

Eren allà, greus i invisibles¹ Altres ressons britànics

Alfonso Crespo

Els altres homes vaig trobar-los en la direcció oposada, *en no anar més a l'institut odiat, sinó a l'aprenentatge que em salvava, contra tot sentit comú, de bon matí, ja no anava amb el fill de l'alt funcionari administratiu al centre de la ciutat per la Reichenhaller Straße, sinó amb l'oficial de manyà de la casa veïna als afores.*

Thomas Bernhard. *El soterrani*.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

Aquestes notes són per recular i anar una mica a la contra. També per salvar la llegendària etzibada *godardiana*⁴ (*els anglesos van fer el que sempre fan en el cinema: res*), que no érem capaços de deixar de compartir en revisar els títols més recents d'aquests noms –Andrea Arnold, Lynne Ramsay, Shane Meadows, Steve McQueen, Paul Andrew Williams, entre d'altres– que passen per ser els hereus de la denominada “tradició realista britànica”, un concepte engreixat per l'habitual mandra de teòrics, historiadors, crítics i programadors de cinema. Aquí hem assajat un altre camí, sens dubte més ambiciós, potser igualment fallit, tornant a les pel·lícules i confiant més en elles que en les històries universals del cinema, sobre les quals hem abocat pintura a la manera de John Latham.

Dues pel·lícules finiseculars i escassament vistes o comentades ens van ajudar a començar a pensar *d'una altra manera*, i en una altra constel·lació de formes i temes que pogués aglutinar cineastes fugissers i cavalcats del passat en diàleg amb els més interessants del present. Es tractava de *Thames Film* (William Raban, 1987) i *Blue Black Permanent* (Margaret Tait, 1992) i va ser com tornar a veure vells coneguts o, més exactament, obrir la finestra a un estrany i dens aire de família, reconèixer en els seus cossos, en els seus batecs, els d'altres pel·lícules que les antecedeixen i segueixen

¹ L'autor agraeix l'amistat i generositat de Manuel J. Lombardo, Santiago Gallego i Francisco Algarín Navarro, sense els qui aquest article no hauria estat possible.

² Bernhard, Thomas. *El soterrani*. Trad. Clara Formosa Plans. Pollença: Edicions del Salobre, 2008.

³ Powell, Michael. "My Jealous Mistress". *Ítem: Sight & Sound*, vol. 15, núm. 9, setembre 2005, p. 26.

⁴ Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del Cine*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, p. 135.

en el temps. El Tàmesi de Raban, assaltat pel passat filmat o per aquell que s'estratifica en els residus i petjades del present, tornava a ser aquest “*strong brown god*” sobre el qual discorria Eliot –la veu del qual apareix, mai millor dit, en la banda d'àudio– en els seus *Quatre quartets*, un cristall de temps que recorda la nostra caducitat i potser la promesa d'una eterna tornada. Impossible no recordar-se de Terence Davies, la filmografia sencera del qual s'eleva sobre aquests poemes *eliotians* i que en *Of Time and the City* (2008) havia ocupat un semblant lloc d'enunciació, el d'un “jo” malenconiós i inquisitiu davant el que és i el que podia haver estat; o de Patrick Keiller i Robinson, el seu detectiu *flâneur* de ficció a partir de *London* (1994), on el cinema tornava a mirar de front i amb parsimònia el present, un en el que arquitectura i paisatge eren l'objectiu d'una reflexió intermitent i guadianesca però de vocació perforadora: l'atenció posada en allò que resta, el romanent, la sobra, la despulla, en tot el que, apartat momentàniament o definitiva de la funcionalitat, era susceptible d'obrir-se a la revelació. Amb el primer i últim llargmetratge de l'escolesa Margaret Tait les ressonàncies no eren menors, ja que, com en el cas de Raban, estàvem davant un film-desembocadura, un on les experimentacions i les troballes de dècades d'exploració d'allò real eren exposades a una nova llum, cristal·litzant en un model de ficció despullat, prenyador i singular que, no obstant això, establia subtils correspondències amb els d'altres cineastes. Així, la idea d'una autobiografia decantada i de la formalització abstracta de l'experiència tornaven a remetre a Terence Davies i, per descomptat, a Bill Douglas, un altre escocès, mort només un any abans, que també havia aconseguit traduir i potenciar els seus records gràcies a un reconeixement dels recursos filmics i cinematogràfics que havien estat vorejats després d'anys de convencions “gramaticals”. I en les esclertes de la narració en abisme, a manera de delicades frontisses, els plans que resumien el privilegiat idil·li de la septuagenària Tait amb la naturalesa, els rèdits d'anys d'acarament entre els secrets ritmes del que és real i els propis de la mecànica del cinema; un alè romàntic que temptejava amb humilitat l'invisible i del que no havien estat aliens altres cineastes britànics de tarannà experimental com el propi Raban, Chris Welsby o Guy Sherwin. Tait, cineasta dels elements, va filmar com pocs el mar –a *Blue Black Permanent*, per exemple, li donava a més un protagonisme cabdal, font d'atracció i gresol de temporalitats-. Gairebé contemporàniament, des del cinema i la instal·lació museística, Tacita Dean, en treballs com *Girl Stowaway* (1994) o *Disappearance at Sea* (1996), formulava, a partir del seu interès pels naufragis i la desorientació, una similar

