

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Del free cinema al "nuevo cine" británico. Crónica de una evolución

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (2001). Del free cinema al "nuevo cine" británico. Crónica de una evolución. Banda aparte. (20):19-28.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42486>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





Cartel publicitario: *Sábado noche, domingo mañana*, Karel Reisz, 1960

DEL *FREE CINEMA* AL “NUEVO CINE” BRITÁNICO: CRÓNICA DE UNA EVOLUCIÓN

PRIMER ANÁLISIS:
SÁBADO NOCHE, DOMINGO MAÑANA

Al final de *Sábado noche, domingo mañana*, el primer largometraje dirigido por Karel Reisz, el personaje interpretado por Albert Finney se encuentra ante la casa que va a constituir su prisión durante el resto de su vida. En apariencia airado y rebelde, como corresponde a la época, en realidad es sólo un pobre muchacho, agresivo e inmaduro, destinado a llevar una existencia convencional y rutinaria. Ahora está a punto de casarse, y no piensa hacer nada por impedirlo, por negarse a la tentación de la seguridad y el aburguesamiento, aunque externamente continúe mostrando una actitud opuesta a cualquier tipo de pacto con el sistema. Sin duda, Reisz debió de plantearse varias cuestiones de importancia a la hora de buscar una resolución adecuada para esta escena, a la vez culminación de la película. ¿Cómo plasmar el debate interior del protagonista? ¿Cómo hacer visualmente creíble esa tensión entre el conformismo y el idealismo romántico, entre la realidad y el deseo?

Finney observa las casas que se extienden ante él. Se trata de un paisaje en apariencia impoluto que se pretende una representación del bienestar según las nuevas normas del desarrollismo posbélico: el acceso de la clase obrera a una vida más digna, antes reservada a unos pocos. Finney sabe que no es así, que todo es un simulacro, que aquella sucesión de habitáculos no es más que una enorme, terrorífica colmena reservada a aquellos sectores de la población que aún pueden resultar útiles para el poder: trabajan y consumen, producen y se reproducen, abastecen a las clases privilegiadas y les ofrecen una promesa de futuro, pues con su modo de vida no sólo garantizan el mantenimiento del *status quo*, sino también su prolongación indefinida a través de la procreación. Y, en ese sentido, la reacción que Reisz atribuye al personaje no puede ser más coherente: observa las casas, decíamos, y lanza una piedra contra ellas. Es un gesto que define a la vez al sujeto de la acción y a su contexto. Por un lado, Finney intenta demostrar exteriormente que continúa siendo un rebelde, e incluso que su rebeldía puede llegar a expresarse en los términos más violentos. Por otro, el panorama que le rodea y el futuro



Sábado noche, domingo mañana, Karel Reisz, 1960

que se le ha reservado niegan con vehemencia que esa agresividad antisistema pueda tener algún sentido. A la vez una acción llena de patetismo y un símbolo repleto de significado, lo último que hace Finney en la película revela su carácter inestable e idealista, las contradicciones entre lo que cree ser y lo que en realidad es, y caracteriza el universo en el que está a punto de integrarse para siempre: intentar herir de muerte al sistema desde la individualidad rebelde es como pretender derribar una casa de una pedrada. Desde este punto de vista, *Sábado noche, domingo mañana* es una película marxista. Pero también una elegía por el ocaso del individualismo en una época en la que incluso la clase trabajadora muestra una actitud tan gregaria e integradora como los criterios desde los que se ha construido la urbanización en la que se dispone a vivir Finney. Los deseos y anhelos vinculados a la sociedad de consumo han logrado unir a los obreros mucho más allá de lo que lo han hecho las doctrinas de liberación social. Pero no es una unión que incite a la revuelta, sino todo lo contrario.

