

PROCESO DE BUROCRATIZACION DEL «FREE CINEMA»

POR

AUGUSTO M. TORRES

En Inglaterra, los poderes establecidos oponen al artista inconformista una cortina de algodón. Supongamos un joven escritor *angry*, anticonformista, rabioso a la manera inglesa, es decir, antimonárquico, sobriamente antiimperialista, que rechaza o trata de rechazar hábitos ancestrales (el té, la iglesia, los grandes periódicos dominicales...). ¿Qué pasaría con él? Si sus primeras obras tienen éxito, si algunos de sus artículos virulentos encuentran una buena acogida en los círculos intelectuales y en ciertas capas de la alta burguesía, un buen día el joven autor recibirá una invitación para cenar en casa de algún duque o de alguna condesa. Esas invitaciones se rechazan raras veces. ¿Por qué? El joven autor puede decirse: «¿Qué pierdo con ir? Yo mantendré mi actitud independiente; una cena no compromete a nada, y además me pondré en contacto con un nuevo tipo de gente, que podré satirizar más tarde en una obra.» Y nuestro joven autor irá a la cena, quizá en traje de calle, en lugar de *smoking*, para señalar aún más su anticonformismo. El autor anticonformista inglés, casi siempre irónico, ágil, brillante, resulta muy a menudo un ameno conversador. Esa cualidad y su posición de «independiente» le otorgan un franco prestigio en los clubs *snobs*. Es decir, a la comida en casa de tal duquesa seguirá un *week-end* en casa de tal otra. Y un buen día, el autor recibirá una invitación para tomar el té con Sus Majestades. El autor será tratado con extrema cortesía, ya que forma parte de las «letras inglesas», que es recibido por la buena sociedad, que sus obras recorren el extranjero y que, personalmente, es un hombre inteligente, cultivado y poseedor de buenos modales. Para esa época el joven autor habrá aprendido a vestir el *smoking* y a besar las manos de las damas en los momentos oportunos. En cuanto a su trabajo, él seguirá siendo tan inconformista y colérico como al inicio de su fama. Pero, una vez que se ha puesto en contacto con la alta jerarquía del país, una vez que ha establecido con ella relaciones humanas y que ha sostenido conversaciones simples y cálidas sobre las mejores marcas de té o la mejor época para visitar Saint-Paul-de-Vence, ¿cómo es posible ser incorrecto, testarudo, extremista, con gente, en el fondo tan simpática? Los ataques se hacen más generales, menos directos. Se encuentran otros temas, surgen las preocupaciones económicas del tipo: «¿qué hacer con los derechos ganados en tal obra?» A veces no resulta tan fácil mantener un rico apartamento en Londres, una finca en Escocia, un *chalet* en Capri...

Las mejores revistas del país reclaman sus artículos sobre la última carrera de galgos. Y el joven autor, respetado, adulado, se ve un día convertido en escritor maduro, «miembro de alguna sociedad literaria honorable, súbdito inglés distinguido; tal vez, *sir*. Toda voluntad de rebeldía se hallará, para esa época, totalmente anulada».

(Declaraciones de Peter Brooks a *Cine Cubano*.)

El año 1959 es clave para el cine europeo y, a otra escala, también para el cine mundial. Se puede decir que en esa fecha nace el cine moderno o, más concretamente, que existen dos tipos de cine: el anterior y el posterior a 1959. Es el año en que, en Francia, Jean-Luc Godard realiza *A bout de souffle*, y, en Italia, Michelangelo Antonioni, *L'avventura*.

Discutidos durante mucho tiempo, incluso hoy en día no aceptados por algunos extremistas militantes de posiciones contradictorias, creo que, con la perspectiva que da el tiempo transcurrido, no es difícil ver el impacto que produjeron y la trascendencia que han tenido e incluso siguen teniendo. Una y otra son el logro de nuevos sistemas expresivos, no nuevas maneras de contar la misma historia, ni historias nuevas contadas de la misma manera, sino nuevas historias contadas de una nueva manera nacida de ellas. *A bout de souffle*, como primera película, más violenta, con un mayor desgarramiento; *L'avventura*, como final de una larga cadena de intentos, más reposada, más serena; pero ambas con una similar manera de destruir la narrativa tradicional, con un ahondar en sus respectivas historias desde los puntos adecuados para obtener una visión completa de ellas. Distintas, cada una en sus circunstancias y en su medida, representan un máximo en la historia de la evolución del cine, a partir del cual se puede construir de una forma mejor y diferente.

El año 1959 es también el año del nacimiento del *free cinema*, el año en que un movimiento hasta ahora raquítico, desarrollado en muy escasos cortometrajes, llega a su mayoría de edad con la producción de *Look back in anger*, de Tony Richardson.

Pero contrariamente a lo que se pudo pensar en un primer momento, y en oposición a lo ocurrido en Italia y Francia, la película inglesa, juzgada desde el momento actual, no tiene las mismas características de modernidad. ¿Por qué?, sería la pregunta inmediata.

Lo que sigue no es un intentar dar una contestación; es un análisis de los antecedentes, el nacimiento, la crisis y la situación actual del *free cinema*, del que, lógicamente, deberá nacer la respuesta.

ANTECEDENTES

En los años anteriores a la segunda guerra mundial, y después de una lánguida infancia, el cine británico obtiene su primer triunfo. Un crítico escocés, John Grierson, crea una escuela documentalista partiendo del éxito personal alcanzado en 1929 con su cortometraje *Drifters*. Con un marcado carácter naturalista de acercamiento a la realidad, Arthur Elton, Paul Rotha, Stuart Legg y Basil Wright realizan una serie de documentales producidos por diversos organismos oficiales.

Por la misma época, el húngaro Alexander Korda, aprovechando la promulgación de una ley para la protección del cine inglés frente a la monopolización norteamericana, realiza *The private life of Henry VIII* y *The private life of Don Juan*, que, aunque no siendo de una gran calidad, obtienen un gran éxito, que sirve de base para la creación de una—hasta ahora inexistente—industria que da, en años sucesivos, como máximos frutos, *The edge of the world* y *The thief of Bagdad*, de Michael Powell—esta última, una fantasía en tinte color de gran atractivo—, y algunas de las más interesantes películas de Alfred Hitchcock: *The thirty-nine steps*, *Sabotage* y *The lady vanishes*.