idea del mar com a garant d'una durada pura i directa enfront del lloc comú del progressiu i successiu.

Amb els noms que ja hem invocat, es pot advertir que aquesta serà una història, en certa mesura, de marges, la que han protagonitzat i protagonitzen homes i dones que han mantingut distàncies, de vegades molt marcades, amb la indústria i la institució “Cinema”; una estirp de minuciosos i obsessius artesans que, des de diferents llocs de procedència (el documental, el cinema domèstic, l'assaig audiovisual, l'*avant-garde* estructuralista, fenomenològica i materialista, la televisió, la instal·lació, la *performance* o el cinema de ficció), han esmicolat el cinema, explorant les seves radicalitats més íntimes davant el convenciment que en aquesta excepcional coalició de màquines de registre i projecció té lloc el perfeccionament d'aquesta alquímia entre real i fantasma que governa la sensibilitat i el pensament humans. Sembla que necessitin filmar per comprendre (a ells i al món); sembla que per a ells, com ho considerés Syberberg per a si mateix, el cinema va ser i és “*la gran compensació*”, l'inesperat regal i do dels anys de vertigen, en molts casos l'única taula de salvació de tota una vida. En certa mesura, i ara seguint Hollis Frampton, el cinema, aleshores, com a “Last Machine”. No caben, en aquesta lectura, ni imaginaris “realistes” o “versemblants” ni guions farcits de sociologia, ja que aquí, per fi, l'estètica i l'ètica, en dir de Wittgenstein, són una. Diferents, com diem, en estils, cerques i obsessions, aquests cineastes queden com travessats per un profund parentiu, perquè tots, a partir de models de cinema de vegades enfrontats, semblen haver arribat a conclusions afins, les despreses de la consideració del mitjà com alguna cosa híbrida però específica, de la reflexió sobre les bondats de la irrenunciable mediació tecnològica que filtra allò real i els converteix en demiürgs de l'espai-temporal. Així, per exemple, quan Raban, després de dècades explorant la possibilitat d'una experiència cubista en cinema, desplegant pantalles i establint dialèctiques mitjançant *time lapse* (com en la famosa *River Yar*, 1971-72, al costat de Welsby, o en *Thames barrier*, 1977), s'enfronta al Tàmesi, ens recorda a Epstein davant de l'Etna, i és que com el volcà o el cabalós i inabordable riu així pot ser el cinema, origen d'una inefable sublimitat que ja no és la de Kant o Burke, i que ve oferta pel seu funcionament intrínsec⁵: si la primera passió estructuralista de Raban el va posar en la senda de Vertov i de la màquina com a complement de l'ull, en la maduresa se centra en

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.

el seu potent poder analític, la força que pot deslligar la col·lisió de temps que té lloc en el seu si i davant les implicacions del qual quedem muts. És el cinema com a art del present ressonant, de la durada assaltada per la memòria i la premonició; un regal per als caiguts en la temporalitat, podria dir-se. És el que expressa aquest grapat de versos d'Eliot que tant li agrada recitar a Terence Davies, la filmografia del qual, inaugurada amb *Children* (1976), *Death and Transfiguration* (1980) i *Madonna and Child* (1984), va néixer d'una assumpció similar del cinema més com a art de l'associació i la convivència (de capes de temps, d'emocions) que com a model narratiu unívoc:

*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

Només en el temps es conquista el temps, i és des de l'horitzontalitat que se salta a la verticalitat; i per això es fa o s'acudeix al cinema, tan a prop de la nostra manera de pensar i sentir, per completar-nos.

