Estaban allí, graves e invisibles[1]

Otros ecos británicos

Alfonso Crespo

> A los otros hombres *los encontré* en la dirección opuesta*, al no ir ya al odiado instituto sino al aprendizaje que me salvaría, al ir, contra toda sensatez, muy de mañana, no ya con el hijo del alto funcionario al centro de la ciudad por la Reichenhaller Strasse, sino con el oficial de cerrajero de la casa de al lado a la periferia [...].*
>
> **Thomas Bernhard. *El sótano*.**[2]

> *The muse of the moving image is a jealous mistress: all or nothing are her terms, the terms of any mistress worth having. I have wooed, but never feel I have won her: a night here and there, a long weekend.*
>
> **Michael Powell. "My Jealous Mistress".**[3]

Son estas unas notas para recular e ir un poco a la contra. También para salvar la legendaria andanada *godardiana*[4] (*los ingleses hicieron lo que siempre hacen en el cine: nada*), que no éramos capaces de dejar de compartir al revisar los títulos más recientes de esos nombres –Andrea Arnold, Lynne Ramsay, Shane Meadows, Steve McQueen, Paul Andrew Williams, entre otros– que pasan por ser los herederos de la así denominada "tradición realista británica", un concepto engordado por la habitual pereza de teóricos, historiadores, críticos y programadores de cine. Aquí hemos ensayado otro camino, sin duda más ambicioso, quizás igualmente fallido, regresando a las películas y confiando más en ellas que en las historias universales del cine, sobre las que hemos vertido pintura a la manera de John Latham.

---

[1] El autor agradece la amistad y generosidad de Manuel J. Lombardo, Santiago Gallego y Francisco Algarín Navarro, sin los que este artículo no hubiera sido posible.
[2] Bernhard, Thomas. ***El sótano***. Trad. Miguel Sáenz. Anagrama, Barcelona, 1984, p. 9.
[3] Powell, Michael. "My Jealous Mistress". ***Ítem: Sight & Sound***, vol. 15, nº 9, septiembre 2005, p. 26.
[4] Godard, Jean-Luc. ***Historia(s) del Cine***. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, p. 135.

Dos películas finiseculares y escasamente vistas o comentadas nos ayudaron a empezar a pensar *de otra manera*, y en otra constelación de formas y temas que pudiera aglutinar a cineastas huidizos y solapados del pasado en diálogo con los más interesantes del presente. Se trató de *Thames Film* (William Raban, 1987) y *Blue Black Permanent* (Margaret Tait, 1992) y fue como volver a ver a viejos conocidos o, más exactamente, abrir la ventana a un extraño y denso aire de familia, reconocer en sus cuerpos, en sus latidos, los de otras películas que las anteceden y siguen en el tiempo. El Támesis de Raban, asaltado por el pasado filmado o por el que se estratifica en los residuos y huellas del presente, volvía a ser ese "*strong brown god*" sobre el que discurría Eliot –cuya voz aparece, nunca mejor dicho, en la banda de audio– en sus *Cuatro cuartetos*, un cristal de tiempo que recuerda nuestra caducidad y puede que la promesa de un eterno retorno. Imposible no acordarse de Terence Davies, cuya filmografía entera se eleva sobre estos poemas *eliotianos* y que en *Of Time and the City* (2008) había ocupado un parecido lugar de enunciación, el de un "yo" melancólico e inquisitivo ante lo que es y lo que pudo haber sido; o de Patrick Keiller y Robinson, su detective *flâneur* de ficción a partir de *London* (1994), donde el cine volvía a mirar de frente y con parsimonia al presente, uno en el que arquitectura y paisaje eran el objetivo de una reflexión intermitente y guadianesca pero de vocación perforadora: la atención puesta en el resto, el remanente, la sobra, el despojo, en todo lo que, apartado momentánea o definitivamente de la funcionalidad, era susceptible de abrirse a la revelación. Con el primer y último largometraje de la escocesa Margaret Tait las resonancias no eran menores, pues, como en el caso de Raban, estábamos ante un film-desembocadura, uno donde las experimentaciones y los hallazgos de décadas de exploración de lo real eran expuestos a una nueva luz, cristalizando en un modelo de ficción despojado, pregnante y singular que, no obstante, establecía sutiles correspondencias con los de otros cineastas. Así, la idea de una autobiografía decantada y de la formalización abstracta de la experiencia volvían a remitir a Terence Davies y, por supuesto, a Bill Douglas, otro escocés, muerto sólo un año antes, que también había logrado traducir y potenciar sus recuerdos gracias a un reconocimiento de los recursos fílmicos y cinematográficos que habían sido orillados tras años de convenciones "gramaticales". Y en los resquicios de la narración en abismo, a modo de delicadas bisagras, los planos que resumían el privilegiado idilio de la septuagenaria Tait con la naturaleza, los réditos de años de cotejo entre los secretos ritmos de lo real y los propios de la mecánica del cine; un aliento romántico que tanteaba con humildad lo invisible y