Pero si esta segunda rama desaparece—absorbida por Hollywood—al comienzo de la guerra, la primera logra su mayor auge al entrar a formar parte de los servicios de propaganda de la Armada, aunque pierde en independencia y en calidad. Aparecen nuevos nombres, como Humphrey Jennings, Harry Watt y Charles Frend, y el estilo documentalista de la escuela contagia a una serie de hombres—Carol Reed, Anthony Asquith y David Lean—que en aquellos años hacían sus primeras armas en el largometraje, también debido a que la falta de estudios y dinero obligaba a rodar las películas en la calle.

Al finalizar la guerra y pasar el Gobierno a manos de los conservadores, termina el apoyo hacia el documental, desapareciendo la escuela.

Excesivamente valorada, más por ser el único movimiento coherente existente que por su verdadero valor, principalmente a partir del nacimiento del *free cinema*, que siempre vio en ella su antecesora, no es difícil apreciar su muy limitada labor, por haber estado, directa o indirectamente, ligada a organismos oficiales, que, indudablemente, coartaban su libertad y su capacidad de expresión.

En 1945, David Lean realiza, sobre un guión de Noel Coward, *Brief encounter*, que puede ser considerada como el resultado final de los esfuerzos de estos años, en un tono que hoy aparece como falsa-

mente realista, por el aire naturalista que, a pesar de su rodaje en exteriores, no consigue hacer olvidar el acartonamiento de decorados y personajes, pero que imposibilita un enfoque más general, aunque en su momento, por centrarse en los personajes y situarlos en un ámbito social muy determinado, fue efectivo. La simplicidad de la historia—los amores adúlteros e imposibles de una pareja de la clase media—es su mayor valor, aunque estuviese enturbiada por un sentimentalismo que parecía emanar del concierto para piano y orquesta número 2, de Rachmaninoff, tema de la película, pero que tiene unas razones más hondas (es un sentimentalismo que también inunda el cine francés e italiano de estos años). Con todos sus defectos, y a pesar de la indudable vejez que muestra hoy en día, marcó una fecha.

Durante los años de la guerra, aprovechando sus peculiares características económicas, había surgido Arthur Rank, que supo adueñarse de los grandes circuitos y produjo la mayoría de estas películas de influencia documental. Al finalizar las hostilidades, la industria Rank abarcaba todas las ramas y estaba en condiciones de hacer la competencia a los Estados Unidos, llegando, en años sucesivos, a poseer gran cantidad de salas en Italia, Francia e incluso en Norteamérica. Pero en esta lucha por el control del mercado mundial se abandona la producción de tono similar a la realizada en Italia por estas mismas fechas, bajo la etiqueta de neorrealismo, lanzándose a la realización de superproducciones y perdiéndose la continuidad que la escuela documentalista y *Brief encounter* podían haber tenido.

Después de una serie de películas de desigual valor, en 1950, Carol Reed dirige *The third man*, su obra más importante. Pero para esta época la infiltración de capital extranjero se vuelve a dejar sentir, de forma que la película está producida por Alexander Korda, con aportación del norteamericano David O'Selznick. Sobre un argumento de Graham Greene, que, aprovechando las posibilidades documentales de una Viena en ruinas y dividida por efecto de la guerra, desarrolla una intriga policíaca, Reed construye una película cuyo único interés hoy en día, aparte del histórico, es el personaje a que daba vida Orson Welles—Harry Lime—, el especulador en medicamentos, que, en la famosa escena en el Prater, se manifestaba favorable a la sangrienta época de los Borgia, que daba los genios del renacimiento italiano, frente a la democracia suiza, que era únicamente buena para la fabricación de relojes de cuco, frase que caracteriza a los protagonistas de las películas de Welles y que prueba su participación en el guión de *The third man*.

Dependientes del grupo Rank, pero autónomos, existen los Ealing Studios de Michael Bacon, que, aunque dentro unas posibilidades

económicas exiguas, supieron sobreponerse a la financiación norteamericana y mantuvieron durante algunos años su independencia. Especializados en un tipo de comedia de humor negro inglés, producen durante estos años una serie de películas de desigual calidad, pero de interés: *The lavender hill mod* y *The titfield thunderbolt*, de Charles Crichton; *Kind hearts and coronets*, de Robert Hamer, y *The maggie*, *The lady killers* y *The man in the white suit*, de Alexander Mackendrick.

En 1955, debido al conformismo a que la poderosa red de distribución Rank había llevado a la producción, y a la severidad de la censura, que anulaba cualquier tipo de indagación, sucumbe el imperio. En este año muere Alexander Korda; Michael Bacon vende a la televisión los Ealing Studios, comenzando a trabajar como productor para la Metro-Goldwyn-Mayer, y la Rank tiene que ceder su hegemonía internacional y dedicarse únicamente al mercado nacional.

Los tres creadores más importantes de este período abandonan sus posiciones. David Lean y Carol Reed, aunque siguen trabajando en Europa, lo hacen para compañías norteamericanas, perdiendo poco a poco—el segundo con una mayor rapidez—el interés que podía tener su cine, a medida que van ganando en importancia sus proyectos. Alexander Mackendrick abandona Inglaterra y se marcha a Estados Unidos, donde, después de unos años de inactividad, sigue su línea ascendente, logrando recientemente con *A high wind in Jamaica* una interesantísima obra, continuación y superación de su etapa de humor negro inglés en Ealing.

Por tanto, en 1956, el cine inglés lleva una vida precaria dentro de sus fronteras. Ha desaparecido el ambiente documentalista que prosperó durante la guerra, y la producción, controlada por el ya sir Arthur Rank, que aún durante unos cuantos años continuará poseyendo grandes cadenas de locales cinematográficos, pero que empieza a orientarse hacia otros caminos—la producción, distribución y venta de la copiadora Rank Xerox—, se reduce a correctas películas carentes de cualquier tipo de interés.

«LOOK BACK IN ANGER»

El 26 de julio de 1956, Nasser decreta la nacionalización del canal de Suez. El 29 de octubre, las tropas inglesas, ayudadas por las francesas e israelíes, invaden Egipto, teniendo que retirarse el 7 de noviembre por la presión mundial y la condena de la ONU. Como consecuencia de estos sucesos, MacMillan sustituye a Anthony Eden

en la Presidencia del Gobierno; todo ello dentro del partido conservador.

