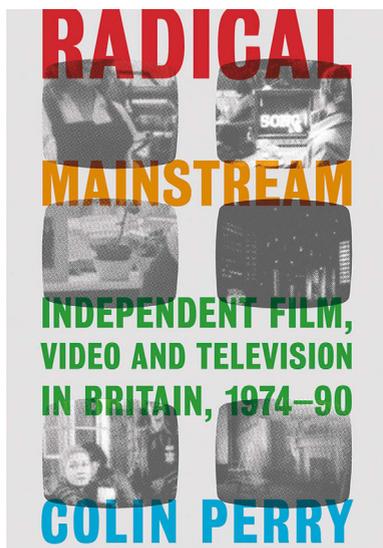


**RADICAL MAINSTREAM. INDEPENDENT
FILM, VIDEO AND TELEVISION IN
BRITAIN, 1974-1990**

Colin Perry
Intellect, 2020
Bristol
183 páginas



Radical Mainstream estudia las obras del cine militante emitidas por la televisión pública británica entre mediados de 1970 y finales de 1980. Producto de una tesis doctoral, Colin Perry investiga las obras videográficas y filmicas difundidas en un medio de masas como es la televisión, con las contradicciones que ello conlleva, en un contexto en el que la televisión no era un instrumento al servicio del partido gobernante, pero tampoco se le podría atribuir el papel de constituir una forma de resistencia frente al poder establecido. En el citado periodo existían en el Reino Unido dos cadenas públicas (BBC1 y BBC2) y un canal comercial (ITV) hasta que la presión ejercida por directores independientes impulsase la creación en 1982 de Channel 4 difundiendo muchas de las películas de las que trata este volumen.

La gran baza de *Radical Mainstream* consiste en aunar en un trabajo obras de cine ensayo, videoarte y documental; aunque, como bien explica el autor, los directores militantes rechazaban este último término para diferenciar su obra de los trabajos de no ficción de carácter

más didáctico y convencional apostando por narraciones fragmentadas y otras técnicas formales innovadoras. El propósito de sus prácticas audiovisuales era instigar el cambio social a través del debate público en televisión. Perry sostiene que el cine y el vídeo independiente en el periodo mencionado permite desarrollar lo que Nancy Fraser había definido como los «contra-públicos subalternos» —«*subaltern counterpublics*»— (p. 3). Es decir, la producción de estos directores trataría de cubrir las demandas de unas audiencias compuestas por grupos sociales heterogéneos parcamente representados en el discurso televisivo dominante. Sus obras pretendían contrarrestar el paternalismo de producciones concebidas desde arriba de la BBC. En lugar de reforzar la cohesión social y el *statu quo*, su objetivo era avivar el debate en un medio mayoritario que sirviera de motor del cambio cuestionando valores conservadores y ofreciendo una visión alternativa de la construcción nacional y, en particular, de la habitualmente idealizada visión del imperio británico. Estas películas, dirigidas tanto de forma individual como por colectivos cinematográficos —Cinema Action, Berwick Street Film Collective, London Women's Film Group, Amber, Black Audio Film Collective, ReTake o Ceddo— abordaron numerosos temas desde variados posicionamientos de izquierdas —anarquismo, leninismo y la denominada Nueva izquierda [New Left]—; defendieron los derechos de los trabajadores, las mujeres, las minorías étnicas y de los homosexuales; y cuestionaron la representación de los acontecimientos históricos o coetáneos, tales como el conflicto armado en Irlanda del Norte. Su deseo de democratizar la historia los llevó a acercarse a la historia oral para dar protagonismo al ciudadano de a pie sobre los grandes nombres de la Historia.

Perry acuña el término de la «contra-televisión» —«*counter-television*»— «para invocar simultáneamente la idea de los contra-públicos y de la herencia brechtiana del contra-cine de los años setenta traspuesto a la pequeña pantalla» (p. 124). Desde una formulación teórica, el autor muestra cómo estas producciones se inspiraron en corrientes intelectuales, lo que probablemente sea el aspecto más original de este trabajo y, quizá también, su mayor limitación. Dada la dificultad de exponer la enorme variedad de discursos en un corpus de obras que además carecen de un estilo determinado y temáticamente varían en grado sumo, la manera en la que se conectan los debates teóricos a creaciones concretas resulta en ocasiones un tanto débil.