I alguna cosa semblant passava en penetrar en Tait, aquesta peça perduda del trencaclosques cinematogràfic britànic que explica tantes coses, en els seus bells retrats filmats, *Portrait of Ga* (1955), *Hugh MacDiarmid. A Portrait* (1964), els seus delicats tastos a la quotidianitat, com *Where I am is here* (1964) o *Place of Work* (1976), un cinema mínim entre el tot i el no-res, el passat i el present, el que és ancestral i el que és atzarós. Tait, que va estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia durant l'eclosió neorrealista, va defensar l'exercici de la mirada per saber veure-hi allí on estem acostumats a estar, si escau entre l'arxipèlag Orkney i Edimburg, una cruïlla de contrastos i pervivències. "Come and see this", resa, tan a prop de la filosofia de Jonas Mekas, un dels intertítols de *Where I am is here*, efecte de recrear-se en els detalls i centelleigs de la realitat, en fulgurants aliances líriques de tonalitat malenconiosa. I si Raban ens va semblar una bona baula per relacionar cineastes més enllà de les etiquetes, Tait, la vigència de la qual reclama en les seves entrevistes més recents⁷ el jove Ben

⁶ Eliot, T. S. *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2009, p. 88.

⁷ Adam, Cristóbal; Armas, Miguel; Queralt, Andrea. "Entrevista con Ben Rivers". *Ítem: Lumière*, núm. 4, p. 74.

Rivers, podia al seu torn representar la pertinàcia d'una *revenant* de sensibilitat *lumièresca* que assenyalaria les imprudències comeses a l'hora d'escriure la història del cinema britànic. Ella, que podria capitanejar, al costat de llegendes com Humphrey Jennings o Basil Wright, aquest exèrcit de modestos franc-tiradors –pensem en pel·lícules com *The Singing Street* (1952) de l'amateur Norton Park Film Unit, en les de Michael Grigsby, com *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 van quedar arraconats per la consolidació del Free Cinema com a indústria de ficció i font principal del futur prototip “realista” britànic, de tema social, tipus singulars i guions tragicòmics.

Així que Raban, Tait, Davies, Douglas, Welsby, Keiller, Sherwin, Dean, Rivers... Però com donar coherència teòrica a aquesta estranya i abigarrada galàxia sense sancionar-la únicament per marcar diferències pel que fa a pràctiques més tradicionals? Pot ser que la clau l'oferís, cap a l'any 1975, el teòric i cineasta Peter Wollen, quan, analitzant la pluralitat del cinema *avant-garde* del moment al Regne Unit i als EUA a la llum de la pròpia evolució d'aquestes pràctiques des dels orígens del cinema, assenyalaria la ironia per la qual cineastes i artistes en principi antagònics (anti-il·lusionistes i partidaris del registre d'allò real) s'havien anat aparellant en seguir els seus ferris plantejaments ontològics; alguna cosa així com una inopinada cohabitació entre Peter Gidal i 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 igualació entre contraris que Wollen assenyalaria com a efecte paradoxal de les estretors puristes del moment dins del grup de creadors que havien convergit al cinema des de les arts visuals, podria contemplar-se ara, gràcies al pas del temps i a les profundes mutacions i alquímies en la creació i el consum de l'audiovisual, com una intuïció clau, ja que, encara que el teòric ho veiés llavors com un corol·lari poc fèrtil, seria precisament d'aquest gradual mestissatge de fonaments només en aparença contradictoris, de la superació de diferències i combinació de forces, del que anava a sortir bona part de la producció cinematogràfica més determinant del seu país. És aquesta una idea que sembla sancionar la que tal vegada sigui l'obra (també pel·lícula)

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. Originalment publicat a *Studio International*, novembre/desembre 1975.

més important d'un britànic en el que portem de segle XXI, ens referim a *FILM* (2011) de Tacita Dean, la instal·lació que l'artista va preparar per la Turbine Hall de la Tate's Modern.

