



La «Trilogía» de Bill Douglas

My Childhood / My Ain Folk / My Way Home

1972, 73 y 78, Reino Unido

Film spells poetry on pictures
P. J. Harvey

My Childhood

D y G: Bill Douglas;; **Pr:** Geoffrey Evans, BFI; **F:** Mick Campbell; **A:** Stephen Archibald, Hughie Restorick, Jean Taylor Smith, Karl Fieseler, Bernard McKenna, Paul Kermack, Helena Gloag, Ann Smith, Eileen McCallum, **B/N,** 46 min. DCP

My Ain Folk

D y G: Bill Douglas;; **Pr:** Nick Nascht, BFI; **F:** Gale Tattersall; **A:** Stephen Archibald, Hughie Restorick, Jean Taylor Smith, Bernard McKenna, Mr. Munro, Paul Kermack, Helena Gloag, Jessie Combe, William Carrol, **B/N,** 55 min. DCP

My Way Home

D y G: Bill Douglas;; **Pr:** Judy Cottam, Richard Craven, BFI; **F:** Ray Orton; **A:** Stephen Archibald, Paul Kermack, Jessie Combe, William Carroll, Morag McNee, Lennox Milne, Gerald James, Andrew, John Young, **B/N,** 71 min. DCP

La ubicación contextual de una obra y los ángulos desde la que abordarla han sido siempre un tema de debate. La apreciación de las apenas seis horas¹ que forman el corpus de la obra del cineasta británico Bill Douglas (1934-1991) se han visto afectadas de lleno, desde su aparición, por las mutaciones que ha sufrido el acercamiento crítico a las películas en el manejo de estos aspectos. En un texto precedente –curiosamente escrito, o quizás no tanto, a propósito de otro filme británico, *A Tale of Canterbury*– he señalado que si queremos plantear una dicotomía radical para ubicar cualquier filme que quiera someterse a escrutinio, una primera elección puede ser situarlos en el marco administrativo de su creación (aunque se trate, a menudo, de coproducciones) o, al contrario, intentar dejar de lado las implicaciones de su adscripción “nacional” para abordarlos como piezas singulares que habitan en un país inexistente pero en el que entran en diálogo con otras obras de similar espíritu más allá de fronteras políticas que separan los viejos estados-nación.²

Es obvio que las primeras historias del cine (y muchas de las que siguieron después su camino) eligieron como principal elemento de control adscribirse a la primera elección, debidamente combinada con las alusiones a tal o cual escuela creativa y, por supuesto, al peso autoral que durante largo tiempo la crítica ha concedido en práctica exclusividad al nombre que suele figurar tras el “dirigido por”. Es verdad que la alternativa opuesta parece caer de lleno en el idealismo de olvidar el contexto espacial, temporal y, por supuesto, político de las películas. Pero puede, a veces ofrecer la posibilidad al ampliar los puntos de vista para su abordaje al permitir establecer diálogos entre obras que, como dice el célebre aforismo bressoniano, no estaban destinadas a acercarse.

Sin alejarnos de la obra de Bill Douglas no viene mal recordar dos cosas. La primera que el filme que luego se llamará *My Childhood*, fue rechazado para su posible financiación por Films of Scotland, ya que no proyectaba una imagen de Escocia como una “nación” –que sin duda sus élites ya pensaban entonces en un futuro independiente del Reino Unido– orientada hacia un futuro de progreso. O dicho de otra manera que la imagen de marca que podía proyectar una tal obra, no parecía la más apropiada desde el punto de vista político. La segunda, que la comprensión de la singularidad del proyecto emprendido por Douglas se hace más evidente si se confronta con obras producidas en contextos culturales, económicos y culturales muy distintos al suyo. Pienso en algo que, por supuesto, no soy el primero en señalar, los lazos que su trabajo mantiene con la trilogía que dedicó Marc Donskoi a Maxim Gorki, (*Diets-tvo Gorkovo*, 1938; *V liudiakb*, 1940; *Moi University*, 1942). Pero sobre todo, con la que realizó el cineasta bengalí Satyajit Ray formada por *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1957) y *Apur sansar* (1959). Aunque existe una diferencia sustancial que no conviene ignorar: el trabajo de Douglas crece sobre fuertes raíces autobiográficas, hecho bien patentizado en los títulos de sus tres filmes en los que destaca, en todos ellos, el enfático MY que los abre. Si en los filmes de Ray estamos ante un personaje de ficción y en los de Donskoi ante la “novelización” de la vida de un personaje real, ahora se dará un paso más al hacer

04.03.2022

Historias de cine (III)

de la experiencia personal del director de los filmes la materia prima que será sometida a la operación alquímica de trasponerlas en imágenes y sonidos. Recordando su iniciación al cine profesional, Douglas describía así su búsqueda de materiales para sus primeras obras:

“Me sentaba en mi cuarto ante mi máquina de escribir rumiando que podría escribir. Tanto la adaptación de novelas u obras teatrales actuales estaba fuera de mi alcance debido a su costo. Igualmente descarté la idea de partir de obras de época por ser demasiado ambiciosas o costosas para un debutante como yo. Así que me puse a escribir sobre mi niñez. Extrañamente mi trilogía no trata acerca de un mundo soñado, sino sobre el paisaje real del que había tratado de escapar a duras penas. Pero realizar estos filmes, financiados por el British Film Institute, no fue un ejercicio de catarsis. Me hacía falta una distancia. Tenía que ser objetivo si quería que los personajes cobraran vida, de tal manera que el trabajo pudiera tomar forma.

Un buen trabajo no puede llevarse a cabo a menos que el creador sienta compasión. Solo puede comenzar cuando haya sido capaz de poner su yo en perspectiva, cuando haya fijado sobre el mismo un punto de vista. Chejov lo dijo mejor que yo: ‘Solo puedo escribir a partir de la memoria, nunca escribo partiendo directamente de la vida. El tema debe pasar a través del filtro de mi memoria de tal manera que solo lo que es importante o típico permanezca allí como en un cedazo’. Tan simple como eso”.³

Por tanto deberemos retener a la hora de acercarnos a los filmes varias ideas motrices de la poética de Douglas que se resumen en unas pocas palabras decisivas: “distancia”, “filtro”, “perspectiva”, “punto de vista”, “forma”.