La clausura en cuestión, pues, caracteriza toda una época. El llamado "milagro económico" acaecido en Europa tras la guerra mundial culminó a finales de los cincuenta y principios de los sesenta con la asimilación del proletariado a una especie de sub-burguesía media con la que sólo podía compartir la imagen de un cierto estilo de vida convertida, en su caso, en espejismo. De este modo, las ideas de intimidad y confort, hasta entonces negadas a las clases trabajadoras, se asociaron con la imagen mítica del hogar entendido como altar de la cotidianidad. Y la racionalización de la jornada laboral, junto con la democratización del ocio y su banalización a través de los *mass media*, dio lugar a un nuevo tipo de ciudadano mucho menos preocupado por su precario estatuto como tal que por sus posibilidades de supervivencia en la jungla neocapitalista. Frente a este estado de cosas aparecen, primero, los *beatniks* (en Estados Unidos) y, luego, los *angry young men* (en Gran Bretaña), estos últimos protagonistas del teatro social de agitación de John Osborne y compañía y, por lo tanto, precursores del *Free Cinema*. El Albert Finney de *Sábado noche, domingo mañana* es el representante cinematográfico más claro de esta estirpe, segu-



ramente junto con el Richard Burton de *Mirando hacia atrás con ira*, película de Tony Richardson basada en la obra de Osborne de la que surge el patronímico del movimiento. Y precisamente su signo distintivo más importante es esa visión "airada" del mundo y de las cosas que tanto los diferencia de sus compañeros de viaje norteamericanos: Jack Kerouac y Allen Ginsberg acababan decantándose por la espiritualidad, y William Burroughs por las drogas, todos ellos ámbitos de evasión en los que el mundo real no es más que una referencia apenas entrevista, idea sin duda heredada del romanticismo decimonónico. Del mismo modo, su "obrerismo", o por lo menos su visión del "malditismo" asociada más a un punto de vista social que a cualquier tipo de elitismo esnob, los acerca a una tradición genuinamente británica que tiene su origen no tanto en un cierto panorama intelectual de raíces progresistas como en las agitaciones sindicales del siglo XIX. En otras palabras, más cerca de Wells o Shaw que de Wordsworth o Coleridge, aunque curiosamente sea su potencial romántico-existencial el que perviva, en inesperado trasvase, en determinadas corrientes de la narrativa y el cine estadounidenses: Martin Scorsese confiesa que el principio de *Malas calles*, en el que Harvey Keitel se mira confuso al espejo tras un agitado despertar, tiene su más clara fuente de inspiración en el inicio casi idéntico de *Sábado noche, domingo mañana*.

El hecho de que Finney, así, se presente ante el espectador como un representante de las clases más bajas de su país, en los albores de los años sesenta, sin ninguna aspiración intelectual y con el único objetivo vital de atiborrarse sistemáticamente de cerveza cada fin de semana supuso, en la época, un auténtico revulsivo desde una perspectiva tanto social como existencial. Por una parte, el retrato de un proletariado que inicia un turbulento viaje desde la sordidez laboral y sexual hasta el falso confort pseudoburgués. Por otra, esa misma clase social contemplada desde un punto de vista distinto y a la vez idéntico, a saber, la ausencia de cualquier referente cultural o político que desemboca, a través de una irónica paradoja, en una actitud más bien combativa respecto al poder establecido, de manera que la indiferencia por la lucha política se convierte en feroz oposición a la



Sábado noche, domingo mañana, Karel Reisz, 1960



totalidad de los valores imperantes. Y, en fin, en casi inverosímil bucle final, la agresividad resultante, diríase que la "peligrosidad" que todo ello supone para el cuerpo social, desactivadas por la propia abulia del personaje, por la flagrante contradicción entre su pensamiento y su acción: una simple piedra lanzada contra un paisaje urbano en perpetua y vertiginosa evolución.