El libro se estructura en una introducción, seguida de cinco capítulos, a los que se añaden unas breves conclusiones. Dos de estos capítulos son sendos casos de estudio dedicados a *For Memory* (Marc Karlin, BBC, 1986) y *Bright Eyes* (Stuart Marshall, Channel 4, 1984). El primero es un inclasificable estudio sobre la memoria que surgió como reacción a *Holocaust* (NBC, 1978), una miniserie ganadora de ocho premios Emmy sobre las desventuras de una familia judía bajo el Tercer Reich protagonizada, entre otros, por Meryl Streep y James Wood. En una de las secciones de *For Memory*, en lugar de filmar a los supervivientes o a los carceleros del campo de concentración de Bergen-Belsen, Karlin decidió entrevistar a aquellos que habían registrado las primeras imágenes de los campos «para centrarse en los problemas de la memoria, la representación y la creación de imágenes» (p. 110). Joe West, uno de estos testigos de excepción, hablaba a cámara sobre cómo la conmoción de presenciar ciertas imágenes le había impedido dejar constancia de cosas horribles como ver a tres prisioneros alimentándose de un cadáver (p. 111). De este modo, Perry vinculaba la obra de Karlin con los escritos de Hannah Arendt, Theodor Adorno y Primo Levi sobre la imposibilidad de representar el Holocausto de forma completa. Por su parte, *Bright Eyes* fue un oportuno documental que denunciaba la discriminación de los homosexuales durante los peores años de la pandemia del sida, cuando estos pacientes se convirtieron en víctimas propiciatorias por sufrir una enfermedad considerada por algunos medios como el reflejo de una conducta moral depravada. *Bright Eyes* trazaba las raíces históricas de la demonización de los homosexuales poniendo en evidencia que los actuales discursos no eran sino la continuación de antiguos prejuicios.

Aunque los análisis de estos dos trabajos son fascinantes, su estudio detallado no está contextualizado o siquiera justificado. Si bien el objetivo del autor no era aproximarse a cuestiones estilísticas u ofrecer una sistematización de las diferencias tendencias u obras, se hacen al menos necesarias unas pocas líneas que ponderen la selección de *For Memory* y *Bright Eyes* para averiguar hasta qué punto son representativas de este tipo de obras audiovisuales. Llama también la atención que estos dos casos de estudio no presenten vindicaciones del movimiento de liberación de las mujeres, por ser uno de los más activos, pero aún más sorprendente que no se estudie en mayor detalle alguno de los trabajos producidos por colectivos compuestos por directo-

res negros, pese a ser de los más nombrados a lo largo del volumen. De hecho, aunque se dedique un capítulo entero a la actividad de The Independent Filmmakers' Association (1974-1990), la selección de estas dos obras —elegidas, por cierto, con un margen temporal de tan solo dos años— hace que el libro otorgue más peso a un cine de autor masculino y blanco, frente al realizado por colectivos artísticos o de activistas, lo que socava parcialmente los argumentos del autor. Por este motivo, se echa aún más en falta un anexo con un listado de películas pertenecientes a este *mainstream radical* con, al menos, una sinopsis, fecha de emisión y nombre de los directores. Aunque sí se incluyen los títulos en el índice onomástico junto a otras entradas, esto habría ayudado al lector a rellenar los huecos por su cuenta y hubiera permitido tener una idea más completa y, cuando menos, cuantitativa y temática, de unas películas a las que no siempre es fácil tener acceso.

El autor plantea, dando muestras de una perspectiva un tanto nostálgica, que estudiar esta producción audiovisual servirá como referente con el que poder contrarrestar las fuerzas conservadoras populistas contemporáneas. Sin embargo, no se pronuncia sobre el impacto que estas obras tuvieron en su día más allá de constatar que, a partir de los noventa, todos los canales se abrieron a una representación más amplia del público. Tal vez hubiera ayudado reflexionar sobre el cambio de paradigma de la televisión que se produjo a partir de finales de los ochenta, de una actividad entendida como servicio público a un modelo más comercial y que no fue exclusiva del Reino Unido. Aunque Perry reconoce la deuda del cine de Octavio Getino y Fernando Solanas y de cineastas como Ousmane Sembène entre las influencias recibidas por los directores de los que se ocupa, éstas se quedan en una simple mención que deja sin explorar otros textos, conformándose con el análisis de lo más canónicos. Este insularismo se percibe también en determinadas referencias históricas. Por ejemplo, al lector que no sea británico, se le escapará la alusión a los *Diggers* («cavadores»), un grupo de puritanos fundado en 1649 que abogaban por la propiedad comunal de las tierras —de ahí su nombre— que había atraído el interés de algunos sectores de la izquierda británica del momento por asociarlos a los ideales del socialismo agrario.

Pese a las limitaciones señaladas, *Radical Mainstream* está bien documentado y hace una contribución valiosa al interesarse por la teoría que vertebraba estas obras y cuyo estudio había estado disperso en libros de arte o

de historia de la televisión, algo ya, de por sí, que es de agradecer. También es meritoria la exploración de las actividades y los debates internos de The Independent Filmmakers' Association. En suma, este libro será útil a los investigadores que quieran profundizar sobre del cine

militante británico de los años setenta y ochenta, pero quizá no sea el ideal para aquellos lectores que busquen una primera aproximación el tema.

Lidia Merás