

**Jean-Pierre Sirois-Trahan\***

*Profesor de la Universidad de Laval.*

## Cinismo y lucidez en Denys Arcand

(Recibido: 27-05-2017;

Aceptado: 31-08-2017)

Resumen

Para Arcand, la única ley de la historia es la que tiene que ver con “el número, el número, el número”, y, por lo tanto, Quebec está perdido, pues siempre ha sido y será minoritario en el contexto canadiense. Sólo los individuos pueden, gracias a su valor superior, desprenderse de este marasmo colectivo. Así, en Arcand hay algo de moral decadente que hace pensar en Juvenal, aquel satirista de la antigüedad que nos hereda su visión de “pan y circo” para el pueblo. temprana (*La Petite noirceur*), to quebequés, asumiendo una aunque, a pesar de todo, El de- tará siempre asociado a la era



dad que nos hereda su visión Según Larose, en *Oscuridad Arcand* se consagra al mal gusto forma de asco paternalista; clive del imperio americano es- del post-referéndum.

Palabras clave

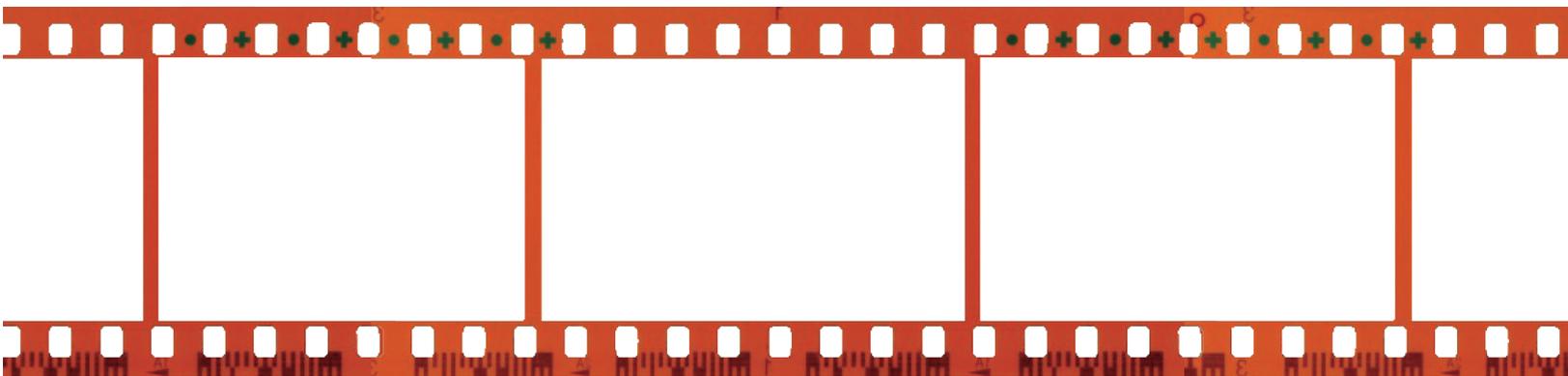
Cinismo, lucidez, postmodernidad, cine distanciado, placer, corrupción, reflexión.

Abstract

For Arcand, the only law of history is that which has to do with “the number, the number, the number”, and, therefore, Quebec is lost, since it has always been and will be a minority in the Canadian context. Only individuals can, thanks to their superior value, get rid of this collective marasmus. Thus, in Arcand there is something decadent moral that makes us think of Juvenal, that satirist of antiquity who inherits his vision of “bread and circus” for the people. According to Larose, in *Early Darkness (La Petite noirceur)*, Arcand devotes himself to Quebecois bad taste, assuming a paternalistic form of disgust; although, in spite of everything, the decline of the American empire will always be associated with the post-referendum era.

Keywords

Cynicism, lucidity, postmodernity, distanced cinema, pleasure, corruption, reflection.



