

**Follas do Cineclub | 08/03/2017**

**Elefante**

(Elephant, Alan Clarke,  
Reino Unido, 1989, 39', VO)

**Estrada**

(Road, Alan Clarke,  
Reino Unido, 1987, 62', VOSG)

02

**[Tirado de Alan Clarke, Manchester University Press, 2005]**

A segunda produción para [o programa da BBC2] *Screenplay* de Clarke, *Road*, describe poderosamente o custo humano das políticas económicas do thatcherismo. A pesar dos seus pouco habituais diálogos poéticos e o uso recorrente de cancións pop, a súa destilación das marcas temáticas e estilísticas de Clarke convértea nunha pedra angular da súa obra. A súa máis maravillosa evocación da relación entre personaxe e entorno, *Road* introduce episodicamente unha variedade de caracteres nunha desolada cidade do Norte, nunha saída nocturna durante a que Brink e Eddie (Neil Dudgeon e William Armstrong) coñecen a Louise e Carol (Jane Horrocks e Mossie Smith), e lévanse uns aos outros a unha maior elocuencia. A pesar de estar baseada na obra de Jim Cartwright (...), esta produción foi, segundo W. Stephen Gilbert, "reformada" por Clarke, convertida "nalgo que non lle debía nada ao escenario", un filme "reconcibido" cunha Steadicam. Despois de que unha folga salvara a Clarke de ter que facer *Road* en vídeo nun estudio, aproveitou a oportunidade para recortar o orixinal, eliminando ao narrador Scullery e outros personaxes, e abrir a obra, seguindo aos personaxes polas rúas preto da mina de carbón de Easington, unha comunidade en decadencia dende o peche da mina logo da folga de mineiros. (...)

*Road* foi filmada co novo cámara de Clarke, John Ward, no que David Leland describiu na súa introdución á reposición do filme en 1991 como unha "colaboración significativa e gratificante". Ward, que aportou un estilo de Steadicam igualmente cinético á *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick, traballou nas derradeiras tres producións de Clarke: esta, *Elephant* e *The Firm*, que son probablemente o cume da visión individual de Clarke. A cámara de Ward substitúe ao narrador da obra e á escenografía do paseo marítimo, que servía, segundo Gore Langton, para "somerxer" ao público do teatro "no centro da comunidade". O acoplamento da Steadicam aos personaxes, particularmente aqueles que lle falan directamente, confire (en palabras de Derek Paget) "unha sorte de privilexio á audiencia" e aos actores, que responden con algunhas das interpretacións máis valentes na carreira de Clarke. O escrutinio constante da cámara foi ben recibido polos actores de Clarke; antes na mesma década, Tim Roth sentiuse liberado polas estratexias de cámara e iluminación que dispuñan "un espazo de 360 graos no que operar". Non obstante, aquel escrutinio tamén representaba un paradoxo para Stephen Frears porque, aínda que supuña que "as interpretacións tiñan que ser moi, moi reais", era tamén "teatral (...) porque non hai montaxe".

Estas tensións están máis claras no extraordinario monólogo pronunciado por Valerie (Lesley Sharp) nun plano en movemento de catro minutos. Mantendo a inversión da nova vaga de políticas de xénero de *Rita, Sue and Bob Too*

(1987), Valerie camiña polo espazo público, describindo o encarceramento do seu marido desempregado no espazo doméstico, unha "pobre besta no mundo equivocado", un "animal ferido" en cuxas mans a aspiradora parece "un xoguete". A pesar de que, como indicou Paget, a "sostida linguaxe figurativa" e as "resonancias rítmicas" do diálogo "van máis aló dos límites da obra de realismo social convencional" e indican unha teatralidade innata, Clarke non só filma unha interpretación, senón que alía a técnica cos seus ritmos e temas subxacentes. Cando Valerie describe ao seu marido "dicíndome que debería coidar máis a casa, comendo todo o que hai aló, mexando fóra do váter, apertando demasiado aos nenos, berrando e logo quedando calado co enfado", hai unha xustaposición entre a inactividade forzosa do marido e a actividade expresada na repetición de verbos ("dicindo... comendo... apertando..."). De forma crucial, isto é reforzado pola xustaposición entre movemento e estatismo no estilo de Clarke. Clarke captura a enerxía malgastada do desemprego retratando personaxes de clase obreira camiñando sen dirección por comunidades abandonadas – reflectindo a paradoxalmente estática "estrada" do título de Cartwright – e, na retórica subxectiva do acoplamento da Steadicam, cuestiona o mito da participación individual propagado pola retórica thatcherita. (...)

(...)

