria podería dar lugar a unha infinidade de periodizacións segundo os criterios que se queiran establecer, sempre esperando que os nosos esclarezan a mellor visión global sobre a institución. Toca arestora debullar a etapa que nos interesa, sobre todo pola gran diversidade de producións realizadas en ditos anos e por ser quizais a máis pertinente ás características dun festival como o FICBUEU. No entanto, seguimos atentos ao día a día da ONF/NFB e contamos estar aí para gozar do seu cada vez máis próximo centenario.

## 2.

### ***AFONDANDO NA “IDADE DE OURO”***

Alcanzada a “idade dourada” en 1965, o *Board* deu un dos pasos máis sólidos en todos os seus anos, á vez que abrazaba plenamente a “modernidade filmica”. É así que vivimos unha etapa ampla e complexa que supuxo unha excelente visibilidade para o cinema canadense, ademais de configurar a súa auténtica identidade a través do *cinema documental*, o *cinema de animación* e o *cinema experimental*. Máis concretamente, sería o intervalo 1965-1972 o máis intenso dentro da etapa pola maior cantidade de eventos acontecidos, ata o punto de que os anos seguintes serían a consecuencia dunha enorme inercia que se apagou en 1983, froito das imposibilidades económicas que viñan azoutando a xestión do *Board* dende finais dos setenta. Sexa como for, intentaremos aquí afondar na medida do posible nos feitos máis representativos da compañía entre 1965 e 1983.

Os cambios organizativos das unidades de produción serían determinantes ao longo destes anos. Nese sentido, a división da produción por idiomas, alcanzada definitivamente en 1964, supuxo a primeira peza esencial para a grande expansión da produtora. É así como xorde oficialmente a liña de produción francófona, cuxa novidade é suficientemente determinante para que comentemos especificamente algúns dos seus logros. Concretamente, a nova rama francesa traballou con mestría o documental, a animación e ata a ficción, xénero este último que desapareceu paulatinamente nos oitenta durante os anos de maiores recortes. Tamén hai que dicir que esta sección francesa apostou máis pola longametraxe á hora de realizar os seus traballos de ficción. Como principais excepcións na curtametraxe, xurdiron propostas como *Ça n’est pas le temps des romans* (1967) de **Fernand Dansereau**, *Les «troubbes» de Johnny* (1974) de **Jacques Godbout**, e *L’âge de la machine* (1977) de **Gilles Carle**, aínda que sempre cuns resultados máis modestos que na longa duración.

Pola súa banda, o documental e a animación francófonos gozaron de maior nivel ao tratarse de xéneros máis prototípicos da ONF/NFB, máis concretamente no primeiro ao contar cunha maior experiencia. Entre as decenas de grandes documentais de toda esta etapa, abondaría con escoller tan só algúns títulos realizados durante a segunda metade dos anos sesenta. Tal sería o caso de obras clave como *60 Cycles* (1965) de **Jean-Claude Labrecque**, con temática deportiva; *Les Montréalistes* (1965) de **Denys Arcand**, cuxo enfoque é fundamentalmente histórico; *Rouli-roulant* (1966) de **Claude Jutra**, na que o monopatín se converte nunha escusa para reflexionar sobre a liberdade; e *Le beau plaisir* (1968) con dirección conxunta de **Pierre Perrault**, **Michel Brault** e **Bernard Gosselin**, nun novo intento de afondar na arte da

pesca ao máis puro estilo do “cinema directo”. No tocante á animación en francés, esta chegou a contar co seu propio estudio especializado, fundado en 1966 por **René Jodoin**, un experimentado animador que seguiu os pasos de McLaren case dende os inicios. A súa posición á fronte alongouse ata 1977, sendo artífice dalgúns títulos inesquecibles entre os que non faltou unha preponderante diversidade estética. É así como se foi afianzando co paso dos anos, sobre todo alcanzados os anos setenta. Así o demostran realizacións de tanta importancia como *Hunger/La faim* (1973), creación de **Peter Foldès**; *Le paysagiste* (1976), maxistralmente animada por **Jacques Drouin**; *Premiers jours* (1980), obra póstuma de **Clorinda Warny**, cuxa conclusión acometeron **Suzanne Gervais** e **Lina Gagnon**; ou «E» (1981), do prolífico **Bretislav Pojar**, por citar só as curtametraxes máis imprescindibles para estes anos. Estes títulos, tanto documentais como de animación, son a mellor xustificación de que a existencia dunha rama de produción en francés era necesaria, xa que os froitos non tardaron en chegar. Pola nosa banda, tampouco perderemos a oportunidade de presentar boa parte destas propostas nas proxeccións da nosa retrospectiva.

Fotograma de *Le paysagiste*  
(1976) de Jacques Drouin



Na outra vertente, a produción anglófona mantiña a súa continuidade grazas á súa asentada tradición, polo que os logros tamén estaban asegurados. Ademais, non era difícil conservar o nivel de outrora ao contar os veteranos de cada campo con cadansúa renovación xeracional. Revisada a situación por xéneros, a animación pode ser o caso máis evidente, con **Norman McLaren** aínda por completar a súa última etapa creativa, ao mesmo tempo que se unía ao estudio **Ryan Larkin**, xurdindo así unha amálgama de talentos increíble baixo un mesmo teito. Se nos imos ao documental, a situación non é para nada dispar, xa que **Colin Low** encarnaba o prestixio máis clásico, mentres que **Bill Mason** incorporaba novas formulacións e temáticas. A última grande área da



Buster Keaton na rodaxe de  
*The Railrodder* (1965)  
de **Gerald Potterton**

produción foi a experimental, que quizais non tivo tanta sorte coa desaparición de **Arthur Lipsett**, mestre indiscutible no campo, nos anos setenta. No entanto, a falta de directores especializados, non deixaron de realizarse algunhas obras representativas no xénero, podendo remarcar que existiu unha tendencia en torno a narrativas apoiadas no uso de “fotos fixas”. Unha das máis recordadas nesta modalidade foi *Ted Baryluk's Grocery* (1982), de **Michael Mirus** e **John Paskievich**, sobre un emigrante ucraíno que describe con nostalgia a súa vida e a súa comunidade escudándose nas descrições da súa tenda.

Doutra banda, a ficción anglófona non tivo quizais tanto desenvolvemento como na vertente en francés, polo que existen unicamente obras esporádicas neste apartado. Sen ir máis lonxe, o noso ano de partida foi testemuña dunha das achegas máis sobresaíntes nesta liña: *The Railrodder* (1965) de **Gerald Potterton**. O espírito ONF/NFB sumábase aquí ao talento de **Buster Keaton** nunha das súas últimas participacións como actor. Xorde así unha sorte de *slapstick* de aventuras sobre as peripecias dun home que cruza Canadá de costa a costa en vagoneta, antollándose así como a escusa perfecta para mostrar as grandes paisaxes canadenses. Potterton, destacado especialista en animación, non dubidou en repetir na comedia de ficción durante os seus anos no *Board*. Un director máis curtido na ficción durante os sesenta foi **George Kaczender**, quen demostrou un alto nivel nos seus traballos *You're No Good* (1965) e *The Game* (1966), claramente influenciados pola *Nouvelle Vague francesa* e o *Free Cinema inglés*. Con posterioridade, pasárase á longametraxe para desenvolver aí parte da súa carreira. Xa nos setenta, apenas existen alternativas ao traballo de **John N. Smith**, personalidade cunha fecunda traxectoria na produción e dirección. A súa cinta máis recordada é *First Winter* (1981), cuxa ambientación histórica relátanos as penurias vividas por uns emigrantes

irlandeses que deben loitar pola supervivencia no seu primeiro inverno en Canadá. A visión inocente da adolescente protagonista marcará parte do seu encanto, sobre todo na súa articulación do relato fundamentado nunha “voz en *off*” case continuada. A figura de Smith seguirá dando que falar na etapa seguinte dos anos incertos, sobre todo na súa asimilación do “drama alternativo”. Polo demais, pouco máis habería que engadir sobre a ficción anglófona dos “anos dourados”.

Mais a produción en inglés non quedaría nos aspectos sinalados, xa que só falamos da realidade máis centralizada, mentres que a diversidade cultural dun país tan amplo como Canadá era unha calidade aínda latente. Xorden así cambios e ampliacións que se certifican coa rexionalización da produción en inglés, posiblemente a novidade máis destacable de mediados dos sesenta no *Board* a nivel xeral. Curiosamente, esta ampliación cara a outras latitudes nacionais xurdiu a raíz dun informe elaborado polo produtor cinematográfico independente **Gordon Sheppard**, a petición do goberno en xullo de 1965. O escrito resultante -*Special Report on the Cultural Policy and Activities of the Government of Canada, 1965-1966*- mostrábase bastante crítico coa ONF/NFB, ata o punto de cualificar a importancia da institución como periférica para a cultura canadense. Dada a súa posición como produtor independente, os seus intereses eran totalmente obvios para a procura dun maior apoio da cinematografía canadense segundo os modelos de produción comerciais. Non en balde, unha das principais anotacións recollidas no informe era a redución da produción interna do *Board* en beneficio de produtores privados e autónomos, algo que foi aumentando co paso dos anos ata consolidarse na fin de século. Finalmente, a rexionalización impúxose como resultado máis inmediato dentro de todo este proceso de transformación.

A expansión da produción anglófona foi desenvolvéndose aos poucos coa apertura de oficinas en Vancouver e Toronto nun primeiro momento. A situación máis afastada de Vancouver, na British Columbia, supuxo un importante avance para o ensanche cinematográfico canadense, máis aló do centralismo das provincias de Quebec e Ontario. Máis tarde, esta expansión alcanzaría outras zonas menos privilexiadas como as rexións de Prairies e Maritimes, que tamén contarán co apoio dos seus propios produtores locais. Porén, as boas intencións iniciais pronto se verían truncadas coa chegada das fortes políticas de austeridade implementadas a finais dos sesenta. Como resultado diso, o estancamento da rexionalización non pode recuperarse ata o ano 1972, neste intre máis ben enfocada cara a unha política de “descentralización”, moito máis consistente e experimentada para a súa afirmación. Das anteriores oficinas, a única que aguantou a crise foi a de Vancouver, sendo agora transformada como Vancouver Production Center, operativa baixo a dirección de **Peter Jones**. Ao ano seguinte, xorde un centro similar en Halifax, neste caso dependente de **Rex Tasker**. E xa en 1974, a produción en inglés abre novos centros rexionais en Winnipeg e Edmonton, mentres que a produción en francés súmase a

esta realidade con centros en Moncton e Winnipeg. Entre os resultados máis visibles de toda esta evolución, destacaríamos as series locais *West* (1973-1974), composta dun total de trece episodios que afondan nas xentes das Prairies, e *Pacificanada* (1974-1975), composta de oito episodios situados na British Columbia<sup>17</sup>. Como gran culminación, a cidade de Toronto tamén logrou sumarse a esta ampliación dos centros de produción, xurdindo a unidade francófona en 1975 e a correspondente unidade anglófona ao ano seguinte. Co decorrer dos anos, ditos centros irían actualizándose aos poucos ata chegar á actual organización por estudos de produción.



17. O interese pola realización de series locais ten o seu punto de partida na produción *Adieu Alouette* (1972-73), un proxecto sobre o Quebec dirixido á poboación anglófona para romper cos estereotipos existentes sobre a provincia francesa do Canadá. Composta por doce episodios, a serie obtivo grande éxito nas súas transmisións televisivas na canle CBC durante os primeiros meses de 1974. Isto logrou estender o concepto a outras zonas do país, sobre todo cos recentemente inaugurados centros de produción rexionais, resultando así dous novos éxitos como foron *West* e *Pacificanada*, ambas presentadas igualmente en formato televisivo. Desta última, saíra un dos traballos máis recordados destes anos, concretamente a curtametraxe *Whistling Smith* (1975), de **Marrin Canell** e **Michael Scott**, cuxo éxito lle permitiu ser nomeado ao Óscar á mellor curtametraxe documental.

Cabeceira da serie *West* (1973-74)

Todos estes aspectos ratifican que falamos dun territorio cunha gran diversidade, pero tamén dun país cunha mentalidade moderna, sempre velando por mellorar calquera posible situación de desigualdade. A este respecto, o programa *Challenge for Change/Société nouvelle* (1967-1980) marcou un fito insuperable na cinematografía de calquera nación, por iso é polo que reflexionaremos sobre el nun apartado independente. Como exemplo concreto, de aquí saíran as primeiras producións de relevancia creadas por artistas indíxenas, todo un avance digno de apuntar que se expandía cada vez máis segundo avanzaban os setenta. En 1974, emerxe outra iniciativa única e irrepetible no Ártico, concretamente en Frobisher Bay, consistente na formación de novos cineastas de orixe inuit. Falamos do *Super 8 Workshop*, un obradoiro de produción do que xurdirán as primeiras voces desta cultura, algunhas delas sen gran continuidade, caso de **Mosha Michael**, pero non carentes de talento para a arte cinematográfica.

O *Board* desta época parecía non ter límites, cando aínda quedaba por asumir o gran colofón desta etapa no que a concienciación social se refire. Baixo esta tendencia de expansión reivindicativa, xa que tal era a mentalidade do momento, faltaba por definirse eficazmente a cuestión feminista. Os primeiros

pasos firmes chegaron, case como non podía ser doutro xeito, co programa *Challenge for Change/Société nouvelle*, concretamente na rama francófona grazas ao labor de **Anne Claire Poirier**. En 1972, promove a produción dunha serie titulada *En tant que femmes* (1973-1975), composta por seis filmes de media e longa duración nos que abordaba o feminismo de xeito extremo para a época.

Case paralelamente, a produción en inglés tamén viu a necesidade de afondar nas dificultades daquelas mulleres con situacións persoais adversas. De aí saíría a serie *Working Mothers* (1974-1975), un proxecto comandado por **Kathleen Shannon** no que optou por un enfoque máis sinxelo e directo, xa que ningunha das curtametraxes superaba os quince minutos de duración. Grazas ao éxito da serie, sumado á insistencia de Shannon para conseguir unha unidade de produción independente para mulleres, é así como aparece en 1974 o irrepitible **Studio D**, o primeiro estudio público integramente feminino. No lado francés, Poirier preferiu manter o seu *statu quo*, en tanto que os presupostos francófonos non contemplarían a posibilidade dunha unidade feminina ata 1986. Independentemente disto último, o **Studio D** acabou converténdose noutro dos maiores acertos da ONF/NFB na súa historia ao confiar no talento feminino que, en definitiva, acabaría creando producións con visións apenas vistas.

A estas alturas, apenas deberían quedar dúbidas sobre o alcance do *Board*, sobre todo nestes anos privilexiados. Tanto é así que se volve complicadísimo relatar todos e cada un dos logros que se foron sucedendo nesta etapa. Rexionalización, descentralización, multiculturalismo e feminismo foron tan só os criterios que escollemos para dar forma a todos estes sucesos. Sen esquecermonos que moitos deles volverán xurdir para ser traballados como se merecen, asemade que prescindimos doutros igualmente relevantes para así acomodalos convenientemente na súa individualidade.

### 3.

## *UN LOGRO ÚNICO: O “PAVILLÓN LABYRINTH”*

Entre os puntos fortes da ONF/NFB, o desenvolvemento tecnolóxico sempre foi unha das súas principais constantes, independentemente de cal fose o campo de estudo. De feito, os “anos dourados” achegaron grandes adiantos a áreas tan diversas como a animación por computador (1968-1973), a gravación submarina (1970-1973), e o desenvolvemento cinematográfico para videocasete (1976-1983), por citar unicamente os máis recordados. Mais, anteriormente aos primeiros síntomas da austeridade, o *Board* puido acometer un dos seus proxectos máis ambiciosos no que a tecnoloxía e a creatividade se daban a man en igualdade de condicións. Referímonos ao desenvolvemento do **Pavillón Labyrinth**, un dos logros máis extraordinarios de toda a súa traxectoria.

A celebración da Exposición Universal de Montreal<sup>18</sup>, aberta entre abril e outubro de 1967, converteuse no principal evento canadense do ano. Supuxo tamén un gran impulso para a cidade en canto á súa internacionalización, o que redundou en beneficio do *Board* ao contar alí mesmo coa súa sede principal. Dada esta situación, a organización non dubidou en asignar á ONF/NFB todo o desenvolvemento de **Labyrinth**, que acabou por converterse nun dos pavillóns de maior éxito na exposición. Os comentarios dos medios de comunicación falaban por si sos, entre eles o *New York Times* ao sinalar que era “tan especial para a Expo’67 como o fora a Torre Eiffel para a Exposición de París de 1889”, ou a revista *Time*, que anotou nas súas páxinas que “deleites visuais como Labyrinth (...) suxiren que o cinema, a máis típica das artes do século XX, acaba de comezar a explorar os seus límites e posibilidades”.

18. Independentemente da importancia concreta deste evento, a Exposición Universal de Montreal converteuse no principal feito ideado para a conmemoración do centenario do Canadá, cuxa proclamación oficial se produciu o 1 de xullo de 1867. O tema que marcou todo o acontecemento foi “o home e o mundo”, un asunto que definía á perfección o espírito canadense, en plena efervescencia por aquel entón.

Fachada exterior do Pavillón Labyrinth, principal atracción da Exposición Universal de Montreal (1967)



No plano arquitectónico, a propia concepción do edificio era imponente, ao tratarse dunha gran construción de cinco pisos. No seu interior, repartíanse tres espazos perfectamente definidos, dous dos cales albergaban as salas de proxección -Sala I e Sala III-. Entre medias, situábase a labiríntica sala de transición -Sala II-, cuxa combinación de música e luz achegaba confusión ao espectador mediante xogos de espellos, prismas e múltiples escintileos luminosos. Todo o conxunto pretendía rememorar o antigo mito do Minotauro e o labirinto, establecendo así a idea do home como heroe.

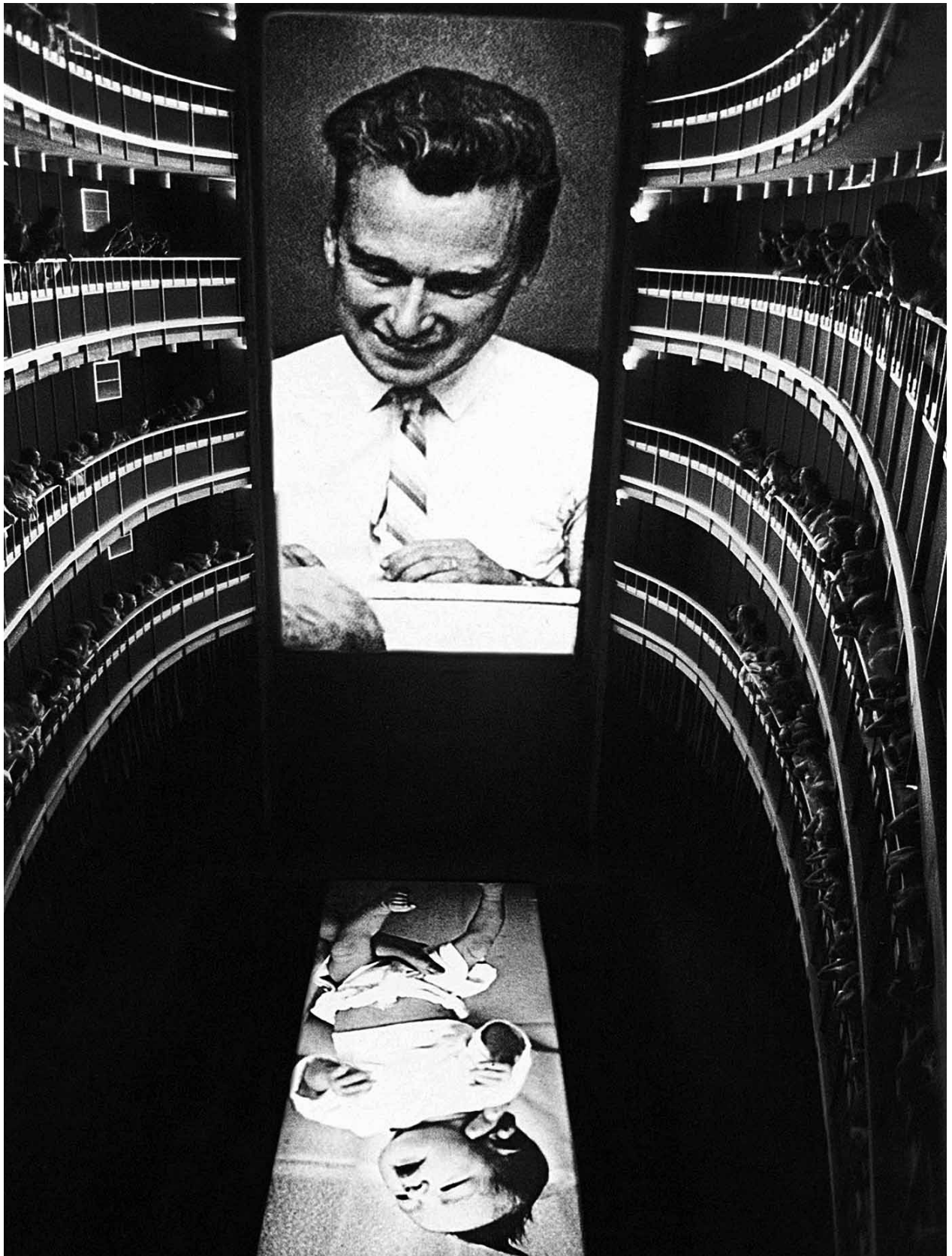
No visual, a idea orixinal para o proxecto xurdiu da mente de **Roman Kroitor**, quen buscaba expandir as posibilidades do “cinema directo” a un novo nivel. Moito máis ambicioso nun principio, o deseño definitivo foise perfilando aos poucos ao longo de 1964, ano no que se sumaron para a dirección **Colin Low** e **Hugh O'Connor**, mentres que a produción recaeu en mans de **Tom Daly**. O traballo conxunto de Kroitor-Low-O'Connor veu marcado polo desenvolvemento dun complexo modelo de gravación multicámara inédito para a altura, renovando así todos os avances respecto diso sobre a proxección multipantalla. Unha complexa montura cruciforme con cinco cámaras serviu para capturar localizacións tan distintas como Etiopía, Xapón, Camboxa, Estados Unidos, Grecia, India, Reino Unido, Canadá e a extinta URSS.

Proceso de gravación multicámara para a instalación *In the Labyrinth* (1967)



Finalmente, a proxección da Sala I buscaba a primeira grande impresión para o visitante, composta por dous proxectores simultáneos de *70mm*, un enfocado ao chan e o outro en vertical sobre a gran parede do fondo. Emerxía así una gran disposición en L con máis de once metros de lonxitude e un imponente aparello sonoro fundamentado en 288 altosfalantes repartidos por toda a sala, cuxo visionado se realizaba de pé dende grandes balconadas dispostas ao longo de catro pisos. Este era o primeiro paso do camiño, no que a película de

[páxina seguinte]  
Proxección na Sala I do Pavillón Layrinth (1967)



presentación reflexionaba sobre o mundo, a infancia e a inocencia. Alén diso, a gran culminación da exhibición atopábase na Sala III, cunha disposición máis típica de auditorio, cuxas proxeccións en 35mm reflectíanse sobre cinco xigantescas pantallas dispostas en cruz, en referencia ao antigo concepto da “árbore da vida”. Novamente, a escala era colosal, xa que as dimensións do conxunto alcanzaban os trece metros de ancho, fronte aos nove metros de alto. Dita experiencia sensorial cualificouse como *In the Labyrinth* (1967), situándose como unha das máis grandes creacións de instalación de todos os tempos. Non en van, a sincronización perfecta nos procesos de rodaxe, edición e proxección eran indispensables para levar o público nesta maxestosa viaxe polo mundo.