Estos sucesos vienen a significar el final del poderío colonial y subrayan el término de una época. Si por entonces MacMillan hace una serie de declaraciones en que, basándose en datos, expone el aumento del nivel de vida desde que, en 1951, los laboristas bajaron del poder, ello sólo significa que el fenómeno del neocapitalismo ha llegado a Inglaterra. Que ahora el obrero pueda tener un aparato de televisión o una lavadora, que pueda llegar a adquirir un automóvil y disfrute de cuatro semanas de vacaciones pagadas, no quiere decir que sus problemas hayan terminado, sino que son de índole distinta; seguirá existiendo el problema del alojamiento y el del exceso de trabajo. La sociedad británica, aunque ninguno de los problemas que la aquejan haya aparecido nunca sobre las pantallas, continúa siendo la misma.

Este mismo año tiene lugar, en medio de un teatro caduco formado por Terence Rattigan, J. B. Priestley, Peter Ustinov, Noël Coward, Graham Greene, etc., el estreno de una obra completamente distinta que va a revolucionar el panorama teatral británico. Se trata de *Look back in anger*, de John Osborne, que, dirigida por Tony Richardson, aparece el 8 de mayo en el Royal Court Theatre, no como hecho aislado, sino como el primero de una larga cadena.

Situando la acción en un barrio obrero de una ciudad industrial de provincias, se centra en las relaciones de una pareja, Jimmy y Alison Porter, que comparten un ático con un amigo, Cliff Lewis. Se describen las continuas peleas de la pareja por su actual situación, pero cuyo origen es su distinta condición social. Jimmy, de origen proletario, se ha casado con Alison, perteneciente a la clase media, ante la oposición de los padres de ella; del choque de las dos mentalidades surge la crítica de algunos aspectos de la sociedad inglesa. Se remueven las cenizas del antiguo esplendor, latente en el orgullo del padre de Alison, antiguo soldado en la India, a través de su actual situación: su yerno es un intelectual proletario que tiene un puesto en un mercado. Pero, a pesar de la indudable aportación que supone el intento de acercarse a la realidad, únicamente consigue sus propósitos en los aspectos marginales. La rebeldía de Jimmy Porter se limita a los gritos dados en las discusiones con su mujer; en ningún momento se hace efectiva, ni dirigida hacia nada concreto. Es un grito de rebeldía indeterminada. El carácter naturalista de personajes y decorados impide toda posible auténtica indagación en la realidad, a la que, por otro lado, tampoco colabora nada la anécdota, que pronto se convierte en el triángulo típico de la comedia burguesa

tradicional, con el complemento del final feliz, aunque aquí, por las características de los personajes, signifique una vuelta a la pesadilla del ático. Si el valor de esta primera obra es muy relativo, supone, al menos, la presencia en escenarios ingleses de unos ambientes nuevos y, gracias al éxito que obtiene, el comienzo de una nueva época teatral.

The entertainer, de John Osborne, sobre el moribundo mundillo del *music-hall*; *The long and the short and the tall*, de Willis Hall, sobre las últimas horas de vida de un grupo de soldados británicos en la jungla malaya; *A taste of honey*, de Shelagh Delaney, sobre la existencia de cuatro personajes del subproletariado; *The life of man*, *The waters of Babylon*, *Live like pigs* y *Sergeant Musgrave's dance*, de John Arden; *The Hamlet of stepney green*, de Bernard Kops, ambientación de la famosa obra shakespeariana en una familia obrera; *The room*, *The birthday party* y *The dumb waiter*, de Harold Pinter; *The sport of my mad mather*, de Ann Jellicoe; *A resounding tinkle* y *The hole*, de Norman Frederick Simpson, son las principales obras que se estrenan en los tres años siguientes, la mayoría en el Royal Court Theatre, y que forman el primer frente del movimiento *new english theatre*, en el que se aprecian con claridad dos ramas: la realista, constituida por Osborne, Delaney, Arden, Kops y Hall, cuya máxima figura es Arnold Wesker, que a partir de 1960 estrenará su trilogía sobre la familia obrera Kahn, compuesta por *Chicken soup with barley*, *Roots* y *I'm talking about Jerusalem*, y la del absurdo, formada por Pinter, Jellicoe y Simpson, que adquirirá su máximo desarrollo en la figura de Pinter y en años posteriores. Junto a estos nombres hay que apuntar los de Joan Littlewood, Tony Richardson y Lindsay Anderson, directores de escena de muchas de estas obras.

El movimiento puesto en marcha por *Look back in anger* adquiere madurez y fuerza, y, obteniendo un gran éxito de crítica y público, se convierte en el elemento vivo de una sociedad que desde hacía muchos años permanecía muerta. Pero, frente a este movimiento teatral, el cine continúa su penosa existencia, sin que se realice ninguna obra de interés.

En 1947, Lindsay Anderson y un checo afincado en Inglaterra—Karel Reisz—habían fundado *Sequence*, una revista especializada que apareció durante cuatro años, a la que poco después se unió Tony Richardson. En 1953 fundan una productora, *Sequence Film*, que financia el cortometraje *O dreamland*, de Anderson, desapareciendo poco después. Pero desde este intento, y de forma continuada, Anderson realizó cortometrajes para distintas productoras, la ma-

yoría empresas estatales. En el 56, Reisz y Richardson dirigen *Momma don't allow*; en el 58, Anderson, *Every day except christmas*, y en el 59, *We are the lambeth boys*, Reisz, que son los documentales más famosos de estos años. En febrero del 56 se proyectaron *O dreamland* y *Momma don't allow* en la cinemateca londinense, con gran éxito, dando lugar a que naciese la etiqueta *free cinema*, que desde este momento se pondría a todo ese cine que, naciendo de la escuela documentalista de Grierdson, y apoyándose en la influencia del neorrealismo italiano, trataba de acercarse a la realidad y reflejarla de la manera más exacta.

Pero a estos hombres de aspiraciones cinematográficas la falta de trabajo y el florecimiento téatral les aleja de sus objetivos y les hace dedicarse a los montajes teatrales. En este aspecto es sintomático el caso de Anderson, que, después de realizar 13 documentales, abandona el cine por el teatro, volviendo seis años después para dirigir su primero y único largometraje.

Si el movimiento teatral nacido en el 56 llega a adquirir una fuerza, dentro de unas características propias criticables, dado por una serie de nombres de primera fila—Arnold Wesker, John Arden, Harold Pinter, Ann Jellicoe, Norman Frederick Simpson—que, pasado el violento choque de su llegada a los escenarios y lo que esto puede suponer en cuanto al desenfoque de los juicios críticos, continúan, ellos y sus obras de aquella época, vigentes, detrás se extiende una fructífera carrera, aunque en los autores que cultivan el realismo—Osborne, Delaney y Arden, principalmente—existe una falta de visión general en sus enfoques. En cine, en el llamado *free cinema*, estas características sólo se dan de una forma mínima, y, lo que es peor, carece de la vitalidad del teatro.