Señalemos, por consiguiente, los materiales primordiales que Douglas manejará en su trilogía a sabiendas de que lo realmente importante son las transformaciones que aquellos sufrirán a la hora de convertirse en imágenes y sonidos, partiendo de las formas que adopta esa memoria a la que Douglas ha aludido una y otra vez. Bill Douglas nació en 1934 en el pueblecito minero de Newcraighall en las afueras de Edimburgo. Su infancia transcurrió en medio de grandes privaciones tanto físicas como emocionales. Hijo ilegítimo de una madre afectada por una seria enfermedad mental y educado en compañía del hijo de la hermana de su madre (Tommy, en *My Childhood* y *My Ain Folk*), por su abuela materna, Douglas pasó tras morir esta a ser recogido en la casa de su padre (al que tardó en conocer) y su abuela paterna hasta terminar en el mismo internado que había acogido antes a su primo. Pese a todas las adversidades, el adolescente fue capaz de dotarse de una educación muy por encima de lo que las implacables circunstancias de su periplo vital podían vaticinar. Además durante estos años se fue fraguando lo que fue más adelante el centro de su vida, su pasión por el cine. El encuentro inesperado durante su servicio militar en Egipto con otro joven y sensible recluta Peter Jewell (Robert, en *My Way Home*), que se convertiría en su compañero hasta el fin de sus días, le permitió escapar del mundo en el que hasta entonces había habitado aunque este dejara una huella imborrable tanto en su personalidad como en su arte. Tras una frustrada carrera como actor, durante los primeros años sesenta (durante los que comenzó a pergeñar el guion que acabaría convirtiéndose en su “trilogía”) y su paso y graduación como realizador en la London Film School, Douglas se encontró con la oportunidad de colocarse tras la cámara, para lo que aún tuvo que superar obstáculos de variada índole.

Nadie ha relatado mejor estos momentos que la persona que iba a ser decisiva en el nacimiento de ese cineasta que ahora, tardíamente, se admira *urbi et orbe*. Aunque su proyecto de lo que luego será la “trilogía” fue dejado de lado (como ya señalé más arriba) por las autoridades culturales escocesas que no fueron capaces de atisbar en su escritura el talento que llevaba dentro, fue valorado de una manera muy distinta en un British Film Institute en el que Mamoun Hassan acababa de relevar en la dirección del departamento de producción a Bruce Beresford. Así relata Hassan, en el texto que dedicó

al cineasta con motivo de la edición en DVD de la “Trilogía”, su encuentro imprevisto con Douglas:

“Cuando me hice cargo de la dirección del departamento de producción del BFI en el verano de 1971, me encontré con dos pilas de guiones sobre mi mesa: Una, de gran tamaño, de ‘rechazos’ y otra, mucho más pequeña de ‘posibles’. En lo alto de este montón estaba un guion de Bill Douglas titulado *Jamie*. Nunca había leído nada parecido. Ausencia de la ‘jerga’ habitual precediendo cada escena –ext/int, localización, día/noche–, se evitaban las descripciones generalistas, se daban desnudas descripciones de los decorados, carecía de blandenguería emocional. En su lugar, los ‘hechos’ del plano permanecían implícitos. Desarrollaba una serie de descripciones, a veces poco gramaticales, que sin utilizar términos técnicos evocaban como sería la toma, el tamaño del plano y qué y quién aparecerían en él. No había ni planos de recurso, ni los habituales de cobertura filmados desde diferentes ángulos; negándose a cualquier compromiso eligió el plano único. El diálogo era escaso. Era casi una película muda, un relato visual. Era cine. Pero también era una espléndida pieza de escritura poética.⁴

Le dimos casi todo el dinero que teníamos, 3.500 Libras de las 5.000 de que disponíamos. Su remuneración personal fue de 150 L. El empeño que se manifestaba en su guion se hizo visible desde las primeras ‘rushes’. Su implicación en la escritura se había trasladado a las imágenes. Y cada plano poseía una intensa claridad de línea y sentimiento. Sus imágenes eran intensas, violentas y destilaban simplicidad”.⁵

Pero Hassan era muy consciente de que la manera de pensar y vivir el cine de Douglas (desde una autoexigencia que no dejó de crearle conflictos durante sus rodajes) no encajaba con el giro que el cine británico estaba dando por aquellos días. Aunque sea de forma rápida recordemos el estereotipo con el que suele describirse el cine realizado en el Reino Unido de la Gran Bretaña: estereotipo que suele apuntar hacia un arte visual siempre preocupado por la consecución de una imaginería oscilante entre un realismo a ras de suelo (no por casualidad el “Free Cinema” y su breve corolario de la “British New Wave” fueron el capítulo menos estimulante de los llamados “nuevos cines” de los años sesenta) y un formalismo que suele terminar desembocando (sin que esto excluya del diagnóstico a cineastas notables como Carol Reed o David Lean) en una serie de películas pulidas y rígidas, pensadas para halagar los gustos de la clase media e, incluso, la exaltación de unos supuestos “valores nacionales”. Forma de entender el cine que ha acabado dando cuerpo a lo que se ha denominado “Quality British Film”.⁶ La huella de esa manera de entender el cine puede rastrearse en nuestros días en una inagotable producción de obras destinadas a saturar con imágenes tan sofisticadas como inanes el mercado televisivo y las plataformas de exhibición dominantes. Es evidente que un cine como el de Douglas, reducido a lo esencial, sin ninguna concesión al melodrama, sin soporte previo en una gran obra literaria, poco satisfactorio desde el punto de vista de la “corrección política”, nada tenía que ver con esta tradición.

Lamentablemente, tampoco encajaba con los nuevos parámetros que tanto desde las instancias oficiales (léase British Film Institute) como desde los sectores críticos más influyentes (que se estaban desplazando a velocidad de vértigo desde la cinefilia hasta un supuesto acercamiento de pretensiones científicas-político-psiconalíticas al cine siguiendo la resaca de las mareas sesentayochistas) que se estaban consolidando en torno a unos ambientes universitarios cada vez más sensibles a los denominados “Estudios culturales”. Estos ambientes, ya influyentes a lo largo de la década de los años setenta del pasado siglo, promovían un culto radical al “antiilusionismo” en la narrativa cinematográfica” y la convicción de la necesidad de proceder a la borrada sistemática de las nociones burguesas y reaccionarias de “arte” y “autor”, priorizando una práctica que, como es el caso del cine, parece apuntar de forma natural hacia el trabajo colectivo. Douglas no iba a encontrar en estos círculos receptividad a su apuesta estética.