Instalación do deseño de cinco pantallas dispostas en cruz para a Sala III do Pavillón Labyrinth (1967)



19. Roman Kroitor, xunto a Graeme Ferguson, Robert Kerr e William C. Shaw, fundou Multiscreen Corporation en setembro de 1967. Esta empresa buscaba mellorar e expandir todas as posibilidades visuais do tratamento multipantalla e a proxección de alta resolución, situando *Labyrinth* como a súa principal actividade predecesora. En 1970, a empresa pasou a converterse en IMAX Corporation, unha das compañías máis relevantes neste ámbito, á vez que podemos afirmar que as súas orixes se sitúan no *Board*. A *Expo'70* de Osaka presentou finalmente a primeira película IMAX da historia, *Tiger Child* (1970), dirixida por Donald Brittain, outro dos nomes fundamentais da ONF/NFB. Como curiosidade, *In the Labyrinth* tivo unha nova presentación en 1972 no Ontario Place de Toronto, agora xa en formato IMAX.

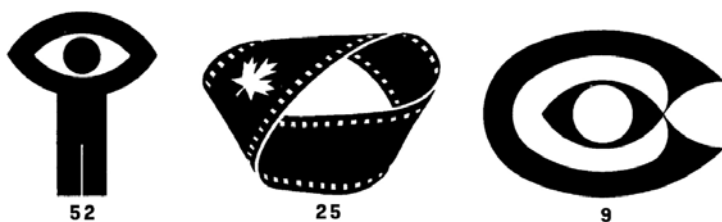
O éxito traducíuse en colas interminables que se cuantificaron en máis de 1,3 millóns de visitantes. En canto aos seus creadores, O'Connor morreu ese mesmo ano e Kroitor non tardou en abandonar o *Board* para crear a súa propia empresa, Multiscreen Corporation, na que aplicou todo o aprendido na “experiencia *Labyrinth*”<sup>19</sup>. Con respecto a Low, a súa presenza na ONF/NFB aínda se dilataría moitos anos máis, mantendo o seu espírito intacto ata a última das súas creacións. Actualmente, o filme pode gozarse na súa versión en pantalla única realizada en 1979, oportunidade que non deixaremos escapar para nosa retrospectiva.

#### 4.

## ***O NATIONAL FILM BOARD INSTAURA O SEU LOGO OFICIAL***

Como novo feito individualizable, a asunción dunha imaxe corporativa ten tamén a suficiente importancia para que lle prestemos a debida atención. Máis aínda se temos en conta que estamos ante unha proposta tan carismática como a asumida pola ONF/NFB. Curiosamente, pasaron moitos anos para que se suscitase esta necesidade, xa que as primeiras discusións respecto diso non se produciron ata 1965. Aínda así, a idea non prosperou o suficiente, polo que foi necesario esperar aos anos como comisionado de **Hugo McPherson** (1967-1970), un éxito que se debe en gran parte a el. No entanto, o proceso foi lento, pero finalmente satisfactorio.

O procedemento oficial arrinca pois en 1967, momento no que dúas empresas externas de deseño gráfico son contratadas para a creación do deseño corporativo da produtora. Os resultados obtidos acabarían cualificándose de insatisfactorios, polo que McPherson suxire como nova posibilidade a realización dunha competencia interna dirixida a todo o persoal do *Board*. Dito concurso acabou contando con 53 inscricións que foron valoradas en 1968 polo comité de selección, entre cuxos membros se atopaba o propio McPherson. Ademais, cada logotipo inscrito acompañábase unicamente dun número, evitando así que a identidade dos seus creadores puidese influír na decisión final. De aquí acabaron saíndo tres finalistas, entre os que se atopaban o *número 52*, obra de **Georges Beaupré**; o *número 25*, realizado por **Norman McLaren**; e finalmente o *número 9*, asinado por **Sidney Goldsmith**.



Deseños finalistas para a selección da imaxe corporativa do National Film Board of Canada

O deseño gañador foi finalmente o elaborado por Beaupré, por aquel entón director creativo do departamento de publicidade. Baixo a denominación “Man Seeing” (traducible como “Home que ve”, ou no seu defecto “Home visionario”), destacou pola súa gran simboloxía na que eran obvias as conexións estéticas coas culturas indíxenas canadenses, principalmente a inuit. Así pois, tratábase dunha figura humana de cor verde cuxos brazos se unen en calidade de irmandade, ao mesmo tempo que a cabeza acaba fusionándose nun grande

ollo que representa o carácter visionario que pretendía ofrecer a institución. Ata certo punto, así foi, xa que a expansión cara a marcos creativos máis desfavorecidos empezaba a dar os seus primeiros froitos por aquel entón.

No que respecta aos outros dous deseños finalistas, a proposta de McLaren non deixa de ter o seu interese, aínda que concordamos coa decisión final do comité. Emporiso, a elección dunha tira de película disposta coma se fose unha faixa de Möbius supón una grande idea que calquera compañía de cinema canadense quereda como distintivo. En cambio, a realización do produtor e animador Sidney Goldsmith queda nun plan máis convencional, pese a xogar coa abstracción na súa particular presentación dun ollo que repite unha mesma intencionalidade visionaria.

En 1969, a adopción do novo logotipo fíxose efectiva, aínda que a súa presenza en todas as películas do *Board* non se produce ata 1970. Ese mesmo ano, o comisionado McPherson, pouco antes da súa marcha, escribiu o seguinte memorando ao persoal da compañía:

20. Tradución do fragmento:  
“A figura representa a humanidade... Os brazos levantados coas mans xuntas suxiren celebración. A cabeza é como o iris dun ollo. O novo logotipo do NFB é O HOME QUE VE. Este é un home visionario, un home animado”.

*“The figure represents mankind. (...) The raised arms with clasped hands suggest celebration. The head is like the iris of an eye. The NFB's new logo is MAN SEEING. This is visionary man, animated man.”*<sup>20</sup>

Co paso dos anos, o logo só ten evolucionado na súa presentación animada ao principio das producións ONF/NFB. En 1986, aparece a segunda versión animada do logotipo, obra do animador **Ishu Patel** e caracterizada polo seu excesivo efecto colorista. A terceira variante chega pouco despois, en 1993, cando a imaxe se integra nun cubo 3D que se acompaña das iniciais da compañía en ambos os idiomas, ademais de incorporar por primeira vez música. O novo século trouxo a versión que pode considerarse a máis popular de todas, caracterizada pola súa elegancia e efectismo únicos. Aínda que xorde en 2002 e marcou a última gran xeración de afeccionados, a produtora conta actualmente cun último deseño asociado a todos os seus filmes desde 2020. Pese a non desmerecer con respecto ao seu predecesor, diremos que unha gran maioría seguiremos recordando con devoción a aquel outro ao vincularse co gran rexurdimento do *Board* nestas últimas décadas.

Actual versión  
do logo da ONF/NFB



## 5. *EXPLORANDO OS LÍMITES DA ANIMACIÓN*

Sentadas as bases elementais deste estudo, toca analizar máis en profundidade algunhas das excelencias do National Film Board of Canada. Malia a diversidade de enfoques posibles para unha produtora deste calibre, decantarémonos por fixar a nosa atención nas súas dúas marxes por antonomasia: o *documental* e a *animación*, principiando con esta última.

Falamos pois da área creativa que nunca defraudou en toda a historia do *Board*, moito menos nestes “anos dourados”. Proba diso é a excelente acollida que teñen ano tras ano as súas producións en todo o mundo, de aí que algúns o cualificasen como o “fenómeno canadense”. Pero este éxito non existiría posiblemente se non estivésemos a falar dunha compañía na que sempre primou a liberdade artística como ferramenta creativa. Se isto o aplicamos a un ámbito como a animación, non debe sorprenden esa variedade de estéticas e técnicas que a levaron ao máis alto, totalmente nas antípodas da uniformidade visual das grandes compañías de animación de calquera época. Quizais debamos entendela como unha forma de pensamento, e tamén probablemente esta viñese irradiada dunha personalidade sen precedentes. Para quen non crea nas casualidades, a resposta máis evidente atópase no pioneiro **Norman McLaren**, ao que por fin dedicaremos unha merecida atención.

Sen dúbida, a obra de McLaren sitúase entre as maiores achegas feitas ao cinema de todo o século XX, ademais de ser un home que dedicou integramente



Norman McLaren manipulando unha tira de celuloide

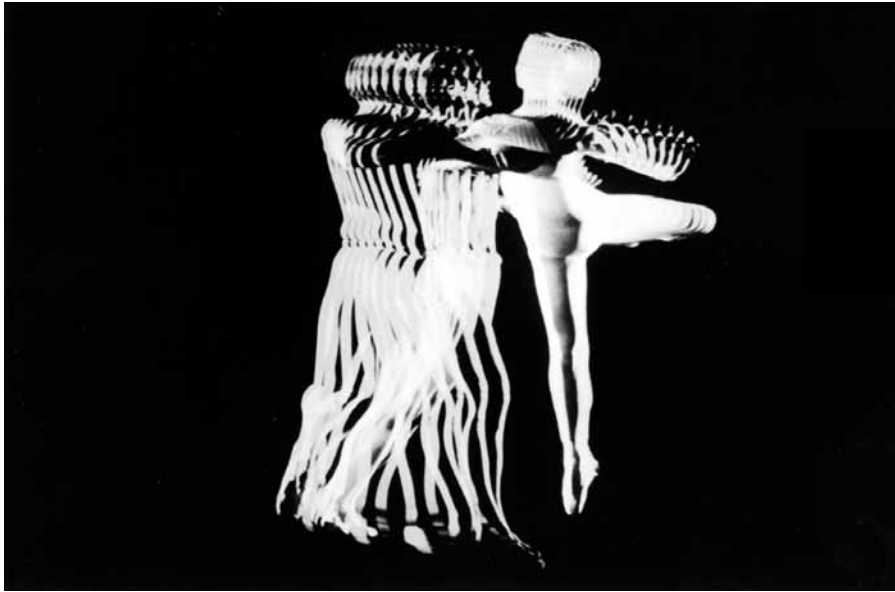
o seu talento á curtametraxe. Artista con maiúsculas, a súa capacidade para investigar na técnica e na narración permitiulle realizar obras dunha gran diversidade, dende o compromiso social ata a abstracción. Precisamente, é este lado máis experimental o que o sitúa aínda afastado do gran público, algo que podemos cualificar de inxusto, xa que en maior ou menor medida, a súa obra nunca carece de contido. Lonxe de facer un repaso a toda a súa carreira, non podemos deixar de comentar todas as grandes obras da súa etapa final, plenamente inserida nos “anos dourados”.

Deixando á marxe algúns traballos máis puramente divulgativos, os anos finais de McLaren viron nacer seis grandes realizacións cuxo nexo común atopábase na musicalidade. Estas curtametraxes agrupábanse á súa vez en dous feitos: por unha banda, o sincretismo abstracto entre xeometría e música, desenvolvido en *Mosaic* (1965), *Spheres* (1969) e *Synchromy* (1971); e por outra, o mundo da danza, ao que pertencen *Pas de deux* (1968), *Ballet Adagio* (1972) e *Narcissus* (1983). Cada agrupamento contaría coa súa propia obra mestra particular. Así pois, a excelencia para o primeiro grupo áchase en *Synchromy*, en moitos sentidos a gran síntese da súa dilatada carreira ao buscar a perfecta fusión entre o movemento das imaxes e o movemento sonoro. Mostra así un interesante efecto sinestésico froito da sonorización sintética do que o espectador ve na pantalla, arrequecida polos engadidos de cor introducidos polo autor. Polo outro lado, a mestría de *Pas de deux* pode cualificarse claramente como a creación máis perfecta de McLaren, máis alá do ámbito temático. Neste caso, o filme transcende case calquera xénero para presentarnos o seu particular estudo dos movementos de danza perfectamente coreografiados. Segundo avanza o traballo, os efectos de descomposición de cada movemento crean imaxes múltiples e analíticas que acaban conferindo unha aparencia case estroboscópica. A isto, habería que sumarlle a súa aparencia case surrealista que vén determinada polo alto contraste da imaxe en branco e negro, evocando baixo esta estética o antigo mito de Narciso. McLaren crea así unha obra irrepitible de obrigado visionado, perfectamente motivada pola súa liña de pensamento:

*“Every film, for me, is kind of a dance. Because the most important thing in film is motion... movement. No matter what it is you are moving—whether it is people, objects or drawings—nor how it is done. It is a form of dance. That is my way of thinking about film.”*<sup>21</sup>

Con McLaren, é fácil demostrar unha vez máis que os límites do cinema son máis amplos do que se presupón normalmente. Tampouco podemos esquecer as súas grandes contribucións técnicas correspondentes á *pintura sobre celuloide* (*drawn on film*) e a *pixilación*, sobre as que falaremos máis en profundidade. Ao que se podería engadir esa gran “escola McLaren” composta polos artistas máis veteranos da produtora. Entre todos eles, os que seguiron destacando nos “anos dourados” foron **Evelyn Lambart**, que colaborou con el en *Mosaic*; **Grant**

21. Tradución do fragmento: “Cada filme é, na miña opinión, unha especie de danza. Porque o máis importante no cinema é o movemento. Non importa que cousa estea vostede movendo, sexan persoas, obxectos ou debuxos; nin de que xeito sexa entregada. É unha forma de danza. Así vexo eu o cinema.” Estas palabras foron recollidas no documental biográfico *The Eye Hears, the Ear Sees* (1970), dirixido por **Gavin Millar**. Realización conxunta entre a BBC e a ONF/NFB, marca un documento único para coñecer as liñas de pensamento de McLaren a principios dos anos 70. Como dato de interese, o documental formou parte da publicación *Norman McLaren. The Master's Edition* (2006), unha caixa con sete discos en formato DVD na que se recollía a filmografía completa restaurada do célebre animador.



Fotograma de  
*Pas de deux* (1968)  
de Norman McLaren

**Munro**, quen fora un dos protagonistas de *Neighbours*; así como **René Jodoin**, participante en *Spheres*, e tamén primeiro director do Estudio de animación francés. Se nos fixamos primeiramente en Lambart, esta colaboradora habitual de McLaren deu quizais o maior xiro á súa carreira a finais dos sesenta ao interesarse dun modo moi persoal pola técnica dos *recortables* (*cut-outs*). Creou varios exemplos nesta liña entre 1968 e 1980, ás veces con resultados dispares, entre os que serían salientables *The Hoarder* (1969) e *Paradise Lost* (1970). Este último contaba coas súas habituais referencias aos animais, pero ao mesmo tempo incorporaba unha importante visión ecoloxista que o mostraba moi avanzado para a época. O caso de Munro podería definirse como máis diverso, xa que a partir dos setenta apenas se interesa pola animación. Entre tanto, deulle tempo a realizar unha das súas creacións máis representativas e exitosas, a curtametraxe *Toys* (1966). Neste caso, a proclama diríxese cara ao antibelicismo, apoiándose nun traballo de *obxectos animados* no que uns xoguetes representan os horrores da guerra. Para rematar, Jodoin foi o menos prolífico de todos, ao estar cada vez máis involucrado en facetas de produtor. Non obstante, o mesmo ano que inicia a súa aventura no estudio francés logra completar a súa realización experimental *Notes on a Triangle* (1966). As influencias de McLaren son claras, pero quizais o máis destacable é o feito de traballar os *recortables* para crear unha peza sobre o movemento de figuras xeométricas.

Ata aquí rememoramos a vella escola, na que a diversidade non podía ser máis grande. En canto ao relevo xeracional, a heteroxeneidade mantívose como esencia fundamental nos seus primeiros momentos, xa que os anos oitenta supuxeron unha certa homoxeneización cara ao marco do “cartoon” tradicional, moi pouco presente nos anos clásicos. Novas e vellas técnicas de animación estaban a piques de mostrarse con firmeza en mans dun moderno grupo de artistas imprescindibles, tan numeroso que se fai imposible mencionalos todos aquí.

Fotograma de  
*Walking* (1968)  
de Ryan Larkin



22. A rememoración de vellos realizadores da compañía foi unha práctica habitual na ONF/NFB. Este Ryan de Landreth posiciónase entre as máis grandes xenialidades neste sentido, aprofundando sobre os problemas persoais que o levaron a deixar a animación. Neste sentido, un dos primeiros artistas en converterse en fonte de inspiración para outros compañeiros foi Co Hoedeman, concretamente para a curta documental *Co Hoedeman, Animator* (1980), de Nico Crama. Como práctica habitual, os últimos anos achegaron outra obra mestra nesta liña, tal é o caso de *Lipsett Diaries* (2010), dirixida por Theodore Ushev, na que o centro de atención recaía en Arthur Lipsett, outra das personalidades atormentadas da produtora.

Entre todos eles, a figura que deixou unha maior pegada foi **Ryan Larkin**, un dos xenios máis fugaces no *Board*. A súa traxectoria apenas se desenvolveu durante a franxa inicial dos “anos dourados” ata 1972, xa que logo caería na indixencia debido á súa caída nas drogas e o alcoholismo. Pero máis alá destas contrariedades, logrou realizar catro curtametraxes durante os seus anos en activo, ademais de participar con algunhas secuencias animadas para a instalación *Labyrinth*. A técnica do *carbonciño sobre papel* marcou o traballo dos seus dous filmes iniciais, *Syrinx* (1965) e *Cityscape* (1966), á vez que cobraba confianza como artista. Aos poucos, as circunstancias foron o suficientemente favorables para poder realizar a que é a súa gran revelación cinematográfica: *Walking* (1968), realizada a partir duns bosquejos que el mesmo creou observando os viandantes. Inicialmente, tiña un ano para poder realizar toda a animación, pero finalmente esta demorouse dous anos debido á súa experimentación con novas técnicas. Entre elas, o *debuxo lineal* e a *acuarela* acabaron tendo gran peso nesta breve curtametraxe, dando como resultado un imponente estudo visual sobre o propio acto de camiñar. Anos máis tarde, realizou *Street Music* (1972), cun nivel de calidade próximo, mais aquí daríase por concluída definitivamente a súa carreira como animador. Pese a todo, a súa pegada no *Board* foi tal que chegaría a inspirar un novo título arredor da súa figura. Referímonos á oscarizada curtametraxe *Ryan* (2004)<sup>22</sup>, dirixida por **Chris Landreth**.

Con Larkin establecemos un gran fundamento entre os renovadores, pero aínda nos faltan comentar outras áreas destacadas. Desde **Pierre Hébert**, sobresaínte na técnica do *rachado sobre película* (*scratching-on-film*) con *Op Hop, Hop Op* (1966), ata chegar a **Ishu Patel**, máis variado nas súas formulacións -destaca a súa curta *Bead Game* (1977), realizada mediante

abelorios de cristal coloreado sobre fondo negro-, atopamos un abano extenso. Con todo, existen dous ámbitos importantes dabondo que chegaron ao máis alto con dous creadores igualmente representativos. O primeiro deles non é outro que **Co Hoedeman**, un dos máis grandes mestres do *stop-motion* nas dependencias do *Board*. O seu dominio do traballo “*frame a frame*” permitiulle xogar con distintos materiais, acadando en todos eles resultados inigualables. É moi posible que todo o mundo coincida en remarcar a madurez e factura demostrada na súa curtametraxe *Tchou-tchou* (1972). Creación de alcance infantil, toda a peza se asenta no movemento de “bloques infantís”, proposta totalmente atípica e case única na súa formulación para ofrecernos un conto sobre dous cativos e un dragón. Porén, o seu cumio indiscutible para toda esta etapa corresponde a *The Sand Castle* (1977), un dos traballos máis lembrados da produtora que se atopa entre os grandes gañadores dos Óscar. Neste caso, o material empregado é “area húmida”, tanto para cubrir a aparencia externa dos bonecos de goma espuma, como para a realización das estruturas sólidas do filme. Este deseño transpórtanos a un mundo fantástico no que unha figura humanoide crea todo tipo de seres fantásticos en area. Entre todos, levantan a súa propia idea de civilización simbolizada a través do castelo do título. Finalmente, xorde así unha fábula que reflexiona sobre o ciclo da vida dun modo totalmente único.



Fotograma de  
*The Sand Castle* (1977)  
de **Co Hoedeman**

Comentado o *stop-motion* na súa versión máis ou menos clásica con bonecos, o outro referente ao que faciamos mención é o emprego do *crystal iluminado* para desenvolver distintos procedementos de traballo. Aínda que falamos dunha práctica de orixe bastante incerta, a súa incipiente significación pode asociarse ao traballo da animadora **Caroline Leaf**, un dos maiores pesos pesados da ONF/NFB. Non en balde, ela mesma foi capaz de obter resultados increíbles nas dúas vertentes máis utilizadas con este soporte: o

óleo sobre cristal (*paint-on-glass*), utilizado en *The Street* (1976); e a *area sobre cristal* (*sand animation*), empregada para dar forma a *The Metamorphosis of Mr. Samsa* (1977). Aínda que non foron as súas únicas realizacións nesta liña, sempre máis pródiga no traballo coa area, lograron situar a esta creadora entre as figuras máis relevantes da escena mundial do momento. Con todo, o talento de Leaf non se debe tanto á súa mestría técnica -esta móstrase só como un medio co que crear imaxes-, senón máis ben pola súa capacidade para traballar guións de gran calado literario. Así o demostra en *The Street*, un drama familiar sobre a inminente morte da avoa que explora as distintas formas de enfrontarse a tan difícil situación. Para iso, válese dunha austera paleta de cores planas que axudan a reforzar a desdita retratada. Pola súa banda, *The Metamorphosis of Mr. Samsa* non se afasta tanto da anterior, salvo que aquí a sobriedade visual débese ao xogo de claro-escuro máis propio da area. No narrativo, a famosa novela curta de Kafka achega a ambientación precisa para construír un novo traballo no que prima a súa mirada sobre a condición humana.

23. Nos anos setenta, as achegas no campo do computador son limitadas, xa que rara vez xorden como pezas completas. A este respecto, un dos traballos que pode considerarse íntegro e cun deseño digno de apuntar é *Sunstone* (1979) de **Ed Emshwiller**, realizado en 3D. Dende este momento, a evolución xeral da técnica sería exponencial. Apenas tres anos despois estreariáse o filme *Tron* (1982), cun uso bastante extensivo do ordenador en materia de efectos especiais; mentres que a xénese de Pixar chegaba con *The Adventures of André and Wally B.* (1984), de **William Ray Smith**, aínda nos estudos de LucasFilm. Pese a que os traballos pioneiros da ONF/NFB aínda se circunscriben a un tratamento fundamentalmente bidimensional, supón un importante agravio que fose truncado tan rapidamente sen ter expandido todo ese potencial. Non será ata 1981 cando se retome novamente a investigación en torno a esta área, concretamente nas instalacións do Computer Animation Center.

Cos artistas sinalados ata aquí, a relevancia do *Board* xa semella ben asegurada. Mais se nos atemos a un criterio idiomático, o lado francés tamén demostrou unha eficacia importante na liña da diversidade. Sen ir máis lonxe, o contacto coa *animación por ordenador* (*CGI animation*) achegou á produción francófona un *plus* de exclusividade. Falamos pois dunha ferramenta que acabaría por revolucionar o traballo dos animadores, anticipándose case dez anos aos primeiros exemplos sólidos neste campo<sup>23</sup>. O primeiro prototipo de animación asistido por ordenador estaba listo en 1968, sendo **Peter Foldès** quen logrou realizar dúas obras únicas con esta nova tecnoloxía: *Metadata* (1971) e *Hunger/La faim* (1973). Esta última destacou por explorar o lado máis negativo da sociedade a través do perigo da alienación, logrando grandes resultados para a época, sobre todo polas súas transicións animadas moi na liña do *morphing*. Mágoa que as circunstancias impediran a continuidade neste ámbito, sobre todo tendo en conta como chegaron a evolucionar outras técnicas animadas na produtora.