En 1959, tres años después del estreno de *Look back in anger*, cuando el *new english theatre* estaba consolidado y los éxitos obtenidos habían sido bastantes, es cuando únicamente se producen los primeros largometrajes, y, contrariamente a lo que parecía lógico, no se parte de ideas nuevas. La primera película—*Look back in anger*—es una adaptación, realizada por el propio Osborne, de su obra teatral, dirigida por Tony Richardson, que también había dirigido su montaje en el Royal Court Theatre. Pero lo más significativo es que, para llevar al cine esta obra de éxito asegurado, se constituye una nueva productora, la Woodfall, dirigida por Osborne y Richardson, con la aportación financiera de Harry Saltzman, productor norteamericano instalado en Inglaterra, que se ha hecho famoso estos últimos años al producir las películas de James Bond. De forma que, lo que a primera vista podía parecer un romper con los tradicionales sistemas

de producción, es únicamente una operación financiera de éxito asegurado.

Estos elementos empobrecen la película, sin que los tres años transcurridos sean empleados para plantearla con una cierta visión temporal o para actualizarla en la medida en que el *new english theatre* había cambiado el mundo teatral y, en otro aspecto, el británico en general. Pero el mundo cinematográfico seguía aislado, y esto se nota claramente en la película, que, dentro de la teatralidad que la domina, contiene unos continuos intentos de romper con una tradición, pero resultan ahogados por un tratamiento que, mucho más que en la obra teatral, tiene un tono naturalista que impide que logre ser algo más que la fecha de nacimiento de un movimiento.

Este mismo año aparece *Room at the top* sobre una novela de S. Braine, donde se cuenta la lucha de un hombre por ascender de clase a cualquier precio, pero el empleo de una anécdota amorosa excesivamente sentimental, dentro de un estilo pretendidamente realista, le hacía quedar restringido a los límites del melodrama, sin alcanzar la fuerza y la acidez de *Nothing but the best*, dirigida en el 64 por Clive Donner en un estilo burlesco del que nacía un nuevo y positivo planteamiento.

En los años siguientes, la Woodfall continúa su producción por el mismo camino. En el 60, Karel Reisz debuta con *Saturday night, sunday morning*, adaptación de una novela de Alan Sillitoe, sin duda la obra más sólida de este primer momento, en la que, a diferencia de las anteriores, al mismo tiempo que se describe a un obrero se da una visión de la sociedad inglesa. Y Richardson vuelve a adaptar una obra de Osborne, *The entertainer*, con Laurence Olivier en el mismo papel que había dado vida en el escenario; partiendo del tradicional *music-hall* británico, señala su actual situación de decadencia a través de tres generaciones de cómicos.

En el 61, Richardson, después de realizar en Hollywood una mala adaptación de *Santuary*, de William Faulkner, dirige *A taste of honey* sobre la obra de Delaney, donde, a pesar del viaje, no demuestra haber variado, ni avanzado, en sus concepciones cinematográficas. Ese mismo año otra compañía, viendo el éxito obtenido por la Woodfall en sus adaptaciones teatrales, produce *The kitchen*, sobre la obra de Wesker, dirigida por un hombre de segunda fila, James Hill, que al año siguiente, y para la Metro-Goldwyn-Mayer, dirigirá *Dock brief*, sobre la obra teatral de Mortimer.

La falta de fuerza del *free cinema*, e incluso el falseamiento de su etiqueta se explican por ser su vida parasitaria. Ni una sola de las películas citadas hasta ahora, y tan sólo tres de las que citaremos

están basadas en argumentos directamente escritos para el cine; en su mayoría son adaptaciones de obras teatrales que han tenido una buena acogida o, en menor escala, de novelas de éxito. Esta dependencia a teatro y novela, a la que hay que añadir que casi la totalidad de sus directores han sido parte importante del *new english theatre*, ha coartado sus posibilidades de existencia y le ha limitado a ser un parásito de aquél. De una manera un tanto burda, pero muy clara, se podría definir el *free cinema* como teatro en conserva. A esto cabría añadir que las adaptaciones, normalmente, son hechas por los propios autores y que rara vez interviene en ellas el director, con lo que su función creadora queda muy reducida, limitándose a ser el artesano que, casi de forma automática, practica su oficio, pero con el agravante de que su oficio es dirigir teatro y no cine.

En 1962, Jack Clayton dirige *The innocents*, adaptación de Truman Capote de *The turn of the screw*, de Henry James, apartándose del esquema realista empleado hasta el momento. El ambiente victoriano, la represión de una maestra que da clase a dos niños en un castillo, la existencia de una historia sucedida hace tiempo que de forma entrecortada va llegando a sus oídos, la deformación a que, por culpa de su puritanismo, va sometiéndola hasta creerla reencarnada en sus dos alumnos, la fuerte atracción sexual que, como resultado final del proceso, ejerce el niño sobre ella; son las pinceladas que dan idea de la opresión que un ambiente y una falsa educación puede ejercer en las personas. De una manera fuera de lo habitual, Clayton ha conseguido crear este ambiente y las condiciones adecuadas para que la historia pudiese funcionar, al mismo tiempo que la base crítica fuese lo suficientemente clara. *The innocents*, aunque no superior a la novela de James, es una de las películas más interesantes producidas en estos años.

Con *A kind of loving*, sobre una novela de S. Barstow, debuta en 1962 John Schlesinger. Su tratamiento de la pareja que trata de abrirse camino en un mundo hostil no aporta nada nuevo, es una vuelta a los falsos esquemas realistas del año 59, pero sin la novedad que, en aquellos tiempos, significaba el desarrollar la acción en un barrio obrero de una ciudad industrial cualquiera.