del que no habían sido ajenos otros cineastas británicos de corte experimental como el propio Raban, Chris Welsby o Guy Sherwin. Tait, cineasta de los elementos, filmó como pocos el mar, al que en *Blue Black Permanent* daba además un protagonismo capital, fuente de atracción y crisol de temporalidades. Casi contemporáneamente, desde el cine y la instalación museística, Tacita Dean, en trabajos como *Girl Stowaway* (1994) o *Disappearance at Sea* (1996), formulaba, a partir de su interés por los naufragios y la desorientación, una similar idea del mar como garante de una duración pura y directa frente al lugar común de lo progresivo y sucesivo.

Con los nombres que ya hemos invocado, se puede advertir que ésta será una historia, en cierta medida, de márgenes, la que han protagonizado y protagonizan hombres y mujeres que han mantenido distancias, a veces muy marcadas, con la industria y la institución "Cine"; una estirpe de minuciosos y obsesivos artesanos que, desde distintos lugares de procedencia (el documental, el cine doméstico, el ensayo audiovisual, el *avant-garde* estructuralista, fenomenológico y materialista, la televisión, la instalación, la *performance* o el cine de ficción), han desmenuzado el cine, explorando sus radicalidades más íntimas ante el convencimiento de que en esta excepcional coalición de máquinas de registro y proyección tiene lugar el perfeccionamiento de esa alquimia entre real y fantasma que gobierna la sensibilidad y el pensamiento humanos. Parece que necesiten filmar para comprender (a ellos y al mundo); parece que para ellos, como lo considerara Syberberg para sí mismo, el cine fue y es *"la gran compensación"*, el inesperado regalo y don de los años de vértigo, en muchos casos la única tabla de salvación de toda una vida. En cierta medida, y ahora siguiendo a Hollis Frampton, el cine, entonces, como "Last Machine". No caben, en esta lectura, ni imaginarios "realistas" o "verosímiles" ni guiones prietos de sociología, pues aquí, por fin, la estética y la ética, al decir de Wittgenstein, son una. Distintos, como decimos, en estilos, búsquedas y obsesiones, estos cineastas quedan como atravesados por un profundo parentesco, pues todos, a partir de modelos de cine a veces enfrentados, parecen haber llegado a conclusiones afines, las desprendidas de la consideración del medio como algo híbrido pero específico, de la reflexión sobre las bondades de la irrenunciable mediación tecnológica que filtra lo real y los convierte en demiurgos de lo espacio-temporal. Así, por ejemplo, cuando Raban, tras décadas explorando la posibilidad de una experiencia cubista en cine, desplegando pantallas y estableciendo dialécticas mediante *time lapse* (como en la famosa *River Yar*, 1972,