Junto a Xavier Dolan, Denis Arcand es el cineasta quebequés más conocido. A menudo se le considera como un cínico y en otras ocasiones como un lúcido que aplica una mirada cáustica sobre el mundo. Nació en 1941 en Deschambault, región cercana a la ciudad de Quebec, en el seno de una familia burguesa y de profundos valores religiosos. El joven Denis estudió más tarde con los jesuitas del Colegio Saint-Marie y, posteriormente, cursará el programa de Historia en la Universidad de Montreal. Gracias a su interés por el teatro de improvisación, se aproximó a él Denis Héroux y Stéphane Venne para co-realizar la cinta *Solo o con alguien más* (*Seul ou avec d'autres*, 1962), considerada, junto a *Tomarlo todo* (*À tout prendre*, 1963) de Claude Jutra, el primer gran filme quebequés de la modernidad.

Una vez concluidos sus estudios universitarios, Arcand entrará a trabajar a la Oficina Nacional del Filme de Canadá (en lo sucesivo ONF) como guionista-historiador. Rápidamente realizará una serie de cortometrajes documentales, históricos y deportivos, entre los que destaca una trilogía sobre la Nueva

Francia: *Champlain* (1964), *Los Montreallistas* (1965) y *La ruta del oeste* (1965). Al atravesar un periodo de sequía, hacia 1968 rodará una publicidad de Coca-Cola antes de regresar a vivir a su pueblo natal donde, después de un año de reflexión, decidirá nunca más realizar películas que no fueran de su completo agrado. Reintegrado a la ONF como trabajador autónomo, se propone realizar la cinta *Ser de algodón* (*On est au coton*, 1970) en la que expone sus tesis sobre la situación en las fábricas textiles de la provincia. Marxista sin lugar a dudas, el filme es censurado el año de su producción por Sydney Newman (comisario de la ONF), aunque durante cerca de seis años, entre 1970 y 1976, gozó de la difusión clandestina.

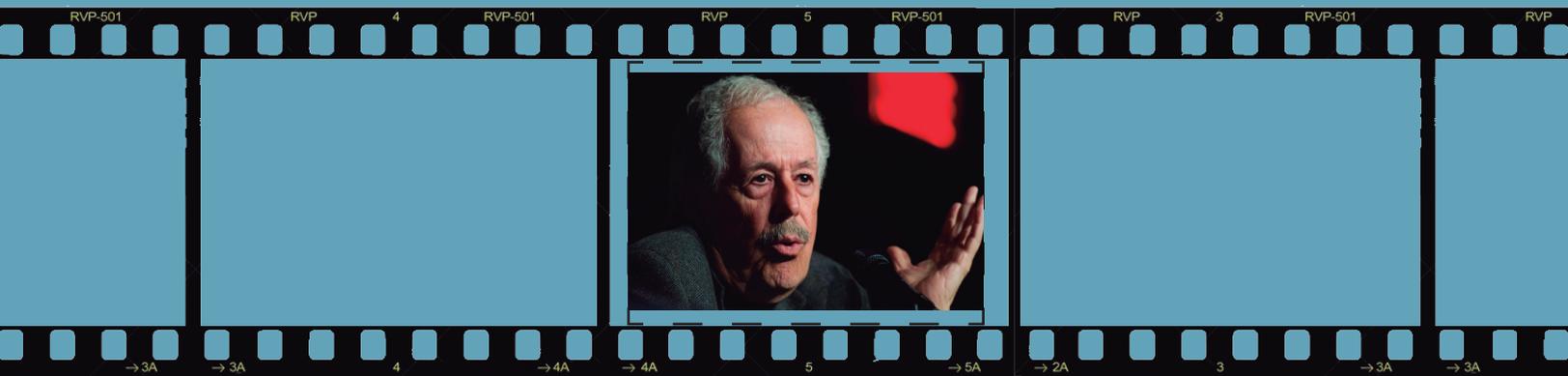
A partir de 1970 comenzó a fraguar una sólida reputación como polemista. Su documental titulado *Quebec: Duplessis y después...*, en el que compara a la campaña electoral que vivió la provincia con aquella que realizara la Unión Nacional en 1936, provocando un escándalo. *La comodidad y la indiferencia*, donde Arcand realizó un balance desesperado del