En un muy sugerente texto John Caughie, alcanza a explicar la compleja situación con que tuvo que enfrentarse Douglas, navegando entre los Escila y Caribdis que causaron el naufragio de su propuesta en su propio país:

“Escribiendo sobre la Trilogía en los primeros noventa, inmediatamente después de la muerte de Bill Douglas, parecía importante utilizar su obra como un ariete con el que golpear la tradición de calidad que era entonces dominante (y ahora sigue caracterizando) a un cine británico enredado en las representaciones del pasado. Era también la oportunidad de confesar las deudas adquiridas por una tradición teórico-crítica que había marginalizado a Douglas durante su vida. En ese momento parecía que Douglas representaba la posibilidad de un cine artístico en Escocia y Gran Bretaña que se inspirara en las tradiciones de un Ozu o un Bresson: un cine, quizás, “menor”, discordante con el deseo de un cine nacional británico que marchase codo con codo con una industria cinematográfica volcada en las representaciones del pasado. En aquel momento, la Trilogía parecía ofrecer una posibilidad que no encontró herederos, otro de esos breves momentos de posibilidad que puntúan el cine británico”.⁷

Mamoun Hassan, por su parte, entendió a la perfección las consecuencias que el dilema anterior iba a tener sobre la obra futura del joven cineasta. La pacata industria británica no iba a promover, por demasiado exigente y “oscuro” para su gusto el cine del joven escocés. Tampoco las instancias oficiales representadas por el BFI se iban a mostrar sensibles a un trabajo tan individual cuando lo que debía primar para financiar un proyecto en aquellos días era mostrar una inequívoca voluntad de practicar un rígido experimentalismo que rechazara cualquier compromiso (burgués) con el relato. Para que un proyecto fuera apoyado tuviesen en cuenta de manera primordial las dimensiones “económica, social, política y estética” del trabajo cinematográfico.

El propio Douglas expuso su credo artístico con meridiana claridad en dos sencillas proposiciones. La primera apunta a su concepción del espectador: “nunca muestres a la audiencia aquello que ella puede imaginar de una forma mejor que la que tú le puedes hacer ver”. Como es lógico estamos ante un artista que exigía que el público colaborase con él, llenando los huecos del relato. La segunda a su manera de entender el trabajo colaborativo: “ignorar una mala sugerión es fácil; ignorar una sugerión buena pero irrelevante es lo que te convierte en director”. La combinación de ambas proposiciones enviaba a Douglas a los márgenes del cine británico, en un momento (es de nuevo Hassan quién habla) en el que desde las instancias oficiales de las que el BFI formaba parte sustancial “el cine narrativo se consideraba pasado de moda”, y todos los esfuerzos convergían hacia la promoción de un “cine nuevo, no burgués” de marchamo brechtiano, primando la realización de cortometrajes y que estos se llevaran a cabo a través de una realización colectiva.

Para poder salvar el proyecto de *Jamie*, Hassan convenció al comité encargado de las ayudas cinematográficas que

“lo que Douglas había pretendido, siendo *Jamie* un filme sobre la “niñez” del personaje, era realizar una obra en tres partes a la manera de las célebres trilogías de Donskoi y Satyajit Ray. No se trataba de financiar tres películas sino una sola en tres partes. Douglas, aceptando la sugerencia de Lindsay Anderson, accedió a esta alternativa. *Jamie* se convirtió en *My Childhood* y la trilogía vio la luz”.

My Childhood se rodó con un presupuesto muy reducido, un equipo escueto pero dedicado, en 16 mm y combinando la participación de actores profesionales con otros sin experiencia fílmica. Este fue, precisamente, el caso de los dos niños protagonistas encargados de encarnar a Jamie y su primo Tommy, reclutados por Douglas a partir de un encuentro fortuito entre el cineasta y Stephen Archibald (Jamie) y su amigo Hugh Restorick (Tommy) cuando le abordaron para pedirle unos cigarrillos en la estación de autobuses de Edimburgo. Sus interpretaciones se han convertido en legendarias en el cine británico por su extrema intensidad y despojamiento. Lamentablemente ninguno de los dos conoció una ulterior carrera cinematográfica.⁸

My Childhood fue enviada en 1972 al Festival de Venecia donde participó en la sección “Venezia critici” conociendo un gran éxito crítico y alcanzando el León de Plata a la Mejor Opera Prima.⁹

El reconocimiento crítico del filme no tuvo la suficiente repercusión ni en el Reino Unido ni en países como Francia, donde pese al cataclismo del 68, todavía continuaba jugándose una parte importante del futuro de la reflexión cinematográfica. Marginada su opción estilística por los vientos deconstructores que azotaban su propio país, ignorado por la crítica francesa de aquellos días (escasean las referencias sustanciales a *My Childhood* y a las dos siguientes partes de la trilogía en las revistas de cine del momento tanto inglesas como francesas), solo la visión de Hassan permitió no solo que la trilogía llegara a buen puerto (los dos siguientes filmes se realizaron en 1973 y 1978, ahora ya en 35 mm y con unas duraciones de 55 y 72 min, respectivamente) sino que, poco a poco, el cine de Douglas fuera alcanzando una reputación entre grupos de “happy few”. Aunque hubo que esperar hasta su lanzamiento en DVD en 2008 para que los filmes impusieran, de forma definitiva, su reputación de obras maestras del cine británico y mundial.¹⁰

Sin embargo, Bill Douglas no pudo continuar realizando películas. A finales de los setenta intentó poner en pie una producción de uno de los clásicos ignorados de la literatura en lengua inglesa *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), la compleja novela del escritor escocés James Hogg¹¹, sin conseguirlo. De nuevo Hassan estaba al rescate ofreciéndole la posibilidad de incorporarse a su departamento de la National Film and Television School. En 1980 comenzó a trabajar en el que sería su último trabajo filmico, el guion de *Comrades* para el que no consiguió reunir la financiación necesaria hasta 1985. Este filme sacaba notable partido de la combinación del conocimiento profundo de las técnicas y los distintos aparatos precinematográficos por parte de Douglas con su inserción de las mismas en la historia de las luchas sindicales en la campaña inglesa a mediados del siglo XIX. Su estreno en 1987, se saldó con un notorio fracaso comercial. Desde este momento hasta su temprana muerte, víctima del cáncer, en 1991 Bill Douglas y su compañero Peter Jewell¹² invirtieron todos sus esfuerzos en acabar de reunir una extraordinaria colección, tanto de filmes como de imágenes fijas que, acompañados por más de quince mil volúmenes y una gran colección de dispositivos ópticos (el museo alberga más de ochenta y cinco mil ítems, de los que más de mil se exhiben al público), fueron donados a la Universidad de Exeter donde forman la base actual del *Bill Douglas Centre for the History of Cinema and Popular Culture*, sin duda una de las colecciones más importantes del mundo dedicadas al pre-cinema y al cine de los orígenes.¹³ Precisamente la muerte de Douglas cercenó la materialización de otro de sus proyectos finales: un filme dedicado a la figura de Eadweard Muybridge que se hubiera titulado *Flying Horse*.

Dicho lo anterior es necesario ocuparse de los filmes concretos. Y para ello debo advertir que trataré la “trilogía” como una obra unitaria, como si lo que estuviésemos afrontando fuera el inicial proyecto llamado *Jamie*. Amén de decirlo hay que justificar este acercamiento y lo haré señalando que, desde mi punto de vista, la “trilogía” (mantengamos la denominación por comodidad) se entiende mejor si la vemos como una amplia obra sinfónica que se despliega en cuatro bien marcados movimientos.