*Elephant* xustapón unha narrativa desposuída de detalle sobre as motivacións cunha estrutura entumecedoramente repetitiva, dando pé á súa produción máis "hipnótica, enfermante, ritualística e alienante", en opinión de David Thomson. O seu minimalismo raia no expresionista: ao longo dos seus trinta e sete minutos, *Elephant* presenta dezaoito secuencias, cada unha describindo un asasinato sectario. En cada secuencia, a Steadicam segue un camiñante, observa como mata ou é matado, e a miúdo marcha co asasino, antes de que Clarke corte a un prolongado plano do corpo da vítima. Aparte dun breve momento, non hai diálogo. En ningún punto se dá ningunha información contextual sobre a identidade, motivación ou relixión dos asasinados, ou sobre os grupos aos que representan (se é que representan a algún). A pesar de que os espectadores do momento estaban advertidos por detalles externos ao texto – por exemplo, a cobertura de prensa e a programación de *Elephant* nunha serie de obras da BBC de Irlanda do Norte – o texto en si mesmo apenas contén información sobre a localización, máis aló dun nome de rúa entrevistado e a referencia do título á descrición de Bernard McLaverty do conflito norirlandés, do que dixo que era como ter un elefante no salón. A "disxunción" entre título e contido, segundo Brian McIlroy, "provoca ao espectador" e forza un cuestionamento "máis enérxico" do tema tratado.

Clarke foi abordado polo produtor da BBC norirlandesa Danny Boyle para dirixir un guión ortodoxo arredor da relación de alguén do IRA. Porén, como a filla de Clarke, Molly, sinalou, Clarke e Boyle sentiron que, como "dúas persoas inglesas", non tiñan "o dereito a facelo". Clarke declarou a *Open Air* en 1989 que el e Boyle corrían o risco de ser "un par de ingleses visitando Irlanda, facendo unha sorte de drama pseudoimportante e marchando de alí". "Impresionado" pola violencia e conmovido polo feito de que "durante os últimos anos houbo dous mil asasinatos sectarios", moitos deles non recollidos polos medios en Gran Bretaña, Clarke quería "lanzar de volta esa información visualmente á illa grande". Esta insensibilizadora

## THE ROAD / ELEPHANT

DAVE ROLINSON

presentación de asasinato tras asasinato, sen puntos de apoio narrativos, deixa ao espectador, segundo Simon Hattenstone, “horrorizado polos asasinatos, e logo aburrido”, tal como Clarke tentaba “amosar como nos temos acostumado ao asasinato”. O resultado, como comentou David Thomson, é que “a cousa máis escandalosa de *Elephant* é que non somos invitados á rabia, a protestar”.

O carácter desapiadado da presentación de Clarke foi comprensiblemente controvertido. A pesar de que se filmou entre o 28 de novembro e o 10 de decembro de 1987, a súa emisión foi posposta ata finalmente estrearse en xaneiro de 1989. Varios críticos sentiron que *Elephant* retrataba o Conflito como un enfrontamento sectario sen esperanza que non sinalaba o rol dos británicos. Peter Lennon declarou que o tratamento “mal entendido” de Clarke só “reforzou a impresión creada polas novas breves de que os asasinatos sectarios en Irlanda do Norte non teñen contexto e son levados a cabo por autómatas”. Engadiu que “non podes facer unha declaración de valor sobre Irlanda do Norte se o contexto de intereses creados, políticos e relixiosos, non é sinalado”. Lamentando a “árida astucia” da idea de Clarke, Mark Lawson escribiu de maneira parecida que “se os escritores e directores teñen algo que facer nesta xungla, é contarche como o elefante chegou ata alí e como podería ser retirado”. Podía dicirse que *Elephant* contiña, no seu evitar sen remordementos da narrativa, certo grao de evasión. Era “atractivo para a BBC” por esa mesma razón, segundo Danny Boyle, porque non “tiñan a habitual preocupación de se os terroristas ían falar”(...). Quizais, como un crítico escribiu de *The Firm* [a derradeira película de Clarke, de 1989], *Elephant* trata “un mundo onde o fanatismo máis extremo ten o maior prestixio e a causa á que se adica foi esquecida hai tempo”. Podería levar a unha análise de dereitas, coa súa circularidade auto-eternizante reflectindo a declaración de Norman Podhoretz de que “a causa do terrorismo son os terroristas”. Unhas semanas despois da súa emisión, Anne Karpf, nunha crítica dun programa sobre a banda Baader-Meinhof, escribiu que “os gobernos prefiren aos seus terroristas vulgares, e ao terrorismo visto como a encarnación do Mal, a ser derrotado polo Ben nacional”.