junto a Welsby, o en *Thames barrier*, 1977), se enfrenta al Támesis, nos recuerda a Epstein frente al Etna, pues como el volcán o el caudaloso e inabordable río así puede ser el cine, origen de una inefable sublimidad que ya no es la de Kant o Burke, y que viene ofrecida por su funcionamiento intrínseco[5]: si la primera pasión estructuralista de Raban lo puso en la senda de Vertov y de la máquina como complemento del ojo, en la madurez se centra en su potente poder analítico, la fuerza que puede desatar la colisión de tiempos que tiene lugar en su seno y ante cuyas implicaciones quedamos mudos. Es el cine como arte del presente resonante, de la duración asaltada por la memoria y la premonición; un regalo para los caídos en la temporalidad, podría decirse. Es lo que expresa ese puñado de versos de Eliot que tanto le gusta recitar a Terence Davies, cuya filmografía, inaugurada con *Children* (1976), *Death and Transfiguration* (1980) y *Madonna and Child* (1984) y, nació de una pareja asunción del cine más como arte de la asociación y la convivencia (de capas de tiempo, de emociones) que como modelo narrativo unívoco:

> *But only in time can the moment in the rose-garden,*
> *The moment in the arbour where the rain beat,*
> *The moment in the draughty church at smokefall*
> *Be remembered; involved with past and future.*
> *Only through time time is conquered.*[6]

Sólo en el tiempo se conquista el tiempo, y es desde la horizontalidad que se salta a la verticalidad; y por eso se hace o se acude al cine, tan cerca de nuestra manera de pensar y sentir, para completarnos.

Y algo parecido ocurría al penetrar en Tait, esa pieza perdida del puzle cinematográfico británico que explica tantas cosas, en sus bellos retratos filmados, *Portrait of Ga* (1955), *Hugh MacDiarmid. A Portrait* (1964), sus delicadas catas a la cotidianidad, como *Where I am is here* (1964) o *Place of Work* (1976), un cine mínimo entre el todo y la nada, el pasado y el presente, lo ancestral y lo azaroso. Tait, que estudió en el Centro Sperimentale di Cinematografia durante la eclosión neorrealista,

[5] Wild, Jennifer. "Distance is [Im]material: Epstein Versus Etna". En: Keller, Sarah y Paul, Jason N. (Ed.). ***Jean Epstein. Critical Essays and new Translations***. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 119.
[6] Eliot, T. S. ***Cuatro cuartetos***. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2009, p. 88.

defendió el ejercicio de la mirada para saber ver allí donde estamos acostumbrados a estar, en su caso entre el archipiélago Orkney y Edimburgo, una encrucijada de contrastes y pervivencias. *"Come and see this"*, reza, tan cerca de la filosofía de Jonas Mekas, uno de los intertítulos de *Where I am is here*, efecto de recrearse en los detalles y destellos de la realidad, en fulgurantes alianzas líricas de tonalidad melancólica. Y si Raban nos pareció un buen eslabón para relacionar cineastas más allá de las etiquetas, Tait, cuya vigencia reclama en sus entrevistas más recientes[7] el joven Ben Rivers, podía a su vez representar la pertinacia de una *revenant* de sensibilidad *lumièresca* que señalaría las imprudencias cometidas a la hora de escribir la historia del cine británico. Ella, que podría capitanear, junto a leyendas como Humphrey Jennings o Basil Wright, ese ejército de modestos francotiradores –pensamos en películas como *The Singing Street* (1952) de la amateur Norton Park Film Unit, en las de Michael Grigsby, como *Enginemen* (1959) o *Tomorrow's Saturday* (1962), Leslie Daiken, *One Potato Two Potato* (1957), John Krish, *The Elephant will never forget* (1953), *They took us to the Sea* (1961), o Anthony Simmons, *Sunday by the Sea* (1953)– que quedaron orillados por la consolidación del Free Cinema como industria de ficción y fuente principal del futuro prototipo "realista" británico, de tema social, tipos singulares y guiones tragicómicos.

