

## Otros cines siempre otros, o relatos que resisten la clausura

blancagarcipa@gmail.com

por Blanca García

Central Saint Martins, University of the Arts London (Reino Unido)

Sue CLAYTON y Laura MULVEY (eds.). *Other Cinemas. Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*. Londres / Nueva York: I. B. Tauris, 2017, 368 páginas.

*Una narrativa sobre lo que desea lo que desea ser.*

Gertrude Stein

Un problema recurrente tanto en la crítica como la recepción de las obras monográficas sobre experimentación cinematográfica es la recaída, en una lógica subsidiaria, al imperialismo cultural norteamericano. Considerar la vanguardia fílmica estadounidense como ley y norma de lo posible frente a las prácticas industriales del cine y sus alternativas autorales es una falla crítica aún demasiado presente —probablemente extensible al panorama general hispánico, pero ciertamente excesiva en la programación y la crítica allá en el Estado español del que provengo— y yo misma aún me descubro repitiendo un discurso disyuntivo en el cual la canonización de este cine experimental determina los parámetros de la creación cinematográfica de vanguardia. Han pasado más de cuarenta años desde que Peter Wollen incidiera en las posibilidades críticas de otros cines no necesariamente adscritos al modelo del cineasta-artista; pero en su diagnóstico persistía una problemática disyuntiva, el célebre dilema de las dos vanguardias: una falsa dicotomía entre un modelo artístico americano —de carácter modernista y materialista, pictórico, autotélico— o un modelo textual de raigambre europea —teatral en cuanto representativo, ficcional, novelístico o reflexivo—. A pesar del propio ánimo a salir de la dualidad en este ensayo crucial —en el prólogo recuerda Sue Clayton que incluso antes de finalizar la década de los 70, Wollen ya había transformado el dos en “doscientas vanguardias” para romper con esta dicotomía—, las estructuras de distribución junto a los prejuicios y el imperativo del discurso “artístico” provocan que perviva una no-reconciliación, una intransigencia que dificulta pensar en plurales, en otros.

Otros cines, otras políticas, otras culturas: otras estéticas. Si por inercia se reduce la producción de vanguardia anglosajona —fílmica, teórica, crítica— a un *a priori* formalista, según las ideas *visionarias* estadounidenses, no puede comprenderse la especificidad de la década de los 70 en el Reino Unido con su grandísima politización y energía creativa —activismo optimista previo a la depresión del thatcherismo—. Más allá de los criterios de experimentación trascendental establecidos por críticos como P. Adams Sitney, la situación británica en la década de los 70, como afortunadamente plantean los artículos que recorren *Other Cinemas*, no puede subsumirse a estos parámetros y en sí misma problematiza la referida división entre un cine autónomo formalista y otro político representativo. El particular interregno del Reino Unido, entre su localización europea y su cultura anglosajona, influenciada verticalmente por los Estados Unidos desde la segunda mitad de siglo, afecta y ha afectado a la recepción e incluso autopercepción institucional de la vanguardia fílmica británica, restringiendo su idiosincrasia más a sus similitudes estéticas que a su inherente crítica.

A pesar de que el interés creciente de últimos tiempos ilumine cada vez más la increíble multiplicidad de aquella década —ejemplos de esta prolijidad pueden aprenderse en el volumen, pues previo a la selección bibliográfica final se desgrana una lista cronológica de eventos sucedidos durante los pasados años donde la atención crece de forma exponencial hasta llegar a una explosión de eventos, programas y publicaciones conmemorativos del 50 aniversario de la London Film-Maker's Cooperative en 2016— la recopilación de escritos que conforma *Other Cinemas* hace hincapié en este plural del título. Si otros trabajos recientes, como la revisión del cine colectivo por Petra Bauer y Dan Kidner en *Working Together: Notes on British Film Collectives in the 1970s* (2013), la tesis doctoral de Patti Gaal-Holmes, *A History of 1970s Experimental Film. Britain's Decade of Diversity* (2015) o la historia polifónica de *Shoot shoot shoot. The first decade of the London Film-Makers' Co-operative, 1966-76* (2016) analizan por extenso unas narrativas concretas, el gran valor de edición de Sue Clayton y Laura Mulvey es la concentración intensiva de múltiples narrativas *otras*, de forma no conflictiva sino complementaria, haciendo de la otredad de perspectivas un marcador necesario y vindicativo. Nada expresa mejor la extensión polifacética de aquella época que *Riddles of*