Relatada de forma más que esquemática la historia se desenvuelve inicialmente durante los últimos coletazos de la II Guerra Mundial en una misérrima población minera de Escocia, donde malviven a duras penas en compañía de su abuela materna dos primos: Jamie y Tommy. Aunque Tommy (Hughie Restorick) conoce a su padre que le visita de vez en cuando, Jamie (Stephen Archibald) ignora quien pueda ser el suyo hasta que su primo le revela que, aunque no lo sepa, se trata de un vecino sin voluntad que vive dominado por una madre acaparadora que culpa a la madre de Jamie, que sobrevive a su locura internada en una institución caritativa, de haber arruinado la vida de su hijo. Cuando la abuela muera, Tommy será internado y Jamie pasará a vivir con su familia paterna, donde conocerá todo tipo de privaciones y malos tratos, solo aliviadas por el contacto con su también despreciado

abuelo paterno. Cuando este fallezca, consumido por la vida, Jamie será internado en la misma institución que antes acogió a Tommy. Tras varios intentos de encontrar una forma de vida y un fallido retorno a su pueblo natal, donde ya no quedan huellas de sus días pasados, el joven se alistará en el ejército.

Es el momento de señalar que si he hablado antes de cuatro “movimientos” y no tres (uno por cada filme individual) es porque el último de ellos (*My Way Home*) está marcado por una clara división en dos partes, la postrera de las cuales modifica, en buena medida, los parámetros estilísticos manejados en todos los anteriores “movimientos” de la serie (los dos primeros filmes y la primera parte del conclusivo). Esta última parte se abre con un abrupto corte neto. De una imagen que nos muestra una inextricable y compleja red de vías férreas pasamos, de improviso, a un plano en movimiento consistente en un soberbio travelling atrás sobre la arena del desierto egipcio bañado en una luz que parece negar el sombrío ambiente que ha dominado, hasta ese instante, las tristes escenas escocesas. Además, el movimiento de la cámara en el plano lo opone de forma nítida a la fijeza de la mayoría de los que hasta ahora han compuesto los tres filmes. Por si esto fuera poco, su duración excede con mucho la de cualquiera de los que han ido desfilando por las obras anteriores. De tal manera que, para continuar con la comparación musical, su aparición en pantalla supone una mutación equivalente al cambio de un tono menor a otro mayor.¹⁴ Escucharemos sobre esta imagen nueva el diálogo que Jamie, que cumple su servicio militar en una base egipcia de la RAF, mantiene off con Robert (interpretado por Joseph Blatchley), culto y educado joven británico que se convertirá en la persona que cambiará su vida.

Lo cual nos lleva a poner por delante la perceptiva manera con la que Mamoun Hassan describe la médula de las opciones narrativas de Douglas y que nos permite entender, mediante una comparación iluminadora, la manera en que se despliega la “gran forma” de la obra:

“La manera de enfocar la narración por parte de Douglas era singular. Si la narrativa clásica funciona como la luz en el sistema newtoniano, viajando en una ininterrumpida línea recta, podríamos decir que la forma de narrar de Bill está relacionada con la física cuántica en la que la luz se desplaza en paquetes discretos de energía (...). En el trabajo de Bill los huecos en la narración podrían ser otro filme. La audiencia tiene que llenar esos espacios; tiene que participar”.¹⁵

La referencia a la música cuando antes hemos hablado de “movimientos” puede parecer meramente retórica. Señalaré, simplemente, otro elemento vinculado con el arte de los sonidos que no solo refuerza la unidad de todos los filmes sino que ilustra como funcionaba la mente creativa de Douglas: entre el final de la primera película y el comienzo de la segunda se pone en juego esa notación (“attaca”) que indica en una partitura que entre un movimiento y el que le sigue no debe mediar una interrupción temporal (lo que refuerza la idea de que estamos ante una misma obra): de hecho será la muerte de la abuela materna de los dos adolescentes (Granny, creación dickensiana de Jean Taylor Smith: un rostro doliente y un cuerpo deformado por el sufrimiento enmarcado en largas vestimentas negras) la que proporcionará la bisagra narrativa entre ambos filmes. En el primero tenemos el descubrimiento de la muerte de la abuela. En el segundo, su entierro. Descrito mediante un escueto plano: una paletada de tierra cayendo sobre el modesto féretro.

Llegados a este punto es importante preguntarse de qué manera Douglas consigue mantener la unidad entre las tres películas. De qué forma es capaz de soldar entre ellos esos pequeños conjuntos disjuntos que forman la parte sustancial de su narrativa. Uno de los elementos que contribuyen a crear una sensación unitaria en el discurso viene de la selección por el cineasta de algunas “figuras” que atraviesan, en reapariciones sucesivas que las dota de una función de articulación narrativa, además de ser portadora en cada caso de sentidos singulares.

Me detendré en dos ejemplos que me parecen suficientemente probatorios. El primero alude a la circulación en el relato de un modesto tipo de fruta: las manzanas. Sin pretender ser exhaustivo en la descripción de la presencia de las mismas recordaré algunos de los momentos en los que el cineasta deposita sobre ellas una parte del sentido de su relato, enlazándolas como cuentas de un rosario. Eso sí, presentando dichas cuentas a distancia una de otra y obligando al espectador a reflexionar sobre cada nueva aparición de las mismas.

Nos encontramos en el interior del precario refugio en que la población de Newcraighall se resguarda de las asechanzas de la guerra. Jamie y Tommy se acurrucan junto a Granny en la semioscuridad mientras un anciano ameniza la espera de los refugiados con una canción popular. La mirada de Jamie descubre la presencia de una manzana junto a una niña adormilada. Tras percatarse que su abuela está sumergida en la música, avanza su pequeña mano lentamente hacia el fruto prohibido. Granny le impide cogerlo mientras le hace un gesto de advertencia. Suenan las sirenas que levantan la reclusión. La gente abandona el refugio y se dirige hacia sus hogares.

Varias secuencias después Jamie y Granny viajan en bus hacia un destino que todavía desconocemos. De pronto, el niño tiene que buscar en el bolso de su abuela para pagar los tickets del viaje. Acabará extrayendo del mismo una manzana. Jamie, desconcertado, mira a Granny que le devuelve la mirada mientras le sonrío y guiña un ojo con complicidad.

Pero el trayecto de esa manzana no termina ahí. El viaje lleva a la anciana y al niño al hospital en el que Mary la madre de Jamie está internada, abismada en su locura. Mientras la enfermera se afana en acomodar las sábanas de su cama, Granny le indica a Jamie que deposite la pieza de fruta sobre el lecho de su madre. Cuando la enfermera termina su trabajo abandona el lugar no sin antes coger la manzana y llevársela consigo. Jamie, desolado, la mira sin decir nada. Granny es incapaz de apartar su mirada del rostro de su hija.