Así que Raban, Tait, Davies, Douglas, Welsby, Keiller, Sherwin, Dean, Rivers... ¿Pero cómo darle coherencia teórica a esta extraña y abigarrada galaxia sin sancionarla únicamente por marcar diferencias con respecto a prácticas más tradicionales? Puede que la clave la ofreciera, allá por el año 1975, el teórico y cineasta Peter Wollen, cuando, analizando la pluralidad del cine *avant-garde* del momento en Reino Unido y EEUU a la luz de la propia evolución de estas prácticas desde los orígenes del cine, señalaba la ironía por la que cineastas y artistas en principio antagónicos (anti-ilusionistas y partidarios del registro de lo real) se habían ido emparejando al seguir sus férreos planteamientos ontológicos; algo así como una inopinada cohabitación entre Peter Gidal y André Bazin: "*We now have, so to speak, both an extroverted and an introverted ontology of film, one seeking the soul of cinema in the nature of the profilmic event, the other in the nature of the cinematic process, the cone of light or the grain of silver*"[8]. La igualación entre contrarios que Wollen señalaba como efecto

[7] Adam, Cristóbal; Armas, Miguel; Queralt, Andrea. "Entrevista con Ben Rivers". ***Ítem: Lumière***, nº 4, p. 74.
[8] Wollen, Peter. "The two Avant-Gardes". En: O'Pray, Michel. ***The British Avant-Garde Film. 1926 to 1995***. Luton: University of Luton Press, 1996, p. 137. Originalmente publicado en *Studio International*, noviembre/diciembre 1975.

paradójico de las estrecheces puristas del momento dentro del grupo de creadores que habían convergido en el cine desde las artes visuales, podría contemplarse ahora, gracias al paso del tiempo y a las profundas mutaciones y alquimias en la creación y el consumo del audiovisual, como una intuición clave, pues, aunque el teórico lo viera entonces como un corolario poco fértil, sería precisamente de ese paulatino mestizaje de fundamentos sólo en apariencia contradictorios, de la superación de diferencias y combinación de fuerzas, del que iba a salir buena parte de la producción cinematográfica más determinante de su país. Es ésta una idea que parece sancionar la que tal vez sea la obra (también película) más importante de un británico en lo que llevamos de siglo XXI, nos referimos a *FILM* (2011) de Tacita Dean, la instalación que la artista preparó para la Turbine Hall de la Tate's Modern.

Monumento al cine analógico como arte propio e irreducible ante los avances totalitarios de lo digital, *FILM* fue acto de resistencia y manifiesto conceptual, pero también un poderoso aglutinador retrospectivo de esfuerzos, un imponente altar desde el que obsequiar a aquellos que se acercaron al cine, a sus máquinas y a su material, la cinta de celuloide, con voluntad de sacarle partido a sus potencialidades exclusivas. Se trataba, en efecto, de un trabajo de recopilación, por un lado de ciertos motivos de una obra ya extensa, la de Dean, donde se celebra tanto la competencia del cine para registrar fenómenos huidizos como su capacidad de atribuir vida anímica a lo inerte o simplemente ausente (el cine como revitalizador de copresencias, como gestor de ese suplemento alegórico por el que el mundo, ante una temporalidad pura y no ya la propia de la linealidad, deviene en espacio de simultaneidad y cohabitación[9]); por otro de técnicas y procesos característicos de los orígenes del invento, manipulaciones artesanales de réditos mágicos y sorprendentes, y, al mismo tiempo, reminiscentes de las aventuras experimentales y *avant-garde* de tantos cineastas que acudieron a su estructura y materia primera para ensayar proyectos de *tabula rasa*. Y si al compendio añadimos las asociaciones a la etapa clásica del cine como arte narrativo (superficiales, como la referencia al Matterhorn, el origen natural del logo de la Paramount; o más profundas, en relación a una determinada fotogenia "de estudio"), podemos ir advirtiendo las dimensiones últimas del esfuerzo de Dean. Ante el advenimiento del digital como medio que pretende absorberlo todo, la artista ahonda en las

[9] Royoux, Jean-Christophe. "Cosmograms of the Present Tense". En: Royoux, Jean-Christophe; Warner, Marina; Greer, Germaine. ***Tacita Dean***. London: Phaidon, 2006.