independentismo, también será motivo de gran controversia entre intelectuales. Ante las contrariedades del documental, decide rodar ficciones un tanto más íntimas: *Plata maldita* (*La Maudite Galette*, 1972), *Réjeanne Padovani* (1973) y *Gina* (1975). En 1977 escribirá el escenario para la serie de televisión *Duplessis*, y a continuación realizará *El crimen de Ovide Plouffe* (1984).

Con *El declive del imperio americano* (1985) y *Jesús de Montreal* (1987), llegará también su consagración ante la crítica y el público. En los años noventa Denys Arcand filmó tres cintas más o menos fallidas: *Love & Humain Remains* (*Del amor y restos humanos*, 1993), *Jubiloso calvario* (1996) y *Stardom* (2000). Para entonces, casi se le considera como un *has been*, esto es, una especie de gloria pasada. Resur-

yes aristotélicas o hollywoodenses. En *Ser de algodón* (producido en 1970 y difundido en 1976), el realizador documenta, como ya se mencionó, la realidad de la industria textil en la provincia. Allí, por ejemplo, una y otra vez observamos los medios con que se ha producido el filme —se trata, en efecto, de una “abisación”, o, para emplear el concepto francés tan en uso hoy día, de una *mise en abyme*—. Son, así, numerosos los procedimientos de distanciamiento que utiliza, como los mensajes de carácter textual (a la manera de subtítulos) que anuncian la alienación de los trabajadores mientras se exponen diversas teorías marxistas. Y es por ello que Newman, jefe de Arcand en la ONF, habría de calificar el filme como una producción oblicua y amañada.

Obra de arte del cine quebequés, *Gina*



girará en el año del 2003 tras el enorme éxito de *Las invasiones bárbaras*, filme que recibe el premio al mejor guión así como al mejor rol femenino (Marie-Josée Croze) en el Festival de Cannes, Óscar a la mejor cinta extranjera y también el César a la mejor película del año en Francia. Sin embargo, Arcand fallará en la “continuación” de dicho filme intitolado *La edad de las tinieblas*, a pesar de que el trabajo ha contado siempre con algunos defensores.

Según Henri-Paul Chevrier, Denys Arcand produce un cine distanciado, muy próximo a las tesis brechtianas. Él cree en la historia, aunque constantemente nos recuerda que se trata sólo de *una* historia. Por ello, es un cine que se inscribe falsamente en contra de las le-

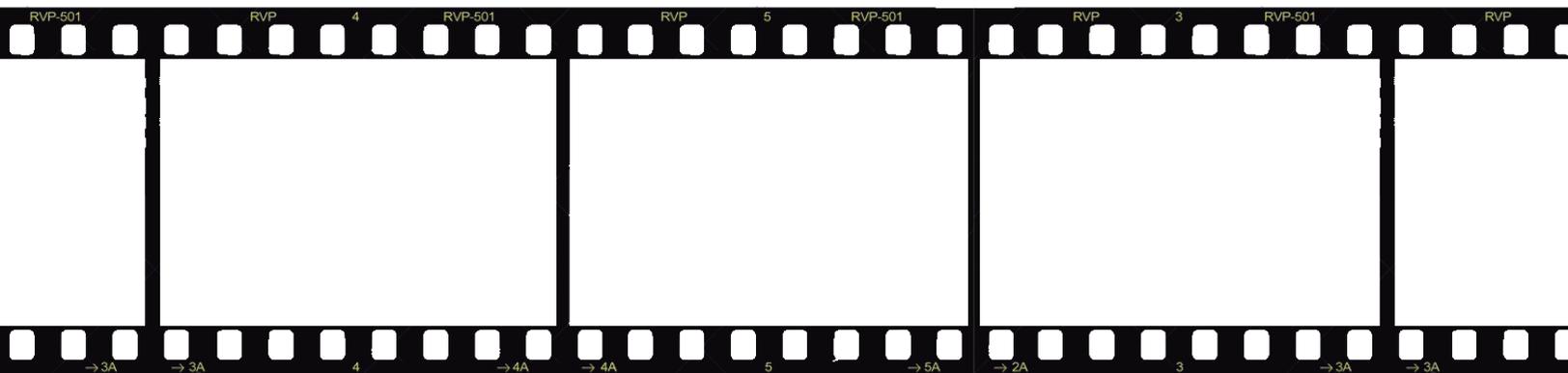
(1975) es una cinta de ficción que cuenta el rodaje y la censura alrededor de *Ser de algodón* (*On est au coton*). En una de sus secuencias se ve a Gabriel Arcand interpretando la escena del arresto que vivió su hermano Denys por parte de la policía. La escena es idéntica, excepto por la “sobrexposición” del color negro, con lo cual se construye una gran distancia. La película termina con el rodaje de *Plata maldita* (*La Maudite Galette*, 1972), aquella cinta que representó su primera gran ficción criminal. Se trata, en suma, de una realización donde dominan los planos-secuencias fijos y muy extensos. Por lo demás, la disposición del entramado no persigue la dramatización de las escenas, pues lo que se