Las escenas anteriores pertenecen a *My Chilhood*, obra inicial de la trilogía. Las manzanas reaparecerán en *My Ain Folk* para sellar la solidaridad que se crea entre Jamie y su abuelo paterno, tan maltratado como él por sus familiares. Aprovechando que su padre duerme con el lebril entre sus brazos (su rostro tapado por un periódico que nos permite saber que estamos en septiembre de 1945, coincidiendo con rendición de Japón y el definitivo final de la II Guerra Mundial), Jamie coge una de las dos manzanas que reposan en un modesto frutero y se dirige a la habitación donde yace en el lecho, su abuelo con la mirada perdida. El niño se acerca a la cama y, tras tocar levemente el rostro del anciano, deposita la manzana sobre las sábanas, antes de escapar tras escuchar un ruido en la habitación contigua. El abuelo devolverá el gesto al niño, en una escena posterior, mientras le confiesa que carece de fuerzas para seguir luchando por él. No hace falta subrayar que en estas escenas resuenan ecos del filme anterior.

Por fin, llegamos a *My Way Home*. El director del centro donde Jamie está internado le ha buscado una madre de adopción. En una de las más bellas escenas de la trilogía asistimos a la llegada del muchacho a su nuevo hogar. Jamie permanece en pie junto a la puerta del pequeño salón de la vivienda. Su madre adoptiva se sienta junto al fuego. En un momento dado la mujer se levanta del sillón que ocupa y con un frutero lleno de manzanas en la mano avanza hacia el muchacho, invitándole a coger una de las piezas. Jamie toma una con gran timidez y permanece con ella en la mano. La mujer, tras dejar el frutero junto al joven, vuelve a su sillón para adormilarse en el mismo. Jamie, sin siquiera parpadear, comienza a esconder en su raida cazadora, una tras otra, todas las manzanas del frutero. Después abre la puerta con cuidado de no hacer ruido y se escapa. Ni una sola palabra se pronuncia en toda la escena que termina con un plano de un desolado grupo de árboles.¹⁶ La banda sonora –imposible saber si la música es diegética o no¹⁷–, se llena con el aria para soprano (“I Know That My Redeemer Liveth”) que abre la parte tercera y final de *El Mesías* de G. F. Handel, cuyos dos últimos versos están tomados de la

epístola de Pablo a los Corintios (15:20) y dicen “For now is Christ risen from the dead, / The first *fruit* of them that *sleep*” (la cursiva es mía).

La otra “figura” que quiero traer a colación es el tren. Su aparición en *My Chilhood* es impactante. Encrespado porque el gato recogido de la calle por su primo ha dado buena cuenta del pájaro que le había regalado su padre, Tommy lo matará brutalmente. Acto seguido corre hacia las vías del tren minero que se acerca humeante, se coloca sobre la pasarela que se levanta sobre aquellas y se deja sumergir, mientras levanta los brazos al cielo, por el humo y el vapor en una especie de ceremonia de purificación. Al final del mismo filme el protagonismo corresponderá a Jamie que tras la inesperada muerte de Granny corre hacia el mismo lugar antes visitado por Tommy, pega su oído a la vía para escuchar la llegada del tren y tras esperar pacientemente su llegada, sube a la pasarela y desde allí se deja caer sobre uno de los vagones cargados de carbón. El tren acaba perdiéndose en la lejanía en un moroso plano mientras se lleva al niño consigo, acurrucado sobre la carga que transporta.¹⁸

También *My Ain Folk* jugará con la “figura” del tren. En este caso mediante el personaje del abuelo paterno, el viejo Mr Knox (Mr Munro)¹⁹ y su fallido intento de suicidio. Perdido en su vejez y su soledad, el anciano abandona la casa en la que malvive con su mujer, sus hijos y su nieto y se dirige hacia las vías del tren. La cámara de Douglas le filma de espaldas en medio de ellas. Oímos el creciente ruido de un tren que se acerca. Plano de la salida del cercano túnel. De improviso, pasamos a un encuadre lateral del anciano tras el que pasa vertiginoso un tren de carga en medio de un ruido ensordecedor. Ni siquiera el consuelo de la muerte espera al pobre hombre. Cuando esta por fin le alcance, el cineasta filma su entierro mediante una opción estética similar a la utilizada para la escena paralela de la desaparición de Granny: un plano de su féretro sacado por la ventana de la casa; otro, casi onírico, de una carroza mortuoria que asciende una colina.

El resultado: una obra construida desde la claridad estructural, la máxima concisión y una extrema intensidad.

Por eso la atención a la “gran forma” no nos debe alejar de explorar la “pequeña forma”, territorio donde brilla la maniática atención de Douglas para los detalles. No solo estamos ante un cineasta que controla el vuelo general de la obra, sino de alguien dotado de un instinto sintético, que nunca detiene la mirada más tiempo de lo necesario sobre un acontecimiento. Daré dos ejemplos del carácter elíptico de su cine. Inicio de *My Chilhood*: en la escuela de Newcraighill los niños cantan un himno anglicano (*All Things Bright and Beautiful*). En el exterior una anciana vestida de negro riguroso espera. Sacan del aula a un niño (luego sabremos que es Tommy, primo de Jamie). De la mano de la anciana, vuelve a su modestísima casa. Poco después retorna Jamie, con unos pocos trozos de carbón recogidos en la escombrera. Cuando se dirige a su primo y su abuela con un directo “Tengo hambre”, Tommy le golpea y acusa de egoísmo. Por fin ha llegado la noche. Mientras la abuela duerme, los dos niños intercambian información. Tommy se dirige a su primo diciéndole “Mamá ha muerto”. “¿Qué es estar muerto?”, replicará Jamie. Ahora comprendemos el por qué de la espera de la anciana en el exterior de la escuela. En la pared de la habitación cuelga una foto de dos jóvenes muchachas. Se oye la voz susurrante de la abuela: “¡Oh, pobres chicas! ¿Qué les han hecho? ¡Dios les maldiga!”.

El segundo momento pertenece a *My Ain Folk*. Jamie ha sido recogido tras la desaparición de su abuela materna por la familia de su padre (Paul Kermack), sobre la que reina implacable una abuela (Helena Gloag) que ve en el niño la prueba de la destrucción de todas las esperanzas que había depositado sobre el padre de la criatura. La abuela impide a Jamie utilizar el servicio, obligando al niño a hacer sus necesidades a la intemperie y a permanecer en el exterior de la casa a pesar de las gélidas temperaturas. La alimentación también es escasa y la criatura debe buscarse la vida. La escena que me interesa subrayar

es aquella en la que, aprovechando que su abuela se ha adormilado junto a la chimenea, Jamie consigue introducirse en la vivienda por una ventana trasera sin ser notado. En la cocina bebe con ansiedad de una botella abierta de leche siendo muy cuidadoso de controlar el nivel para luego rellenarla con agua. Pero el frío ha congelado las cañerías y no sale agua del grifo. En un plano que muestra a Jamie junto a la chimenea escuchamos el ruido de su orina que cae, en parte, sobre el cesto del perro de su abuela. El siguiente plano muestra la botella de leche con su nivel inicial recuperado en el estante de la cocina. La abuela retorna de pasear el lebré y comprar el alcohol que consume de forma cada vez más compulsiva. Descubre los restos de orina en el lecho del perro al que cubre de caricias mientras se reprocha a sí misma no haberle sacado antes a la calle. Jamie, acurrucado bajo una mesa, espera aterrado el desenlace de los acontecimientos. Tras dar unos cuantos tragos la abuela, embriagada, extiende la mano hacia donde está el niño. Cogiéndole en brazos le llamará “mi joven príncipe”. Por la noche, Jamie en su cama murmurará “Por favor Jesús, haz que mi abuela se emborraché cada noche”.