irreconciliables diferencias tecnológicas que lo separan del film parpadeante –la respuesta a la luz, el grano, la profundidad de campo, el color o el contraste– para arribar a una disquisición más metafísica sobre las necesarias limitaciones y reglas del cine analógico, su naturaleza sensual, onírica y alegórica, y proponerlo como vasto y abarcador espacio de memoria. Pues si una película cualquiera puede, como demuestra la propia obra de Dean, establecer resonancias y correspondencias múltiples al hilo del convencimiento, caro al pensamiento de Proust, Bergson o Benjamin, de que "nada se pierde del todo", *FILM*, a fin de cuentas un retrato del cine, actuaba como fusor de sus prácticas perdidas, olvidadas o arrinconadas, un ejercicio menos de nostalgia que de reanimación. Auspiciada por la ocasión, Dean cambiaba por primera vez de los 16 a los 35 mm y, siguiendo de cerca en esto algunas precisas y preciosas reflexiones de Maya Deren[10], optaba por la presentación vertical del celuloide, de lo que se infería la búsqueda de una atenuación en las lecturas teleológicas sobre lo que las imágenes mostraban y la contemporánea asunción de que si el cine es susceptible de abrirse a algo parecido a la experiencia poética, esto siempre ocurre a partir de nuevas asociaciones sobre lo previamente disociado. Y no es extraño, de este modo, que en el formato de *FILM* se hayan visto referencias al *Empire* (1964) de Warhol o al monolito de *2001: Una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odissey*, 1968) de Kubrick, es decir, tanto a la experiencia a partir de la cual lo figurativo deviene en tamiz donde vibra la emulsión camino de la abstracción como al delirio de fe según el cual concretamos símbolos sobre ese mismo cedazo. Como tampoco que a partir de esta instalación a Dean –que en su día, en la Slade School of Art, recibiera consejos de personalidades como Lis Rhodes– se la haya situado con mayor facilidad en el árbol genealógico del cine experimental británico, allí donde se nutre de la savia de la propia Rhodes, de otros miembros de la legendaria Film-makers' Co-operative o del trabajo de Anthony McCall y sus *solid light films*, con los que *FILM* comparte uno de sus objetivos esenciales, el de pensar y articular la actividad del espectador ante el despliegue espacio-temporal de la película. A su vez, McCall, o, por ejemplo, un fabuloso prestidigitador de instalaciones como Guy Sherwin –en *Paper Landscape* (1975) o *Man with Mirror* (1976), dos creaciones que establecen dialécticas en directo con el propio cuerpo del autor gracias al *décalage* temporal que éste introduce–, podrían señalarse además como productivas referencias con las que relacionar el *FILM* de Dean en tanto que experiencia de

[10] Cullinan, Nicholas (Ed.). ***Tacita Dean. FILM***. London: Tate Publishing, 2011, p. 12-13.

superación de la tradicional aridez anti-ilusionista a partir de prácticas intelectual y sensorialmente gozosas y exigentes.