Non tan insólito, polo menos no seo do *Board*, foi o traballo de **André Leduc**, quen quixo seguir explorando en varias das súas obras a *pixilación*, a nova proposta inventada por McLaren nos cincuenta. No entanto, a escaseza de títulos neste campo fai que o traballo de Leduc teña unha destacable relevancia, tanto en *Tout écartillé* (1972), por levala á experimentación; como en *Monsieur Pointu* (1976), máis proclive cara ao cómico. En ambos os casos, o virtuosismo técnico é outro dos aspectos que dificilmente pasa desapercibido ao espectador.

E aínda quedaría un terceiro marco francófono para comentar: a *pantalla de alfinetes* ou *pinscreen*. Ata os anos setenta, esta técnica foi exclusiva do seu inventor Alexandre Alexeieff xunto coa súa muller Claire Parker. En 1972, a



O matrimonio **Alexandre Alexeieff** e **Claire Parker** durante a presentación do seu invento nas oficinas da ONF/NFB

ONF/NFB adquire un dos taboleiros deseñados polo matrimonio, ao mesmo tempo que eles viaxan ao Canadá para dar un obradoiro de formación<sup>24</sup>. Foi o cineasta **Jacques Drouin** quen acabou collendo esta substitución tan singular ao seguir o ronsel de *Alexeieff-Parker* durante trinta anos (1974-2004). Con respecto á nosa etapa, realizou dúas importantes creacións con esta técnica: a inaugural *Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff* (1974), cuxo título é ben claro nas súas intencións; e a máis elaborada e redonda *Le paysagiste* (1976). A importancia desta última realización tamén asumiu un novo fito para a institución, sobre todo pola perfección visual da animación que versa sobre un pintor que ve como a paisaxe se fusiona coa súa propia creación. Ademais, o acabado estético da técnica dos alfinetes xoga un peso crucial no plano artístico, ata o punto de queixarnos pola falta dun maior número de traballos nesta liña.

Finalmente, o círculo da heteroxeneidade animada podería pecharse coa mención ao “cartoon”, a metodoloxía de traballo máis popular no resto do mundo durante os “anos dourados” do *Board*. Pola nosa banda, non nos cansaremos de dicir que a súa expansión nas instalacións da compañía foron sinónimo dun certo anquilosamento, o que non é de estrañar se temos en conta que a institución viviu un dos seus momentos máis críticos dende un punto de vista económico nos anos oitenta. Ademais, a pluralidade técnica dos setenta practicamente chega a un nivel de desaparición, ben porque algúns artistas finalizan a súa carreira neste mesmo momento, ben porque os que seguiron en activo enfrontaron grandes dificultades para sacar novos proxectos adiante. Entre os debuxantes máis veteranos contamos con **Kaj Pindal**, un creador cuxa comicidade deixou certo sinal en todos aqueles artistas que estaban por chegar na segunda metade dos setenta. Entre eles, a maior fama recaeu en

24. A *pantalla de alfinetes* supuxo unha das grandes adquisicións do *Board* en materia de animación, ademais de preservar e dar continuidade ao traballo de **Alexandre Alexeieff** e **Claire Parker**. Entre os asistentes á mostra realizada o 7 de agosto de 1972 para un grupo de animadores da produtora, atopábase **Norman McLaren**, quen inmortalizou este feito histórico na curta documental *Pinscreen* (1973). Dende entón, a produción francesa foi a que seguiu achegando novos traballos neste campo, realizados por un número limitado de artistas.

**John Weldon**, coñecido principalmente por *Special Delivery* (1978) e *Canada Vignettes: Log Driver's Waltz* (1981); **Janet Perlman**, que demostrou un gran sarcasmo en *Why Me?* (1978) e *The Tender Tale of Cinderella Penguin* (1981); xunto con **Richard Condie**, que estivo moi acertado en *Getting Started* (1979). Nacía así unha nova xeración que seguiu dando que falar ata a *etapa de relanzamento*, aos que se sumaría polo camiño algún novo nome fundamental.

Grandes ilustradores foron tamén certos nomes estranxeiros incorporados ao *Board* durante estes anos. Debemos precisar que a chegada de creadores únicos doutras latitudes nunca foi un problema para a produtora -abonda pensar en Grierson ou McLaren-. Aínda que moitos dos nomes anteriores tamén foron achegados a Canadá, deixamos dous importantes ilustradores para o final debido a que compaxinaron a súa carreira coa ONF/NFB e as súas mesmas nacionalidades de orixe. O primeiro deles é **Paul Driessen**, holandés de nacemento que logrou desenvolver un estilo tan persoal como atípico. Foi nos seus anos iniciais co *Board* cando xurdiron as primeiras obras que o situaron como un destacado animador, especialmente *A bout du fil* (1974). Nesta realización, atopamos xa todos os elementos que definen a súa obra, dende o seu estilo gráfico descochado e tremente, ata os seus xogos de perspectiva que desafían os límites da realidade. A outra figura á que nos referiamos é **Bretislav Pojar**, un dos grandes da animación checa cunha extensa traxectoria. No seu caso, colaborou co *Board* ata en tres ocasións no prazo destes anos: *To See or Not to See* (1969), *Balablok* (1972) e «E» (1981). En todas elas, o desenvolvemento de importantes valores como a liberdade e a paz equiparanse aos seus logros visuais, de aí o grande éxito acadado en festivais como Berlín e Cannes. Entre todas elas, o caso de «E» pode considerarse o cumio dentro desta colaboración, conseguindo espectacularidade, comicidade e unha crítica profunda a partes iguais. Completamos así un denso percorrido no que Driessen e Pojar non podían faltar de ningún modo.

Á luz de todo o achegado, hai que constatar que o valor da animación ONF/NFB vén xa de lonxe, tanto en calidade como en variedade. No que respecta á nosa “época dourada”, tamén puidemos ver a súa particular evolución, pero sempre prestando atención ás múltiples técnicas que se foron creando e desenvolvendo nos seus estudos. Lembremos que a lista foi pechada co *cartoon*, pero aí estaban tamén a *pintura sobre celuloide*, os *recortables*, o *stop-motion*, a *pixilación*, o *ordenador*, a *area* e o *óleo sobre cristal*, a *pantalla de alfinetes*, entre outros moitos. Un inventario que calquera espectador podería tomar para coñecer un pouco máis ata onde poden chegar os límites da animación sen abandonar un mesmo contexto. Como realidade única, non dubidaremos en volver a ela á mínima oportunidade para gozar desa equilibrada fórmula de talento e imaxinación sobre a que esperamos ter feito un mínimo de xustiza. Aínda así faltan moitos nomes, mais os comentados son o mellor punto de partida.

## 6.

# *AS MÚLTIPLES CARAS DO DOCUMENTAL*

Tras a radiografía da animación, toca facer o propio co *documental* que, como xa sabemos, é a outra gran cara da moeda no *Board*. Aquí, os seus especialistas tampouco escapan a unha importante variedade de formulacións, o que pode parecer menos factible para un campo aparentemente máis concreto como a “non-ficción”. Do estilo máis clásico de Grierson ata concepcións máis inclasificables próximas á docuficción, afondaremos nun amplo abano que debemos ordenar convenientemente.

En gran medida, abordar o documental pode ser máis complexo con respecto a outras áreas fílmicas debido a que carece de categorías internas ben precisas. Iso fai que existan todo tipo de criterios no seu estudo que van dende o puramente temático, totalmente carente de interese no noso estudo, ata a noción de formato. Sen dúbida, a cuestión de estilo é o máis atractivo para os nosos intereses, xa que iso nos permite explorar distintos enfoques de traballo, con todo o que iso supón desde un punto de vista das tendencias e escolas que determinan cada paradigma estilístico.

Aplicada esta idea á ONF/NFB, existen dous modelos que marcaron o traballo documental anterior a 1965, cuxos límites creativos debemos coñecer previamente para entender todo o proceso evolutivo posterior. Ditos arquetipos son o *documental clásico* e o *cinema directo*. Por “documental clásico” enténdese a concepción introducida por Grierson dende a fundación do *Board*, desenvolvido con forza nas dúas primeiras etapas da compañía. Nel, o seu carácter informativo convértese na principal aspiración, definido por un soporte visual que se complementa cunha “voz en *off*” que exerce todo o peso explicativo. Pola súa banda, o “cinema directo”, ou tamén coñecido como *cinéma vérité*, xorde en distintas partes do mundo entre 1957 e 1960, atopándose no *Board* o seu punto de partida canadense, concretamente no ano 1958. Ata certo punto, o enfoque *vérité-ONF/NFB* conta cunhas precisións que non son extrapolables exactamente a outras latitudes, xa que se caracteriza na súa manifestación máis pura por carecer de narración e entrevistas. Tan só se recolle a realidade, máis nada que imaxe e son sincronizados, tal como son captados polos seus creadores. É *a posteriori* cando aparece a película propiamente dita na sala de montaxe. Así pois, falamos de dúas metodoloxías opostas en intención e época, xa que o *cinema directo* é ao “cinema moderno” o que o documental clásico ao “cinema clásico”.

Posto o ollo novamente en 1965, ambas as modalidades de documental estaban xa superadas nun sentido cronolóxico. Pensemos que a súa propia esencia

se debe a unha cuestión ideolóxica, mais tamén tecnolóxica. É a chegada de cámaras máis lixeiras e portátiles a finais dos anos cincuenta, xunto coa posibilidade de gravar son directo, a chave para a eclosión do *cinema directo*. Tras espremer as dúas posibilidades axeitadamente, era cuestión de tempo que estas aparecesen combinadas en función das necesidades narrativas de cada escena, algo cada vez máis habitual durante os “anos dourados”. Igualmente, o propio proceso de superación estilística tamén foi crucial para a aparición doutras propostas máis inclasificables froito da creatividade dos seus autores. Non debería facer falta lembrar que esta segunda parte dos anos sesenta foi dunha riqueza extrema fose cal fose o campo de traballo.

Colin Low preparado para filmar en Moscú para o proxecto *In the Labyrinth* (1967)



25. A filmografía de Colin Low conta cun só traballo alleo á curtametraxe: o filme *Standing Alone* (1982). Trátase dunha mediametraxe de 58 minutos pertencente ao campo do *biopic* documental, cuxo protagonista reflexiona sobre a importancia de velar polas súas orixes indíxenas como unha forma de redescubrimiento.

Se nos centramos na marxe inglesa, podemos atopar artistas con carreiras que exemplifican á perfección a devandita ambivalencia. Tal sería o caso dunha lenda como **Colin Low**, cuxa filmografía é das máis variadas en enfoques de cantas xurdiron no *Board*, ademais de asumir o paradigma de curtametraxista por excelencia<sup>25</sup>, do mesmo xeito que vimos en McLaren. Formado inicialmente en animación, a súa diversidade como documentalista mostrouse practicamente en cada novo traballo que afrontaba, xa desde os seus anos máis clásicos. Axustándonos aos “anos dourados”, culminou dous grandes proxectos antagónicos entre si: a creación visual para o *Pavillón Labyrinth*, cuxa peza central foi a curtametraxe *In the Labyrinth* (1967); e a experiencia desenvolvida en Fogo Island, onde xurdiron un total de vinte e sete curtametraxes que abordaban os problemas comunitarios e a pobreza destes residentes. Aínda que *Labyrinth* foi o resultado dun esforzo de cinco anos, o conxunto orixinado en Fogo xurdiu integramente das gravacións realizadas na illa durante o verán de 1967. A intención desta serie era reflectir os

problemas e discusións que golpeaban a esta comunidade, tal como se reflectiu na curtametraxe explicativa a modo de tráiler titulada *An Introduction to Fogo* (1968). No cinematográfico, o conxunto destacaría polo seu ton clásico, ao que se sumaba a naturalidade da achega das entrevistas -*Billy Crane Moves Away* (1967) marcou o capítulo máis comentado nesta liña-, xunto coas gravacións máis propias do *cinema directo* -*The Founding of the Co-operatives* (1967) captou algúns dos momentos asemblearios máis intensos-. Estes enfoques repetiríanse nuns e outros exemplos, mais non faltaron tamén aqueles nos que manaba a mirada máis poética do seu autor. A obra mestra nesta liña foi *The Children of Fogo Island* (1967), dunha perfección tal que sempre orixina a dúbida de canto hai de guionizado no seu desenvolvemento. Sexa como for, a cotiandade destes raparigos non podería ser máis sinxela, profunda e idílica. Máis de seis horas serviron para favorecer esta pequena poboación<sup>26</sup>, xa que todo o conxunto se converteu nunha das pezas angulares para o arranque mesmo do programa *Challenge for Change*, sobre o que afondaremos no apartado seguinte. En canto a Low, a intensidade do seu traballo creativo levouno a dar unha viraxe importante á súa carreira durante os anos setenta, afrontando un intenso labor na produción que só lle permitiu realizar algúns traballos menores esporádicos. Só logo dos “anos dourados” volvería afrontar grandes proxectos, entre eles incursións no formato IMAX.

Tras Low, é case imposible manter este nivel, aínda que non tanto a variedade creativa representada por outros realizadores. Así o demostran figuras como **Don Owen**, **Eugene Boyko**, **Tony Ianzelo**, **William Pettigrew**, entre outros. No entanto, queremos significar un nome que, pese a ser un tanto descoñecido, foi

26. Todo o conxunto realizado en Fogo Island ten un enorme potencial, o que nos ten levado a moitos o lamentar a ausencia dunha longametraxe que unificase e cohesionara os principais momentos dos distintos episodios. Sen dúbida, estaríamos ante outro logro indiscutible de Low, cando menos no feito de tratarse da súa única longametraxe. Así a todo, o material pervive, co que sería igualmente benvido que a ONF/NFB afronte nalgún momento esta aspiración pendente.



Fotograma de  
*The Children of Fogo Island* (1967)  
de **Colin Low**

quen de adaptar a súa creatividade a diferentes linguaxes do documental, tal é o caso de **William Canning**. Así o manifesta nos seus traballos, marcados por unha excelente factura na súa gran maioría. Proba diso é o clasicismo da súa ópera prima *War II: Total War* (1965), un encargo con intención educativa sobre a II Guerra Mundial que mostra unha gran montaxe a partir de imaxes de arquivo. Tras varios traballos cando menos curiosos, volveu sorprender con *Temples of Time* (1971), agora xa no ámbito do documental de natureza na súa formulación máis poética a través de imaxes de impacto. Volverían pasar bastantes anos antes de que realizase *Dief* (1981), a súa particular homenaxe a un dos políticos máis carismáticos de Canadá, John George Diefenbaker. Tres exemplos que deberían estar entre as producións máis destacadas dentro desta etapa.

27. O nome de Jutra atópase entre os de maior importancia na historia xeral do cinema canadense. Vinculado á ONF/NFB dende 1954, desenvolveu unha carreira na que colaborou con cineastas da altura de **Norman McLaren**, **François Truffaut** e **Jean Rouch**.

Nos "anos dourados" do *Board*, apenas realiza proxectos vinculados á curtametraxe, mentres que nos setenta se decanta máis pola ficción. Á marxe dos seus innumerables e destacados títulos, o seu nome figurará con letras de ouro grazas ao seu filme *Mon oncle Antoine* (1971). Os seus últimos anos de vida serían duros ao padecer de Alzheimer, enfermidade que o levou a suicidarse en novembro de 1986 tras saltar ao baleiro dende unha ponte de Montreal. Tras meses desaparecido, o seu corpo foi achado cunha nota no peto que dicía "Je m'appelle Claude Jutra" (chámome Claude Jutra).

Fotograma de  
*Rouli-roulant* (1966)  
de **Claude Jutra**

No lado francófono, a senda dos inclasificables tampouco estivo exenta de importantes logros durante os inicios dos "anos dourados". Entre eles, contamos cun nome irrepitible como o do veterano **Claude Jutra**, quen afrontaba os seus últimos anos como documentalista<sup>27</sup>. Ademais, a súa filmografía estaba cada vez máis enfocada cara á longametraxe e a ficción, sen que isto impida aquí a súa mención grazas á súa última curta documental: a soberbia *Rouli-roulant* (1966). Estamos ante un título que por si só xustificaría calquera retrospectiva, pero ás veces tamén esquecido polo maior peso que suscitaron outras obras súas. En moitos sentidos, podería resumir como ningún outro filme a capacidade de superar o *documentalismo clásico* e o *cinema directo*, xa que ambos se complementan aquí á perfección. Parte da súa transcendencia atopámola aí, mais tamén na súa capacidade poética para falarnos dunha práctica nova para a época como é o *skateboarding*. Case coma se dunha escusa se tratase, a película acaba por converterse nun transcendente ensaio sobre a mocidade, a liberdade e a intolerancia.



Xunto a Jutra, hai polo menos outros dous francófonos máis que engadir polos seus singulares resultados. O primeiro deles é un novel **Denys Arcand**, quen chega ao *Board* durante o proceso de reestruturación da liña de produción francesa. Aquí alcanzará a súa madurez como cineasta, aínda centrado no documental como vehículo para dar renda solta ás súas inquietudes historicistas e activistas. O filme que mellor exemplifica este proceso é *Les Montréalistes* (1965), toda unha conquista na que non deixa de sacar o seu lado máis agre, pese a parecer disimulalo. A cinta versa pois sobre os fundadores da cidade de Montreal, a mediados do século XVII, evitando calquera alusión haxiográfica sobre o tema para enfocalo máis cara a unha humanización daqueles que foron idealizados polos seus sucesores, con todas as contradicións que isto supón. Se temos en conta que a película foi realizada no contexto da *Revolución tranquila*, poida que presente unha relevancia aínda maior máis alá do anticlericalismo que profesaba o propio Arcand. Se ben xa retrataba este pasado colonial noutros títulos previos, as súas seguintes creacións foron máis diversas, entre as que destacou o encargo *Volleyball* (1966), traballo de temática deportiva que explotaba o carácter máis coreográfico e artístico deste deporte. Precisamente, o enfoque deportivo e o traballo como cámara na curta de Arcand lévanos ao noso segundo autor comentado, que non é outro que o prolífico **Jean-Claude Labrecque**. Pese a contar cunha experiencia anterior de nesgo máis clásico, a súa gran posición no *Board* chégalle con *60 Cycles* (1965), unha aproximación ao mundo do ciclismo que para algúns se sitúa como a mellor creación deportiva da produtora. En calquera caso, falamos dun traballo atípico no que os logros fotográficos foron encomiables para o momento, non en van estamos ante un gran operador de cámara. Aí está o uso de grandes teleobxectivos e distintos tipos de lentes como parte fundamental do resultado conseguido, ao que só podemos sumar a paisaxe quebequesa como pano de fondo e o talento único do seu realizador. Mágoa que os seus seguintes traballos se decantasen máis cara á mediametraxe e a longametraxe. En canto ao deportivo, a celebración dos Xogos Olímpicos de Montreal en 1976 foron unha nova oportunidade para seguir demostrando o seu talento para este campo concreto.

Ata aquí movémonos máis ben na indefinición ou no seu defecto na diversidade de autores e creacións, mais que sucede co *documental clásico* e o *cinema directo* durante os “anos dourados”? Pois estes aínda seguiron achegando algunha referencia de interese ata os anos setenta, malia se iren afastando aos poucos da súa natureza inicial segundo pasaban os anos. Entre os directores xa vistos, foron saíndo certas propostas que encaixan aquí á perfección. A estas, poderíamos engadir unha realización crucial como *High Steel* (1965), dirixida por **Don Owen**. Unha creación do seu tempo da que soubo tirar o máximo partido dos principios clásicos, especialmente na súa dobre mirada duns traballadores da construción pertencentes á tribo Mohawk, procedentes do territorio Kahnawake. Filmada en Nova York, estes operarios móstranse altamente enérxicos no seu traballo, o que contrasta co seu estilo de vida totalmente repousado.

Momento do filme  
*High Steel* (1965)  
de Don Owen



Sen dúbida, o mesmísimo John Grierson mostraríase compracido con esta curtametraxe, xa que non faltaron desaprobacións específicas súas contra algúns exemplos concretos de *cinema directo*. Debemos marcar que a sombra de Grierson volveu mostrarse na órbita do *Board* a partir de 1964, con motivo da celebración do vinte e cinco aniversario. E ata se converteu en algo asiduo dende 1966, ano no que foi reclamado novamente para que valorase a posibilidade de establecer unha escola de cinema, ou Film Training Center. A proposta non prosperou ao desestimarse totalmente en 1969, pero de aquí saíu un novo informe no que vía unha posibilidade para formar novos directores que marcasen un renacemento na ONF/NFB, ao mesmo tempo que facía as súas críticas directas á produción de longametraxes ou ao perigo da liberdade total de certos artistas. Como nota positiva, a mirada expectante de Grierson

sobre a que foi a súa creación mantívose algúns anos, ademais de permitirlle participar como relator para a Universidade McGill de Quebec, acadando un éxito de participación inusitado nas conferencias de 1969. Dalgunha forma, o seu estilo sobrevivía na expresión creativa dalgúns directores da ONF/NFB. Case coma se fose a fin dunha era, **Eugene Boyko** asinou ao pouco tempo *This Was the Time* (1970), unha curta que pechaba persoalmente o seu lado máis clásico. Creación con selo diferencial<sup>28</sup>, vivimos nela o impacto da celebración dunha comunidade indíxena ao recuperar as súas tradicións ancestrais, en especial a colocación dun tótem, práctica anteriormente prohibida polas leis dos colonizadores. En canto a Grierson, faleceu tan só dous anos despois desta produción, feito que non pasou desapercibido no seo do *Board* ao implicarse en infinidade de homenaxes á súa figura<sup>29</sup>.

Reservámonos ata este punto un nome que ben merecería o cualificativo de gran “neoclásico” do momento. Velaí o labor de **Bill Mason**, un home que encarna o ideal clásico para darlle un novo sentido que transcende o simplemente informativo. As súas aspiracións consevacionistas e naturalistas marcaron toda a súa filmografía, así como a súa paixón pola navegación en canoa, presente en máis dunha ducia das súas películas. Non é de estrañar que este tema fose o centro de atención do seu primeiro traballo para o *Board*, *Paddle to the Sea* (1966), que lle fraguou o seu primeiro nomeamento aos Óscars. Inspirado no conto infantil homónimo de Holling C. Holling, a cinta conxugaba ficción e documental case sen notar a separación entre eles, ademais de situarse como o perfecto resumo do que sería a súa carreira posterior. Un indio en canoa tallado en madeira é o protagonista da longa viaxe que se desenvolve dende os Grandes Lagos, recorrente nos seus filmes, ata a desembocadura do río San Lourenzo. Máis aló da constante paisaxe protagonista, Mason engade referencias aos problemas medioambientais que supoñen unha importante achega con respecto ao orixinal literario. A súa seguinte obra de importancia é *Blake* (1969), centrada no seu compañeiro da produtora e aviador Blake James. Nela, a fronteira entre ficción e documental é moi fina en ocasións, aínda que



28. A cinta *This Was the Time* (1970) atópase entre os exemplos máis recordados da historia da ONF/NFB. Tanto é así que a obra conta cunha secuela extraoficial, *Now Is the Time* (2019) de **Christopher Auchter**, na que se recolle a conmemoración do 50 aniversario dos feitos acontecidos no traballo de Boyko. Mediante a combinación de imaxes orixinais con novo material actual, xorde unha nova lectura da realización clásica ao formar parte do pasado e o recordo.