*the Sphinx* (Laura Mulvey y Peter Wollen, 1977). La obra se inicia en su primer intertítulo con la misma cita a Gertrude Stein que encabeza esta reseña: entre el deseo y la posibilidad de ser, entre la potencia transformativa y las fantasías realizadas, este sintagma serviría no solo de sintetizador del film de Mulvey y Wollen, sino como pauta de movimiento creativo en los años 70. El deseo entendido como concreción, como una posibilidad de intersección específica entre situaciones y sujetos problemáticos, pero también el deseo como sintagma operativo infinito, como ensayo siempre parcial, abierto, nunca conclusivo —valga como ejemplo el ensayo fílmico de la otra editora, *The Song of the Shirt* (Sue Clayton y Jonathan Curling, 1979), de estructura tripartita pero en absoluto compartimentada—. La emergencia de los movimientos civiles desde el final de los años 60 genera un estrato de conciencia sociopolítica, de pensamiento demarcado por las ideas de justicia y liberación que, en el Reino Unido —estado en el que la compartimentación entre clases sociales y culturales nunca ha sido tan categórica como en otros lugares— provoca una importante coincidencia entre el impulso activista y la energía subyacente a las prácticas artísticas.

Las injerencias entre pensamiento radical y creación, en el caso británico, alimentaron un amplísimo espectro donde diluir e imposibilitar aquella diferencia entre las *dos* vanguardias. Cuando en 1972 Malcolm Le Grice incide en la resensibilización del tiempo y espacio espectral, gracias a las prácticas estructurales, trasciende la mera estetización fílmica, buscando así movilizar un presente perfecto, no alienado, revolucionario. Cuando en 1973 Annabel Nicolson performa *Reel Time*, la “tesis” crítico-feminista del acto identifica significante y significado de la película deteriorándose entre el proyector y la máquina de coser, negando una diferenciación entre materia y política. Cuando en 1975 el Berwick Street Collective exhibe *The Nightcleaners*, primera parte documentada de la sindicalización de las limpiadoras nocturnas de oficinas, las estrategias formalizantes y autorreflexivas de su montaje final resultan en un radical antiilusionismo —sintetizador entre un materialismo como el que propondría Peter Gidal y una política ensayística que no niega la crítica subjetiva— que provoca una cesura en las posibilidades de representación ideológica para el cine de izquierdas; y se convierte, al

mismo tiempo, para muchas, en una de las películas políticas más importantes del estado británico.