FILM, en efecto, tiene algo de colofón, de coda, de remate, de cavidad desde la que se extiende un eco de supervivencias que conmemora precisamente esa condensación de experimentaciones, tanto con lo profílmico como desde lo fílmico, que señalábamos a partir de la referencia a Wollen. Y puede que éste sea el canon desde el que repensar la historia del cine británico, hacerlo a partir de una síntesis que vincula íntimamente a la heterogeneidad de cineastas y artistas que sin obviar las implicaciones de su impureza (la documentación de o el diálogo con otras artes), acudieron al cine por sus rasgos diferenciales, investigando la paleta de implicaciones (afectivas y mentales) que estos podían ejercer sobre una audiencia. No es éste, claro está, un mínimo común múltiplo exento de problemas de definición, pero no parece sensato seguir pensando una cinematografía a partir de los usos más espurios a los que se pueden reducir las máquinas concitadas en sus procesos de creación y recepción, sobre todo si, como es el caso, la nómina de aquellos que se han esforzado en profundizar y descifrar las potencialidades del cine es tan numerosa y excelsa. Después de tanto tiempo y tanta tinta vertida en preconizar lo contrario, es probable que donde el legado haya producido más destellos sea entre los que se preocuparon no por reflejar la vida, sino por refractarla (y le pedimos la frase prestada a Brodsky[11], quien advirtiera lo mismo en el proyecto poético de Ajmátova). Así, la obra de Dean, paradigma de esa integración de opuestos por la que imagen, sonido, cámara y proyector pueden conjurarse, como advertíamos más arriba, ya para el registro de lo fugitivo (*The Green Ray*, 2001), ya para proponer jeroglíficos espacio-temporales (*Sound Mirrors*, 1999), ya para el despliegue fenomenológico de la materialidad que los atraviesa (de *Noir et Blanc*, 2006, a *FILM*), resulta de la máxima relevancia para atender a ese aire de familia que venimos intentando presentar, ese que hace que no sintiéramos tan lejanos a Tait de Raban, Keiller o Davies, ese por el que *Line describing a Cone* (Anthony McCall 1973), *El largo día acaba* (*The Long Day closes*, Terence Davies, 1992), *My Childhood* (Bill Douglas, 1972), *Drift* (Chris Welsby, 1994), *Messages* (Guy Sherwin, 1981-84) o *Elephant* (Alan Clarke, 1989) parecen inefablemente conectados, y que, seguimos aventurando, tiene que ver con una concepción del específico fílmico-cinematográfico

[11] Brodsky, Joseph. "La musa quejumbrosa". En: ***Menos que uno. Ensayos escogidos***. Madrid: Siruela, p. 39-54.

que trasciende diferencias. Es por eso que frente a estas películas e instalaciones se pueden apreciar profundas analogías, a saber, las que nacen de asimilar irrenunciables: que el celuloide es como la piel, que posee un pulso, un ritmo, que en la banda de imagen y sonido cohabitan lo concreto y lo abstracto, lo presente y lo ausente; y así uno puede ver y escuchar *Voces distantes* (*Distant Voices, Still Lives*, Terence Davies, 1988) como espectáculo de la textura física y emocional de imagen y sonido antes que como una historia familiar; o, al contrario, plantarse frente al careo de procesos naturales y mecánicos de la instalación *Sky light* (Chris Welsby, 1988) con la voluntad de experimentarla como protonarración sobre las consecuencias de la explosión de Chernobyl. Es evidente, al menos, que Davies y Welsby compartieron el mismo tipo de agonía, acudieron en cierta medida a ciegas al combate de las ideas con la materia, sin saber del todo lo que iban a obtener; de ahí la fragilidad de tales creaciones, de ahí su potencia al salir victoriosas.

Y si de este inventario de bienes que es *FILM* de Dean, de este vivero al que se ha transplantado la llama de un cine y una memoria en peligro de extinción, se puede entresacar otra historia del cine británico, ésta tendrá que variar el signo de la vigente, ya que al perderse de vista el concepto de progresión por etapas en tanto que conflicto de modelos de representación (realista vs. irrealista) y proponerse otro basado en la provechosa coexistencia de radicalidades complementarias, los enlaces, las reuniones y las consonancias serán a la fuerza otros, a veces sorprendentes. De esta suerte, al escuchar a Dean hablar de la soledad en la mesa de montaje, cortando, compaginando y revitalizando lo previamente filmado, no es difícil pensar en Michael Powell, también frente a sus *rushes*, monologando tal y como recoge en un escrito pseudobiográfico[12] en el que poetiza la fusión biónica con el medio y reclama el papel todopoderoso del ensamblaje: "*I'm an eye./ I'm today's sunset and tomorrow's sunrise./ I'm that face in the crowd, the texture of that tree, the pattern of the pavement./ I'm Matisse./ I'm Daumier, Sidney Paget, Bruce Bairnsfather, Low, Giles./ I'm Giacometti, Rodin, Maillol, Isamu Noguchi, Frank Lloyd Wright./ I'm Bosch./ I'm an eye*". Historia de aislamiento, de retiro, de refugio y profundo amor al cine y su peculiar naturaleza. No muy lejos de aquí andan otros grandes autobiógrafos británicos, como Terence Davies y Bill Douglas, o Guy Sherwin, quien en *Messages* (1981-84), a partir de extractos de

[12] Powell, Michael. "My Jealous Mistress". ***Ítem: Sight & Sound***, vol. 15, nº 9, septiembre 2005, p. 24-38.