29. A morte de **John Grierson** produciuse o 19 de febreiro de 1972, á idade de 73 anos. Sen dúbida, a noticia conmocionou a todos os estamentos do *Board*, sumándose aos múltiples recordatorios da súa figura en todo o mundo, principalmente no Reino Unido e no Canadá. Proba diso, o Edificio John Grierson foi inaugurado na sede de Montreal da ONF/NFB en 1973, ao que debemos sumar a produción da mediametraxe *Grierson* (1973). Dirixida por **Roger Blais** e con guión de **Donald Brittain**, a cinta enxalzaba a súa importancia para o documental sen afastarse o máis mínimo dos ideais que o definiron ata os seus últimos días.

Fotograma de *Blake* (1969) de **Bill Mason**

30. O legado fotográfico de Cartier-Bresson chegou a transcender os límites mesmos da fotografía, tal como demostra o seu impacto na ONF/NFB. A súa noción do “instante decisivo” asóciase moitas veces coa sorte e o oportunismo daquel que está no momento xusto e no lugar axeitado, aínda que este concepto vai máis aló desta idea simplista. Así pois, todo nace da perfecta conxugación entre temática, tempo e composición, dependentes todos eles da función dramática buscada. A súa publicación *Images à la Sauvette* (Verve, 1952), tamén moi difundida na súa versión inglesa *The Decisive Moment* do mesmo ano, converteuse no “santo grial” para un bo número de cineastas de finais dos anos cincuenta.

31. Se nos cinguimos aos “anos dourados”, o tándem Koenig-Kroitor despediu a mellor corrente do *cinema directo* anglófono coa mediametraxe *Stravinsky* (1965). A modo de retrato informal, o músico Igor Stravinsky, xa octoxenario, protagoniza este traballo con motivo da súa estada no Canadá para dirixir a gravación da súa obra *Sinfonía dos Salmos* (1930) coa CBC Symphony Orchestra. Notemos que a versión francesa deste traballo distribuíuse en formato curtametraxe, reducindo a case a metade os cincuenta minutos orixinais.

prevalece a última a nivel xeral. En canto á historia, destaca o carácter amable e inxenuo do protagonista na súa necesidade de evadirse do mundo pilotando o seu biplano a través das amplas paisaxes canadenses. A fotografía convértese no outro grande acerto da película, perfectamente calculada polo propio Blake nas súas tomas aéreas centrais, o que non estraña que aquí Mason lograra a súa segunda candidatura aos premios Óscar, toda unha inxustiza que non o lograra nesta ocasión. Chegados aos setenta, o estilo deste director seguiu nunha liña semellante, quizais máis preocupado pola natureza nun sentido específico. Así sucede en curtametraxes como *Wolf Pack* (1974), centrado no mundo dos lobos, outro dos seus temas habituais; e *Face of the Earth* (1975), proposta de alcance máis ben científico sobre a formación da capa terrestre con momentos próximos ao *documental poético*. A partir de aquí, o seu cinema volverase un pouco máis convencional, centrado case exclusivamente no mundo da canoa e en aventuras persoais. No entanto, a súa primeira etapa na ONF/NFB é suficiente para situalo como unha das figuras clave entre todos os directores da institución.

Feito o repaso da vertente máis clásica dos “anos dourados”, damos paso aos acontecementos que marcaron o *cinema directo* desta mesma etapa. Profundando no tema, os cineastas canadenses asumiron esta práctica indistintamente no lado inglés (*direct cinema*), como no francés (*cinéma direct*). Sempre á vangarda desta tendencia, esta nova vaga colaborou e equiparouse aos outros dous núcleos fundamentais do estilo directo mundial de finais do cincuenta: o *cinéma vérité français*, terreo dominado por Jean Rouch; e o *direct cinema americano*, con Robert Drew á cabeza. Igualmente, a influencia do fotógrafo **Henri Cartier-Bresson** foi crucial para os artistas do *Board*, levando a súa idea do “instante decisivo” ao marco do cinematográfico<sup>30</sup>.

Entre os directores anglófonos, a serie *Candid Eye* (1958-1960) marcou a asunción oficial deste modelo de documental, fuxindo da falta de espontaneidade de experiencias previas nesa década. Tal foi o seu éxito que moitos autores falan de “movemento *Candid Eye*”. A produción desta serie recaeu na Unit B, encabezada polo produtor **Tom Daly**, mentres que os seus creativos máis destacados foron **Wolf Koenig** e **Roman Kroitor**. O seu impacto e influencia posterior sería decisiva para algúns novos directores xurdidos nos “anos dourados”, mágoa que eles mesmos non achegasen a esta etapa grandes curtametraxes que lembrar<sup>31</sup>.

Máis puristas se cabe na súa concepción do estilo directo foron os francófonos, tamén activos desde 1958. Entre os seus fundadores atopábase principalmente **Michel Brault**, ao que lle seguiu **Pierre Perrault**, converténdose en importantes colaboradores entre si. Baixo a mirada destes realizadores, o estilo francés podería considerarse aínda máis austero que a súa contrapartida inglesa, ata cando traballaban na longametraxe. No seu caso, a expresión do “directo” chegou ata a nosa etapa nunha última curtametraxe xuntos: *Le*



Fotograma de  
*Le beau plaisir* (1968),  
codirixida por Pierre Perrault,  
Michel Brault e Bernard Gosselin

*beau plaisir* (1968), dirixido conxuntamente por Brault, Perrault e o cámara **Bernard Gosselin**. Posiblemente a obra mestra do *cinéma direct* serodio, esta produción indaga na pesca da toniña realizada por uns aldeáns segundo os seus métodos tradicionais. Máis alá do tema, a maior importancia da cinta radica na frescura coa que capta a actividade dos mariñeiros, sempre axudados por enxeñosas trampas que son a chave do seu éxito. Cómpre lamentarse que as súas seguintes obras se enfocasen case sempre cara a formatos de maior duración.

Outro dos pioneiros do “direct francés” foi **Gilles Groulx**, quen tamén foi colaborador de Brault. Persoa altamente controvertida polo seu traballo e opinións, realizou unha das poucas mostras en formato curto de *vérité* puro dos setenta, tratándose da cinta *Place de l'équation* (1973), un encargo do Ministerio de Educación. Pese á orixe do proxecto, Groulx enfoca o tema cara ao cuestionable e a diversidade de opinións sobre como deberían enfilarse os métodos educativos da época. Máis que un documental, estamos ante un documento único sobre un aspecto tan importante para a sociedade como é a educación. En canto aos herdeiros, figuras como **Jacques Godbout** e **Jacques Leduc** poden cualificarse como os continuadores máis fieis ao espírito directo. Tanto é así que Leduc, en colaboración con outros cineastas, realiza en datas tardías unha das máis interesantes homenaxes a esta corrente na súa serie *Chronique de la vie quotidienne* (1977-1978). Os sete capítulos, denominados como os días da semana, exploran todo tipo de experiencias cotiás carentes dun deseño homoxéneo, xa que un deles se expande ata a mediametraxe e outro fai o propio coa longametraxe. A súa riqueza é incuestionable, pero aínda o é máis o seu complemento *Le plan sentimental* (1978), realizado con material

rexeitado na serie para orixinar unha peza única froito do valor sentimental para o seu autor. Aconsellamos non deixar de achegarse a esta peza única, así como ás súas compañeiras oficiais, para seguir gozando das últimas excelencias do *cinema directo*.

32. O enfoque como cuestión de estilo é un trazo inconfundible nesta serie. Non en balde, a vida da tribo inuit Netsilik foi obxecto de estudo noutra produción dese mesmo ano, a serie *Netsilik Eskimos* (1967), asinada e producida por **Quentin Brown**. Ambas as producións chegaron ata a compartir imaxes en varios dos seus correspondentes episodios, ofrecendo resultados totalmente diverxentes entre si. Así pois, "Tuktu" orientábase cara á docuficción nun ton próximo ao infantil, mentres que "Netsilik" se decantaba por un esquema máis prototípico de *cinema directo*, polo tanto máis serio.

A diversidade da ONF/NFB no documental non acaba aquí, xa que aínda existen outras manifestacións algo máis tanxenciais durante estes anos. Con todo, debemos remarcar que ditas modalidades serían impensables sen a experiencia do *cinema directo*, xa que dunha forma ou outra son unha consecuencia ou ata unha superación daquela. Sen ir máis lonxe, o "directo" influíu ata en certas producións de ficción da época, co que non debería sorprender que a fusión ficción-documental era unha práctica que acabaría sendo unha realidade. Aínda que se poderían facer moitas matizacións respecto diso, esta práctica asóciase co termo docuficción. Exemplo por antonomasia neste sentido é *Miss Barbara* (1965), dirixida por **Jack Zolov**, na que non falta ata certa influencia *Nouvelle Vague*. A sensación de ambigüidade no seu xénero é case constante durante toda a súa metraje, o que fai desta historia biográfica un acerto a destacar, pese a atoparse entre as propostas menos aludidas. Se a isto lle sumamos o contexto separatista do Quebec deste momento, non precisamos xa máis argumentos. Continuando coa práctica da docuficción, tamén vimos como esta se achaba implícita nalgunha das primeiras creacións de Bill Mason. Unha liña de traballo explorada igualmente na serie *The Stories of Tuktu* (1967-68)<sup>32</sup>, realizada por **Laurence Hyde**. Aquí seguimos a vida duns inuits cuxa narración de ficción nos recorda o traballo do pioneiro Robert Flaherty, máis concretamente a *Nanook of the North* (1922). Posteriormente, virían novas propostas ata chegar á gran culminación dos oitenta, aquí en formato longametraxe, coñecida como "drama alternativo", fóra totalmente dos nosos anos de estudo.

33. O estudo contemporáneo en torno ao cinema documental atopa a súa voz máis estendida na figura de **Bill Nichols**. A súa bibliografía sobre o tema é ampla, aínda que pode atoparse toda a síntese do seu pensamento no libro *Introduction to Documentary* (2001), converténdose nunha das lecturas imprescindibles sobre esta materia. Á hora de clasificar os distintos tipos de documental, fala de "modos", entre os que se atopan o *expositivo* (correspondente ao estilo clásico), o *observacional* (equiparable ao cinema directo), así como o *poético*, o *participativo*, o *reflexivo* e o *performativo*. Ademais dos xa vistos, apoiámonos para as seguintes explicacións no "modo poético" e o "modo participativo".

Para as seguintes variedades do novo documental dos "anos dourados", apoiámonos na clasificación do experto **Bill Nichols**<sup>33</sup>, con quen coincidimos na maioría das súas categorías. A súa visión do documental a través de "modos" non se afasta tanto de nosa formulación inicial, o que nos leva a etiquetar como nova categoría o "documental poético". Os seus límites poden chegar a ser difusos, pero a idea dunha orixe vangardista como forma de expresión artística antóllase moi conveniente. Dada a súa natureza, non é de estrañar que a súa existencia sexa intermitente ao longo da historia. Se agora levamos o concepto á ONF/NFB, a máxima expresión desta forma de documental é indubidablemente *Labyrinth*, todo un punto de inflexión nesta liña de traballo. Con todo, hai estudosos que consideran a *Labyrinth* como a gran culminación do *direct cinema*, ao que debemos remarcar que a obra transcende o observacional para moverse máis no plano emocional das súas impresións visuais. O seu influxo non pasou desapercibido noutra das videoinstalacións da *Expo'67* de Montreal, concretamente na produción francesa *L'homme multiplié* (1969), codirixida por **Georges Dufaux** e **Claude Godbout**. Con esta segunda

proposta, constatamos que unha nova tendencia estaba en marcha ao máis alto nivel, ata o punto de preguntarnos se non estaría aquí a inspiración para grandes creacións posteriores como *Koyaanisqatsi* (1982) e *Baraka* (1992). En calquera caso, a súa anticipación é xa un feito a resaltar. Xa nos setenta, a espectacularidade de *Canada the Land* (1971) dificilmente pasaría desapercibida a calquera espectador. Neste caso, os seus responsables foron **Rex Tasker** e **Jean-Claude Labrecque**, encargados desta breve peza pensada para a outra grande exposición universal da época, a *Expo'70* de Osaka. Aínda que poida parecer así, as exposicións universais non tiveron a exclusividade neste tipo de producións, xa que aí están as achegas de autores xa comentados como Canning ou Mason. Tamén allea ao contexto das anteriores exposicións, atopamos *Epilogue* (1971) de **William Pettigrew**. Esta curtametraxe explotou novamente o uso da pantalla múltiple para dar renda solta a grandes escenas naturais que contrastaban cun discurso de transcendencia medioambiental. Todo un conxunto de obras cuxo impacto visual non se perdeu o máis mínimo cos anos, mágoa da falta dunha maior prodigalidade neste ámbito.

Non sucede así coa outra gran categoría tomada de Nichols, neste caso o *documental participativo*. Aquí, a débeda co “directo” é moito máis evidente, ata o punto de existir uns límites tan difusos que moitos estudosos nin tan sequera souberon apreciar. Así pois, a simple observación dá paso a un tratamento máis propiamente interactivo que sitúa o cineasta no foco mesmo da realidade retratada. Digamos que a realidade é traspasada polo propio realizador. Sendo este o contexto, abonda con recorrer a unha soa referencia para atopar as mellores realizacións nesta liña: *Challenge for Change/Société nouvelle* (1967-80), enfocado como un programa de traballos que velaban polo activismo e o cambio social. Introducido o compoñente “participativo” aquí, deixaremos os seguintes comentarios sobre esta iniciativa para o seu apartado específico.

E chegamos xa ao que podería ser o último gran marco do documental ONF/NFB co ámbito *experimental*. Unha boa forma de despedir esta faceta da compañía, xa que aquí se enmarcaría o traballo do lendario **Arthur Lipsett**. Tan xenial como inestable, poida que aí residise a maior parte do potencial da súa concisa carreira. En canto á metodoloxía de traballo, o seu labor na montaxe, tanto visual como sonoro, convérteo nun dos mellores ensaístas da historia do cinema, xa que se desprende unha profunda crítica antropolóxica nos seus filmes máis representativos. Os “anos dourados” aínda puideron beneficiarse da segunda parte da súa carreira, momento no que se inclúen as curtametraxes *A Trip Down Memory Lane* (1965) e *Fluxes* (1968), ademais da súa gran cima, a mediametraxe *N-Zone* (1970). En *A Trip Down Memory Lane* leva a práctica da “metraxe atopada” (*found footage*) a cotas nunca vistas ata o momento, mesmo se o comparamos coa súa propia actividade anterior. A deconstrución dos “noticiarios” empregados sitúano como un mestre da *colaxe*, xogando coas distintas imaxes do pasado para convertelas nunha caricatura manifesta da condición humana. A expresión do poder e o caos humano

son postos a debate nesta viaxe a unha falsa nostalxia. Pola súa banda, *Fluxes* cambia a sátira polo pesimismo nun traballo aparentemente errático. Dende o xuízo de Adolf Eichmann ata imaxes bélicas reais, o carácter autodestruutivo do home parece ser a mensaxe que pretende transmitir finalmente. Estamos posiblemente ante a súa obra máis complexa, cuxa sensación de caos non vista nas súas anteriores obras é máis ben un reflexo do seu estado de ánimo. A súa aventura no *Board* finalizou en 1970 ao sumarse a incompreensión do seu xenio coa crise económica da institución. Para 1973, os seus problemas mentais impediríanlle remontar novamente a súa carreira, suicidándose en 1986, a poucos días de cumprir os cincuenta anos.

A forte pegada de Lipsett no experimental impediu en moitos sentidos unha continuidade natural nos seus sucesores, ata certo punto nun sentido análogo ao sucedido coa animación e o seu mestre Norman McLaren. A isto, sumábaselle a recesión orzamentaria que golpeou directamente a calquera forma de liberdade creativa xurdida nestes anos. A gran salvación para a experimentación dos “anos dourados” acabou residindo case en exclusividade nunha limitada tendencia consistente na “fotomontaxe”. Esta práctica foi explotada de modo maxistral na clásica *City of Gold* (1958) de Colin Low, aínda que esta proposta pioneira no *Board* evitaba calquera vínculo coa experimentación. A grande iniciadora nesta liña foi *This Is a Photograph* (1971) de **Albert Kish**, á que lle seguiron outros traballos non menos potentes como *Travel Log* (1978), dirixida por **Donald Winkler**; e *Speak White* (1980), de **Pierre Falardeau** e **Julien Poulin**. Como práctica, a culminación decisiva

Fotograma de  
*A Trip Down Memory Lane* (1965)  
de **Arthur Lipsett**





Fotograma de  
*Ted Baryluk's Grocery* (1982)  
de **Michael Mirus**  
e **John Paskievich**

neste campo produciuse con *Ted Baryluk's Grocery* (1982), de **Michael Mirus** e **John Paskievich**, pero apenas vinculado ao experimental na súa narración. A que fora outrora unha das prácticas creativas de referencia no *Board*, dicía adeus ao seu pasado glorioso.

Deste xeito, concluímos coa nosa descrición do documental na ONF/NFB a nivel xeral, xa que aínda queda por analizar o alcance de *Challenge for Change/Société nouvelle* e do **Studio D**. Se o facemos separadamente, é porque ambas as realidades transcenden o xenérico e o cinematográfico para asumir a súa propia mitoloxía dentro da historia da institución.

## 7. ***O ACTIVISMO EN FORMA DE CINEMA: “CHALLENGE FOR CHANGE/SOCIÉTÉ NOUVELLE”***

34. Entre comiñas, marcáronse dous fragmentos tomados da *National Film Act* de 1939 e 1950 respectivamente. Ambas as leis foron comentadas nas páxinas iniciais deste estudo; para revisar o contido da Lei orixinal de 1939 ir á nota a rodapé 6 (páxina 10); para coñecer os detalles sobre a versión revisada de 1950 ir á páxina 12.

Probablemente, estamos agora ante o que é o punto máis agardado. Para os descoñecedores do tema, poida que acabe converténdose no maior descubrimento que leve deste estudo. Pouco importa cal sexa o caso, xa que falamos dunha realidade cuxa importancia traspasa o cinematográfico para situarse plenamente no labor social, algo único e irrepetible na historia do cinema. Baixo o lema *Challenge for Change/Société nouvelle*, o activismo postulouse como a súa principal substancia, sempre co propósito de dotar o cinema de capacidade para o cambio social. Deste xeito, mandatos orixinais do *Board* como “axudar aos canadenses en todas partes de Canadá a comprender as formas de vida e os problemas dos canadenses” e “interpretar Canadá aos canadenses”<sup>34</sup> alcanzaban aquí a súa significación definitiva.

Como datos máis xerais, o programa *Challenge for Change/Société nouvelle* estivo en activo entre 1967 e 1980, desenvolvido polo tanto no groso central dos “anos dourados”. As súas continuas renovacións eran a mostra palpable de que o proxecto funcionaba, ata o punto de situarse como un dos máis lonxevos e transcendentais da ONF/NFB. En total, chegaron a realizarse arredor duns 200 filmes que non só transformaron á sociedade canadense, senón que tamén acabaron tendo un impacto crucial nos seus propios creadores. Atopámonos pois co “modo participativo” de Nichols levado ao servizo da comunidade, cuxos traballos máis interactivos funcionarían como o mellor paradigma desta categoría.

Logo do programa  
*Challenge for Change/Société  
Nouvelle*



Se buscamos a xénese de toda esta experiencia, debemos remontarnos a 1965, unha vez máis como data esencial. Este mesmo ano, o goberno canadense decretaba unha lexislación coa intención de reducir a pobreza no país, perspectiva política moi popular durante os anos sesenta nos principais países do mundo. Dita política coñeceu-se como *Canada's War on Poverty*, claramente unha consecuencia directa da proposta *War on Poverty* lanzada un ano antes por Lyndon B. Johnson nos Estados Unidos. Cinematograficamente falando, a iniciativa estadounidense non tivo gran repercusión a curto prazo, non así no Canadá grazas ao traballo conxunto do Privy Council Office, un departamento federal que unirá forzas coa ONF/NFB para emprender a súa particular loita contra a pobreza mediante o emprego do cinema como ferramenta para o cambio. Toda esta iniciativa vai sentando as súas bases aos poucos cara ao que será a parte inglesa do programa *Challenge for Change/Société nouvelle*, xa que este contemplará ambos os marcos idiomáticos definidos claramente por separado. Chegados a este punto, debemos lembrar a nosa fixación na curtametraxe, polo que daremos prioridade á realidade anglófona dado que os francófonos decantáronse máis ben por producións máis ambiciosas con formatos de maior duración. Non en balde, as creacións oficiais de ámbito francófono roldan apenas os sesenta filmes, mentres que a produción anglófona duplica esta cifra ao estar máis diversificada nos seus enfoques.

Entre as figuras máis esenciais no proceso de xestación do que será *Challenge for Change*, está o traballo do produtor **John Kemeny**, por aquel entón novato nestas lides. Pese á súa pouca experiencia, foi claramente a persoa idónea, xa que a súa incansable procura de temas controvertidos e inéditos situaríase entre os principais acenos de identidade da “mentalidade *Challenge*”. Baixo todo este contexto, xorde o título que todo o mundo considera o paso previo decisivo para a definición definitiva do *Challenge for Change*: a mediametraxe ***The Things I Cannot Change*** (1967), dirixida pola tamén inexperta **Tanya Ballantyne**. Seguindo a máis pura realización *cinema directo*, a produción centrouse na observación constante dun matrimonio á espera do seu décimo fillo, fixando todo o foco da película nas súas dificultades e declaracións. A directora buscaba en todo momento evitar calquera posible subxectividade, polo que a súa presentación dos feitos buscaba a veracidade do captado nas sesións de gravación. Finalmente, este retrato da pobreza nunca visto pola maior parte da poboación canadense supuxo todo un éxito, sobre todo nas súas emisións televisivas. Así a todo, as críticas tampouco se fixeron esperar entre os profesionais do medio, entre elas as vertidas por John Grierson e Colin Low argumentando un sensacionalismo imperdoable. Todo iso obrigou a establecer uns protocolos sobre como afrontar un documental, ao tempo que freou totalmente a carreira de Ballantyne. Como lado positivo, as posibilidades do cinema como instrumento para o cambio social achábanse plenamente confirmadas.

Paralelamente ás orixes anglófonas, a vertente francófona foi desenvolvendo a súa propia encarnación neste sentido tamén desde 1965. Aquí, o seu referente

Momento do filme  
*The Things I Cannot Change* (1967)  
de Tanya Ballantyne



35. A actividade emprendida por "Le Groupe de Recherches sociales" foi analizada nun breve artigo de finais dos sesenta: BEGIN, Jean-Yves (decembro 1969). "Le Groupe de Recherches sociales de l'ONF", en *Séquences* 59, 14-22. Esta referencia bibliográfica centra a súa atención en cinco producións que marcaron o progreso deste agrupamento.

No ámbito do formato curto, atópanse as curtametraxes auxiliares que acompañan o documental *Saint-Jérôme* (1968), todas elas realizadas por **Fernand Dansereau** tras unha filmación de nove meses; xunto coa serie de cinco curtas reunidas baixo a denominación *82,000 (Hochelaga - Maisonneuve)*, centradas nas necesidades do barrio homónimo de Montreal.

a seguir foi **Raymond Garceau**, encargado de dirixir unha serie composta por máis de vinte filmes en torno ao rural e as súas necesidades. Máis concretamente, o conxunto estivo apoiado pola Agricultural Rehabilitation and Development Agency (ARDA), buscando as zonas máis deprimidas do rural quebequés co fin de buscar apoio e visibilidade a diversas situacións de necesidade. Aínda que o proxecto quedou inconcluso pola cancelación do orzamento, os exemplos realizados serviron de inspiración para outros realizadores, entre eles o propio Colin Low, quen chegou a comentar que foi unha inspiración decisiva á hora de afrontar todo o traballo desenvolvido en Fogo Island. Non sería o único, posto que o seu influxo máis directo marcaría un importante grupo de realizadores e produtores francófonos entre os que se atopaban **Fernand Dansereau, Robert Forget, Michel Régnier e Maurice Bulbulian**. Tomando sempre as bases do *cinema directo* amplificado, acabaron por converterse nos alicerces dun grupo cinematográfico sólido definido en 1967 co nome "Le Groupe de Recherches sociales". Dito grupo estendeu a súa existencia como tal ata 1969, contando con Forget como principal responsable na produción. No tocante aos traballos resultantes, as súas obras máis destacadas mantivéronse nas marxes da longametraxe<sup>35</sup>.