También en el 62, y nuevamente para la Woodfall, para la que siempre realiza sus obras inglesas, Richardson dirige *The loneliness of the long distance runner*, una de sus mejores películas, sino la mejor, adaptación de un cuento de Alán Sillitoe. Dando un poco de lado a esa especie de obsesión, existente en sus primeras obras, por recalcar la extracción obrera de sus personajes, cuenta cómo un muchacho es llevado a un correccional y cómo, una vez allí, no hacien-

do caso a los consejos del director, y a pesar de los beneficios que lograría, se deja vencer en una competición deportiva. La condición de «joven airado» que tiene el corredor de fondo difiere de la que tenía el Jimmy Porter de *Look back in anger*, y la de los protagonistas de *Saturday night, Sunday morning*, *The entertainer*, *A taste of honey*, y de la que tendrán los de *A king of loving* y *This sporting life*, porque aquí la dispersión de su común «ira», aun dentro de lo inconcreto, aparece señalando hacia la sociedad en que vive, no se identifica en instituciones pero existe la opresión de la familia, del barrio, de la ciudad, y por primera vez el protagonista no es un producto de deshecho, es un hombre con una férrea voluntad en el que se advierte claramente que, en unas condiciones favorables, podría dar mucho juego. El largo entrenamiento y la meticulosidad con que es llevado a cabo, las recompensas que le ofrece el director, terminan en ese pararse a unos metros de la llegada, cuando todos le aplauden, a esperar a que llegue el que le sigue, como producto de un plan elaborado y toda una conducta de vida. *The loneliness of the long distance runner* es la primera película inglesa en que se hace una investigación en las formas expresivas, centrada en las largas vueltas atrás durante la carrera, viniendo a sumarse modestamente a una investigación mundial, que ya había rebasado ampliamente ese momento. El mismo sistema, empleado con menos agilidad, aparecerá en *This sporting life*.

Interrumpida su carrera documentalista por el trabajo teatral, *This sporting life*, teniendo en cuenta que hoy en día continúa siendo el único largometraje de Lindsay Anderson, viene a significar la película de un hombre de teatro. Adaptación de una novela de D. Storey, a pesar de la estructura moderna que, con las vueltas atrás, quiso darle, se nota, más que en otras, la sólida estructura dramática que la sustenta, rémora, quizá, de las maneras teatrales de Anderson. El *young angry men* esta vez es un jugador de *rugby*, antiguo minero que ha encontrado en el deporte el único sistema de ascender, que dirige su rebeldía contra las continuas trampas que encuentra en su lucha; como fondo el evidente desclasamiento que ha obtenido con su nueva carrera que, rodeándole, le impide una vida orgánica.

Tom Jones, de Tony Richardson, con guión de Osborne sobre la famosa novela de Henry Fielding y, en menor escala, *Billy liar*, de John Schlesinger, sobre la comedia de Willi Hall y K. Waterhouse, son un primer paso hacia la superproducción. Aunque producidas por compañías inglesas, una y otra, están dominadas por el capital norteamericano a través de la United Artists, su distribuidora mundial. Suponen, dentro de los esquemas tradicionales, el imponerse unas nue-

vas coordinadas, en ambos casos por el lado del humor y la fantasía. *Tom Jones*, la más importante por valores propios y por el éxito mundial obtenido, es un dejar de lado los ambientes obreros y el tono naturalista de las historias, para, conservando el mismo personaje rebelde, situarlo en otro tiempo, siglo XVIII, y acrecentar y centrar su rebeldía por el lado del humor. Pero si aquí la rebeldía se concretiza y en cierta manera es más hiriente por ir de forma clara contra la estructura social, por el desfase histórico y por recurrir con exceso a un erotismo simplista, se corría el peligro, como en gran manera sucedió, de convertir a Tom Jones en un vividor cuyo único objetivo es hacer el amor el mayor número de veces posible, minimizándose el lado político de su grito de protesta. Al mismo tiempo, Richardson trató de adaptar una serie de innovaciones formales que hasta ese momento habían pertenecido al patrimonio artístico de la *nouvelle vague*, y en concreto a *Zazie dans le metro*, de Louis Malle, pero sin conseguir la espontaneidad y engranamiento que todo aquello tenía en los franceses.

THE BEATLES

En octubre de 1964, después de trece años, un gobierno laborista sube al poder. Consecuencia de este hecho es una mayor amplitud en la censura que, sólo de forma indirecta, beneficiará al cine inglés.

En años anteriores había hecho su aparición una nueva generación que, si nada tenía que ver con la tradición victoriana, quizá tenía aún menos puntos de contacto con la imagen del *young angry men* que el teatro, y de rechazo el cine, habían venido mostrando durante los últimos años. Es una generación despolitizada, cuyo único objetivo es conseguir libertad para hacer lo que quiera y lograr un nivel económico que se lo permita. Como fecha de nacimiento de esta generación se puede tomar octubre de 1962, mes en que se pone a la venta el primer disco de *The Beatles*. A través de su irrupción en la vida pública se va a ir notando lentamente una transformación en el teatro y también en el cine.

Harold Pinter, representante de la rama inglesa del teatro del absurdo y sin duda el mejor de los dramaturgos ingleses contemporáneos, debuta en el cine en 1963 adaptando su obra teatral *The caretaker*, que dirige Clive Donner, una comedia de segunda fila que da lugar al guión de *The servant*, de Joseph Losey, y en 1964 una novela de Mortimer, base de *The pumpkin eater*, de John Clayton. Pinter introduce en el cine inglés lo que podría llamarse la problemática

relacional, la destrucción mutua de las personas a través del trato diario y de sus pequeños y, casi mínimos, sucesos. En *The caretaker* un retrasado mental, que ha sido operado del cerebro, recoge en su casa, una habitación llena de trastos, en la que vive con su hermano, a un vagabundo que no tiene dónde dormir, el resto serán las maniobras del vagabundo para enfrentar a los dos hermanos y conseguir quedarse solo en la casa; pero al final será arrojado.

The servant, aunque sea adaptación de una comedia, no se puede considerar como tal, sino como argumento original, supone la definitiva consagración de su director. Joseph Losey había dirigido su primer largometraje en el 48 en los Estados Unidos, donde continúa trabajando hasta 1951, fecha en la que, para no caer en manos del Comité de Actividades Antinorteamericanas, emigra a Inglaterra. Tras unos años de adaptación y de tener que firmar sus películas con seudónimo por no poseer certificados sindicales, en el 56 comienza a funcionar legalmente. Aunque extranjero, como luego sucederá con el también norteamericano Richard Lester y el polaco Roman Polanski, sus películas y su temática son completamente inglesas. Su temática, principalmente a partir de *Blind date*, va condensándose en *The criminal*, *The damned* y sobre todo en *Eva*, que cuenta la destrucción de un hombre por una mujer, en esa línea relacional que explota en *The servant*, donde, unido a Pinter y valiéndose de las relaciones amorcristo, hace una perfecta disección del comportamiento en las capas elevadas de la sociedad.