La escena es una combinación inusual de horror y ternura, de maltrato y capacidad de supervivencia. Pero también de elegancia narrativa, de concentración temporal y de gestión de una elipsis visual conseguida simplemente mediante la elección de un punto de vista sin eliminar ningún fragmento de tiempo diegético. Como es lógico estoy aludiendo al momento que, en un principio, parece el meollo de la escena: Jamie rellenando con su orina la botella de leche, obligado por las circunstancias. El desarrollo de la secuencia nos hará olvidar pronto este tema para desplazar nuestro interés hacia un aspecto no menos sórdido, pero sí mucho más intenso y complejo: el abismo de la relación entre abuela y nieto. No es fácil encontrar una palabra para nombrar el oxímoron que la escena nos propone. La belleza en el horror.

Pero el cineasta que rueda estos instantes terribles es alguien que, al mismo tiempo puede crear instantes epifánicos obtenidos con medios tan escasos como justos. También me detendré en dos de ellos. El primero pertenece a *My Childhood* y es una escena justamente célebre, donde el cineasta es capaz de construir, con una sencillez pocas veces igualada, uno de los momentos más hermosos de toda la historia del cine británico. Dura apenas poco más de cuarenta segundos y se descompone en cinco planos, articulados mediante cortes netos, sin que se pronuncie una sola palabra. Como veremos, tres de ellos son imágenes muy cercanas, de objetos inanimados y solo en uno habrá un imperceptible movimiento de reencuadre. El primer plano muestra una naturaleza muerta: una sencilla taza de loza colocada sobre una pobre mesa sirve de jarrón a unas flores que el tiempo ha maltratado.²⁰ En el segundo vemos a Jamie entrar en la habitación llevando consigo un humeante hervidor de agua. A la derecha del encuadre, la mesa con la pequeña taza. Tras la mesa, la desastrada ventana de la habitación que vierte su tímida luz sobre la escena. Jamie se acerca a la mesa con decisión y arroja los restos de las flores al suelo. Plano (tercero) cercano, en picado, de la mesa: Jamie, cuyo cuerpo ocupa parcialmente la parte derecha del encuadre, vierte el agua caliente en la taza; el agua desborda el pequeño recipiente y se desparrama sobre la deteriorada madera; el niño arroja sobre la mesa el líquido que aún permanece en la taza y la sacude mientras el agua se derrama por el suelo. Cuarto plano: descubrimos que junto al espacio que hemos explorado en los planos anteriores se encontraba Granny, envuelta en su ropa negra, dormitando en una mecedora. Jamie se acerca a su abuela y se arrodilla ante ella. Plano final: primerísimo primer plano de las manos de Jamie que colocan entre las de Granny la taza aún caliente. Las manos del niño rodean las de su abuela mientras las palmea, con una suavidad infinita, con sus dedos teñidos por el carbón. Cierre en negro.

Algo así sucede con las imágenes que preceden a los títulos de crédito de *My Ain Folk*. Aprovechando el presupuesto adicional del que dispuso Douglas en este filme tras el éxito (ya hemos relativizado antes esta expresión) de *My Childhood*, pudo adquirir los derechos de unas breves imágenes de una película titulada *Lassie Come Home*, rodada en 1943 por Fred M. Wilcock en

el espectacular technicolor de tres capas de la época. Mientras Tommy asiste fascinado a una proyección de bellísimos paisajes montañosos, en su modesta casa se afanan los responsables de la funeraria (esto lo sabremos luego). Este arranque del segundo “movimiento” situado previamente a la continuación propiamente dicha de la terrible historia de los dos huérfanos nos ilustra sobre la visión de Douglas acerca del cinematógrafo como máquina de sueños. Por que hay que señalarlo: la presencia del cine en esta obra evita el lugar común que estaban explotando por aquellos días tantas y tantas películas que intentaban dotarse de una explícita dimensión metafílmica para hacer visible (“denunciar”) en el relato la presencia del “aparato cinematográfico”. Por el contrario, en Douglas el cine ocupa un lugar natural en la narración. De hecho, en la “trilogía” habrá dos apariciones más del cine que servirán para fechar el momento concreto en que sucede la historia que se narra: la primera en esta misma película, cuando se nos muestran los carteles que anuncian uno de los filmes que los primos pueden ver en el cine local²¹; después, en la parte final de *My Way Home*, cuando Jamie y Robert esperen a la puerta de un cine en El Cairo para ver *Niágara* (1953), el célebre filme protagonizado una Marilyn Monroe cuyas fotos decoran la taquilla del joven en el cuartel.

Pero no es menos cierto que hay dos momentos adicionales que se relaciona con el cine que merecen ser recordados. Ambos se incluyen en *My Way Home*, uno en cada uno de los dos “movimientos” que componen el filme, a la manera de tema y contratema. En el primero, Jamie tiene que soportar las invectivas de su familia ante su sorprendente declaración tras su incitación a trabajar en la minería: “Quiero ser artista”. La respuesta será contundente: “¿Y que tipo de trabajo es ese? ¿Un artista? (...) Si estuvieras estado hecho para ser diferente, habrías sido diferente. ¡Este es tu lugar en la vida!” El segundo tiene lugar en una de las conversaciones entre Jamie y Robert, a medida que su amistad se afianza, precisamente a la puerta del cine donde se proyecta el filme de Hathaway. Jamie que acaba de cerrar en ese instante un libro de Eliot que estaba leyendo, pregunta a Robert qué hará cuando se licencie. “Supongo que acabaré yendo a la universidad”, responde. “Y tú?”, añade. “Quiero ser un artista”, contesta Jamie. Douglas inserta en ese momento un plano exento del cartel de *Niágara*. Sobre esta imagen oímos la *voice over* de Jamie: “Puede que hasta director de cine”. Se escucha el sonoro “¡Guau!” de Robert. Fin de la escena.