Monument al cinema analògic com a art propi i irreductible davant els avanços totalitaris del digital, *FILM* va ser acte de resistència i manifest conceptual, però també un poderós aglutinador retrospectiu d'esforços, un imponent altar des del qual obsequiar aquells que es van apropar al cinema, a les seves màquines i al seu material, la cinta de cel·luloide, amb voluntat de treure-li partit a les seves potencialitats exclusives. Es tractava, en efecte, d'un treball de recopilació, d'una banda de certs motius d'una obra ja extensa, la de Dean, on se celebra tant la competència del cinema per registrar fenòmens fugissers com la seva capacitat d'atribuir vida anímica a la inerta o simplement absent (el cinema com revitalizador de copresències, com a gestor d'aquest suplement al·legòric pel qual el món, davant d'una temporalitat pura i no ja la pròpia de la linealitat, esdevé en espai de simultaneïtat i cohabitació⁹); d'altra banda, de tècniques i processos característics dels orígens de l'invent, manipulacions artesanals de rèdits màgics i sorprenents, i, al mateix temps, reminiscents de les aventures experimentals i *avant-garde* de tants cineastes que van acudir a la seva estructura i matèria primera per assajar projectes de *tabula rasa*. I si al compendi hi afegim les associacions a l'etapa clàssica del cinema com a art narratiu (superficials, com la referència al Matterhorn, l'origen natural del logo de la Paramount; o més profundes, en relació a una determinada fotogenia "d'estudi"), podem anar advertint les dimensions últimes de l'esforç de Dean. Davant l'adveniment del digital com a mitjà que pretén absorbir-ho tot, l'artista aprofundeix en les irreconciliables diferències tecnològiques que el separen del film parpellejant –la resposta a la llum, el gra, la profunditat de camp, el color o el contrast– per arribar a una disquisició més metafísica sobre les necessàries limitacions i regles del cinema analògic, la seva naturalesa sensual, onírica i al·legòrica, i proposar-lo com a vast i abarcador espai de memòria. I és que si una pel·lícula qualsevol pogués, com demostra la pròpia obra de Dean, establir ressonàncies i correspondències múltiples al fil del convenciment, car al pensament de Proust, Bergson o Benjamin, que “res no es perd del tot”, *FILM*, al capdavant un retrat del cinema, actuava com fusor de les seves pràctiques perdudes, oblidades o arraconades, un exercici menys de nostàlgia que de

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

reanimació. Afavorida per l'ocasió, Dean canviava per primera vegada dels 16 als 35 mm i, seguint de prop en això algunes precises i precioses reflexions de Maya Deren¹⁰, optava per la presentació vertical del cel·luloide, del que s'inferia la cerca d'una atenuació en les lectures teleològiques sobre el que les imatges mostraven i la contemporània assumpció que si el cinema és susceptible d'obrir-se a alguna cosa semblant a l'experiència poètica, això sempre passa a partir de noves associacions sobre allò prèviament dissociat. I no és estrany, d'aquesta manera, que en el format de *FILM* s'hi hagin vist referències a *Empire* (1964) de Warhol o al monòlit de *2001: una odissea de l'espai* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) de Kubrick, és a dir, tant a l'experiència a partir de la qual el figuratiu esdevé tamís on vibra l'emulsió camí de l'abstracció com al deliri de fe segons el qual concretem símbols sobre aquest mateix sedàs. Com tampoc que a partir d'aquesta instal·lació a Dean –que en el seu moment, en la Slade School of Art, rebés consells de personalitats com Lis Rhodes– hagi estat situada amb major facilitat en l'arbre genealògic del cinema experimental britànic, allí on es nodreix de la saba de la pròpia Rhodes, d'altres membres de la llegendària Film-makers' Co-operative o del treball d'Anthony McCall i els seus *solid light films*, amb els quals *FILM* comparteix un dels seus objectius essencials, el de pensar i articular l'activitat de l'espectador davant el desplegament espai-temporal de la pel·lícula. Al seu torn, McCall, o, per exemple, un fabulós prestidigitador d'instal·lacions com Guy Sherwin –a *Paper Landscape* (1975) o *Man with Mirror* (1976), dues creacions que estableixen dialèctiques en directe amb el propi cos de l'autor gràcies al *décalage* temporal que aquest introdueix–, podrien assenyalar-se a més com a productives referències amb les quals relacionar el *FILM* de Dean com a experiència de superació de la tradicional aridesa anti-il·lusionista a partir de pràctiques intel·lectualment i sensorialment gojoses i exigents.