produce es desapego más que empatía. Asimismo, ningún personaje es capaz de identificarse con alguien más, ni siquiera con los otros personajes. Hay aquí una forma de teatralidad (distanciación en sentido literal), ya que el propósito no ha sido divertir, sino provocar una toma de conciencia crítica.

Puede y debe decirse que hay dos cintas en el interior de *Gina*: una es ese documental realizado en claves del “cine-verdad”, y el otro un *western* modernizado (muy cercano al cine de explotación masiva). Sin duda, ésta puede ser la obra maestra de Denys Arcand, pues revela la dimensión de “oxímoron” que posee toda su filmografía; por una parte es muy realista y está próxima al cine en directo y, a la vez, es espectáculo de corte hollywoodense. El relato exhibe siempre un

cino, no escucha nada de lo que allí sucede. La sutileza del mensaje conduce a la idea de que el cine documental no puede mostrar nada más allá de la superficie social de un problema, y que sólo la ficción puede ir más lejos para esclarecer la cara oculta y terrible de la realidad.

Filme shakesperiano y operístico como el que más, *Réjeanne Padovani* (1973) se inscribe por su parte en la vena de *El padrino* —estrenado el año precedente, en 1972—, pero con una reflexión política que no existe en el filme de Coppola. Se trata de una película remarcable y, por desgracia, muy actual en lo que refleja. Para Arcand, los acontecimientos históricos no son un telón de fondo en sus relatos, como tampoco lo es la sociedad en la que se producen, y su cine servirá



doble juego de situaciones a través de un equipo de documentalistas que realizan un filme sobre los trabajadores textiles (parte autobiográfica, como ya se ha dicho líneas arriba); dicho equipo comparte hotel junto a una bailarina que responde al nombre de Gina. Lo que toca a la historia privada del personaje se desarrolla con las claves de un *western* cargado de venganzas, pues Gina ha sido violada en una escena terrible, llena de sarcasmos contruidos con grandilocuencias de guiñol; en efecto, el episodio da inicio en medio de las notas del himno nacional (“Oh, Canadá...”) que anuncian el final de las emisiones televisivas mientras un técnico de la ONF, huésped en un cuarto ve-

para observarlos más de cerca. Al ser la realidad el producto de una Historia así como de sus dinámicas sociales, *Réjeanne Padovani* muestra al desnudo las cadenas de mando y de corrupción de la realidad histórica: como si se tratase de un mundo criminal, los políticos municipales y los ministros provinciales cohabitan en el seno de un Estado corrompido (no se puede decir que algo haya cambiado). Cinta muy bien documentada que sirve además como el testimonio de los avatares que acompañaron la construcción de la autopista Ville-Marie. Y aun cuando René Lévesque y el PQ (*Parti québécois*) limpiaron por un tiempo este sistema mafioso de componendas, el filme muestra un gran