Examinados os respectivos puntos de inicio anglófonos e francófonos, a consolidación dun proxecto estable sería o seguinte paso decisivo. Así pois, a

principios de 1967 as máis altas instancias contaban cos elementos suficientes para iniciar dito programa de “cinema social”, inicialmente definido como *Poverty Program*. A modo de experimento, os custos foron asumidos de forma compartida por un total de oito departamentos federais -entre eles a ONF/NFB-, ademais de configurar un grupo de asesoramento con reunións periódicas nas que xurdirán todo tipo de ideas e opinións sobre os posibles proxectos a afrontar. Entre as ideas valoradas no seo deste comité, atopamos a pobreza, a desigualdade rexional, ademais dos asuntos indios como as máis urxentes nos primeiros anos. Finalmente, os propios membros do comité foron os responsables da denominación “Challenge for Change” para a demarcación inglesa, tendo o seu punto de partida oficial en febreiro de 1967 e cunha duración inicial de dous anos.

Ao longo dese mesmo ano, respirábase un ambiente de euforia que acabou redundando en importantes producións que axudaron a cimentar o peso do programa. Entre todas elas, a máis relevante a nivel xeral foi a xa mencionada empresa de Low en Fogo Island, máis coñecida como serie *Newfoundland Project* (1967). Esencialmente, a notoriedade da serie fundamentábase no bo talante de Low en materia filmica, así como na súa posición de mediador á hora de tratar os problemas pesqueiros dos insulares. Isto explica o equilibrio logrado entre aqueles episodios máis enfocados a recoller o problema na súa raíz (*Billy Crane Moves Away*), fronte aqueloutros preocupados polo estilo de vida da comunidade e os seus valores culturais (*The Children of Fogo Island*). Un conxunto cuxo equilibrio respiraba certo aire clásico, o que concorda con esa postura de relevancia acadada en “Challenge”.

Nunha esfera practicamente oposta, atopamos unha serie de realizacións en torno á figura do activista e axitador Saul Alinsky. Con este personaxe, a



Equipo de filmación en Fogo Island no verán de 1967

moderación anterior daba paso a un radicalismo máis acorde co que sería o desenvolvemento posterior do programa *Challenge for Change*. Non en van, todas as realizacións protagonizadas por Alinsky en 1967 e 1968 decantáronse polo activismo máis participativo, cuxo discurso era o motor que determinaba a forza do cambio. Esta práctica acabou sendo habitual en moitas outras producións de “Challenge”, destacando principalmente aquelas nas que o propio director foi o impulsor do contido exposto. En canto a Alinsky, as súas primeiras curtametraxes correspóndense co díptico *Encounter with Saul Alinsky - Part 1: CYC Toronto* (1967) e *Encounter with Saul Alinsky - Part 2: Rama Indian Reserve* (1967), ambas dirixidas por **Peter Pearson**. A modo de diálogo, estas producións permitían ao seu interlocutor dirimir as súas ideas sobre a pobreza e o poder respectivamente. O potencial desta figura mediática foi revalidado na serie *The Alinsky Approach: Organizing for Power* (1968), outra das revolucións do momento. Este novo proxecto foi encargado pola realizadora **Bonnie Sherr Klein**, composto por cinco títulos que rodou en Estados Unidos. O nexo temático do conxunto apoiábase nas formulacións que ofrecía o pensador para crear comunidades que fosen sostibles e libres de desigualdades, contando con duracións que ían dos 18 aos 46 minutos. Entre todas elas, é digna de destaque *Deciding to Organize* (1968), na que Klein é secundada por Pearson na dirección. Pese á súa relevancia, o propio Low chegou a mostrarse desconforme coa serie a causa do alto grao de cinismo que manifestaban as declaracións de Alinsky. Para el, desprendíase unha arrogancia discursiva que distaba moito das problemáticas vividas por comunidades cuxas circunstancias non dependían de supostos teóricos, senón de circunstancias reais. Toda esta reflexión foi importante para o futuro de “Challenge”, priorizando problemáticas concretas de aquí en diante e así evitar caer no simplemente filosófico.

Ademais de *Newfoundland e Alinsky*, os inicios do programa “Challenge” tamén foron testemuñas de importantes creacións individuais. Falamos aínda do lapso temporal capitaneado por **John Kemeny**, primeiro produtor responsable do programa entre 1967 e 1968. Entre ditas propostas situaríase *Encounter at Kwacha House - Halifax* (1967), dirixida por **Rex Tasker**, tamén coñecido polo seu impulso do *Board* nas provincias Maritimes na costa atlántica. Á marxe da súa compoñente rexionalista, este traballo contaba cunha formulación coral na que o debate se orientaba cara á discriminación racial na zona, un tema moi en boga por aquel entón, sobre todo nos Estados Unidos. Sen dúbida, a vehemencia das súas declaracións converte a este filme nun documento único para entender os sentimentos e a frustración á que se enfrontaba a comunidade afroamericana a finais dos sesenta.

Certamente, este tema non gozou dunha gran continuidade, non así a “cuestión india”, que ten a súa primeira gran manifestación de carácter social na curtametraxe *PowWow at Duck Lake* (1967). Estamos ante unha produción na que a discriminación xorde como tema de debate nunha reunión de nativos

da provincia de Saskatchewan. Ditas visións demandan a necesidade dun cambio, sobre todo en materia educativa, xa que aquí reside gran parte da falta de oportunidades para a poboación indíxena. Carente de director acreditado, posiblemente de orixe india, este traballo converteuse no paso previo á creación do plan de capacitación para cineastas indios dentro do “Challenge”, iniciativa coñecida como Indian Film Crew, vixente entre 1968 e 1973.

A partir de 1968, o labor de creadores autóctonos converteuse nun paso decisivo para afrontar a situación dos nativos canadenses sen caer no estereotipo. Así pois, esta mirada máis realista e auténtica buscaba romper a imaxe idílica mostrada nas producións anteriores do *Board*, favorecendo así un enfoque dirixido cara ás súas problemáticas, necesidades e forma de vida. Nun sentido oficial, o exemplo que marcou este cambio de paradigma definitivo foi *The Ballad of Crowfoot* (1968), dirixida por **Willie Dunn**, membro da tribo Micmac. Cun estilo próximo ao futuro videoclip, fundía imaxes históricas de arquivo cunha música efectiva composta polo propio Dunn. Unha viaxe no tempo para reflexionar sobre as orixes da problemática das primeiras nacións co colonialismo. Ao ano seguinte, este potencial deu un paso máis alá con *You Are on Indian Land* (1969), dirixida por **Michael Kanentakeron Mitchell**, un nativo Mohawk. Segundo os principios máis prototípicos de “Challenge”, o tratamento “directo-participativo” foi crucial para retratar unha das protestas indíxenas máis belixerantes do momento. Dita manifestación condenaba a vulneración dos seus dereitos, polo que decidiron bloquear unha ponte na fronteira entre o Canadá e os Estados Unidos. Máis aló do feito en si, a presa para captar o momento foi o grande acerto que se recolle na película, sendo crucial o papel do produtor **George Stoney** ao pasar por riba de toda a burocracia da ONF/NFB co fin de conseguir un equipo de gravación disposto en menos de 24 horas. Se a isto lle sumamos a acertada montaxe de Kathleen



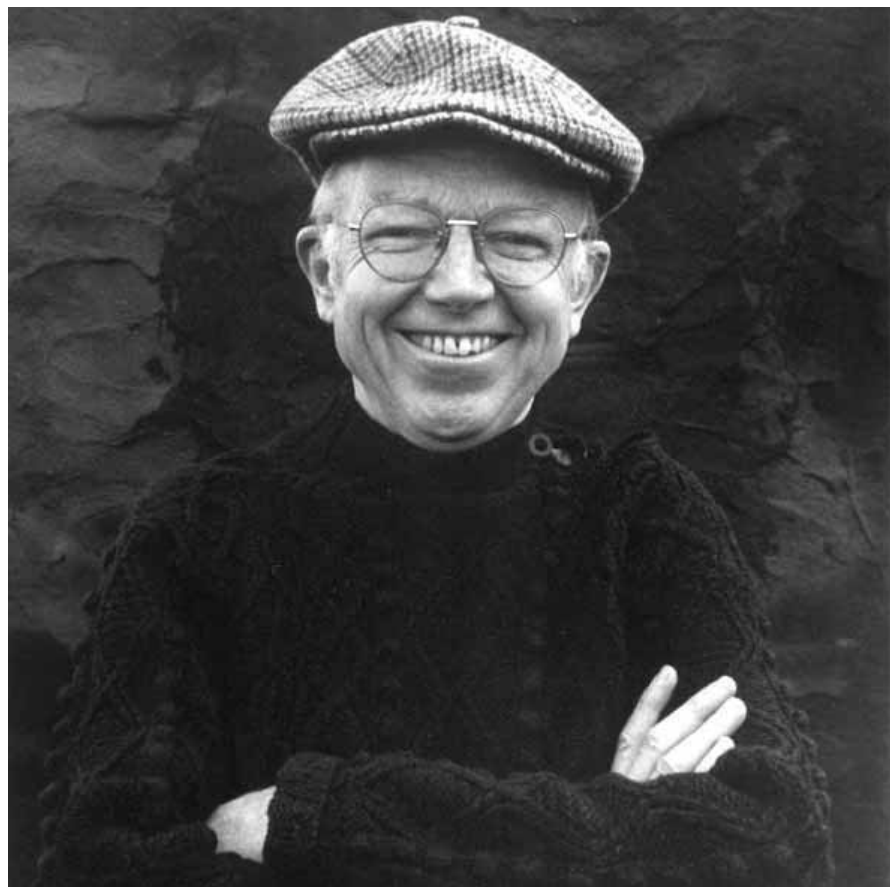
Fotograma de  
*You Are on Indian Land* (1969)  
de **Michael Kanentakeron Mitchell**

36. O peso cinematográfico dos nativos canadenses continuou o seu asentamento baixo o amparo de *Challenge for Change*. Entre as realizacións máis sobresaintes, atopamos dúas mediametraxes dirixidas ambas por **Boyce Richardson** e **Tony Ianzelo**: *Cree Hunters of Mistassini* (1974) e *Our Land Is Our Life* (1974). Case complementarias, o seu alcance viraba arredor do vínculo coa terra e os dereitos aborixes fundamentalmente e a súa repercusión chegou a igualar *You Are on Indian Land* en intencións. Posteriormente, Ianzelo repetiu co asunto na curtametraxe *Cree Way* (1977), tamén dentro do programa "Challenge". No tocante á realidade do *Indian Film Crew*, a súa temperá desaparición en 1973 non impediu que a súa impronta se mantivese no tempo, tal como demostraron as carreiras exitosas de figuras como **Alanis Obomsawin** e **Gil Cardinal**.

**George Stoney**, figura decisiva para o programa *Challenge for Change/Société nouvelle*

Shannon, non debe sorprendere que este título se convertese nun dos referentes indiscutibles do activismo indíxena. Esta temática seguiu dando que falar durante os anos setenta, chegando incluso a ampliar o seu potencial á órbita da mediametraxe e a longametraxe<sup>36</sup>.

Con este último traballo, introducimos o nome de Stoney, quen sucedeu a Kemeny como segundo gran responsable na produción do "Challenge". Desde a súa chegada en 1968, este produtor estadounidense exerceu a súa propia revolución ao proxecto ata a súa partida en 1970, tal como demostrou na xa citada *You Are on Indian Land*. Non menos impacto tivo a súa produción *Up Against the System* (1969), dirixida por **Terence Macartney-Filgate**, un dos pioneiros do movemento *Candid Eye*. Esta curtametraxe levaba a "marca Stoney" ao introducirse de cheo na marxinalidade urbana de Toronto, abandonando así os anteriores enfoques de carácter máis rexionalista. O seu pensamento determinaba que os temas non debían supoñer un impedimento fronte ás necesidades a retratar, aínda que para iso houbo que tomar decisións difíciles. *Up Against the System* foi a mostra perfecta desta mentalidade, xa que necesitados e asistentes sociais facían a súa dura crítica ao sistema poñendo en cuestión o que significa realmente o "estado de benestar". Observando detidamente esta produción, é case increíble que o seu financiamento proviñese directamente do goberno, feito que ata chegou a molestar a moitos dos



estadounidenses que viron o filme. Lonxe de incitar a censura, títulos como este constituíron un apoio decisivo para as medidas a adoptar por parte do goberno, o que redundaba igualmente no éxito absoluto do *Challenge for Change*.

Outra das realización icónicas emprendidas por Stoney naqueles anos foi *VTR St-Jacques* (1969), dirixida novamente por **Bonnie Sherr Klein**. Asentado o filme novamente nunha gran cidade, agora nun barrio pobre de Montreal, a súa importancia viña derivada doutro logro radicalmente diferente ao moverse no ámbito tecnolóxico. Falamos das posibilidades da videocámara, un recurso totalmente novo na recta final dos sesenta. En realidade, os primeiros intentos de uso VTR no *Board* corresponden a Jutra en 1967, mais non resultou debido ao seu descontentamento cos resultados. No caso de Klein, a visión foi totalmente contraria, xa que as posibilidades desta tecnoloxía eran amplas, sobre todo para a procura dunha maior interacción cos entrevistados e retratados na película. É máis, todo o conxunto acaba por converterse nun experimento no que un comité cidadán formado previamente en gravación de vídeo é o encargado das filmacións nas que se debaten as necesidades da sociedade. Deste xeito, entrevistados e entrevistadores asumían un papel conxunto determinante para o recoñecemento dos problemas máis prioritarios para o cambio social. Xorde así unha das propostas máis representativas e fieis cos principios do “cinema participativo”.



Uso da videocámara no filme *VTR St-Jacques* (1969) de **Bonnie Sherr Klein**

A mediados de 1969, a primeira fase do programa *Challenge for Change* chegaba á súa fin oficialmente, polo que resultaba necesario avaliar o seu futuro. Sen dúbida, a presenza de George Stoney supoñía toda unha garantía á hora de continuar con todo o proxecto<sup>37</sup>, de aí que o comité valorase as

37. Á marxe dos logros de **John Kemeny** como primeiro produtor responsable de “*Challenge*”, o peso exercido por **George Stoney** nesta función convérteo na figura máis relevante de toda a traxectoria do proxecto. Proba diso son as súas producións máis relevantes, mais tamén o seu forte temperamento á hora de tomar decisións. Sen dúbida, é unha pena que a súa estancia non fose maior para brindarnos algunha outra volta de porca máis ás xa referidas. Pese á brevidade, o seu paso polo *Board* non pasou para nada desapercibido, xa que os comentarios bibliográficos adoitan ser profusos. Entre todos eles, destacaremos o seguinte artigo monográfico: **BOYLE**, Deirdre (marzo 1999). “O ‘Canada! George Stoney’s *Challenge*”, en *Wide Angle* 21:2, 48-59.

novas condicións do mesmo. Entre as súas principais propostas, achábase a incorporación da formación francesa, de modo que a actividade paralela de “Challenge” e o “Groupe de Recherches” acaba confluindo por fin en xuño. Porén, lonxe de buscar un modelo de operación conxunta, ambas as divisións tenderon a traballar de xeito paralelo, polo tanto indiferentes a uns modelos de traballo coordinados. É así como o “Groupe” dá paso á súa nova conceptualización como *Société nouvelle*, un nome que non deixou de ter os seus detractores argumentando certa fachenda. En calquera caso, a consolidación da realidade *Challenge for Change/Société nouvelle* facíase por fin efectiva. En xullo dese mesmo ano, o programa era estendido por un período de cinco anos máis, beneficiándose de toda a experiencia acumulada ata a data.

Desgraciadamente, as medidas de austeridade afectaron máis directamente a todo o proceso de realización do programa coa saída de Stoney en 1970. Isto fixo que fosen cada vez máis habituais producións de baixo orzamento nas que o importante era a mensaxe e o seu compromiso cos problemas a denunciar. Froito desta precariedade, as producións foron reducíndose de xeito paulatino, tanto en número, como en calidade debido a uns medios máis limitados. Pese a todo, o programa aínda se mantivo con forza ata 1975, momento no que se evidencia a crise xeral da súa xestión.

Malia a austeridade vivida, a experiencia anterior fixo que os formatos de produción fosen máis diversificados ao longo dos setenta, mentres que nos primeiros anos se lle daba unha maior preferencia á curtametraxe. O marco anglófono seguirá levando a voz cantante no que respecta a novas curtas, situando a Colin Low como o substituto de Stoney ata 1972, momento no que asume o posto de produtor executivo do Studio C. Baixo a dirección de Low, encontrámonos cun dos exemplos máis singulares de todo o programa dado o seu estilo tan pouco característico de “Challenge”. Falamos de **Cell 16** (1971), traballo dirixido por **Martin Duckworth**. De entrada, a temática amplía as visións das súas predecesoras ao fixar a súa atención no sistema penal e as dificultades ás que se enfronta o reo no seu cativerio. Pero a súa singularidade vai máis alá ao expandir o potencial do tema ao propio enfoque, máis artístico do que se esperaba nunha realización do programa. Destaca a división que se produce entre o plano visual e o plano sonoro, situándose este último como a “voz” que nos fai partícipes de toda a miseria do preso. Dalgún modo, acaba xerándose unha visión case kafkiana desta realidade, o que se converte posiblemente no seu principal acerto.

Case como unha excepción ao noso progreso, a *Société nouvelle* afrontou o seu maior interese pola curtametraxe a comezos dos setenta. Neste momento, o principal impulsor do marco francófono foi o produtor **Norman Cloutier**, o seu encargado máis directo entre 1969 e 1972. Neste contexto, xorde a serie *Urbanose* (1971-72), unha proposta que encaixaba á perfección coa visión máis clásica do “Challenge”, ao mesmo tempo que encaraba os seus distintos

episodios cuns custos mínimos. O seu responsable na dirección foi **Michel Régnier**, quen realizou quince curtas centradas nos puntos máis desfavorecidos da cidade de Montreal. Entre os episodios máis lembrados tópase *Griffintown* (1972), que explora as insuficiencias urbanas deste pequeno barrio. O impacto posterior da serie foi determinante para a aprobación de diversas leis que axudasen a mellorar as zonas máis devastadas da cidade. Novamente, o activismo cinematográfico lograba ter o seu efecto directo nas decisións políticas e estas, á súa vez, na comunidade.

Mais como dixemos, os medios irán reducíndose co paso dos anos, situación claramente visible en producións como a que acabamos de comentar. Neste sentido, o traballo coa videocámara semella a solución máis factible para lograr uns resultados dignos, tal como demostrou sobradamente a experiencia vista en *VTR St-Jacques*. A proliferación de traballos nesta liña sería una constante cada vez maior, por non falar do centro de produción de vídeos impulsado pola rama francesa baixo a denominación Vidéographe. Iniciativa creada por **Robert Forget** en 1971, brindaba os medios necesarios á cidadanía para realizar as súas propias producións a moi baixo custo, de tal xeito que cada habitante podía converterse nun potencial impulsor do cambio coas súas gravacións. Aínda que foi clausurada en 1973 sen dar lugar a ningún rexistro salientable, a rama inglesa si acabou apoiándose en gravacións *amateur* para construír un importante retrato en torno a unha nova comunidade con necesidades concretas. Tal foi o caso de *V.T.R. Rosedale* (1974), carente de director atribuído ao conformarse polas distintas imaxes capturadas en 1969 por parte de membros dun comité cidadán. Por iso, a calidade visual acaba sendo deficiente na maioría dos planos, xa que o seu valor reside claramente no contido dos mesmos. Desta forma, podemos apreciar como estes participantes anónimos van un paso máis lonxe do activismo para converterse en homes de acción, alleos ás necesidades políticas para alcanzar o cambio eles mesmos co seu esforzo. Asistimos así a uns dos casos máis potentes de democratización da tecnoloxía en materia fílmica.

Mentres tanto, os temas seguían evolucionando cara a novas demarcacións segundo avanzaban os anos setenta. No entanto, a gran culminación neste sentido acabaría por recaer no feminismo, materia central do “Challenge” entre 1972 e 1975. Esta nova revolución social coincidiu coa supervisión do veterano **Len Chatwin** na produción, activo neste posto dende 1972. Fronte á visión de **Anne Claire Poirier** no lado francófono, o comité considerou oportuno que a vertente inglesa dese a súa particular visibilidade ás nais traballadoras nalgún traballo similar. Froito desta petición, Chatwin pensou en **Kathleen Shannon** como a persoa indicada para afrontar un proxecto destas características. Realmente, o activismo de Shannon viña avalado pola súa experiencia como montadora nos traballos iniciais da “cuestión india”, o que a convertía na persoa idónea para levar este sentimento ás necesidades femininas. Nace así a serie *Working Mothers* (1974-1975), un conxunto de once curtametraxes

Fotograma de  
*Would I Ever Like to Work* (1974)  
de Kathleen Shannon



Nun sentido máis concreto, é difícil decantarse por algunha das súas propostas, aínda que si é certo que dúas delas destacaron polo seu contido totalmente dispar, tal é o caso da crueza de *Would I Ever Like to Work* (1974), fronte ao carácter máis conmovedor de *Our Dear Sisters* (1975). No primeiro caso, Joan é unha nai solteira de sete fillos que depende da asistencia social, xa que a súa situación impídelle traballar debido a que a gardería supoñería un gasto maior ao que podería asumir co seu soldo. Asistimos así a unha entrevista desenvolvida no caos da súa cociña, na que a frustración acaba converténdose nun retrato sen esperanza. Pola súa banda, *Our Dear Sisters* lévanos ao fogar da tamén cineasta Alanis Obomsawin, nai solteira dunha nena adoptiva, que acaba reflexionando sobre as súas responsabilidades no fogar, pero tamén na súa comunidade como cidadá indíxena. A cinta acaba asumindo un ton máis positivo, polo que non estraña que fose escollida como título final da serie, de aí a montaxe das outras protagonistas na secuencia final como esa chamada definitiva ao cambio. Paralelamente á serie, a feminización fílmica chegaba a través do **Studio D**, que veremos no capítulo vindeiro.

A partir de 1975, as evidencias dunha crise na xestión do programa “Challenge” eran cada vez máis patentes. Isto debíase a unha certa burocratización de todo o

proceso de traballo do comité, determinado por unha certa inercia e monotonía nas súas funcións. En xuño dese mesmo ano, o programa renóvase outros tres anos máis, ao que lle seguirá unha nova prolongación de dous anos en 1978. No prazo deste lustro, o xurdimento de novas obras de relevancia sufriu un gran descenso, feito que se volve máis tallante se o levamos ao terreo da curtametraxe. Igualmente, o “boom” feminista apenas daría lugar a novos temas destacables pola súa significación, polo que o “cambio” era xa un asunto totalmente moribundo. Se a isto lle sumamos as novas medidas de austeridade que azoutaron o *Board* a finais dos setenta, xunto a un contexto político máis inclinado cara a pensamentos dereitistas, é totalmente comprensible que o programa tivese os días contados. Finalmente, a súa disolución formal chega en 1980 con tanta naturalidade que practicamente ninguén botou en falta a despedida dun dos alicerces ideolóxico-cinematográficos en toda a historia vivida na ONF/NFB.