Este mismo año otro de los representantes del teatro inglés del absurdo, Norman Frederick Simpson, adapta *One way pendulum*, siendo dirigida por un nombre de segunda fila, Peter Yates. Como Wesker y los primeros Osborne, Simpson trata aquí de una familia obrera, los Groomkirby, pero en lugar de describirlos en términos naturalistas, utiliza un absurdo y una fantasía delirantes, logrando mejores resultados que sus compañeros en el análisis de un grupo humano y de la sociedad en que vive.

Analizadora y canalizadora de la moral de esa nueva generación y rompiendo con lo que hasta ese momento se había considerado como *free cinema*, aparece *A hard's night*, de Richard Lester. Valiéndose de *The Beatles*, de un guión original para el cine, del dramaturgo Alun Owen, y de un humor en la línea de los hermanos Marx, Lester muestra su acción destructora a través de un personaje absurdo y sin ningún significado, el abuelo, unos diálogos en la línea del mejor teatro de vanguardia y una carencia de estructura narrativa en el sentido tradicional.

Pero este año no todo son triunfos, Karel Reisz, en *Night must fall*, su segunda película, adaptación de una obra teatral de Emilyn Williams, da el último grito «angry», comprobándose la completa superación y falta de actualidad y fuerza del enfoque. A mitad de camino, *Nothing but the best*, de Clive Donner, con un argumento similar al de *Room at the top*, valiéndose del humor y utilizando un gran desenfado, aunque continuador de la línea realista, muestra la todavía vigente división en castas de la sociedad británica y los trabajos de un joven, que llega al asesinato, para poder ascender. Joan Littlewood, que entre otras había dirigido en teatro *A taste of honey*, debuta en el cine con *Sparrows can't sing* sobre una comedia de S. Lewis, arrastrando los mismos traumas teatrales de sus antecesores.

La fijación y límite máximo alcanzado por la libertad nacida en el 64 se establece al año siguiente, pero contrariamente a cuanto podría suponerse, no resulta una revolución en el mundo cinematográfico, un renacimiento o cualquier fenómeno de este tipo, ningún joven debuta y los impulsos de los consagrados se dirigen hacia un tipo de superproducción amorfa orientada hacia el mercado internacional, de forma que esta libertad es únicamente aprovechada por los extranjeros. Mientras Clive Donner realiza *What's new Pussycat?*, tomando como punto de partida la insatisfacción sexual pero abandonando el tono hiriente de *Nothing but the best* y quedándose en lo puramente cómico; Schlesinger trabaja en *Darling*, continuación de su *Billy liar*, y Tony Richardson regresa a Estados Unidos, donde realiza *The loved one*, aún más anodina y falsa que *Sanctuary*. Losey hace *Kind and Country*; Polanski *Repulsion*, y Lester *The knack y Help!*

La más inglesa de todas ellas es *The knack*, tanto la historia del desertor que es condenado a muerte para dar ejemplo, que se cuenta en *Kind and Country*, como la de la neurótica reprimida sexual de *Repulsion* y las nuevas aventuras de *The Beatles* en *Help!*, se desarrollan en Inglaterra, tienen muchas referencias sociológicas concretas, pero, con muy pequeñas variaciones, podían darse en cualquier otro país de Europa Occidental. En *The knack*, por el contrario, Lester, tomando como punto de partida la obra teatral de Ann Jellicoe, continúa el estudio que sobre la juventud inglesa había comenzado en *A hard's night*, adaptando al cine las técnicas características del teatro del absurdo. A través de la historia de tres jóvenes, dos chicos que comparten la misma casa, uno que continuamente tiene a la puerta de su habitación una larga cola de esculturales y simétricas bellezas que esperan acostarse con él, y otro desesperado porque desde hace años no tiene ninguna mujer, y una chica provinciana y tí-

mida que llega a Londres; después de una disparatada serie de acciones y diálogos, entre los que sobresale el recorrer media ciudad con una enorme cama, pues los amigos han llegado a la conclusión de que lo que le ocurre es que tiene una cama excesivamente pequeña, la chica irá a parar a su casa y terminará haciendo el amor en esa gran cama; a través de todos estos elementos obtenemos una clara visión de la juventud inglesa y de sus relaciones con sus antecesores. Por primera y única vez no se ha hecho una simple adaptación al cine de lo que previamente ya existía en el teatro, se ha realizado una verdadera transposición de los recursos teatrales a la mecánica cinematográfica. El grito denominador de la juventud contra el puritanismo, y demás lacras de la sociedad que les rodea, tiene una eficacia que ni antes ni después volverá a tener ninguna película. Producida también por la Woodfall es la única, y no creo que sea exagerado decir esto, donde el calificativo de *free cinema* y el de *young angry men* a sus protagonista, es adecuado.

El año 1966 aparece como el final de una época. Donner y Schlesinger, siguiendo la línea de sus antecesores Carol Reed y David Lean, tienden a un tipo de superproducción realizada en Europa pero según las directrices norteamericanas. Polanski, después del estupendo *Cul-de-sac*, donde por primera vez se escribe una historia directamente para el cine siguiendo la línea del teatro de vanguardia, de Pinter en concreto, abandona el país rumbo a USA. Y Tony Richardson, al llevar a la pantalla *Mademoiselle*, sobre un argumento de Jean Genet, apartándose definitivamente de la línea del *free cinema* y de la suya propia, parece haber encontrado su puesto como eficiente artesano realizador de ideas ajenas.

Durante este año se estrena *Sunds of Kalahari*, de Cy Endfield, norteamericano que con Losey llegó a Inglaterra en 1952, huyendo del Comité de Actividades Antinorteamericanas, y que, tras una difícil carrera, ha conseguido realizar una interesante película. Tomando la anécdota, tantas veces empleada, del grupo de pasajeros de un avión que por avería queda incomunicado en medio de un desierto, en lugar de hacer el habitual canto a la humanidad y al trabajo, muestra cómo por instinto de conservación se van matando unos a otros, incluyendo un complicado juego de relaciones eróticas y el fino dibujo del que se erige en jefe, dictador nato con la correspondiente desviación fascista. Aunque de producción inglesa, Endfield ha realizado sus últimas películas en Africa del Sur y sobre temas extranacionales, por lo que hay que considerarle como caso aparte.

Como punto final de lo que durante estos años ha sido el *free cinema* aparece *Morgan a suitable case for treatment*, de Karel Reisz.