Por eso no debe extrañarnos que Douglas reserve para el final el único efecto que rompe con el escueto estilo practicado hasta entonces. Sentados en una de las camas de la habitación que comparten en el cuartel Robert y Jamie charlan mientras este espera su definitiva partida con el petate junto a él. Robert le da su dirección en Inglaterra y le invita a visitarle. Las palabras que usa resuenan sobre un primer plano de Jamie concentrado en sus pensamientos: “Si te apetece, visítanos alguna vez. No tienes por qué ser tímido. Si te gusta, podrás quedarte. Si quieres, podrás llamarlo hogar”. La imagen se sostiene durante unos pocos segundos para dar paso a cinco planos en los que una cámara en mano recorre las abandonadas habitaciones donde Jamie pasó su infancia con Granny y Tommy. El ruido de un avión llena la banda sonora. Planos casi abstractos que parecen funcionar como un exorcismo para cerrar definitivamente el pasado. Ha terminado el largo viaje a casa de Jamie.

La trilogía termina con un plano de un huerto con todos sus árboles florecidos.

NOTAS

- 1 La obra profesional de Douglas se compone de los filmes que se agrupan en su “trilogía autobiográfica”, *My Childhood* (1972, 48, mins), *My Ain Folk* (1973, 55 mins), *My Way Home* (1978, 72 mins) y la épica *Comrades* (1987, 175 mins), historia de seis campesinos de Dorset deportados a Australia en los años treinta del siglo XIX como castigo por sus actividades sindicales. A estas películas podría añadirse *Come Dancing* (1970, 15 mins), su filme de graduación en la London Film School en la que también realizó las “prácticas” tituladas *Charlie Chaplin's London* (1969), *Striptease* (1969) y *Globe* (1969/70).
- 2 Optar por esta vía ha obligado hace ya tiempo a plantearse el tema de la inserción de cualquier película en marcos al mismo tiempo más amplios o más reducidos: así se habla de “cine europeo” o, como podría hacerse (y algunos lo han hecho) en el caso que nos ocupa, de “cine escocés”.
- 3 Bill Douglas: *Palace of Dreams: The making of a Filmmaker*, <http://billdouglas.web4.rkh.co.uk/about/palace-of-dreams-the-making-of-a-film-maker/> (consultado 01/04/2021).
- 4 Por razones que ignoro carecemos hasta ahora de una edición del guion de la “Trilogía”. Algo que si sucede, afortunadamente, con el de *Comrades* (Bill Douglas, *Comrades*, Londres, Faber and Faber, 1987).
- 5 Este texto, aparecido en *The Guardian* el 20 de Julio de 2008, reutiliza parcialmente el que su autor publicó en *Sight and Sound*, Nov. 1991, pp. 22-4, 26, con el título de “His Ain Man” (consultable también en la página web de su autor (<https://moviemasterclass.wordpress.com/articles-and-reviews/bill-douglas-his-ain-man/>). Mi cita combina y refunde elementos tomados de ambos artículos.
- 6 De la que el cine de un James Ivory a partir de esa pieza fundacional que fue *Una habitación con vistas* (A Room with a View, 1985), se convertirá a partir de la década de los ochenta en un modelo de consumo “arty”.
- 7 John Caughie: “The Bill Douglas Trilogy”, en el folleto *Bill Douglas Trilogy* (pp. 6-8) que acompañó en 2008 a la edición en DVD. Quizás habría que recordar que sí existe una obra en el reciente cine inglés que explora territorios similares a los transitados por Douglas, teniendo en cuenta sus lecciones y explorando sus propios caminos. Me refiero, por supuesto, al cine de Terence Davis en cuya obra inicial encontramos también una “trilogía” autobiográfica.
- 8 Véase Sean Martin: “Stephen Archibald (1959-1998)”, publicado en el folleto (pp. 19-20) ya citado que acompaña la edición en DVD de la Trilogía. En su periplo tras su colaboración con Douglas, Archibald que, como su mentor, conoció una infancia desvalida, murió en 1998 con solo 38 años, víctima de las drogas, la malnutrición y, probablemente, violencia. Por su parte, su compañero Hughie Restorick se había suicidado unos años antes.
- 9 Para situar este premio en su justo contexto hay que recordar que el Festival de Venecia, siguiendo la estela marcada en el mundo de los festivales cinematográficos por Mayo de 1968, renunció entre 1969 y 1979 a que su sección oficial tuviera carácter competitivo. A cambio se concedieron ese año de 1972 tres Leones de Oro por el conjunto de su carrera a Charles Chaplin, Billy Wilder y Anatoli Golovnya (responsable de la fotografía de una parte sustancial de la obra de Pudovkin y autor del manual, publicado en España por Ediciones Rialp en 1960, *La iluminación cinematográfica*). Los filmes que representaron en la “sección oficial” al Reino Unido fueron *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick), *Made* (John Mackenzie) y *El mesías salvaje* (Ken Russell). El lector puede comparar retrospectivamente el alcance estético de estas películas con el modesto, en términos presupuestarios, medimetraje de Douglas (*My Childhood* apenas dura 48 mins, se rueda en 16 mm y en blanco y negro).
- 10 El que firma este texto no recuerda haber encontrado la menor huella del trabajo de Douglas en los sesudos y espesos textos de autores como Peter Wollen o Stephen Heath, por citar dos “gurús” de la reflexión sobre el cine en lengua inglesa de la década de los años setenta cuya obra uno fatigaba por aquellos días. Por contra, siempre viví durante largo tiempo intrigado por la críptica referencia de Dominique Noguez (en su *Le cinéma, autrement*, París, UGE, 1977, p. 325) a un “admirable” filme llamado *My Childhood* de un tal Bill Douglas del que destacaba la presencia en sus imágenes de “mil cosas grises, blancas y negras”. La “trilogía” solo conoció un estreno normalizado en Francia en Julio de 2013, seguido poco después de la correspondiente edición en DVD. *Comrades* (1987) se estrenó en 2014. No hace falta decirlo, nada de la obra de Douglas ha conocido una exhibición normalizada entre nosotros.
- 11 Se trata de un texto que también solicitó la atención de Ingmar Bergman o Alexander Mackendrick.
- 12 En el folleto que acompaña a la edición en DVD de la “trilogía” realizado por el BFI pueden leerse dos sugestivos textos de Peter Jewell: el primero una introducción al *booklet* titulada “A Can of Words” (pp. 1-3); el segundo, un poema escrito en 2001 dedicado a glosar la personalidad de Bill Douglas titulado “The Rebus” (p. 4). La palabra rebus, de origen latino, se traduce al castellano como adivinanza. De hecho, las primeras letras de cada verso forman la expresión “Personal Cinema”.
- 13 Puede visitarse la página web del Museo en <https://www.bdcmuseum.org.uk/>
- 14 No se me ocurre mejor ejemplo para ilustrar esta idea que hacer referencia a un momento preciso de la historia de la música. Nadie que lo haya escuchado al menos una vez en su vida lo habrá olvidado. Me estoy refiriendo al *Et resurrexit* del *Credo* de la *Misa en si menor* de Johann Sebastian Bach, que tras los dos movimientos precedentes *Et incarnatus est* y *Crucifixus* (respectivamente en si menor y mi menor) se presenta en un exultante re mayor, que cambia “el camino hacia la muerte terrenal” en “vida eterna celestial”.
- 15 Mamoun Hassan, Op. cit. (Ver nota 4). Otro cineasta se expresa así ante estas obras: “Acabo de ver los dos primeros filmes de Bill Douglas. Elipsis que construyen una tensión hasta el punto de hacer explotar los planos. El agudo sentido de lo que termina abruptamente, sin explicación, que debe ser aceptado así, tal y como la vida se dirige a Jamie (27/07/1998)” (Luc Dardenne, *Au dos de nos images 1991-2005*, París, Seuil, 2008, p. 89).
- 16 El espectador no puede saber en ese instante que esta imagen retornará como cierre de la trilogía pero ahora con con los árboles florecidos.
- 17 Aunque el hecho de que toda la que hemos escuchado hasta ese momento en los tres filmes lo haya sido (himnos anglicanos o canciones populares) apoya su carácter diegético.