No que respecta á curta dos últimos anos, esta pode resumirse facilmente á serie *Occupational Health and Safety* (1978), dirixida integramente por **Boyce Richardson**. Como última gran serie do programa, as súas nove curtametraxes abordan diversas cuestións relacionadas coa saúde como tema central. Digamos que os problemas de certos colectivos substitúense aquí por preocupacións de carácter máis xeral, polo tanto fóra dos presupostos orixinais do “Challenge”. Aínda así, as súas achegas son de grande interese nun plano científico, inclusive a día de hoxe, xa que se expoñen os riscos que ocasiona o uso excesivo dos químicos nunha sociedade determinada pola voracidade das regras do consumismo. En resumo, a produtividade asúmese como o único obxectivo, sexa cal sexa o prezo. No cinematográfico, ningún dos episodios sobresaie por encima dos demais máis aló da súa contribución educativa, polo que daremos aquí por finalizada a nosa ollada ás principais curtametraxes do programa “Challenge”.

Como conclusión, é imposible negar o entusiasmo que supón achegarse a un tema tan representativo como este a nivel histórico e cinematográfico. E é que *Challenge for Change/Société nouvelle* é sinónimo de “cinema social” ao máis alto nivel, unha práctica vista de xeito natural só en países do chamado “terceiro mundo”<sup>38</sup>. Neste caso, a súa existencia foi posible polo simple feito de darse no lugar adecuado no momento preciso, o que non lle quita valor, xa que é a consecuencia directa dunha sociedade aberta e comprometida. Con todo, lonxe de converterse nun prototipo a seguir, ningunha iniciativa ao uso prosperou noutros países similares. Sirvan como exemplo os modelos emprendidos no estado de Nova York por veteranos do “Challenge” como Stoney ou Bonnie Klein, así como o caso australiano, todos eles infrutuosos no máis curto prazo. Por outra banda, debemos ser conscientes de que hoxe vivimos unha época na que auspiciar un proxecto gobernamental destas características é case unha quimera, o que nos leva a valorar aínda máis a súa importancia histórica.

Nun plano oposto, as críticas tamén existiron, principalmente aquelas que cuestionan se realmente foron alcanzadas moitas das aspiracións que xurdían

38. Os anos sesenta foron sen dúbida os máis frutíferos e convulsos para o “cinema social” a nivel mundial, aínda que esta tendencia contaba cunha aceptación máis limitada nos países máis ricos, situándose Canadá como a maior excepción. Aquelas nacións máis desfavorecidas víronse obrigadas a asumir un cinema máis pragmático que adoita agruparse actualmente baixo o concepto “Terceiro cinema”, unha realidade que tivo o seu momento álxido entre 1960 e 1975. Esta denominación ten a súa orixe no manifesto sudamericano “Cara ao terceiro cinema”, publicado en 1969, caracterizado por agochar importantes ideas revolucionarias antiimperialistas en contra do cinema comercial. Independentemente desta mentalidade politizada, este tipo de cinema mostrábase moito máis próximo á realidade da súa propia sociedade, xeralmente marcada pola pobreza. Así pois, os temas e os problemas non eran tan diferentes duns países a outros, podendo destacar os logros fílmicos alcanzados en países tan diversos como Cuba e Chile, en América; Senegal e Angola, en África; ou Irán e India, en Asia. Sen dúbida, un tema ao que haberá que prestar a debida atención no futuro.

nestas películas. En maior ou menor medida, moitos dos títulos do programa tiveron consecuencias directas á hora de actuar por parte das administracións, tal como puidemos ratificar en varios casos. Non esquezamos que as realizacións do “Challenge” non xorden como a forza coa potestade para aplicar os cambios sociais necesarios, senón como a canle para chegar e coñecer os problemas que comprimen a certos sectores da sociedade. Ata se os dilemas en cuestión fosen ignorados, a filmografía do programa tería cumprido o seu cometido, posto que a súa función era dar “voz” aos necesitados e oprimidos empregando os medios audiovisuais necesarios. Nos seus anos máis proveitosos, o obxectivo foi logrado con fartura.

En canto ao plano cinematográfico, vimos algúns xuízos ante situacións concretas, pero tampouco faltaron aqueles que foron receosos co programa a nivel xeral. Como non, un dos seus principais antagonistas foi John Grierson, para nada sorprendente se temos en conta as súas ideas persoais sobre o documental, opostas a calquera manifestación de *cinema participativo*, tal como se enfocaron a maioría dos traballos do “Challenge”. Sen dúbida, o debate está servido sexa cal sexa o enfoque que queiramos aplicar. A modo de síntese, achegamos unhas palabras de Colin Low a raíz duns intensos encontros compartidos con Grierson en 1971, nas que acaba por explicar a desaparición do programa apoiándose nos comentarios do pioneiro:

*“As Dr Grierson predicted, some of our methods were impractical. Somewhere in the mid-seventies the program slowly expired – after several attempts to revitalize it – for those reasons Dr Grierson so deftly fingered in his criticism of the program.”*<sup>39</sup>

Sobre o programa a nivel xeral, apenas temos máis nada que engadir con respecto ás súas curtametraxes, non así no relativo aos seus outros formatos que darían para moito máis. Sen dúbida, estamos ante un tema particular que conta con material máis que suficiente para desenvolver unha retrospectiva individualizada. Non en van, unha das principais referencias bibliográficas sobre o *Board* dos últimos anos centra exclusivamente a súa atención no tema a modo de monografía<sup>40</sup>, coa disección de toda a súa existencia ao detalle. Pola nosa banda, esperamos que o espectador non vexa ningunha destas películas de forma descontextualizada, xa que as súas historias acaban case transcendendo a calquera posible logro audiovisual. No que respecta a aqueles para os que o compromiso é unha filosofía, indubidablemente *Challenge for Change/Société nouvelle* é cinema con maiúsculas.

39. Tradución do fragmento: “Como prediciu o Dr. Grierson, algúns dos nosos métodos non eran prácticos. Nalgún momento a mediados dos setenta, o programa expirou lentamente -logo de varios intentos de revitalizalo- polas razóns que o Dr. Grierson tan habilmente sinalou nas súas críticas ao programa”. Publicado orixinalmente en LOW, Colin (1984). “Grierson and ‘Challenge for Change’” en *The John Grierson Project, John Grierson and the NFB*. Toronto: ECW Press, 111–119.

40. WAUGH, T. - BAKER, M. B. - WINTON, E. (ed.): *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. McGill-Queen's University Press. Montreal, 2010. Esta publicación recolle un total de 38 artigos nos que se exploran os máis diversos contidos sobre a experiencia *Challenge for Change*, así como diversos anexos que inclúen as fichas da filmografía completa do programa. Ademais dos artigos creados expresamente para o libro, é destacable a inclusión de escritos da época asinados por Colin Low, Bonnie Sherr Klein, Fernand Dansereau, Kathleen Shannon ou o mesmísimo John Grierson, entre outros.

## 8. UN RESPALDO AO TALENTO FEMININO: O “STUDIO D”

Finalmente, a cuestión feminina condúcenos xa á última gran realidade dos “anos dourados”, ata o punto de radicar practicamente nela o peso completo da traxectoria final. Pero como xa sabemos, esta gran culminación posiblemente non chegase nunca se non fose polos seus precedentes auspiciados no programa *Challenge for Change/Société nouvelle*. O “vento de cambio” que impulsou a “experiencia *Challenge*” cobrou pois o seu propio impulso na perspectiva feminista, resultando así a aparición do **Studio D**, a primeira unidade cinematográfica mundial pensada por, para e sobre mulleres. Por fin, o soño da igualdade sexual deixou de ser un inconveniente nas instalacións da ONF/NFB, ademais de xurdir unha plataforma única para dar voz ás necesidades e circunstancias femininas.

Se nos remontamos máis atrás historicamente, o papel xeral da muller no *Board* podería considerarse case tanxencial ata os anos setenta, tanto a nivel creativo como ata temático. Apenas existían mulleres para ocupar os postos de maior responsabilidade, tales como a produción ou a dirección. Grandes excepcións diso foron as traxectorias artísticas de creadoras como a mencionada animadora Evelyn Lambart, íntima colaboradora de McLaren; ou tamén a realizadora e guionista Gudrun Parker, prolífica nas primeiras etapas da produtora. En canto ao rol feminino, os poucos filmes que chegaban a tratalo caían case sempre no estereotipo ou ata nunha certa condescendencia paternalista típica dunha sociedade patriarcal<sup>41</sup>. Coa chegada dos anos sesenta, un maior número de mulleres empezaron a destacar como realizadoras, entre elas Patricia Watson, Joan Henson e Bonnie Sherr Klein, figura esta última que destacou enormemente como activista.

No entanto, o traballo das produtoras-directoras **Anne Claire Poirier** e **Kathleen Shannon** foi o máis determinante á hora de entender a introdución da actitude feminista no seo do *Board*. Ambas lograron a súa consagración profesional a través de axitadas producións no programa *Challenge for Change/Société nouvelle*, xérmolo indiscutible para a aparición da unidade feminista. Recordemos o traballo de Poirier na serie *En tant que femmes* (1973-75), mentres Shannon facía o propio en *Working Mothers* (1974-75). Namentres, a idea de crear un departamento totalmente feminino levábase fraguando paralelamente a estas series, existindo peticións especiais ao goberno buscando dito apoio con motivo do Ano Internacional da Muller, celebrado en 1975. Pese a que estas demandas burocráticas non prosperaron, foi finalmente o comisionado Newman quen deu carta branca a **Robert Verrall**, director da produción inglesa naquel momento, para que Shannon instituíse a unidade feminina, iniciada formalmente en agosto de 1974.

41. A mellor exemplificación desta realidade pode corroborarse na serie *How They Saw Us: The Women's Archival Film Study Package* (1977), desenvolvida polo **Studio D** con **Ann Pearson** á dirección. A través de oito títulos clásicos do *Board*, a serie reeditaba estas producións antigas coa intención de remarcar a visión machista que se entresacaba das súas formulacións orixinais. Este enfoque revolucionario era en moitos sentidos unha consecuencia das ideas expostas pola pioneira en crítica feminista cinematográfica Claire Johnston, cuxos preceptos se desenvolven na súa publicación *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973). Xorde así a súa idea do “contra-cine”, fundamentada na necesidade de revisar semioloxicamente o papel da muller no cinema clásico para descifrar deste xeito cales serían os auténticos ideais dun cinema de mulleres. Entre os casos máis comentados da serie, sobresaen *Careers and Cradles* (1947), reactualizado como *How They Saw Us: Careers and Cradles*, cuxa crítica radicaba na presentación da muller como un mero obxecto para o matrimonio.

Foto de grupo coas principais integrantes do **Studio D**, con Kathleen Shannon no centro



42. O obradoiro saldouse cunha realización colectiva coñecida como *Just-a-Minute* (1976), composta por fragmentos dun minuto realizados por **Mary Aitkin, Mary Daemen, Tina Horne, Joan Hutton, Sharon Madden, Terre Nash, Margaret Pettigrew, Patricia Robertson e Candace Savage**. Entre todas elas, as que lograron unha carreira posterior de éxito foron Hutton, relevante como directora de fotografía; Nash, destacada como realizadora; e Pettigrew, moi activa como produtora do **Studio D** a partir de 1978.

Por fin, o departamento feminino da ONF/NFB era unha realidade, converténdose a propia Shannon na súa cabeza visible durante os seus primeiros e máis frutíferos anos, concretamente entre 1974 e 1986. Pero non todo foron boas noticias sen máis, xa que o apartado da estabilidade económica era unha sombra latente nestes inicios case fortuítos. Finalmente, a celebración do Ano Internacional da Muller foi capital para o arranque do departamento, xa que o *Board* recibiu fondos procedentes do “Programa da muller” patrocinado pola Secretaría do Estado. A metade desta partida orzamentaria foi dirixida ao **Studio D** por iniciativa de Shannon, mentres que a outra metade foi para a última produción de Poirier. Unha vez máis, a preocupación de Shannon velaba máis por afianzar a súa idea dunha comunidade feminina que por conseguir obxectivos creativos concretos. Isto explica que o seu primeiro gran proxecto fose un obradoiro de rodaxe para trinta mulleres, xurdindo aquí as primeiras gravacións oficiais do recentemente fundado estudio<sup>42</sup>. Deste xeito, logrou formar un pequeno grupo de artistas que terán a súa repercusión na visión máis xeral do *Board*.

Do punto de vista obxectivo, a visión inicial de Shannon foi plenamente conservadora nos seus primeiros pasos. Non esquezamos que a debilidade económica que arrastraba o proxecto, unido á forte presión á que se viu sometida por parte dos seus colegas masculinos, eran motivos máis que suficientes para

actuar con cautela. Adoita comentarse ata que algún produtor do *Board* chegou a manifestar, en claro ton de mofa, que se comería o celuloide daquel que fose o primeiro éxito do **Studio D**. Certa ou non esta anécdota, a presión estaba aí. Por iso, estes inicios rexeitaron calquera forma de radicalismo feminista, así como o sensacionalismo propio da liña máis extrema de “Challenge”. En definitiva, o importante era traballar distintas realidades arredor do feito feminino, pero sempre desde uns límites que non chegasen a molestar nunca os espectadores non feministas. Buscaba ademais realizar un tipo de cinema que promovese o debate e intercambio de opinións co público, de aí que mostrase pouco interese pola televisión. Deste xeito, as historias sobre mulleres poderían cumprir os obxectivos básicos agardados por un conglomerado destas características.

Do punto de vista creativo, o segundo ano de *Working Mothers* foi determinante á hora de definir as primeiras realizacións do **Studio D**. En primeiro lugar, a serie confirmaba que os enfoques empregados destacaban tanto pola súa calidade, como polo seu éxito entre un público demandante destas temáticas. Pero tamén corroboraba a necesidade de priorizar realizacións asumibles que fixesen viables os distintos proxectos, por iso é polo que a curtametraxe se converte case na única formulación a seguir nos anos de partida. Así se demostrou no primeiro título oficial da unidade: a curta *Great Grand Mother* (1975), dirixida por **Anne Wheeler** e **Lorna Rasmussen**. Nesta produción presentábase un relato de alcance histórico no que se evocaba a vida de grandes mulleres que pobooaron as rexións das Prairies, en especial Manitoba. A súa diversidade estética acaba por converterse no maior acerto co que conta, combinando entrevistas, imaxes de arquivo e recreacións de ficción de certos feitos relatados. Como carta de presentación, estamos ante un filme que buscaba ampliar as miras ofrecidas en *Working Mothers*, sempre ao amparo da corrección que inspiraba cada unha das historias recollidas arredor deste grupo de mulleres admirables.

Neste punto de arranque, a configuración dun pequeno equipo ben modelado era esencial para lograr o ansiado éxito. Ademais de Shannon en calidade de produtora executiva, o grupo foise concretando coa chegada de **Yuki Yoshida** e **Margaret Pettigrew**, ambas como produtoras. Aos poucos iríanse sumando algunhas realizadoras, moitas delas permanentes, pero tamén houbo outras cuxa formación na unidade feminina era o trampolín perfecto para acceder a outros departamentos da produtora. Existía igualmente un importante labor colaborativo con produtores independentes alleos ao *Board*, totalmente necesarios para abordar o maior número posible de producións. Sen ir máis lonxe, a anterior *Great Grand Mother* era unha cinta orixinal da produtora Film West Associates, xurdindo aquí unha colaboración que sería determinante para a unidade feminina a modo de declaración de intencións. Con estes alicerces, o **Studio D** empezou a arrancar contando como oficina cun modesto espazo situado no soto da sede de Montreal, todo un paradoxo se temos en conta os innumerables galardóns que estaban por chegar.

Entre as primeiras fichaxes a destacar, está a aparición temperá de **Beverly Shaffer**. Esta realizadora contaba cunha importante experiencia forxada nunha canle televisiva de Boston, concretamente nun programa educativo para rapaces. Foi aquí onde iniciou o seu interese pola infancia, aínda que carecía da liberdade necesaria para levar a cabo as súas propias ideas sobre o tema. Como canadense, a ONF/NFB era a súa oportunidade máis realista para lograr dito obxectivo, algo que posiblemente non lograría se non fose pola constitución do **Studio D**. A principios de 1975, o apoio de Shannon foi determinante para arrincar a súa serie *Children of Canada* (1975-1982), a primeira creada oficialmente pola unidade. Todos os seus episodios foron dirixidos por Shaffer que filmou os oito primeiros entre 1975 e 1978, con Yoshida aínda na produción. A súa intención era realizar filmes sobre nenos nos que eles mesmos daban a súa particular visión da vida a través das súas experiencias e circunstancias. Chegar a outros mozos empregando a súa mesma linguaxe era o realmente importante, de aí a transcendencia de dar coa rapazada axeitada. De igual xeito, a característica diversidade canadense -rexional, cultural, social...- non podía faltar, definindo á perfección os mandatos que rexían o *Board*. Como primeiro grande acerto da serie, salientamos a espontaneidade de *My Name Is Susan Yee* (1975), centrado nunha rapariga inmigrante chinesa que vive no centro de Montreal. Sen dúbida, o carisma da nena convértese na alma do filme e o seu desenfado desborda en cada unha das escenas, algo que non faltará noutros títulos posteriores da serie.

Aos poucos, o estudio despegaba sen facer moito ruído, xa que *Children of Canada* era moito máis que unha versión amable de *Working Mothers* centrada na infancia. O seu seguinte paso foi rodar algunhas historias na British Columbia, onde xurdiron interesantes visións dos costumes infantís desta zona, entre elas a mostrada polo protagonista de *Beautiful Lennard Island* (1977). Pero sen dúbida, a consagración definitiva chega con *I'll Find a Way* (1977), a historia dunha nena con espiña bífida que se enfronta á dura proba de lidar coa súa malformación. Con só nove anos, a pequena mostra unha madurez impropia da súa idade, resultando así momentos tan naturais como improvisados que converten a este título na mellor filmación da serie. A sombra do “Challenge” era evidente na súa necesidade de representar a discapacidade infantil, aínda así sen evitar o característico ton amable das anteriores creacións da serie. Pese aos seus cinco días de rodaxe e un orzamento moi axustado, o seu alcance creativo non pasou desapercibido no apartado de premios, ata o punto de alzarse co Óscar á mellor curtametraxe de ficción, aínda que se trate dun documental. Deste xeito, o **Studio D** lograba o seu éxito máis rotundo no que era posiblemente o momento de maior necesidade para o *Board*. Un triunfo ao que se lle unirían dous galardóns idénticos nun futuro próximo, algo totalmente impensable neses primeiros pasos de mediados do setenta. No que respecta a *Children of Canada*, Beverly Shaffer realizou dúas historias máis a principios do oitenta –*Julie O'Brien* (1981) e *It's Just Better* (1982)–, completando así a decena. Con toda seguridade, a estancia de Shaffer na unidade feminina atópase entre as máis recordables de toda a súa historia.



**Beverly Shaffer**  
preparando a rodaxe de  
*I'll Find a Way* (1977)

En 1977, o prestixio do **Studio D** estaba totalmente confirmado nun sentido artístico. A súa posición na demarcación inglesa era inmejorable, equiparada unicamente polo Studio A correspondente ao departamento de animación. Consecuencia directa ou non da súa fama, o plano económico tamén logrou por fin certa sostibilidade grazas á xestión de **Ian McLaren**, o novo responsable da produción inglesa. A partir deste momento, contaría cun orzamento equivalente ao resto de departamentos da rama inglesa, logrando así a súa época de maior éxito a todos os niveis. Isto permitiu que outras realizadoras conseguisen asentarse na unidade ata ben entrada a década dos oitenta. Entre elas, temos o traballo da francófona **Diane Beaudry**, quen desenvolveu distintos proxectos ata 1984, momento do seu paso á demarcación francesa. Se nos cinguimos aos “anos dourados”, esta directora destacou por dous breves documentais no estudo: *Maud Lewis: A World Without Shadows* (1976), en memoria da artista Maud Lewis, recoñecida polas súas pinturas en estilo “naíf”; e *Laila* (1980), un retrato sobre unha muller que decide facerse escaiolista para fuxir do traballo lixo. Este último exemplo destacou por abrir unha nova vía do feminismo ao preocuparse por aquelas mulleres que optan por dedicarse a profesións pouco habituais en cuestión de xénero. A súa loita contra a discriminación laboral feminina foi un importante acerto para dirixirse cara a temas cada vez máis polémicos.

Case finalizados os setenta, encontrámonos con dous pesos pesados que deixarían unha importante pegada no estudio. Referímonos a **Bonnie Sherr Klein** e a súa colaboradora esporádica **Dorothy Todd Hénaut**, ambas ligadas entre si dende a súa experiencia activista en *VTR St-Jacques*, na que Hénaut participou como asistente de dirección. Digamos que a súa experiencia en “Challenge” traería un novo talante á serenidade das realizacións feitas ata o momento. Con todo, as creacións de Hénaut como directora interesábanse

máis polas novas enerxías e a sostibilidade ecolóxica, non en van definiase como unha “ecofeminista”. Fóra deste detalle, ambas dirixen o seu primeiro traballo individual para o **Studio D** en 1978, cuxos resultados podemos cualificar aínda de modestos. Finalmente, o gran paso adiante prodúcese con *The Right Candidate for Rosedale* (1979), dirixida por Bonnie Klein xunto a **Anne Henderson**. Por primeira vez, a temática política incorpórase ás producións da unidade feminina, ofrecéndonos un interesante seguimento á candidatura dunha muller para un dos postos políticos máis importantes de Toronto. A campaña permite coñecer toda a diversidade da zona, sempre coa muller como principal estímulo. É así como chegamos a esta complexidade política de realidades cuxos subtextos son case tan importantes como o que percibimos directamente en pantalla. Con este filme, o estudio abría a súa “fase dous”, máis seguro de si mesmo, pero tamén máis preparado para temas algo máis belixerantes. Klein aínda iría un paso máis aló co que foi a primeira longametraxe da unidade feminina, a controvertida *Not a Love Story: A Film About Pornography* (1981), na que contou con Hénaut na produción. Nin que dicir ten que xuntar feminismo e industria do porno aseguraba xa de antemán o debate, como así sucedeu con esta proposta.

Fotograma de  
*If You Love This Planet* (1982)  
de **Terre Nash**



Coa chegada dos anos oitenta, o departamento sentíase máis fortalecido que nunca, preparado para ampliar os seus propósitos. Tras *Not a Love Story*, xorde un novo campo de mira centrado no pacifismo e a loita contra o perigo nuclear, sempre coa mirada feminina como distintivo. Tal era o tema seguido pola curtametraxe *If You Love This Planet* (1982), unha realización da pouco prolífica ata o momento **Terre Nash**. A alma do filme recae nunha conferencia dada pola doutora Helen Caldicott, cuxa alegación en contra do armamento nuclear absorbe toda a atención pola súa elocuencia. Pola súa banda, a directora opta por exemplificar gran parte das súas palabras con imaxes de arquivo, entre as que se inclúen o bombardeo de Hiroshima e as súas consecuencias, ou



Fotograma de  
*Flamenco at 5:15* (1983)  
de Cynthia Scott

tamén as icónicas imaxes das probas nucleares de Nevada realizadas en 1955, por citar só algúns exemplos. A mensaxe non podía ser máis clara: o desarme nuclear non se pode pospoñer máis tempo. Toda a realización zumega un aire claramente clásico realizado con moi poucos medios, o que posiblemente sería do agrado do mesmísimo Grierson. Máis complexa foi a súa distribución, sobre todo en Estados Unidos, onde o Departamento de Xustiza da administración Reagan quixo limitar as súas posibilidades ao etiquetala como “propaganda política estranxeira”. Lonxe de cumprir o seu obxectivo, as restricións avivaron aínda máis unha conciencia en contra da censura, ata o punto de alcanzar un notable éxito que levou a película a gañar o Óscar á mellor curtametraxe documental. Durante o seu discurso de aceptación, unha irónica Nash agradeceu aos funcionarios de Reagan o formidable labor de publicidade para o filme, logrando así perpetuarse no tempo. Posteriormente, a directora seguiu traballando sobre o tema, o que deu lugar á serie *Speaking Our Peace* (1985-87), contando coa influente colaboración de Bonnie Klein.