Es evidente, pues, que la solución imaginada por Reisz aglutina innumerables sugerencias y matices simbólicos, que van desde el reflejo de una situación sociopolítica determinada hasta la crónica de su reverberación en el plano individual, pasando por una atenta mirada hacia la tradición que ha hecho posible todo eso. Pues bien, lo mismo sucede en el nivel cinematográfico, que también recoge las influencias de ciertas corrientes seminales del cine británico para insertarlas en un contexto razonablemente "revolucionario", el de los nuevos cines de los años sesenta, y finalmente proclamar su impotencia en lo que se refiere a un cambio radical de las correspondientes estructuras de narración y representación en el marco del cine comercial. Los orígenes, por supuesto, se remontan a la escuela documentalista inglesa de John Grierson y Paul Rotha, a su vez heredera de Flaherty y Cavalcanti. La contemporaneidad pertenece tanto a la *Nouvelle Vague* como a John Cassavettes, mezcla con endiablada habilidad el desenfado lingüístico y la experimentación sintáctica. Y, en fin, la impotencia tiene que ver con la imposibilidad, en este caso por parte de Reisz, de romper con las normas más elementales sin verse obligado a mantenerse en los márgenes de la industria. Aplicados a la escena en cuestión, esos tres supuestos alcanzan resonancias aún más significativas. Primero, la influencia de la tradición documentalista da lugar a un tipo de imagen que no sólo pretende retratar un marco determinado, sino también *pintar* ese ambiente con los tonos adecuados: el blanco y negro difuso, los grises desvaídos, esa monocromía tan poco propicia al matiz y tan propensa a la uniformidad que da idea de un universo sumido en la mediocridad, cuando no en la desesperación más absoluta. Segundo, está claro que ese cuerpo a cuerpo con lo real que supone el *Free Cinema* en algunos de sus códigos procede de un rechazo frontal a la

decadencia del clasicismo propia de finales de los años cincuenta, herencia de Renoir y sobre todo de Rossellini, pero también hay que tener en cuenta que el cine británico no abandonó nunca sus tendencias realistas: no sólo los lógicos devaneos al respecto de Mackendrick y otros representantes de la Ealing —sobre todo cuando se enfrentaban al drama: *Mandy*—, sino también intentos anteriores, que conectarían el documentalismo con el *Free Cinema* sin apenas lagunas, trátase del horror de la cotidianeidad reflejado en una película tan famosa como *Breve encuentro* o de su apariencia más banal, y por lo tanto más despiadada, en películas aún más antiguas y hoy en día más bien olvidadas, como por ejemplo la muy curiosa *El amor manda*, de Carol Reed, que suponen un antecedente directo de la escena en cuestión en lo que tienen de reflejo de los actos aparentemente más nimios, elevados a la categoría de símbolos por la fuerza del contexto. Y tercero, la obligatoriedad de una clausura narrativa para un discurso que intenta alejarse de la narratividad tradicional provoca una especie de cortocircuito en el interior del cual se pretende un final abierto pero, simultáneamente, se impone un cierre del círculo ficcional a través del acceso del protagonista a un nuevo estadio vital, por mucho que su actitud haga suponer que no ha evolucionado en absoluto. Pues bien, ahí reside precisamente la innovación de este tipo de finales, luego convertido en cliché por la popularización de las escrituras modernas, sobre todo en el seno del cine americano. Por una parte, se pone en escena la imposibilidad del final completamente abierto. Por otra, se sanciona el acuerdo alcanzado —es decir, ese final implícito— por medio de su inscripción en el cine comercial, que de esa manera modifica sus hábitos narrativos alejándolos progresivamente del clasicismo y, a la vez, implantándolos para un amplio sector del público.