FILM, en efecte, té una mica de colofó, de coda, de rematada, de cavitat des de la qual s'estén un ressò de supervivències que commemora precisament aquesta condensació d'experimentacions, tant amb allò profílmic com des d'allò fílmic, que assenyalàvem a partir de la referència a Wollen. I pot ser que aquest sigui el cànon des del qual repensar la història del cinema britànic, fer-ho a partir d'una síntesi que vincula íntimament l'heterogeneïtat de cineastes i artistes que sense obviar les implicacions de la

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

seva impuresa (la documentació de o el diàleg amb altres arts), van acudir al cinema pels seus trets diferencials, investigant la paleta d'implicacions (afectives i mentals) que aquests podien exercir sobre una audiència. No és aquest, és clar, un mínim comú múltiple exempt de problemes de definició, però no sembla assenyat seguir pensant una cinematografia a partir dels usos més espuris als quals es poden reduir les màquines concitades en els seus processos de creació i recepció, sobretot si, com és el cas, la nòmina d'aquells que s'han esforçat a aprofundir i desxifrar les potencialitats del cinema és tan nombrosa i excelsa. Després de tant de temps i tanta tinta abocada a preconitzar el contrari, és probable que on el llegat hagi produït més centelleigs sigui entre els qui es van preocupar no per reflectir la vida, sinó per refractar-la (i li demanem la frase prestada a Brodsky¹¹, que va advertir el mateix en el projecte poètic d'Ajmátova). Així, l'obra de Dean, paradigma d'aquesta integració d'oposats per la que imatge, so, càmera i projector poden conjurar-se, com advertíem més amunt, ja per al registre d'allò que és fugitiu (*The Green Ray*, 2001), ja per proposar jeroglífics espai-temporals (*Sound Mirrors*, 1999), ja per al desplegament fenomenològic de la materialitat que els travessa (de *Noir et Blanc*, 2006, a *FILM*), resulta de la màxima rellevància per atendre aquest aire de família que venim intentant presentar, aquest que fa que no sentíssim tan llunyans Tait de Raban, Keiller o Davies, aquest pel que *Line describing a Cone* (Anthony McCall 1973), *El llarg dia s'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) semblen inefablement connectats, i que, seguim aventurant, té a veure amb una concepció de l'específic filmico-cinematogràfic que transcendeix diferències. És per això que enfront d'aquestes pel·lícules i instal·lacions es poden apreciar profundes analogies, a saber, les que neixen d'assimilar irrenunciables: que el cel·luloide és com la pell, que posseeix un pols, un ritme, que en la banda d'imatge i so hi cohabitin el concret i l'abstracte, el present i l'absent; i així un pot veure i escoltar *Veus distants* (*Distant Voices, Still Lives* Davies, 1988) com a espectacle de la textura física i emocional d'imatge i so abans que com una història familiar; o, al contrari, plantar-se enfront de l'acarament de processos naturals i mecànics de la instal·lació *Sky light* (Chris Welsby, 1988) amb la voluntat d'experimentar-la com a protonarració sobre les conseqüències de l'explosió de Txernòbil. És evident, almenys, que Davies i Welsby van compartir el mateix tipus

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

d'agonia, van acudir en certa mesura a cegues al combat de les idees amb la matèria, sense saber del tot el que obtindrien; d'aquí la fragilitat de tals creacions, d'aquí la seva potència en sortir victorioses.