Quédanos por analizar o último triunfo da ONF/NFB no que respecta á súa etapa clave, e por extensión a nosa última protagonista. Sen dúbida, a poética de *Flamenco at 5:15* (1983) ben merece esta carta de presentación, xa que dificilmente poderíamos atopar un mellor canto de cisne. Esta proposta foi realizada por **Cynthia Scott**, unha foránea do **Studio D** que realizou distintos traballos para a produción inglesa, incluído o guión da curta de ficción *First Winter* rodada polo seu marido John N. Smith. Persoalmente, Scott viuse atraída polo mundo da danza durante a primeira parte do oitenta, encontrando neste achegamento ao flamenco a súa obra máis perfecta. Aquí, “el duende” apodérase do filme a través do matrimonio Robledo, os profesores de baile protagonistas que intentan inculcar aos seus alumnos da National Ballet School of Canada a súa paixón pola danza. Todo se antolla case casual, como o propio dominio do baile en si, o que dota a todo o conxunto dunha naturalidade convertida no

seu maior acerto. O movemento e o ritmo acada a éxtase na exhibición final da película, momento no que o espectador comprende que estes estudantes deixaron de selo para converterse xa en profesionais. Sen dúbida, todas as evocacións que nos inspire o filme fan xustiza ao seu visionado, así que un non debe dubidalo o máis mínimo. Como non podía ser doutro xeito, aquí batemos co terceiro e último Óscar da unidade feminina, posiblemente un dos máis irrefutables de cantos comentamos. En canto a Scott, quedanos pena que non se incorporase ao D dende os seus inicios, xa que podería estar entre os grandes referentes a seguir. Malia todo, o seu único título compensa esta carencia.

Tras este percorrido, é posible que moitos dos traballadores do *Board* non desen crédito ao que estaban a vivir. Pero aínda así, a sombra dos problemas económicos pronto volvería chegar. A partir de 1984, as reducións orzamentarias foron cada vez a máis, co que tirar novas producións de calidade converteuse nunha dificultade progresiva. Proba diso, foi a dimisión de Shannon como produtora executiva en 1986, aínda que mantivo a súa presenza no departamento como produtora ocasional. Ditas circunstancias son a principal xustificación á conclusión dos “anos dourados” en 1983, xa que o apoxeo do **Studio D** era a última consecuencia dun período sen precedentes, tal como xa vimos. Daquela, o departamento chegaba ao seu décimo aniversario, e para moitos aínda non lograra cumprir os ideais feministas que se esperaba dunha organización destas características. Arrincaba así a “fase tres” para poñer o foco noutros problemas máis actuais, aínda que case nunca sen chegar a esa contundencia revolucionaria que marcase unha gran diferenza co resto do *Board*. Tras Shannon, as encargadas do estudio foron **Rina Fraticelli** (1987-90) e **Ginny Stikeman** (1990-96), asumindo esta última a agonía dos últimos anos.

Obviamente, esta época marcada polas dificultades non deixaría de ter os seus novos retos e logros, mais por cronoloxía non entraremos en detalles ao tratarse doutra investigación independente. A modo de sumario, as referencias a Shannon, Shaffer, Klein e Nash cobren o lado máis representativo do departamento, así que non fallamos nese sentido. Alén diso, o tema dá para moito máis, polo que sería magnífico que chegase a ter a súa propia monografía ben documentada e analizada. Nin que dicir ten, as formulacións feministas cambiaron moito cos anos, co que unha visión actualizada do feito naquel momento é un reto aínda pendente. Pola nosa banda, seguimos recalcando que o **Studio D** puido ser máis contundente no plano ideolóxico do que demostrou, aínda que tamén pode ser unha apreciación froito doutro tempo. Quizais nos inflúa tamén o falar previamente de “Challenge”, manifestando así o noso lado máis reivindicativo. O que si podemos corroborar dende a obxectividade é que as producións de maior éxito tamén foron as menos provocadoras. Isto lévanos a preguntarnos se estes triunfos non encerran algo da condescendencia masculina do momento. Todo é posible. Pero sexa cal sexa a resposta a estas incógnitas, é indubidable o potencial creativo que desprenden estas curtametraxes a nivel fílmico. Só por iso, a defensa de **Studio D** é inapelable.

## 9. *OS MÚSICOS DO NATIONAL FILM BOARD*

As referencias ao **Studio D** complementan a que é a nosa última estación oficial. Pero antes de rematar, gustaríanos dar algunhas pinceladas sobre un apartado ao que non sempre se lle dá a visibilidade merecida. Realmente, hai moitas áreas cinematográficas que non sempre contan coa suficiente consideración. Non esquezamos que o cinema é un traballo colectivo cuxo éxito depende da boa ancoraxe de todas as súas pezas, facéndose complicado mencionar a todo o mundo. Neste sentido, abondaría con mencionar nomes como o director de fotografía Robert Humble, o montador Dennis Sawyer, os encargados do son Roger Lamoureux e Jean-Pierre Joutel, así como os produtores Guy Glover e Barrie Howells, figuras todas elas con máis dun centenar de traballos realizados para o *Board*, incluídos varios dos aquí comentados. No entanto, a nosa reivindicación non irá enfocada a ningún deles, senón ao apartado musical, realmente tan visible como a propia disposición visual. Nel reside toda a carga emocional da maioría de filmes, polo tanto a súa presenza é practicamente equiparable ao propio desenvolvemento narrativo.

Como pode intuírse, unha produtora tan grande como a ONF/NFB contou con diversos músicos nas súas distintas etapas. Mais falamos de nomes practicamente descoñecidos, xa que se trata de artistas que non encaixan no prototipo do “músico de cinema” convencional, cando menos na maioría dos casos. Pensemos que este cualificativo o acaparan case exclusivamente os compositores para grande orquestra, modelo que apenas ten cabida nas producións do *Board*, especialmente nas curtametraxes. Así pois, todos aqueles músicos que se afastan desta tendencia, automaticamente vense excluídos do recoñecemento reservado á elite orquestral. Pola nosa banda, esta análise tampouco pretende converterse nun catálogo exhaustivo, posto que iso non cumpriría o noso obxectivo de dar a coñecer aqueles casos máis representativos que calquera afeccionado debería coñecer. Para iso, retomaremos algún dos títulos que fomos apuntando nos capítulos anteriores.

Do mesmo xeito que os realizadores dilucidados, os “anos dourados” marcaron a converxencia de dúas xeracións de músicos. Pero ao contrario que noutros contextos músico-fílmicos, ambas as visións nunca entraron en discrepancia, senón que coexistiron sen ningún problema. Neste senso, a liberdade creativa do *Board* non limitaba a capacidade de acomodación dos seus músicos, xunto coa súa aptitude para evolucionar ao longo do tempo, polo que tampouco debe sorprendernos a estas alturas esta conxuntura. Veremos pois quen foron os maiores representantes da “xeración clásica” e a “xeración moderna”.

Á hora de arrancar oficialmente, moitos quizais concorden en que a conexión música e *Board* nos conduce inevitablemente ao xenio de **Norman McLaren**. Tal é a súa capacidade artística que a música tamén se atopa entre os seus talentos. E ata certo punto, a súa visión musical marcou certo xeito de entender algúns dos traballos da produtora, xa fosen realizados directamente por el, xa polos seus colaboradores máis próximos. En canto a el, o son sintético acabou marcando a súa formulación musical por excelencia, tal como aproveitou na súa curtametraxe *Synchromy* (1971), aínda que non foi menos interesante a súa achega ao gran clásico *Neighbours* (1952), aínda dentro dos seus anos iniciais. No apartado de colaboradores, os dous nomes máis representativos da xeración clásica, entre outros que traballaron con el e que, con certeza, resultaron beneficiados polo seu influxo, son Maurice Blackburn e Eldon Rathburn, dúas das figuras ineludibles para as primeiras décadas de existencia da ONF/NFB.

43. O vínculo McLaren-Blackburn sen dúbida tivo unha repercusión mutua para os dous artistas. No caso de Blackburn, acabou desenvolvendo o seu propio proxecto como director dunha curta de animación titulada *Ciné-crime* (1968), un traballo determinado pola experimentación obviamente na liña de McLaren. Sen dúbida, esta realización supón unha mostra clara da diversidade artística que caracteriza este compositor.

Sen dúbida, o noso primeiro gran nome chega coa referencia a **Maurice Blackburn**. Case inseparable de McLaren, podemos definilo como o seu máis estreito colaborador en materia musical<sup>43</sup>. A súa chegada ao *Board* produciuse case nos mesmos inicios, en 1941, e a súa relación mantívose ininterrompida durante os corenta anos seguintes. Pero, malia as datas, o seu estilo non foi para nada convencional nin tradicional, xa que a diversidade sonora sitúase como o seu trazo máis característico. De formación clásica, estivo ao tanto das grandes innovacións musicais do seu tempo, entre elas certo gusto pola *aleatoriedade* -expresado nalgún dos títulos con McLaren-, así como tamén a *electroacústica*. Isto tampouco lle impediu achegarse a sonoridades máis tipicamente populares, dende a quebequesa ata as procedentes doutras latitudes. Todo dependía das necesidades de cada traballo para este auténtico mestre da versatilidade.

**Maurice Blackburn** ao piano en pleno proceso creativo



Posto que o noso cometido son os “anos dourados”, o seu vínculo con McLaren nesta etapa redúcese a dous dos seus títulos finais arredor da danza: *Pas de deux* (1967), e a postremeira creación de ambos *Narcissus* (1983). No primeiro deles, Blackburn non afrontou unha composición orixinal, senón máis ben un traballo de edición próximo á *colaxe* a partir dunha melodía popular romanese executada con frauta de pan polo virtuoso Constantin Dobre. Malia tratarse dun préstamo, o músico acaba facendo case súa a gravación, logrando expandir un tema de apenas tres minutos aos máis de trece que dura o filme. O traballo de capas léva a xogar coa melodía desde pequenos patróns ata a súa aparición completa, ao que debe sumarse a riqueza ambiental que logra co murmurio orquestral da versión. Se a este logro sonoro lle sumamos o potencial visual conseguido por McLaren, sobran xa as palabras. Con respecto a *Narcissus*, aquí si a musicou de xeito completo, modelando un traballo de música de cámara de claras connotacións impresionistas a imitación de Debussy con outros tantos mitos gregos. O protagonismo asúmeo principalmente a frauta traveseira, acompañada por unha arpa, piano e unha pequena orquestra de cordas composta por sete instrumentos. Como momentos particulares, inclúese unha voz nunha das escenas do filme, traballada a modo de “vocalise”; mentres que outra das escenas emprega os típicos sons sintéticos tan inconfundibles de McLaren, sen dúbida toda unha homenaxe por parte do músico. Unha gran creación que nos deixa grandes momentos para o recordo, tanto a nivel visual como musical.

Sobre Blackburn a nivel xeral, podemos dicir que cultivou todos os campos vistos no *Board*, aínda que si é certo que os “anos dourados” o levaron cara a unha certa especialización dentro do campo da animación. A etapa de *recortables* de **Evelyn Lambart** foi unha das máis beneficiadas deste momento, enriquecendo a maioría das súas creacións destes anos. De todas elas, a máis interesante na súa unión de música e movemento é posiblemente *Paradise Lost* (1970), un traballo en que acaba desenvolvendo o seu lado máis pastoral para as primeiras escenas do campo, mentres que a chegada da contaminación permítelle introducir unha formulación máis atonal e aleatoria. Ademais da afamada animadora, o estudio de animación francés converteuse nun lugar recorrente de traballo, perfecto para dar saída á súa concepción incidental da música. Entre os casos máis representativos, achamos *Notes on a Triangle* (1966) de **René Jodoin**, pensado como un valse que expresa musicalmente a relación ternaria co triángulo; *Metadata* (1971) de **Peter Foldès**, escrito en colaboración con Alain Clavier a través de sonoridades electrónicas que recordan a electroacústica clásica por unha banda e o *jazz-rock* polo outro; *Cycle* (1971) de **Suzanne Gervais**, no que xoga coa electroacústica novamente para apoiar a abstracción do traballo; *Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff* (1974) de **Jacques Drouin**, filme en tres episodios que acompaña cunha música afrancesada para os dous últimos, de corte neoclásica para o segundo fragmento e impresionista para o terceiro; así como dúas das curtametraxes principais de **Bretislav Pojar**, concretamente *Balablok* (1972) e «*E*» (1981), ambas cunha

música máis acorde co tratamento *cartoon* da tradición máis clásica do debuxo animado. Sen dúbida, os rexistros de Blackburn son ilimitados, polo que un estudo exhaustivo da súa obra obrigaría a revisar cada creación unha por unha para coñecer así todo o seu potencial.

44. Entre todos os músicos de cinema canadenses, **Eldon Rathburn** é o que conta con maiores recoñecementos, tanto de carácter honorífico, como a través de creacións dedicadas á súa figura. No último caso, é destacable o documental *Eldon Rathburn: They Shoot... He Scores* (1995), dirixido por **Louis Hone**. Esta curtametraxe da ONF/NFB serve para explorar os momentos máis destacados da súa carreira, así como para coñecer un pouco da súa última etapa centrada na musicalización de producións para IMAX. Recentemente, o seu legado artístico foi obxecto dun ensaio monográfico imprescindible para todo afeccionado a este campo específico: **WRIGHT, J. K.: *They Shot, He Scored: The Life and Music of Eldon Rathburn***. McGill-Queen's University Press. Montreal, 2019

Fronte á grande heteroxeneidade de Blackburn, o outro grande autor dos anos iniciais de *Board* é quizais máis tradicional nas súas formulacións elementais, aínda que estas poden moverse dende un simple tema *country* ata creacións típicas na liña orquestral. Trátase de **Eldon Rathburn**, para moitos quizais o compositor por excelencia de toda a historia da ONF/NFB. Formado como pianista, os seus primeiros pasos profesionais levárono a formar parte dunha orquestra *folk*. Moi pronto foi enfocando a súa carreira cara á composición, chegando a gañar varios concursos desta índole, ao que poderíamos sumar clases especializadas con Arnold Schönberg en Los Ángeles. A súa primeira oportunidade no *Board* chégalle en 1946, cando a súa partitura marca tan boa impresión que lle cambiará toda a súa vida posterior. Ao ano seguinte, convértese en compositor estable da produtora, un posto que mantivo ininterrompidamente ata 1976, aínda que seguiu traballando esporadicamente en producións puntuais ata mediados dos noventa. Ao longo dos seus trinta anos oficiais, o seu estilo, case sempre lixeiro, nunca deixou de sorprender os seus colegas de profesión ata converterse na figura musical máis respectada do cinema canadense<sup>44</sup>.

Con respecto á actividade específica de Rathburn dentro do *Board*, parece que a súa filmografía tense decantado máis polo documental, sen menosprezar nunca outros campos como poden ser a animación ou a longametraxe de ficción.

**Eldon Rathburn** preparando unha sesión de gravación.





Fotograma de  
*In the Labyrinth* (1967),  
codirixida por Roman Kroitor,  
Colin Low e Hugh O'Connor

Sen dúbida, os seus anos máis prolíficos coinciden coa súa participación case exclusiva para a famosa Unit B (1952-64), xusto antes dos “anos dourados”. A súa continuidade posterior na época que nos compete será cada vez máis limitada en creacións, aínda que non por iso exenta de grandes títulos musicados por el. En canto a grandes cineastas na súa colaboración, non podía faltar certa relación con McLaren, aínda que o director do *Board* co que mellor pode asociarse pola súa fecunda conexión é **Colin Low**. Sen necesidade de referir toda a súa filmografía xuntos, abonda con mencionar o resultado logrado na máis clásica *Universe* (1960), así como na comentada en profundidade *In the Labyrinth* (1967). Claramente, este último proxecto foi unha oportunidade excelente para realizar un traballo único en materia audiovisual, xa que transcendía o cinematográfico. Por primeira vez, puido participar en toda a experiencia case dende os inicios, algo insólito para o músico de cinema que normalmente depende tan só das imaxes xa creadas na montaxe final. Deste xeito, logrou experimentar con mestría todo tipo de sonoridades dependentes das orixes múltiples das propias imaxes, desde o exotismo oriental dos primeiros compases ata unha multitude de estilos que van do folclórico ao orquestral. A isto, debemos sumarlle todo tipo de sons gravados e calculados silencios que, unido á música propiamente dita, converte a armazón sonora na alma narrativa de todo este traballo único. Se a isto lle sumamos as achegas sonoras das outras dúas salas, fica claro que todo o potencial do *Pavillón Labyrinth* era algo máis que os seus espectaculares logros visuais.

Aínda que un estudo musical de *Labyrinth* daría para moito, inclinámonos máis por mencionar outras partituras destacadas xurdidas do seu puño durante estes anos clave. Como comezo indiscutible está a súa participación en *The*

45. O tratamento entre **Buster Keaton** e **Eldon Rathburn** recórdase como moi próximo e intenso, sobre todo á hora de rememorar con nostalxia os momentos dourados da “era muda”. A chegada de Keaton e a súa esposa á sede central de Montreal compaxinou-se cunha proxección improvisada do clásico *O maquinista da Xeral* (1927), en clara homenaxe ao actor. Dita proxección contou coa inestimábel presenza de Rathburn ao piano, quen improvisou axeitadamente unha música para este pase, o que foi moi aplaudido por Keaton.

*Railrodder* (1965), dirixida por **Gerald Potterton** e protagonizada por **Buster Keaton**. Sen dúbida, falamos dun traballo no que os principios do *slapstick* aínda están presentes, polo que non é de estrañar que Rathburn se decante máis por un estilo musical máis popular para case toda a súa metraxe. Así, as distintas paisaxes de Canadá dan lugar a diversos temas musicais entre os que se sucede o protagonismo instrumental do banxo, a harmónica e ata a pianola. Certamente, o coñecemento de Rathburn dos anos do cinema mudo e a súa música situárono como o candidato perfecto para este proxecto<sup>45</sup>.

Cara a finais dos anos sesenta, centraría boa parte do seu interese na ficción de formato longo, volvendo realizar algunha curtametraxe destacada a principios da década seguinte. Dentro deste último caso, é claramente recomendable o filme *Paul Kane Goes West* (1972), do director **Gerald Budner**. Estamos ante un documental histórico no que a música cobra tanto protagonismo como o episodio histórico ao que acompaña, valéndose para iso dun “son americano” que define tan ben a autores coetáneos como Aaron Copland. E tras este traballo acabou musicando con notoriedade varias cintas no sempre agradecido mundo da animación: *The Family That Dwelt Apart* (1973), de **Yvon Mallette**, seguindo unhas pautas de sonorización acordes co *cartoon* máis clásico; *Icarus* (1974), de **Paul Bochner**, cuxa recreación do mito grego permítelle afrontar un estilo de claro selo incidental dentro dos límites do impresionismo musical; así como a animación documental *Satellites of the Sun* (1974), de **Sidney Goldsmith**, na que recrea misteriosamente, tal como fixera en *Universe*, a inmensidade do espazo a través dun estilo que podería definirse como expresionista, aínda que acaba incorporando tamén algunha cita importante de Johann Sebastian Bach. Tras esta particular triloxía, Rathburn xa case completou a súa estancia oficial no *Board*, culminada no 76.

Fotograma de *Satellites of the Sun* (1974) de **Sidney Goldsmith**.



Ademais doutros traballos, os seus últimos exemplos vinculáronse ao **Studio D** cando se atopaba nos seus inicios, concretamente para a serie *Children of Canada*. Pese a todo, propostas como *My Friends Call Me Tony* (1975) ou *My Name Is Susan Yee* (1975) non gozaron da suficiente presenza musical para un artista da categoría de Rathburn. Posteriormente, os seus proxectos máis destacados acabarán por orientarse cara ao mundo de IMAX, no que volverá reencontrarse novamente co Colin Low dos últimos anos.

Con Blackburn e Rathburn completamos a época máis clásica, pero existiron outras figuras como Robert Fleming ou Louis Applebaum, igualmente interesantes para un estudo máis completo nesta liña. Deseguido analizaremos os novos valores que entraron en acción durante os “anos dourados”. Aquí tampouco faltaron nomes importantes como o xa citado Alain Clavier ou Denis Larochelle, aínda que contamos cun nome que nos parece imprescindible, tal é o caso de **Norman Roger**, toda unha xenialidade que foi definindo o seu propio tempo dende os anos setenta ata converterse nunha das figuras máis representativas da ONF/NFB no seu campo, aínda a día de hoxe.

Natural de Montreal, a primeira oportunidade de Roger no *Board* acontece en 1971, unha actividade que se mantivo cos anos, sempre como compositor autónomo. Aínda que nunca rexeitou ningún proxecto polas súas características, a curtametraxe de animación acabou converténdose no medio máis destacable para o desenvolvemento do seu sentido musical. Tamén é certo que esta predilección non foi en ningún momento algo premeditado, aínda que tampouco plenamente accidental. Nos seus anos de estudante, a música e o debuxo foron dúas formas de expresión con dereito para el -ata entrou na Escola de Belas Artes de Montreal-, polo que a chegada á animación podería considerarse unha consecuencia case lóxica. No que respecta á música concretamente, os seus inicios nunha banda de *rock* convertérono nun músico sen prexuízos nin prioridades, algo que el mesmo viu sempre como un beneficio fronte á mentalidade totalmente hermética dos músicos académicos. Falamos pois dun compositor fundamentalmente autodidacta cuxas circunstancias foron marcando as súas necesidades creativas ao longo dos anos.

Con tan só vinte e dous anos, recibe a súa primeira encarga no traballo de animación *Dans la vie* (1972), unha produción dirixida por **Pierre Veilleux**. En moitos sentidos, esta película foi a súa auténtica proba de lume, xa que non só realizou todo o deseño sonoro e musical, senón que tamén fixo achegas visuais non acreditadas. Deste xeito, un mundo totalmente novo e ilimitado abríase para el, tal era o caso da periférica animación para adultos. Pouco a pouco, innumerables animadores dificilmente poderían entender o seu traballo sen contar co soporte sonoro de Roger, xa sexa no musical, nos efectos ou en todo o traballo de edición sonora. Entre eles, a primeira figura de renome que se beneficiou do seu bo saber musical foi **Co Hoedeman**, con quen traballou por primeira vez en *Tchou-tchou* (1972). O cambio de rexistro

era obvio ao tratarse dun filme máis infantil, para nada un problema dada a súa perfecta capacidade de adaptación ás necesidades visuais implícitas en cada título. Posteriormente, a súa seguinte película con Hoedeman foi *The Sand Castle* (1977), unha consagración definitiva a todos os efectos, incluíndo o primeiro Óscar de moitos para unha das súas asistencias musicais. Neste traballo, destaca o papel que lle confire ao vento como son, acaparando todo o protagonismo no arranque e a conclusión do mesmo. Musicalmente falando, a partitura móvese nun marco instrumental e de cámara, desenvolvendo o seu particular eclecticismo entre o popular e o clásico que acaba por converterse case nunha marca da casa en boa parte da súa filmografía. Posteriormente, Hoedeman e Roger seguiron colaborando de xeito bastante habitual en novas propostas.