Pero volvamos a la época de *Sábado noche, domingo mañana*, cuando ese tipo de clausura aún no estaba institucionalizado, y examinemos la complejidad del estilo en cuestión. Aparentemente, nos encontramos ante un gesto banal y cotidiano, el lanzamiento de una piedra, que apenas tiene mayor importancia más allá de mostrar la inútil rebeldía de un tipo condenado a partir de entonces a una vida monótona y



Sábado noche, domingo mañana, Karel Reisz, 1960

aburrida. En el fondo, no obstante, y como hemos ido viendo, ese gesto, dado el contexto en el que se produce y los antecedentes que lo preceden, constituye algo más: metáfora de una época agitada y convulsa, cuando los sueños de renovación se entrecruzan con los primeros síntomas de un capitalismo violentamente integrador, es capaz de trascender sus límites espaciales para dar forma a una parábola universal, la Inglaterra de un cierto período de la historia convertida así en el reflejo de una fractura social que afectaba a la totalidad del mundo desarrollado. El hecho de que un final de este tipo, que se pretende ajeno a cualquier retórica, pueda dejar paso a estas consideraciones es ya muy significativo. Pero es que, además, que lo haga sin recurrir a truco alguno, primando por encima de todo el acto físico, el entorno físico, y dejando que la emoción no surja únicamente de la persona del protagonista y sus circunstancias, sino también de lo que significa para la sociedad de su tiempo, es algo que sitúa la escena en un lugar privilegiado de la expresión cinematográfica, de los *modos de decir* activados por un lenguaje entonces en plena evolución.

SEGUNDO ANÁLISIS: *WONDERLAND*

También el final de *Wonderland*, realizada por Michael Winterbottom cuarenta años después de la película de Reisz, intenta una operación parecida. Ahora el tipo de final anteriormente descrito ya está absolutamente consagrado, incluso fortalecido por el

cedazo posmoderno, en el sentido de que el retorno a una narración más tradicional, más clásica, y por lo tanto a finales más cerrados, le otorga una mayor exclusividad, un mayor prestigio, como si perteneciera a un relato menos conformista que el imperante a partir de cierto momento de los años ochenta. Sea como fuere, los protagonistas de la escena de clausura son esta vez tres: una chica, su padre y un vecino negro. Y el escenario es otro paisaje urbano muy parecido al de *Sábado noche, domingo mañana*, pero esta vez ya completamente poblado y degradado, como si el tiempo pasado desde que Albert Finney lanzara una piedra contra él le hubiera conferido todos los rasgos de la decadencia imparable de un modo de vida. Parece, pues, que nos encontremos ante el mismo entorno cuarenta años después. ¿Y qué ha ocurrido desde entonces? Finney, por completo resignado ante el conformismo burgués, ha tenido unos cuantos hijos, ya mayores, y vive atemorizado ante el progresivo deterioro mental de su mujer, de carácter difícil e irascible. Puede que el motivo de esta situación sea la huida del hogar familiar por parte de uno de los vástagos, hastiado de esa atmósfera enrarecida y viciada, convertido ahora en incipiente estrella del pop. Una de sus hermanas, también con graves problemas matrimoniales, acaba de tener su primer hijo, una niña a la que llaman Alice. Y la otra, perdida en ese desierto emocional en que se han convertido las grandes ciudades a finales del siglo XX, no ve ninguna solución más o menos próxima para su soledad y su desamparo. Todos los pronósticos se han cumplido. Lo que parecía, en el caso de Finney, el inicio de una gran catástrofe colectiva disfrazada de bienestar y comodidad, ha dejado caer finalmente todas sus máscaras para revelar su verdadera faz: la desidia, la incomunicación, la descomposición familiar. De ahí el título de la película: la civilización contemporánea, simbolizada por la gran metrópolis londinense, convertida irónicamente en un nuevo "país de las maravillas" para esa pequeña Alice que acaba de nacer, en el fondo la imagen invertida de un mito, el de la tierra de promisión, cuyas "maravillas" se limitan hoy en día a la fascinación virtual, la dictadura de la imagen, simbolizada en la película por esa aceleración de la velocidad de los fotogramas que convierte el paisaje urbano en una sucesión indefinida, irreconocible, de luces y colores, todo ello al son de la música de Michael Nyman. Así pues, parece que no podría haberse concebido epílogo más pesimista para la clausura de la película de Reisz, para las intuiciones apocalípticas del *Free Cinema*. Y, sin embargo, la escena final de *Wonderland* resulta finalmente pletórica y esperanzada, como si el mundo que aguarda a Alice aún dispusiera de una pequeña oportunidad para convertirse en el país de las maravillas que un día soñó ser.