desencanto al exhibir la forma en que los enemigos del *establishment* (periodistas y grupos de izquierda) fueron severamente castigados por el régimen ante su necesidad de protegerse. En otro conocido episodio, perteneciente a una cena en el mismo *Réjeanne Padovani*, se observa a patronos, mafiosos y políticos venales comer en una planta baja mientras sus subordinados beben en la cava, todo ello enmarcado en un montaje alterno-paralelo, muy propio de la división-cercanía entre las clases sociales. Sin duda, se trata de un filme muy hollywoodense donde se produce una gran intriga y donde cada escena participa de la solución final. Diríase, por lo tanto, que es necesario tomar en cuenta todos los episodios en este relato tan discontinuo. Al final, la historia

jóvenes junto a los viejos, el referéndum y las citas de Maquiavelo, los años de Duplessis en oposición a la realidad de nuestros días, los trabajadores frente a los desheredados. El procedimiento hace reflexionar al espectador, aun y cuando la comparación expuesta falte a la razón —y muy a pesar, también, de que todas las comparaciones sean odiosas—. Por demás, en las cintas de Arcand nadie es más importante, muy a menudo se observa una descentralización del propio personaje principal, por oposición a las lógicas de Hollywood donde la historia pivotea alrededor de una figura.

### La comodidad e indiferencia de un cineasta

En *La comodidad y la indiferencia* (1982), en especial en esa escena donde se exponen los



terminará en tragedia: Réjeanne, versión moderna de aquella emperatriz Mesalina, es asesinada.

La dinámica del montaje alterno es el procedimiento que mejor define el cine de Denys Arcand: los ricos en los pisos superiores y los pobres en la cava; mientras los ricos reciben sus paquetes, los pobres deben celebrar los pequeños botones de muestra que obtienen. Varias de sus obras son, por ello, filmes *corales* (personajes que se cruzan mientras sus acciones son montadas en paralelo). En efecto, sus películas son un acto de comparación constante, ya sea por la vía del montaje alterno o la del paralelo: los hombres ante las mujeres, los

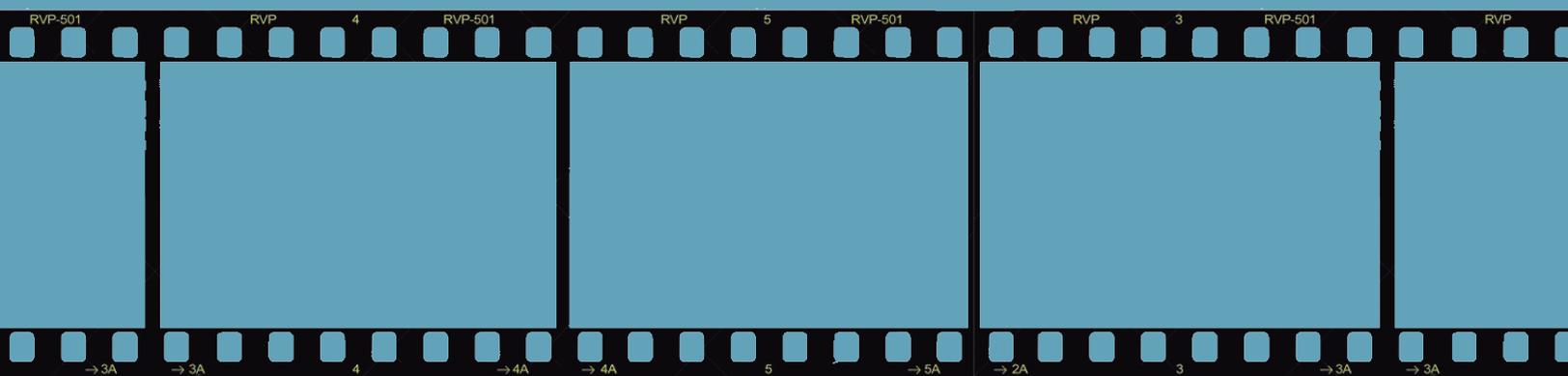
*fuck trucks* o autos acondicionados para la conquista sexual, la categoría de *cursi* (mal gusto popular) es elevada al rango de concepto político en las explicaciones de la derrota del referéndum por la independencia, tal y como lo ha analizado muy bien Jean Larose. El *Sí* perdió debido a que los quebequeses son *cursis* (se trata de una forma de desprecio hacia el pueblo que aparece en *Gina* en uno de los discursos del jefe de la banda). Arcand mismo recuerda haber señalado que en la noche del referéndum de 1980, para él todo había terminado y que se desentendía de la política. En ello, sin duda, subyace una forma de cinismo que hace pensar en esa cita del *Archipiélago Gulag* (1973) de Aleksander Solzhenitzyn que