Non obstante, críticos como Lawson foron incapaces de abordar os complexos efectos da resistencia de *Elephant* ao contexto. En *Elephant*, igual que en *Christine* [outro traballo de Clarke, 1987], “as repeticións crean un senso de disparidade, entre a banalidade da superficie visual e o groso sumerxido das súas horribles implicacións”, como indicou Richard Kelly. Vista no contexto das respostas de Clarke ao thatcherismo, *Elephant* merece a descrición que Howard Schuman fixo dela como “probablemente o filme para televisión máis radical feito nunca, tanto política como esteticamente”. A comparación que fai Lennon de *Elephant* coas novas é enteiramente válida, pero diría que esa é a súa forza ideolóxica. Como escribiu W. Stephen Gilbert, “ao non explicar nin contextualizar nada”, *Elephant*

vén dicir que “non é diferente de calquera outra imaxe” do Conflito. É nunha análise formal destas imaxes como discurso onde está o seu radicalismo. Nos seus repetidos silencios mortais poden atoparse as consecuencias do clima discursivo promovido polo goberno británico: un rexeitamento a “falar” cos terroristas, unha negación despolitizadora e ahistorizante das motivacións dos individuos e os séculos de historia detrás deles, todo unido nun discurso de “fanatismo” indiscriminado e non pensante. En lugar de defender que os asasinatos non teñen motivo nin contexto, *Elephant* pon en primeiro plano os discursos a través dos cales se presentan (ou, de xeito máis habitual, non se presentan) eses contextos ao resto de Gran Bretaña; unha epistemoloxía baseada, na linguaxe de *Psy-Warriors* [outra obra de Clarke, 1981], en escoller “non saber”. *Elephant* é, polo tanto, central para comprender a ideoloxía dos filmes de Clarke, igual que, como di Philip Schlesinger, a “definición de “terrorismo” – en realidade, a maneira ao completo na que o concepto é representado a través de imaxes, explicacións, probas – é central para o exercicio de poder ideolóxico e influencia na nosa sociedade”.

(...)

No seu uso da estrutura cíclica, *Elephant* confronta un mito articulado por John Pilger, “o mito de que vivimos agora nunha “era da información” cando, de feito, vivimos nunha era mediática, na que a información dispoñible é repetitiva, “segura” e limitada por fronteiras invisibles”. Como a metraje de Zapruder do asasinato do Presidente Kennedy, a mesma imaxe de violencia é constantemente reproducida e vista dende diferentes ángulos, como se a imaxe contivese o seu propio significado inherente, pero non revela nada. Hayden White discutiu a metraje amadora do ataque a Rodney King pola policía de Los Angeles en termos parecidos, cuestionando “o poder dos medios para representar acontecementos de tal maneira que os presentan non só como insensibles a calquera intento de explicalos, senón como resistentes a calquera intento de presentalos en forma de narración”. De feito, a reprodución desas imaxes, como por exemplo o ataque a King ou a explosión do transbordador espacial Challenger, “tiña o efecto de facer estes acontecementos aparentemente documentados sen ambigüidade ningunha virtualmente inintelixibles como un acontecemento”. En *Elephant*, como na tese de White, os acontecementos “non se prestan á explicación nos termos das categorías subscritas pola historiografía humanista tradicional, nas que os “axentes” humanos son concibidos como conscientes e moralmente responsables dos seus actos”. Desdebuxando a “distinción entre feitos e significados”, que é “unha base para o relativismo histórico”, *Elephant* subliña o rol ideoloxicamente interpretativo da narrativa; en termos formalistas, presenta unha serie cronolóxica de eventos, similar á “fábula” descrita por Victor Shklovsky, pero resístese ao sentido de lóxica causal polo que o espectador constrúe a trama dende eses datos.

## CINECLUBE DE COMPOSTELA

MAR  
2017

### ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)  
 @ cineclubedecompostela.blogaliza.org  
 facebook.com/cineclubedecompostela  
 @ cineclubedecompostela@gmail.com

### PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)  
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

### 1 DE MARZO

**No perigo e na angustia máis forte, o camiño do medio leva á morte**  
 (In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod,  
 Alexander Kluge e Edgar Reitz,  
 RFA, 1974, 86', VOSG)

### 8 DE MARZO

**Elefante**  
 (Elephant, Alan Clarke,  
 Reino Unido, 1989, 39', VO)  
**Estrada**  
 (Road, Alan Clarke,  
 Reino Unido, 1987, 62', VOSG)

### 15 DE MARZO

**A seguridade interior**  
 (Die innere Sicherheit, Christian Petzold,  
 Alemaña, 2000, 106', VOSG)

### 22 DE MARZO

**Filme**  
 (Film, Alan Schneider,  
 EUA, 1965, 22', VO)  
**Un home que dorme**  
 (Un homme qui dort, Bernard  
 Queyssane,  
 Francia, 1974, 77', VOSG)

### 29 DE MARZO

**Mediterráneo**  
 (Méditerranée, Jean-Daniel Pollet, e  
 Volker Schlöndorff,  
 Francia, 1963, 42', VOSG)  
**A orde**  
 (L'ordre, Jean-Daniel Pollet,  
 Francia, 1973, 40', VOSG)