Morgan es el Jimmy Porter de hace siete años, el último eslabón posible de una cadena de *young angry men* que ha ido creciendo; de origen obrero y con mentalidad comunista como todos ellos, se ha casado con una mujer de una elevada clase social y, en lugar de vivir en un ático, se han ido a vivir a una casa propiedad de ella y allí han tratado de convivir el neocapitalismo y las ideas revolucionarias: el resultado ha sido el divorcio y el estado mental de Morgan. Incapaz de sobreponerse al suceso, de tratar de dominarlo, se ha visto sobrepasado por él, teniendo que recurrir a un aislarse del mundo, para continuar sobreviviendo, que ha degenerado en una neurosis. Rodeado de los retratos y las ideas de Marx y Trotski, viendo cómo su mujer se entiende con su *marchant*, añorando una pasada etapa de salvajismo, por lo que tiene de simplicidad y de vuelta a unos estados más auténticos, se ve arrojado de la que había sido su casa para terminar en un manicomio cuidando una gigantesca hoz y martillo realizados con flores. Reisz, empleando las técnicas creadas por Lester en *The knack*, ha sabido dar toda la fuerza y la claridad que este punto final necesitaba. Es muy posible que Morgan sea el último descendiente de Jimmy Porter y que ni siquiera en otras direcciones tenga descendencia.

Durante 1966 debutan, suceso que no ocurría desde hacía mucho tiempo, dos hombres que, además, no provienen del teatro. Uno de ellos, David Hart, con *Scruggs*, según los métodos narrativos y la temática de Godard, pero, a pesar del excesivo mimetismo, demuestra una viveza cinematográfica hasta el momento desconocida en Inglaterra. El otro, Peter Watkins, con *The war game*, un documental sobre las posibles consecuencias de la explosión de una bomba atómica en Gran Bretaña, advirtiéndose, a pesar de las limitaciones temáticas, una sabiduría y una fuerza indudables.

Aunque aún sea pronto para hablar, los datos y los nombres son escasos, tal vez en Watkins, en Hart y en otros que les sigan, esté la semilla de un nuevo *free cinema*, verdaderamente *free* y verdaderamente *cinema*.



Como ampliamente explica Peter Brooks en la larga cita inicial, y luego hemos ido comprobando a lo largo de la historia del *free cinema*, cualquier intento de renovación en Inglaterra sufre un proceso de burocratización que acaba por aniquilarlo. Si este proceso de institucionalización de la revolución, que lógicamente debe llegar después del rompimiento a que da origen, es un problema a escala mun-