Estos ejemplos entre tantísimos otros recorren los cinco grandes bloques en que se divide *Other Cinemas*, que resulta en un total de veintiún ensayos distintos. Sin embargo, la fluidez con la que estos artículos van trazando las diferentes líneas de fuga a lo largo del volumen dependerá de una mayor o menor familiaridad para la lectora con el contexto; precisamente por el objetivo editorial de esta recopilación —evitar una sola y delineada narrativa— la variedad de referencias entre un escrito y otro puede resultar abrumadora. Pues, si uno de los núcleos de estas prácticas radicales es la falta de miedo a la concreción —es decir, la negación de abstractos trascendentales que impliquen metafísicas opresoras—, acertadamente, esto encuentra su paralelo en el planteamiento de los ensayos. Esto ya se percibe en la primera parte, “Critical Contexts for 1970s Experimental Filmmaking”, donde los cuatro artículos que la conforman no pretenden una visión global y explícitamente así lo articulan. En su lugar, se adentran con exhaustividad en contextos específicos que alimentan prácticas específicas, apuntando y apuntalándolos con alto rigor crítico. Por ejemplo, el capítulo de Nicolas Helm-Grovas, “Semiotics and 1970s British Film Culture”, no reitera una vez más la relación entre la teoría francesa y su traslación a la revista *Screen*, sino que completa detalladamente el recorrido de publicaciones que provoca el establecimiento de una crítica semiótica durante la década. Algo similar sucede en la entrevista de Anthony Davies a Steve Sprung, donde no se genera una historia íntegra —simplificadora— de los movimientos políticos y colectivos filmicos de entonces, sino que se intenta una historia testimonial de quien, desde uno de estos colectivos —Cinema Action—, y unas experiencias y lecturas propias, puede dar su perspectiva ante otros coetáneos como el Poster Film Collective, Liberation Films, el Berwick Street Collective o el Newsreel Collective.

Las siguientes cuatro partes del volumen siguen una lógica similar. Los bloques se engloban con títulos que igualmente sugieren pluralidad: para la segunda parte, “Infrastructures, Technologies and 1970s Experimental Filmmaking”; la tercera, “Practices, Aesthetics and 1970s Experimental Filmmaking (The 200 Avant-Gardes)”; la cuarta, “Case Studies”; y la quinta, “Snapshots from the 1970s”. Y, curiosamente, quizá

para una lectura menos especializada, los apartados del volumen más valiosos o interesantes resultan ser los de apariencia más contundente y poco entretenida. Es tanto en el segundo bloque sobre infraestructuras, distribución, audiencias y tecnologías, como en el último, centrado en eventos e instantáneas de la época, donde estos relatos intensivos de las experiencias de entonces orientan el presente con la inspiración efectiva de lo que fue posible. Desde el aterrador momento del neoliberalismo feroz, comprender cómo entonces se fraguaron modelos de financiación alternativa, de implicación colectiva y artística, de equilibrio entre el amparo estatal y la libertad ideológica, resulta quimérico pero quizá también esperanzador. O, sin ir más lejos, aprender cómo en otras circunstancias el compromiso tanto de los artistas como de los críticos y programadores pasaba por la construcción de audiencias y diálogo real con estas (véase en la segunda parte, el ensayo de Julia Knight, "Audiences: Not an Optional Extra: Artists' Distribution Practices from the London Film-Makers' Co-op to Lux").

El dilema que al fin y al cabo planteaba Wollen al hablar de dos vanguardias era el de cómo crear cinematográficamente desde una perspectiva que permita romper con las dicotomías. Por un breve periodo de tiempo, y gracias a la concatenación de circunstancias favorables, el cine británico ensayó con libertad estas posibilidades. Leer sobre estas experiencias desde el presente no solo hace justicia a aquel quizás último utopismo cultural, sino que trae de vuelta algunas lecciones a retomar. No estaría mal que, como profesionales dedicados a la difusión de alternativas cinematográficas que fecunden el diálogo crítico, consideráramos nuestra labor más como un medio de transmisión de multiplicidades, de infinitos medios y relatos y posibilidades, en lugar de afanarnos en la tarea de catálogo en grandes narrativas que facilitan su mercantilización intelectual. El pesimismo que a partir de la siguiente década de los 80 diluyó las esperanzas radicales de aquellos años es familiar al sentimiento contemporáneo. Sin embargo, y dado que no nos queda mucho que perder, no estaría de más institucionalizar un poco menos la vanguardia fílmica en relatos grandilocuentes, y retomar aquel fervor gracias al cual las reivindicaciones laborales, antimerchantilistas, antirracistas, feministas, LGTB, etc., encontraron en la experimentación y libertad de la vanguardia no a un enemigo reaccionario, sino al deseo de ser lo que deseaban.