Piaget y de las frases de su propia hija, Maya, dejó uno de los más bellos documentos que se recuerden sobre el arte de filmar y componer, imbricando el nacimiento de Maya al mundo con el brote de las asociaciones entre imágenes, quedando atestiguado con ello que no hay puerta hacia la infancia del cine que no pase por la recuperación de la intimidad entre la cualidad material del soporte y aquello que está siendo filmado. Por su parte, qué han sido Davies y Douglas sino dos destinos rescatados por la máquina que supieron pronto –como el clarividente productor Mamoun Hassan al hacerlos debutar en la dirección, prácticamente sin experiencia, al ver que sus guiones respondían menos al conocimiento técnico que a la existencia de una mirada sobre el mundo– que filmarían para vivir, y que esta pasión no casaría bien con las presiones de la industria. Y admirando en *FILM* el exquisito y sufrido trabajo de Dean con las exposiciones múltiples, los espejos y cachés –no haciendo aquí sino extremar una importante vertiente de su obra (por ejemplo en *Disappearance at Sea*, 1996, o *Fernsehturm*, 2001) basado en la fricción entre la hipnosis escópica y la insinuación narrativa–, cómo no pensar en el entusiasmo arqueológico de Bill Douglas, apasionado coleccionista de juguetes estroboscópicos y otros dispositivos precinematográficos que tanto influyeron en la pureza de sus planos, en su naturaleza de "apariciones abrasivas" que deletrean la tensión entre lo fijo y lo móvil y fulminan las nociones habituales de jerarquía en el tamaño de las tomas. El cine, que en su infancia fuera el único color de su vida, parece en Douglas una alianza entre lo fotográfico y lo matemático, una amalgama de animismo y condensación narrativa atravesada por fugas hacia la abstracción. ¿Y no sería *Comrades* (1986), película de ficción, de gran presupuesto y sujeta a todo el estrés industrial imaginable, el gran y provechoso antecedente del vanguardista *FILM* de Dean? ¿No quiso el escocés, en lo que sería su despedida, incluirlo todo, los artilugios del pre-cine, la fotografía, la fantasmagoría junto a la vasta paleta emocional e intelectual que puede ofrecer un relato cinematográfico?

Otro recorrido distinto por esta veta acendrada, retraída y rigurosa quizás podría explicar también por qué Alan Clarke ha llegado con los años a ser un cineasta mucho más respetado que Ken Loach o Mike Leigh, sobresaliendo en la sustitución de la transparencia verosímil por un entramado acumulativo donde el conjunto de las secuencias (por ejemplo las de *Made in Britain* [1982], *Christine* [1987] o *Elephant* [1989]), sujetas a cerradas permutaciones que alejan cualquier idea de transformación o cambio, acaban por mostrar una idea de lo real mucho más compleja y productiva. Y es

asimismo el film sujeto a valores rítmicos y paramétricos, es decir que aprovecha la lección estructuralista, el que en un momento determinado, a partir de una relajación del mecanismo, puede hacer al espectador afrontar un careo con lo real en su formulación más violenta y opaca, como ocurre por ejemplo en la coda de *The Firm* (Alan Clarke, 1989), cuando los hinchas de fútbol se explayan ante las cámaras de televisión (años antes, en la casi olvidada *Nighthawks* [1978] de Ron Peck, se seguía un parecido esquema de repetición/variación para fortalecer la revelación de un momento como robado a lo real, en este caso el de la secuencia en que los alumnos increpan a su profesor tras descubrir su homosexualidad). De Clarke y su facción de horadadores de la superficie realista podría llegarse, a través de la dramaturga Andrea Dunbar, autora de *Rita, Sue and Bob too!* (1987), hasta la reciente *The Arbor* (2010) de Clio Barnard, donde su semblanza es reconstruida a partir de un *collage* de diversas fuentes entre las que destaca una de intenso extrañamiento, en la que los actores ofrecen su cuerpo a las voces, previamente registradas, de los protagonistas reales de la vida de Dunbar.