I si d'aquest inventari de béns que és *FILM* de Dean, d'aquest viver al que s'ha trasplantat la flama d'un cinema i una memòria en perill d'extinció, es pot destriar una altra història del cinema britànic, aquesta haurà de variar el signe de la vigent, ja que en perdre's de vista el concepte de progressió per etapes com a conflicte de models de representació (realista vs. irrealista) i proposar-se'n un altre basat en la profitosa coexistència de radicalitats complementàries, els enllaços, les reunions i les consonàncies seran per força uns altres, de vegades sorprenents. Així doncs, en escoltar Dean parlar de la solitud a la taula de muntatge, tallant, compaginant i revitalitzant allò prèviament filmat, no és difícil pensar en Michael Powell, també enfront dels seus *rushes*, monologant tal com ho recull en un escrit pseudobiogràfic¹² en el que poetitza la fusió biònica amb el mitjà i reclama el paper totpoderós de l'assemblatge: “*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*”. Història d'aïllament, de retir, de refugi i profund amor al cinema i la seva peculiar naturalesa. No gaire lluny d'aquí caminen altres grans autobiògrafs britànics, com Terence Davies i Bill Douglas, o Guy Sherwin, el qual en *Messages* (1981-84), a partir d'extractes de Piaget i de les frases de la seva pròpia filla, Maya, va deixar un dels més bells documents que es recordin sobre l'art de filmar i compondre, imbricant el naixement de Maya al món amb el brot de les associacions entre imatges, quedant testificat amb això que no hi ha porta cap a la infància del cinema que no passi per la recuperació de la intimitat entre la qualitat material del suport i allò que està sent filmat. Per la seva banda, què han estat Davies i Douglas sinó dos destins rescatats per la màquina que van saber aviat –com el clarivident productor Mamoun Hassan en fer-los debutar en la direcció, pràcticament sense experiència, en veure que els seus guions responien menys al coneixement tècnic que a l'existència d'una mirada sobre el món– que filmarien per viure, i que aquesta passió no casaria bé amb les pressions de la indústria. I admirant a *FILM* l'exquisit i sofert treball de Dean

¹² Powell, Michael. “My Jealous Mistress”. *Ítem: Sight & Sound*, vol. 15, núm. 9, setembre 2005, p. 24-38.

amb les exposicions múltiples, els miralls i catxés –no fent aquí res més que extreure un important vessant de la seva obra (per exemple a *Disappearance at Sea*, 1996, o *Fernsehturm*, 2001) basat en la fricció entre la hipnosi escòpica i la insinuació narrativa–, ¿com no pensar en l'entusiasme arqueològic de Bill Douglas, apassionat col·leccionista de joguines estroboscòpiques i altres dispositius precinematogràfics que tant van influir en la puresa dels seus plans, en la seva naturalesa d'“aparicions abrasives” que lletregen la tensió entre allò fix i allò mòbil i fulminen les nocions habituals de jerarquia en la grandària de les preses? El cinema, que en la seva infància fou l'únic color de la seva vida, sembla en Douglas una aliança entre el que és fotogràfic i el que és matemàtic, una amalgama d'animisme i condensació narrativa travessada per fugides cap a l'abstracció. I no seria *Comrades* (1986), pel·lícula de ficció, de gran pressupost i subjecta a tot l'estrès industrial imaginable, el gran i profitós antecedent de l'avantguardista *FILM* de Dean? No va voler l'escocès, en el que seria el seu comiat, incloure-ho tot, els artefactes del pre-cinema, la fotografia, la fantasmagoria al costat de la vasta paleta emocional i intel·lectual que pot oferir un relat cinematogràfic?

Un altre recorregut diferent per aquesta veta depurada, retreta i rigorosa potser podria explicar també per què Alan Clarke ha arribat amb els anys a ser un cineasta molt més respectat que Ken Loach o Mike Leigh, sobresortint en la substitució de la transparència versemblant per un entramat acumulatiu on el conjunt de les seqüències (per exemple les de *Made in Britain* [1982], *Christine* [1987] o *Elephant* [1989]), subjectes a tancades permutacions que allunyen qualsevol idea de transformació o canvi, acaben per mostrar una idea d'allò real molt més complexa i productiva. I és així mateix el film subjecte a valors rítmics i paramètrics, és a dir que aprofita la lliçó estructuralista, el que en un moment determinat, a partir d'una relaxació del mecanisme, pot fer a l'espectador afrontar un acarament amb allò real en la seva formulació més violenta i opaca, com passa per exemple a la coda de *The Firm* (Alan Clarke, 1989), quan els seguidors de futbol s'esplaien davant les càmeres de televisió (anys abans, en la gairebé oblidada *Nighthawks* [1978] de Ron Peck, se seguia un esquema semblant de repetició/variació per enfortir la revelació d'un moment com robat a allò real, en aquest cas el de la seqüència en què els alumnes increpen el seu professor després de descobrir la seva homosexualitat). De Clarke i la seva facció de perforadors de la superfície realista podria arribar-se, a través de la dramaturga Andrea Dunbar, autora de *Rita, Sue i també Bob* (*Rita, Sue and Bob too!* (1987), fins a la recent *The Arbor* (2010) de Clio

Barnard, on la seva semblança és reconstruïda a partir d'un collage de diverses fonts entre les quals destaca una d'intens estranyament, en la qual els actors ofereixen el seu cos a les veus, prèviament registrades, dels protagonistes reals de la vida de Dunbar.