Fotograma de  
*Au bout du fil* (1974)  
de Paul Driessen



Ademais de Hoedeman, o outro grande autor ao que se asociaría case nos seus inicios foi **Paul Driessen**, cuxas realizacións canadenses dificilmente serían iguais sen as achegas de Roger. O seu primeiro contacto prodúcese con *Au bout du fil* (1974), na que leva o concepto de banda sonora ata as súas últimas consecuencias, traballando voces, efectos e música. Propostas como esta sitúano como un auténtico deseñador de sons máis aló do especificamente musical. En *An Old Box* (1975) seguiu ampliando rexistros sonoros, asemade que se afianzaba a súa amizade con Driessen, xuntos nas seguintes etapas do *Board*. Durante os setenta, tamén coñeceu a outro imprescindible da animación francófona, tal é o caso de **Pierre Hébert**. Aínda que a súa primeira colaboración xuntos foi *Entre chiens et loup* (1978), o potencial sonoro e musical despregado en *Souvenirs de guerre* (1982) faina máis interesante. Este

traballo ata acaba primando a importancia dos efectos sonoros sobre a música, practicamente reducida a unha canción popular quebequesa que acompaña á perfección o imaxinario medieval de certas escenas.

Como remate ao Roger dos “anos dourados”, existiron tamén importantes colaboracións puntuais con outros artistas da produtora, tanto da rama francesa como da inglesa. No primeiro grupo atopárase *Climats* (1974), de **Suzanne Gervais**. O seu musicar para esta curtametraxe achégase aos principios do *rock progresivo*, desenvolvendo así un carácter incidental que enlaza co poder visual da proposta. Para a produción inglesa, podemos destacar a súa presenza en *The Sweater* (1980), obra de **Sheldon Cohen**. Neste caso, o diálogo acapara boa parte da metraxa, mentres que escolle novamente a canción popular como complemento ideal para esta historia de selo fortemente nacional. Pero se queremos ser precisos co alcance de Roger nestes anos, indubidablemente non podemos esquecernos daqueles traballos nos que o seu labor foi unicamente como encargado de son. Sería o caso de *The Metamorphosis of Mr. Samsa* (1977) de **Caroline Leaf**, xunto con *Every Child* (1979) de **Eugene Fedorenko**, dúas excelentes creacións cuxo son adquire un carácter case musical.

Acabamos de observar como a música de cinema conta coas súas xoias ocultas, sobre todo cando nos afastamos un mínimo das directrices máis características do *mainstream*, o que fica demostrado con esta particular trindade musical conformada por Blackburn, Rathburn e Roger, sen dúbida os casos máis singulares en todo o curso da ONF/NFB. Independentemente da nosa defensa, a merecida posición de todos eles na historia non deixa de ser complicada, sobre todo ante a falta de rexistros sonoros imprescindibles para recoñecer todo o seu potencial. Aínda así, quedáanos o achegamento aos filmes propiamente ditos, sen dúbida a mellor mostra para apreciar o bo axuste entre imaxe e son. Por iso, podemos concluír que estamos ante figuras sorprendentes a calquera nivel, xa sexa pola gran cantidade de realizacións acometidas e a calidade demostrada nas mesmas, como pola súa capacidade para moverse nos máis diversos estilos musicais.

## 10. **EPÍLOGO: O ORGULLO DE SER CANADENSES**

Afrontamos este último apartado sobre o National Film Board of Canada coa esperanza de que todo o analizado nestas páxinas non pase desapercibido. Como vimos, a súa historia é dilatada no tocante á diversidade de enfoques, formatos e xéneros desenvolvidos ao longo dos anos. Por iso é polo que o foco de atención nunha época concreta, xunto co noso particular interese pola curtametraxe, acábase por converter nunha perspectiva totalmente necesaria para dar sentido a este estudo, coma se dun imperativo se tratase. Mais en calquera caso, é importante sentir a certeza de que logramos demostrar que estamos ante a maior produtora de curtametraxes da historia do cinema.

No que respecta aos “anos dourados”, somos conscientes de calquera posible discrepancia á hora de fixar un momento tan determinante como este. É innegable que unha institución do calibre do *Board* podería ser obxecto de numerosas periodizacións, por non falar da multiplicidade de momentos candidatos a “idade de ouro” nos que a cuestión de calidade non sería nunca un problema. Sobre a nosa elección, argumentos non nos faltaron ao longo dos distintos apartados analizados. Pero se fose necesario buscar unha soa xustificación, indubidabelmente inclinariámonos por exaltar esa maior cantidade de eventos relevantes existentes nun mesmo lapso de tempo. Unha situación que foi posible ao atoparnos co momento de cambio máis crucial da produtora, punto de converxencia dun arraigado e tardío clasicismo en comunión coa puxante modernidade fílmica daqueles anos. Sen dúbida, este panorama tan prometedor sería como o maior soño feito realidade dende a fundación da institución.

Pero, cal sería a esencia última do National Film Board? En termos rotundos, o carácter nacional marcou a substancia máis repetida na maior parte das súas producións, polo que podemos considerar como cumprido o obxectivo “interpretar Canadá aos canadenses e outras nacións”. Son infinitos os exemplos que demostran esta expresión do “canadense”, sempre entendida dende a naturalidade e a creatividade dos seus realizadores, e por extensión libre de posibles presións políticas de calquera índole. Velaquí títulos que van desde *The Railrodder* (1965) ata *Ted Baryluk's Grocery* (1982), por citar só dúas propostas dentro das marxes dos “anos dourados”. E tampouco esquezamos todo o potencial do proxecto *Challenge for Change/Société nouvelle* (1967-80), ao que poderíamos engadir outras moitas coleccións, entre elas a serie *Canada Vignettes* (1977-86), un conxunto no que se buscaba a representación cultural canadense en toda a súa diversidade. En todos estes casos, o orgullo canadense

xorde nas máis diversas formas, polo que o visionado desta vasta filmografía é todo un agasallo.

Pola nosa banda, visto todo desde fóra, as creacións do *Board* infúndennos a capacidade para coñecer en gran medida a mentalidade canadense, a súa diversidade cultural e, como non, o seu espírito crítico ante as necesidades sociais. Nin que dicir ten que aquelas creacións máis experimentais e artísticas poden supoñer unha contradición a esta perspectiva, mais non deixan de ser en sentido último unha consecuencia máis do seu pensamento aberto. Se rastrexásemos cantos gobernos teñen financiado filmes experimentais de xeito regular, estamos seguros de que a cifra non sería para nada prometedora. Iso permítenos anotar outro punto positivo á realidade cinematográfica da ONF/NFB, e por extensión para o cinema canadense no seu sentido máis xeral.

Finalmente, admitamos que a análise deitada sobre o National Film Board of Canada non está exenta de certa densidade aínda que nos limitásemos ás curtametraxes dos “anos dourados”. Ao longo deste percorrido, esperamos ter cumprido o noso principal obxectivo de dar a coñecer esta produtora única ao maior número de persoas. Para os xa coñecedores, agardamos que o seu coñecemento sexa incluso máis completo nos distintos ámbitos nos que brillou. Pero, en calquera caso, sentiríámonos satisfeitos con saber que a nosa exposición, unida á súa retrospectiva complementaria, fai xustiza ao enorme legado do *Board*, aumentando así a escasa bibliografía existente sobre o tema. Por outro lado, estendermos este traballo ás demais etapas da produtora sería fantástico, algo que contamos que sexa só cuestión de tempo. Mentres tanto, manterémonos á espera da cada vez máis inminente festa do centenario, unha efeméride que seguro pasará para o recordo.

---

**ANEXO I**

**LISTAXE COMPLETA  
DE COMISIONADOS  
DE CINEMA DA  
ONF/NFB**

**John Grierson**, 1939–1945  
**Ross McLean**, 1945–1950  
**W. Arthur Irwin**, 1950–1953  
**Albert W. Trueman**, 1953–1957  
**Guy Roberge**, 1957–1966  
**Grant McLean**, 1966–1967  
**Hugo McPherson**, 1967–1970  
**Sydney Newman**, 1970–1975  
**André Lamy**, 1975–1979  
**James de Beaujeu Domville**, 1979–1984  
**François N. Macerola**, 1984–1988  
**Joan Pennefather**, 1988–1994  
**Sandra M. Macdonald**, 1995–2001  
**Jacques Bensimon**, 2001–2006  
**Tom Perlmutter**, 2007–2013  
**Claude Joli-Coeur**, 2014–actualidade

---

**ANEXO II**

**CURTAMETRAXES  
ONF/NFB  
NOMEADAS AO  
OSCAR DURANTE  
OS “ANOS  
DOURADOS”**

Os títulos acompañados de asterisco lograron alzarse co premio na súa edición correspondente.

1966  
*The Drag* (1966), de **Carlos Marchiori**

1967  
*What on Earth!* (1967), de **Les Drew e Kaj Pindal**  
*Paddle to the Sea* (1966), de **Bill Mason**

1968  
*La maison de Jean-Jacques* (1967), de **Ron Tunis**  
*Pas de deux* (1968), de **Norman McLaren**

1969  
*Walking* (1968), de **Ryan Larkin**  
*Blake* (1969), de **Bill Mason**

1971  
*Evolution* (1971), de **Michael Mills**

1974  
*The Family That Dwelt Apart* (1973), de **Yvon Mallette**  
*Hunger/La faim* (1974), de **Peter Foldès**

1975  
*Whistling Smith* (1975), de **Marrin Canell e Michael J.F. Scott**  
*Monsieur Pointu* (1976), de **André Leduc e Bernard Longpré**

1976

*Blackwood* (1976), de **Tony Ianzelo e Andy Thomson**

*The Street* (1976), de **Caroline Leaf**

1977

*Bead Game* (1977), de **Ishu Patel**

*The Sand Castle* \* (1977), de **Co Hoedeman**

*I'll Find a Way* \* (1977), de **Beverly Shaffer**

1978

*Special Delivery* \* (1978), de **Eunice Macaulay e John Weldon**

1979

*Bravery in the Field* (1979), de **Giles Walker**

*Nails* (1979), de **Phillip Borsos**

*Every Child* \* (1979), de **Eugene Fedorenko**

1981

*First Winter* (1981), de **John N. Smith**

*The Tender Tale of Cinderella Penguin* (1981), de **Janet Perlman**

1982

*If You Love This Planet* \* (1982), de **Terre Nash**

1983

*Flamenco at 5:15* \* (1983), de **Cynthia Scott**

---

*Adieu Alouette* (1972-73)

*Adventures in History* (1978-81)

*The Alinsky Approach: Organizing for Power* (1968)

*Animated Motion* (1976-78)

*Atlanticanada* (1975)

*Canada Vignettes* (1977-86)

*Child* (1973-78)

*Children of Canada* (1975-82)

*Contemporary Songs of French Canada* (1969-70)

*Corporation* (1973-74)

*Crafts* (1975-76)

*Ecology* (1979-88)

*Filmcraft* (1977)

*Filmglish* (1974)

*Gui Daò - On the Way* (1980)

**ANEXO III**

**SERIES  
REALIZADAS  
DURANTE OS  
“ANOS DOURADOS”**

*How They Saw Us: The Women's Archival Film Study Package* (1977)  
*Leadership [Air Force] - Series 2* (1965)  
*Leadership [Navy]* (1967)  
*Man the Hunter* (1974-75)  
*Math - Dienes* (1971)  
*Netsilik Esquimos* (1967)  
*Newfoundland Project* (1967-68)  
*NFB Presents* (1965-68)  
*No Easy Answer* (1967-72)  
*Occupational Health and Safety* (1978)  
*Operation Undercover Training - Drugs* (1973-75)  
*Pacificanada* (1974-75)  
*Path of the Paddle* (1977)  
*Penitentiaries Staff Training* (1964-67)  
*People and Power* (1977-78)  
*Poets on Film* (1977)  
*Psychology Topics for Discussion Groups* (1965)  
*The Renewable Society* (1979)  
*A Report on Redevelopment* (1961-67)  
*The Stories of Tuku* (1967-68)  
*Struggle for a Border: Canada's Relations with the United States* (1967-69)  
*Student Film-makers Project* (1969)  
*Swedish-Canadian Co-Productions* (1969-70)  
*Tee-Won* (1970)  
*Urba 2000* (1974)  
*Urban Transportation* (1972-73)  
*Visually Speaking* (1983-86)  
*War* (1983)  
*Water Handling* (1965)  
*West* (1973-74)  
*Working Mothers* (1974-75)  
*The Yukon* (1965)

---

**ANEXO IV**

**CURTAMETRAXES**

**DOS "ANOS**

**DOURADOS"**

(FILMOGRAFÍA  
SELECCIONADA)

**Denys Arcand** (1941- )

*Les montréalistes* (1965)

*Volleyball* (1966)

**Diane Beaudry**

*Maud Lewis: A World Without Shadows* (1976)

*Laila* (1980)

**Paul Bochner**

*Icarus* (1974)

**Michel Brault** (1928-2013)

*Le beau plaisir* [codir. con **P. Perrault** e **B. Gosselin**] (1968)

*Éloge du chiac* (1969)

**Gerald Budner**

*Paul Kane Goes West* (1973)

**Marrin Canell**

*Whistling Smith* (1975)

**William Canning**

*War II: Total War* (1965)

*Temples of Time* (1973)

'Dief' (1981)

**Gilles Carle** (1929-2009)

*L'âge de la machine* (1977)

**Sheldon Cohen** (1947- )

*The Sweater* (1980)

**Richard Condie** (1942- )

*John Law and the Mississippi Bubble* (1978)

*Getting Started* (1979)

**Fernand Dansereau** (1928- )

*Ça n'est pas le temps des romans* (1967)

**Les Drew** (1939- )

*What on Earth!* [codir. con **K. Pindal**] (1966)

*The Underground Movie* (1972)

*The Energy Carol* (1975)

**Paul Driessen** (1940- )

*Au bout du fil* (1974)

*An Old Box* (1975)

**Jacques Drouin** (1942- )

*Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff* (1974)

*Le paysagiste* (1976)

**Martin Duckworth** (1933- )

*The Wish* (1970)

*Cell 16* (1971)

**Georges Dufaux** (1927–2008)

*Precision* (1966)

*L'homme multiplié* [codir. con **C. Godbout**] (1969)

**Willie Dunn** (1942-2013)

*The Ballad of Crowfoot* (1968)

**Pierre Falardeau** (1946-2009)

*À force de courage* (1977)

*Speak White* [codir. con **J. Poulin**] (1980)

**Eugene Fedorenko**

*Every Child* (1979)

**Peter Foldès** (1924-1977)

*Metadata* (1971)

*Hunger/La faim* (1974)

**Suzanne Gervais**

*Cycle* (1971)

*Climates* (1974)

*Premiers jours* [codir. con **C. Warny** e **L. Gagnon**] (1980)

**Jacques Godbout** (1933- )

*Vivre sa ville* (1967)

*Les « troubbes » de Johnny* (1974)

**Sidney Goldsmith** (1922- )

*Satellites of the Sun* (1974)

**Gilles Groulx** (1931-1994)

*Un jeu si simple* (1966)

*Place de l'équation* (1973)

**Pierre Hébert** (1944- )

*Op Hop, Hop Op* (1966)

*Opus 3* (1967)

*Autour de la perception* (1968)

*Entre chiens et loup* (1978)

*Souvenirs de guerre* (1982)

**Co Hoedeman** (1940- )

*Matrioska* (1970)

*Tchou-Tchou* (1972)

*L'homme et le Géant* (1975)

*The Sand Castle* (1977)

*The Treasure of the Grotocceans* (1980)

**Laurence Hyde** (1914-1987)

*Tuktu and his Eskimo Dogs* (1967)

*Tuktu and the Trials of Strength* (1967)

*City Limits* (1971)

**Tony Ianzelo** (1935- )

*Antonio* (1966)

*Blackwood* [codir. con **A. Thomson**] (1976)

**René Jodoin** (1920-2015)

*Notes on a Triangle* (1966)

*Spheres* [codir. con **N. McLaren**] (1969)

**Claude Jutra** (1930-1986)

*Rouli-Roulant* (1966)

**George Kaczender** (1933-2016)

*You're No Good* (1965)

*The Game* (1966)

**Albert Kish** (1937-2015)

*This Is a Photograph* (1971)

**Roman Kroitor** (1927-2014)

*Stravinsky* [codir. con **W. Koenig** - versión curta] (1965)

*In the Labyrinth* [codir. con **R. Kroitor** e **H. O'connor**] (1967)

**Jean-Claude Labrecque** (1938-2019)

*60 Cycles* (1965)

*Canada the Land* [codir. con **R. Tasker**] (1969)

**Evelyn Lambart** (1914-1999)

*Mosaic* [codir. con **N. McLaren**] (1965)

*Fine Feathers* (1968)

*The Hoarder* (1969)

*Paradise Lost* (1970)

**Ryan Larkin** (1943-2007)

*Syrinx* (1965)

*Citérama* (1966)

*Walking* (1968)

*Street Musique* (1972)

**Caroline Leaf** (1946- )

*The Owl who Married a Goose: An Eskimo Legend* (1974)

*The Street* (1976)

*The Metamorphosis of Mr. Samsa* (1977)

**André Leduc** (1949- )

*Tout Écartillé* (1972)

*Monsieur Pointu* [codir. con **B. Longpré**] (1975)

*L'affaire Bronswik* [codir. con **R. Awad**] (1978)

*Canada Vignettes: Instant French* (1979)

**Jacques Leduc** (1941- )

*Là ou ailleurs* [codir. con **P. Bernier**] (1969)

*Jeudi - À cheval sur l'argent* (1977)

*Le plan sentimental* (1978)

**Arthur Lipsett** (1936-1986)

*A Trip Down Memory Lane* (1965)

*Fluxes* (1968)

**Colin Low** (1926-2016)

*In the Labyrinth* [codir. con **R. Kroitor** e **H. O'Connor**] (1967)

*The Children of Fogo Island* (1967)

*The Founding of the Co-Operatives* (1967)

*Billy Crane Moves Away* (1967)

*A Wedding and Party* (1967)

*Introduction to Fogo Island* (1968)

*A Pinto for the Prince* (1979)

**Terence Macartney-Filgate** (1924- )

*Up Against the System* (1969)

**Bill Mason** (1929-1988)

*Paddle to the Sea* (1966)

*Blake* (1969)

*Wolf Pack* (1974)

*Face of the Earth* (1975)

*Pukaskwa National Park* (1983)

**Yvon Mallete** (1935- )

*The Family That Dwelt Apart* (1973)

**Norman McLaren** (1914-1987)

*Mosaic* [codir. con **E. Lambert**] (1965)

*Pas de deux* (1967)

*Spheres* [codir. con **R. Jodoin**] (1969)

*Synchromy* (1971)

*Ballet Adagio* (1972)

*Narcissus* (1983)

**Michael Mills** (1942- )

*Evolution* (1971)

*Canada Vignettes: The Horse* (1978)

**Michael Kanentakeron Mitchell**

*You Are on Indian Land* (1969)

**Grant Munro** (1923-2017)

*The Animal Movie* [codir. con **R. Tunis**] (1966)

*Toys* (1966)

**Terre Nash** (1949- )

*If You Love this Planet* (1982)

**Alanis Obomsawin** (1932- )

*Christmas at Moose Factory* (1971)

**Don Owen** (1931-2016)

*You Don't Back Down* (1965)

*High Steel* (1965)

**John Paskievich** (1948- )

*Ted Baryluk's Grocery* [codir. con **M. Mirus**] (1982)

**Ishu Patel** (1942- )

*Perspectrum* (1975)

*The Bead Game* (1977)

*Afterlife* (1978)

**Peter Pearson** (1938- )

*Encounter with Saul Alinsky - Part 1: CYC Toronto* (1967)

*Encounter with Saul Alinsky - Part 2: Rama Indian Reserve* (1967)

*Deciding to Organize* [codir. con **B. Sherr Klein**] (1968)

**Janet Perlman** (1954- )

*Why Me?* (1978)

*The Tender Tale of Cinderella Penguin* (1981)

**Pierre Perrault** (1927-1999)

*Le beau plaisir* [codir. con **M. Brault** e **B. Gosselin**] (1968)

*Tickets S.V.P.* (1973)

**William Pettigrew**

*Kurelek* (1967)

*Epilogue* (1971)

**Kaj Pindal** (1927-2019)

*What on Earth!* [codir. con **L. Drew**] (1966)

*King Size* (1968)

*The City: Osaka* (1970)

**Anne Claire Poirier** (1932- )

*Les Ludions* (1965)

**Bretislav Pojar** (1923-2012)

*To See or Not To See* (1969)

*Balablok* (1972)

«E» (1981)

**Gerald Potterton** (1931- )

*The Railrodder* (1965)

**Josef Reeve**

*Judoka* (1965)

*Flight* (1967)

*Imperial Sunset* (1967)

**Michel Régnier** (1934- )

*Griffintown* (1972)

**Cynthia Scott** (1939- )

*Some Natives of Churchill* (1973)

*Flamenco at 5:15* (1983)

**Kathleen Shannon** (1935-1998)

*Would I Ever Like to Work* (1974)

*Our Dear Sisters* (1975)

**Beverly Shaffer** (1945- )

*My Name Is Susan Yee* (1975)

*I'll Find a Way* (1977)

*Beautiful Lennard Island* (1977)

**Bonnie Sherr Klein** (1941- )

*Deciding to Organize* [codir. con **P. Pearson**] (1968)

*VTR St-Jacques* (1969)

*The Right Candidate for Rosedale* [codir. con **A. Henderson**] (1978)

**John N. Smith** (1943- )

*The New Boys* (1974)

*Ready When You Are!* [codir. con **D. Kiefer**] (1975)

*First Winter* (1981)

**Ron Tunis** (1937- )

*The Animal Movie* [codir. con **G. Munro**] (1966)

*La maison de Jean-Jacques* (1967)

*Wind* (1972)

**Rex Tasker** (1933-2018)

*Encounter at Kwacha House - Halifax* (1967)

*Canada the Land* [codir. con **J.-C. Labrecque**] (1969)

**Clorinda Warny** (1939-1978)

*Premiers Jours* [finalizada por **L. Gagnon** e **S. Gervais**] (1980)

**John Weldon** (1945- )

*Spinnolio* (1977)

*Special Delivery* [codir. con **E. Macaulay**] (1978)

*Canada Vignettes: Log Driver's Waltz* (1979)

**Anne Wheeler** (1946- )

*Great Grand Mother* (1975)

*Teach Me to Dance* (1978)

**Donald Winkler** (1940- )

*In Praise of Hands* (1974)

*Travel Log* (1978)

**Jack Zolov**

*Miss Barbara* (1965)

---

## BIBLIOGRAFÍA

ARMATAGE, Kay - BANNING, Kass - LONGFELLOW, Brenda - MARCHESSAULT, Janine (ed.): *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*. University of Toronto Press, 1999.

BENDAZZI, Giannalberto: *Animation: A World History*. Routledge. New York, 2017.

BIDD, Donald W. (ed.): *The NFB Film Guide: The Productions of the National Film Board of Canada from 1939 to 1989*. National Film Board of Canada. Montreal, 1991.

DRUICK, Zoë: *Projecting Canada: Government Policy and Documentary Film at the National Film Board*. McGill-Queen's University Press. Montreal, 2007.

EVANS, Gary: *In the National Interest. A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. University of Toronto Press, 1991.

GITTINGS, Christopher E.: *Canadian National Cinema: Ideology, Difference and Representation*. Routledge. New York, 2002.

LOW, Brian John: *NFB Kids: Portrayals of Children by the National Film Board of Canada, 1939-1989*. Wilfrid Laurier University Press. Waterloo, 2002.

MARCHESSAULT, Janine - STRAW, Will (ed.): *The Oxford Handbook of Canadian Cinema*. Oxford University Press. New York, 2019.

VV.AA. - The John Grierson Project: *John Grierson and the NFB*. ECW Press. Toronto, 1984.

WAUGH, Thomas - BAKER, Michael Brendan - WINTON, Ezra (ed.): *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. McGill-Queen's University Press. Montreal, 2010.