Para acabar, y sin ánimo de agotar con ello todas las reflexiones que esta manera de renovar las vecindades y afinidades del cine británico puede excitar, no podíamos desaprovechar la ocasión de, regresando a Dean (aquí como hija putativa de otro indispensable del *avant-garde*, Malcolm LeGrice), apuntar otro trazo complementario a los ya advertidos y que sacaría partido estético de la latencia de imágenes y sonidos que, perdida la sujeción contextual, devienen en huellas inasibles que participan de una determinada pureza de lo visual y lo sonoro, un exceso de materia fílmica donde se clausura la retórica tradicional y las metáforas cuelgan suspendidas de la ambigüedad y la incredulidad. De nuevo la experimentación material se pone aquí al servicio de una narración quebradiza y tenue en la que real y fantástico forman un todo inextricable. Puede que el Herzog de *Fata Morgana* (1971) sea el referente más ilustre de algunos trabajos de Dean como *Banewl* (1999), *Bubble House* (1999) o *Teignmouth Electron* (2000) y, a eso íbamos, de buena parte de la obra del autor con el que cerramos este artículo, Ben Rivers, otro de los jóvenes cineastas británicos que continúan con el relevo de la doble experimentación fílmica y profílmica. Con él regresamos al principio, pues como Tait –de la que dice ser ferviente admirador y que indudablemente ha influido en sus particulares retratos, del que *Two Years at Sea* (2011) puede ser la versión más perfeccionada, y con la que a su vez comparte una similar inclinación por la poética de los elementos naturales– o Raban –también es éste un cine del entrecruzamiento

espacio-temporal y en el que se exprimen todos los recursos tecnológicos que potencian, cautivan y desafían nuestra percepción–, Rivers es otra fuente de atracción y de integración de fuerzas complementarias. Así, su cine reincide en el equilibrio de la importancia de las bandas, de audio e imagen, canales donde todo, ruido y signo, tiene cabida (del sonido del proyector al tema musical; del arañazo y la mancha de luz a la promesa del relato incipiente), y por donde encauza la imaginación material de grandes experimentales como la propia Tait, Welsby, Raban o Sherwin hacia un terreno próximo a lo fantástico. En Rivers, y esto lo aproxima a los gestos políticos y humorísticos de otro británico a tener muy en cuenta, John Smith (de *The girl chewing gum* [1976] a *The Black Tower* [1985-87] o *Blight* [1994-96]), se trata de dar color, de teñir, del procedimiento según el cual una imagen ante un sonido o una palabra determinados (y viceversa) puede abrirse a las más sorprendentes derivas una vez que prima más la voluntad de desorientar y extrañar que la de desestructurar o iluminar. *Ah, Liberty!* (2008), *I know where I'm going* (2009), *Sack Barrow* (2011), *Slow Action* (2011), Rivers es una especie de operador Lumière posapocalíptico enfrentado a un mundo en trance de desaparecer o renacer. Residuos, huellas, restos, paisajes rebeldes y sublimes, últimos testigos o primeras hordas, y, en paralelo, insólitos colores y texturas, bocetos narrativos que emergen de filmar la cotidianidad de manera que resulte fantástica, y lo fantástico para que pase como ordinario. Mal enterrada, la historia del cine también regresa a estos parajes de ciencia ficción, y son sus voces fantasmas –las de *Vampyr* (Carl T. Dreyer, 1932), *Te amo, te amo* (*Je t'aime, je t'aime*, Alain Resnais, 1968), *El semen del hombre* (*Il seme dell'uomo*, Marco Ferreri, 1969) o *El valle* (*La vallée*, Barbet Schroeder, 1972)– las que en *Slow Action* (2011) contaminan y refrenan la utopía de un mundo nuevo y desmemoriado.