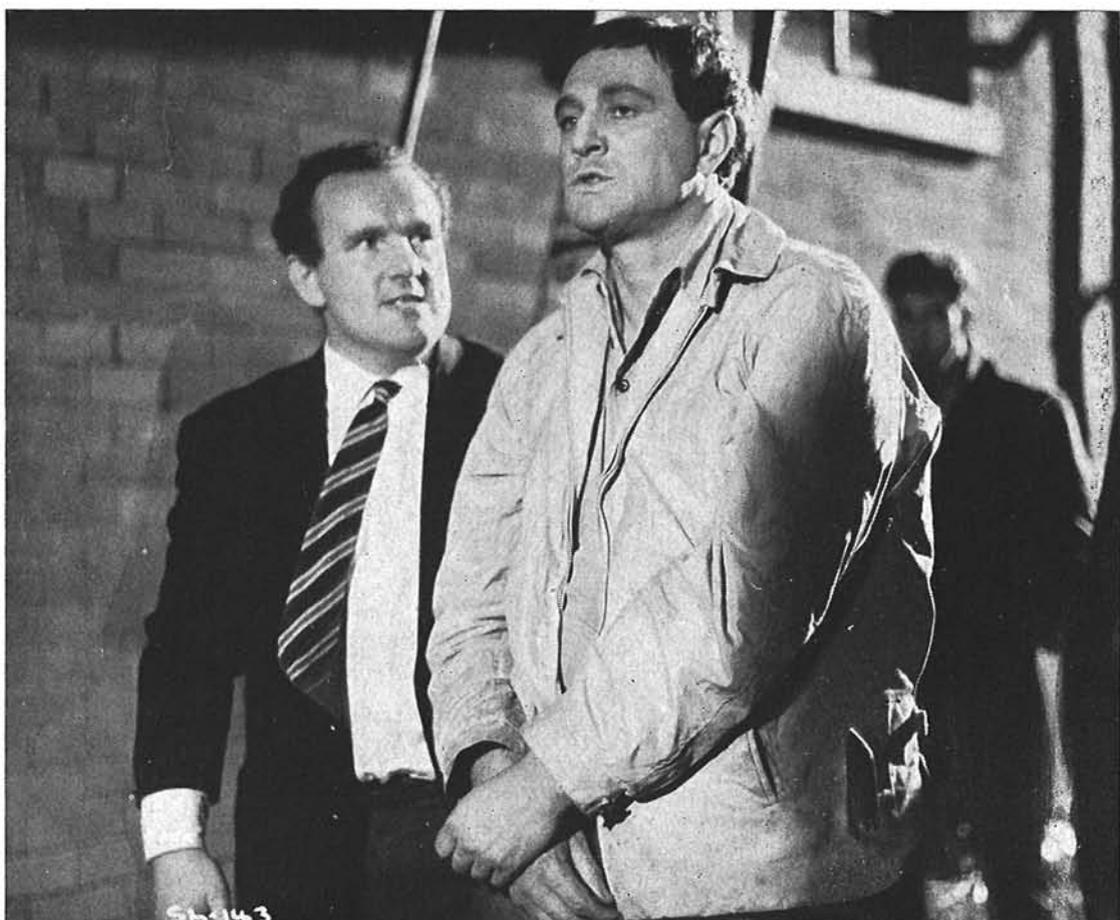
RACHEL ROBERTS y ALBERT FINNEY



RITA TUSHINGHAM en *A taste of honey*



En Tom Jones



COLIN BLAKELY y RICHARD HARRIS en *This sporting life*



ROBERT SHAW, ALAN BATES y DONALD PLEASANCE en *The caretaker*



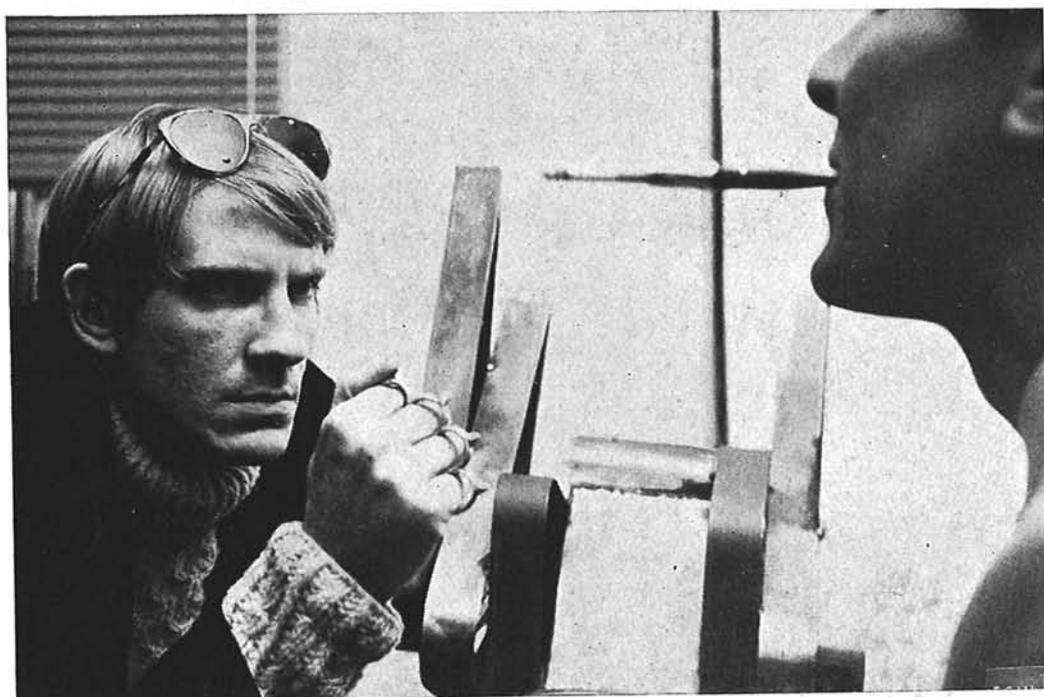
Una escena de *The servant*



Escena de *Qué noche la de aquel día*



Una escena de *The Knack*



Del film *Morgan*

dial y de una complejidad que desborda con mucho los límites de este trabajo, en el movimiento cinematográfico británico tiene unas particularidades muy definidas que vamos a concretar.

Si la definición que del intelectual británico hace Peter Brooks puede parecer exagerada aplicada, por ejemplo, a los campos del teatro o la novela, aplicada al del cine parece quedarse corta. Con sólo tres años de diferencia en la fecha de su nacimiento, la calidad del *new english theatre* es muy superior a la del *free cinema*, tanto la media como la de los puntos máximos, nada hay comparable en cine al *Lutero* de Osborne o a *The caretaker* de Pinter. La explicación de este fenómeno, que además difiere de la trayectoria seguida en otros países, donde no sólo es fácil encontrar obras equiparables, sino muchas veces superiores, habrá que buscarla en fenómenos internos de ese proceso de burocratización, concretamente en el colonialismo que encierra.

La producción cinematográfica norteamericana tiene que saltar la barrera del idioma para llegar a otros países, mientras que para su difusión en Gran Bretaña no encuentra el menor obstáculo. Pero este aspecto es el menos importante del colonialismo cinematográfico; pasando por alto el fuerte atractivo que, especialmente para actores y directores, supone la industria cinematográfica norteamericana, y la emigración a que da lugar, llegamos al centro de la cuestión, al hecho, en cierta medida inverso a la emigración, que se ha producido en estos últimos años. Me refiero a la cada vez mayor realización de películas norteamericanas en el extranjero, fenómeno que se inició para liberarse de los fuertes impuestos que graban la producción en USA pero que, actualmente, tiene un cariz muy distinto. No tendría mayor alcance que el encarecimiento de la producción y la ocupación de los estudios si no fuese la primera parte de un meditado plan de inversiones, cuyo segundo apartado se desprende lógicamente del primero: financiar las películas realizadas en el país, en lugar de importar actores y directores y luego irse a rodar exteriores a su país de origen. Si, en menor escala, este fenómeno también se produce en Italia y Francia, en Inglaterra, debido a las facilidades idiomáticas y culturales, adquiere mucha mayor importancia.

Por razones culturales, sociales, políticas y económicas, por su menor repercusión y por la menor necesidad de medios, se rompe el cerco en el teatro primeramente. Cuando pasados tres años, le llegue el momento al cine, la ruptura no se planteará al mismo nivel como ocurre en otras latitudes, incorporando nuevas formas expresivas y nuevos sistemas de producción, por estar todos los hombres dedicados al teatro y estar ya vencidos todos los obstáculos en esta direc-

ción, se parte de una adaptación teatral que, además, se realiza dentro de los moldes comunes de producción. Y en la primera compañía independiente creada, la Woodfall, existe un elevado porcentaje de capital norteamericano. Aunque en unos años Reisz y Richardson consigan hacerse con el total de las acciones, para este momento Richardson ya habrá emigrado temporalmente a Norteamérica y entablado negociaciones para producir *Tom Jones*. El resto del proceso, que se ve facilitado por el nacimiento de un grupo de actores de primera fila—Albert Finney, Rita Tushingham, Tom Courtenay, Alan Bates, Susanna York, Richard Harris, Julie Christie, Vanessa Redgrave—, es únicamente un ir invirtiendo cada vez cantidades mayores hasta llegar a un completo control de la producción.

A partir de 1964 con nuevo auge, y a la sombra de *The Beatles*, el *free cinema* emprende una nueva y más esplendorosa carrera con vida propia, pero en este momento entra directamente en vigor la teoría de Peter Brooks. Según palabras de Heath, ministro de comercio: «George, John, Paul y Ringo son los soportes de la libra esterlina; han aumentado considerablemente nuestras divisas». Un movimiento autónomo, sano, con auténtica fuerza que, además, había sido directamente transmitida al cine, se ve desarticulado. La juventud rebelde entra a formar parte activa, e importante, de la vida económica del país, con lo que, al mismo tiempo que sostiene aquello contra lo que se rebelaba, van neutralizándose y canalizándose sus primitivas y sanas tendencias.

Por todo ello, creo que el *free cinema*, que nunca tuvo la libertad y fuerza que su nombre indica, y contrariamente a lo que la mayoría de sus exegetas ha dicho, en comparación con movimientos similares de otros países, nunca tuvo una gran importancia y, en la actualidad, el largo proceso de burocratización, nacido en el mismo instante de su creación, le ha llevado a una situación de parálisis de la que es imposible que se recupere. Si en el futuro hay que volver a contar con el cine inglés, será naciendo de otros supuestos, nunca resurgiendo de sus cenizas, entre otras razones, y este es su principal problema, porque estas no existen.

AUGUSTO M. TORRES
Larra, 1
MADRID - 4