04.03.2022

Historias de cine (III)

- 18 Puede señalarse, sin forzar los paralelismos, la presencia de temas y figuras concomitantes entre el primer filme de la “trilogía” de Douglas y *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. Estamos ante obras coincidentes en el tiempo, que nacen de situaciones muy diferentes pero que comparten aspectos, sin olvidar sus diferencias de tono. Ya hemos aludido a las figuras comunes del “tren” o las “manzanas”. Queda por añadir (ver infra) el tema del cine que, como veremos, en Douglas carece de la fuerte impronta metacinematográfica que tiene en la obra de Erice aunque ambos lo revistan de similar cualidad mítica.
- 19 La trilogía combina los actores profesionales con los no profesionales, con un brillante ejercicio de *casting*.
- 20 Los espectadores sabemos que han sido recogidas, ya ajadas, por Tommy de la tumba de su madre.
- 21 Unos carteles descoloridos anuncian la proyección de *I Didn't Do It*, filme de 1945, realizado por Marcel Varnel y protagonizado por George Formby (1904-1961), actor, cantante y compositor de canciones, estrella del cine británico de las décadas de los treinta y cuarenta.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Bill Douglas:

- Palace of Dreams: The making of a Filmmaker*, <http://billdouglas.web4.rkh.co.uk/about/palace-of-dreams-the-making-of-a-film-maker/> (consultado 01/04/2021).
Comrades, Londres, Faber and Faber, 1987.
“My Childhood,” *Trafic*, no. 23, septiembre 1997, pp 31-49.

Entrevistas con Bill Douglas:

- “Bill Douglas Interviews 1978” y “Bill Douglas: reflections on his *Trilogy*” (entrevistadores Charles Rees y Mamoun Hassan; 33 mins), en *Comrades. A Film by Bill Douglas* (2 DVD+Booklet), BFI, 2009.
“Interview with Bill Douglas”, (Westward Television; Tom Goodison, entrevistador; 1980), incluido como extra audiovisual en *Bill Douglas Trilogy* (2 DVD), BFI, 2008.
“A conversation with Bill Douglas” (1988), en *Comrades. A Film by Bill Douglas* (2 DVD+Booklet), BFI, 2009, (originalmente publicado como suplemento a *Film, The Journal of the British Federation of Film Societies*, a partir de un coloquio tras un pase de *Comrades* en la Bridport Film Society en Octubre de 1987).

Libros y artículos sobre Bill Douglas:

- AA. VV., *The Bill Douglas Trilogy: A Study Guide* (Eddie Dick, Dan MacRae, Andrew Noble, Paula Visocchi) (EXEBD 54734)
AA. VV., *The Bill Douglas Trilogy: My Childhood, My Ain Folk, My Way Home* – Press Reviews (EXEBD 48165)
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: Douglas, Bill (1934-1999)”, <http://www.screenonline.org.uk/people/id/450700/>
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *Comrades*”, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/450592/index.html>
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *My Ain Folk*”, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/514208/index.html>
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *My Childhood*”, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/514187/>
BAREFOOT, Guy, “BFI Screenonline: *My Way Home*”, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/514229/>
BAREFOOT, Guy, “Autobiography and the Autobiographical in *Bill Douglas Trilogy*”, en *JSTQR*, vol. 29, n° 1, 2006, pp. 14-29.
CAUGHIE, John, “The Way Home”, *Sight and Sound*, Nov. 1991, pp. 26-27.
CAUGHIE, John: “The Bill Douglas Trilogy”, en el folleto *Bill Douglas Trilogy*, BFI, 2008, p. 6-8).
DICK, Eddie, NOBLE, Andrew y PETRIE, Duncan (eds.), *Bill Douglas: A Lanternist's Account*, Londres, BFI, 1993.
FLANAGAN, Matthew, “The Poetics of Childhood: Form and Structure in the *Trilogy*”, en el folleto *Bill Douglas Trilogy*, BFI, 2008, pp. 10-11).
HASSAN, Mamoun: “His Pain was Our Pain”, *The Guardian*, 20/VII/2008.
HASSAN, Mamoun, “His Ain Man”, *Sight and Sound*, Nov. 1991, pp. 22-24, 26 (consultable en <https://moviemasterclass.wordpress.com/articles-and-reviews/bill-douglas-his-ain-man/>).
HASSAN, Mamoun, “Travailler avec Bill”, *Trafic*, no. 23, septiembre 1997, pp. 50-55.
HODGSON, Pierre, “Bill Douglas, l'écriture du background”, *Trafic*, no. 23, septiembre 1997, pp.16-30
JEWELL, Peter. “A Can of Words: An Introduction.” En el folleto *Bill Douglas Trilogy*, DVD dos discos, 2008, pp. 1-3; reeditado en 3-discos formato dual DVD/Blu-ray, BFI: 2012.
JEWELL, Peter, “The Rebus”, En el folleto *Bill Douglas Trilogy*, DVD dos discos, 2008, p. 4; reeditado en 3-discos formato dual DVD/Blu-ray, BFI: 2012.
JEWELL, Peter. “Preface.” *Bill Douglas Cinema Museum Guide* (Phil Wickham. ed.), Exeter, Short Run, 2010.
MARTIN, Sean, “Stephen Archibald (1959-1998), en el folleto *Bill Douglas Trilogy*, BFI, 2008, pp. 19-20.
MILNE, Louise S., “Bill Douglas (1934-1991), en el folleto *Bill Douglas Trilogy*, BFI, 2008, pp. 16-18.
PETRIE, Duncan. “Transparency and Illusion: the Unrealised Films of Bill Douglas”. En *Sights Unseen: Unfinished British Films* (Dan North, ed.) Newcastle: Cambridge Scholars, 2008.