fue utilizada en *Las invasiones bárbaras* para enterrar los sueños de la izquierda.

En *El declive del imperio americano* (1986) no hay identificación posible con nadie, ya que los personajes son seres estereotipados; se trata de una banda de intelectuales desilusionados que no creen más en los “ismos” (comunismo, maoísmo, soberanismo, etc.). Es una ilustración de la postmodernidad que podría definirse como el fin de los “grandes relatos” (v.gr. la ideología del progreso, el paraíso comunista o la soberanía de Quebec). La historia ya no tiene sentido y el único valor es el sexo y el placer. Los intelectuales y los artistas, como el propio Denys Arcand, han promovido la independencia, pero como el pueblo no los ha seguido, abandonan el debate nacional. Por ello, el individualismo sus-

rio americano estará siempre asociado a la era del post-referéndum.

Tal y como lo analiza Larose, en Arcand el sexo es visto como una forma de lucidez que sustituye a la inteligencia. Hay cínicos lúcidos que tienen sexo, como el personaje de Louise, la mujer de Rémy en *El declive del imperio americano*. Rémy afirma que: “Quiero, luego fornicó”, lo cual se convierte en una nueva versión del *cogito* (fornico, luego existo). Significaría que no hay que pensar, ya que la inteligencia puede dar lugar a engaños; así, fornicar es el nuevo criterio absoluto. En la misma cinta, el personaje de Dominique reduce a Freud y a Marx a simples historias de cópula, lo cual hace pensar en una renuncia intelectual absoluta. Otro que abunda en esta misma visión es la figura de Mario, una especie de roquero; de



tituye a la colectividad.

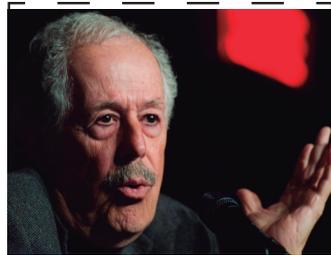
Para Arcand, la única ley de la historia es la que tiene que ver con “el número, el número, el número”, y, por lo tanto, Quebec está perdido, pues siempre ha sido y será minoritario en el contexto canadiense. Sólo los individuos pueden, gracias a su valor superior, desprenderse de este marasmo colectivo. Así, en Arcand hay algo de moral decadente que hace pensar en Juvenal, aquel satirista de la antigüedad que nos hereda su visión de “pan y circo” para el pueblo. Según Larose, en *Oscuridad temprana* (*La Petite noirceur*), Arcand se consagra al mal gusto quebequés, asumiendo una forma de asco paternalista; aunque, a pesar de todo, *El declive del impe-*