Per acabar, i sense ànim d'esgotar amb això totes les reflexions que aquesta manera de renovar els veïnatsges i afinitats del cinema britànic pot excitar, no podíem desapropiar l'ocasió de, tornant a Dean (aquí com a filla putativa d'un altre indispensable de l'*avant-garde*, Malcolm LeGrice), apuntar un altre traç complementari als ja advertits i que trauria partit estètic de la latència d'imatges i sons que, perduda la subjecció contextual, esdevenen en petjades inagafables que participen d'una determinada puresa del visual i el sonor, un excés de matèria filmica on es clausura la retòrica tradicional i les metàfores pengen suspeses de l'ambigüitat i la incredulitat. Altra vegada l'experimentació material es posa aquí al servei d'una narració trencadissa i tènue en la que real i fantàstic formen un tot inextricable. Pot ser que el Herzog de *Fata Morgana* (1971) sigui el referent més il·lustre d'alguns treballs de Dean com *Banewl* (1999), *Bubble House* (1999) o *Teignmouth Electron* (2000) i, a això anàvem, de bona part de l'obra de l'autor amb el qual tanquem aquest article, Ben Rivers, un altre dels joves cineastes britànics que continuen amb el relleu de la doble experimentació filmica i profilmica. Amb ell tornem al principi, perquè com Tait –de la qual diu ser fervent admirador i que indubtablement ha influït en els seus particulars retrats, del que *Two Years at Sea* (2011) pot ser la versió més perfeccionada, i amb la qual al seu torn comparteix una similar inclinació per la poètica dels elements naturals– o Raban –també és aquest un cinema de l'entrecreuament espai-temporal i en el qual s'espremen tots els recursos tecnològics que potencien, captiven i desafien la nostra percepció–, Rivers és una altra font d'atracció i d'integració de forces complementàries. Així, el seu cinema reincideix en l'equilibri de la importància de les bandes, d'àudio i imatge, canals on tot, soroll i signe, té cabuda (del so del projector al tema musical; de l'esgarrapada i la taca de llum a la promesa del relat incipient), i per on canalitza la imaginació material de grans experimentals com la pròpia Tait, Welsby, Raban o Sherwin cap a un terreny proper al fantàstic. A Rivers, i això l'aproxima als gestos polítics i humorístics d'un altre britànic a tenir molt en compte, John Smith (de *The Girl chewing Gum* [1976] a *The Black Tower* [1985-87] o *Blight* [1994-96]), es tracta de donar color, de tenyir, del procediment segons el qual una imatge davant un so o una paraula determinats (i viceversa) pot obrir-se a les més sorprenents derives una vegada que preval més la

voluntat de desorientar i estranyar que la de desestructurar o il·luminar. *Ah, Liberty!* (2008), *I know where I'm going* (2009), *Sack Barrow* (2011), *Slow Action* (2011), Rivers és una espècie d'operador Lumière postapocalíptic enfrontat a un món en trànsit de desaparèixer o renéixer. Residus, petjades, restes, paisatges rebels i sublims, últims testimonis o primeres hordes, i, en paral·lel, insòlits colors i textures, esbossos narratius que emergeixen de filmar la quotidianitat de manera que resulti fantàstica, i el fantàstic perquè passi com a ordinari. Mal enterrada, la història del cinema també torna a aquests paratges de ciència ficció, i són les seves veus fantasmes –les de *Vampyr* (Carl T. Dreyer, 1932), *Je t'aime, je t'aime* (Alain Resnais, 1968), *La llavor de l'home* (*Il seme dell'uomo*, Marco Ferreri, 1969) o *La Vallée* (Barbet Schroeder, 1972)– les que a *Slow Action* (2011) contaminen i refrenen la utopia d'un món nou i desmemoriat.