él, Diana dirá que: “Me toma como un hombre, por atrás”. Jean Larose explica esta escena parafraseando a Goebbels: “Cuando se me habla de inteligencia, saco mi sexo”, decía el jerarca alemán. Según Larose, este brutal anti-pensador, negación de la inteligencia misma, refleja y encarna el desprecio de las élites culturales de Quebec hacia su propia responsabilidad intelectual: ser culto no es viril, según se piensa localmente. La idea, en efecto, es muy propia de Quebec, se considera que la potencia sexual crece a medida que el pensamiento decrece. Como lo recuerda el propio Larose, las tesis de *El ocaso de Occidente* (1916) de Spengler, en su momento recuperadas por los nazis, hace que la idea misma de decadencia sea muy pe-

ligrosa; lo cual también ilustra el hecho de que aquellos que no creen en nada sólo se postren delante de Phallus, el dios de la antigüedad. La lucidez de Arcand no está desprovista de cierta ingenuidad, pues, siguiendo a Larose, aunque su crítica pueda ser muy justa, en sus cintas siempre es complicado saber si afirma o si se distancia de lo que postula en la pantalla.

Su siguiente cinta, *Jesús de Montreal* (1989), se construye sobre la correspondencia entre la vida de Cristo y la de un actor. En donde todo ha sido corrompido por el dinero, el único valor que queda es el arte, mismo que reemplaza a la espiritualidad. Sin duda, es el contrapunto del film precedente ya comentado. Tal y como lo observa Chevrier, al principio de la cinta los actores cantan el *Stabat Mater* de Pergolese, mientras al final de la cinta dos personajes femeninos harán lo propio en una estación de metro al haberse negado a mostrar sus cuerpos para una publicidad. El dinero, en efecto, lo ha corrompido todo, menos el verdadero arte. Por lo demás, es en esta época cuando Arcand comienza a manifestar su deseo de ser el primer cineasta quebequés en construirse un destino que le permita terminar desahogadamente su vida (desde Léo-Ernest Ouimet, muchos directores han llegado al final de sus días en una precaria situación económica).

Después de algunos filmes sin pena ni gloria, Arcand retomará la vía del éxito con *Las invasiones bárbaras* (2003), obra que oscila continuamente entre el cinismo y el sentimentalismo. De sello neoliberal, representa un ataque eficaz en contra del Estado-providencia, pues el servicio público de atención médica es uno de los peores mientras el privado emerge como la panacea a todas sus deficiencias; los hospitales se parecen a los de Sarajevo y los sindicatos están integrados por mafiosos que ro-



ban a los enfermos. Asimismo, los jóvenes son ignorantes y la cultura no pertenece sino a una pequeña élite, lúcida y trasnochada. Lo mejor que produce la sociedad no está al alcance de todos, por lo que debe ser rescatada por una pequeña banda de jubilados de la que, por supuesto, Arcand forma parte. En el mundo ideal de Arcand, el servicio de salud funciona a doble velocidad: mientras la gente normal sufre en los corredores de las salas de espera, todo un piso ha sido reservado para el padre de un hombre rico (culto y acomodado). También puede verse allí una prueba de la imposibilidad de privatizar la salud, tal y como lo afirman algunos defensores de la visión de Arcand.

La “generación lírica” (nombrada así por François Ricard) o los llamados *baby-boomers*, lo ha tenido todo sin combatir, y ahora es ella la que afirma que la utopía y la política no sirven para nada y que

vale más ser individualista. Resumamos, pues, las tesis del ensayista Jean Larose (explicada en el diario local *Le Devoir* hace algún tiempo): el personaje de Rémy de *Las invasiones bárbaras* no tiene ningún momento

de lucidez, no hace nunca el balance de su propia vida y no mira sino el recuento de sus conquistas femeninas, todas ellas, por demás, históricas. La suya es una muerte dulce, una especie de nirvana que termina en clave de melodrama porque en Quebec no somos capaces de ver la muerte carca a cara. Según lo formula el filósofo Daniel Tanguay, y según se constata en la obra de Arcand, Quebec ha pasado en forma abrupta de una Edad Media a una Nueva Edad en la cual se complican los procesos de reflexión y de maduración.

**Traducción del francés:  
Javier Vargas de Luna.**