En efecto, según decíamos: un hombre, su hija y un vecino negro. El color de la piel del último personaje mencionado es importante, como veremos, porque desempeña un papel decisivo en la configuración ideológica del fragmento en cuestión. Lunes por la



Wonderland, Michael Winterbottom, 1999

mañana, tras un ajetreado fin de semana en el que los distintos personajes se han visto enfrentados a sus más temidos fantasmas: el padre, agobiado más que nunca por la neurosis de su esposa, no sólo ha sido abuelo en un contexto familiar no demasiado apacible, sino que además ha encontrado un mensaje de su hijo en el contestador, la patética confirmación de que sigue con vida, de que ha estado en la ciudad, cerca de él... pero no ha ido a verlo; la hija ha conocido a un chico guapo y sensible, se ha acostado con él... pero finalmente ha descubierto que, más allá del sexo, no estaba incluida en sus planes de futuro, todo ello enfrentado al contrapunto de su hermana, abandonada momentáneamente, a punto de parir, por un marido confuso y dubitativo; y, en fin, el vecino negro, un muchacho atractivo, inteligente, enamorado en secreto de la chica que acabamos de describir... y cuya máxima diversión consiste en pasar el domingo en la bañera o encerrado en su cuarto, presa de inexplicadas tendencias depresivas. La interacción entre estas tres figuras nacidas de la mitología urbana, que la película exhibe como representativas de otras tantas personas que podrían estar pasando por las mismas experiencias en ese mismo momento, se produce, como ocurría en *Sábado noche, domingo mañana* —que curiosamente también optaba por el fin de semana entendido como espacio de la intimidad, de la vida privada, de las aficiones, a la vez reflejo de las frustraciones de la vida laboral o simplemente cotidiana, encorsetada entre las normas inflexibles del sistema—, se produce, como decíamos, de una manera intrascendente y espontánea, aprovechando gestos banales, infinitamente repetidos a lo largo de los días, que de repente alcanzan un significado propio, intransferible, incluso a veces estatura de gran metáfora social. En ese lunes por la mañana, pues, tres personas cruzan sus vidas en el espacio más visible de la decadencia urbana, lo que una vez se llamó “zonas residenciales”: un jardín al borde de la carretera y, al

fondo, una casa que ya ha perdido su condición de hogar, sumida en el infierno cotidiano. La chica sale de la casa, el padre mata el tiempo haciendo algunos arreglos en el jardín, se saludan, empiezan a despedirse, aparece el joven negro y saluda a ambos. Finalmente, los dos muchachos, que hasta el momento mantenían una relación estrictamente vecinal, se encaminan juntos hacia sus respectivos lugares de trabajo, en lo que se apunta como el inicio de una amistad que podría desembocar en romance.

En apariencia, el final es tan “abierto” como el de *Sábado noche, domingo mañana*: mientras en esta última el futuro sin esperanza del protagonista quedaba mitigado por un último gesto de rebeldía, lo cual hacía albergar ciertas dudas acerca de su integración definitiva en el entorno, por otra parte claramente establecida por la película como la única opción posible —y de ahí la falsa ambigüedad de la clausura—, en *Wonderland*, por el contrario, la posibilidad de un amor verdadero queda momentáneamente puesta en duda por la agria desesperanza emanada de la mayor parte de las imágenes anteriores de la película, por lo menos hasta que el nacimiento de Alice se plantea como el vislumbre de una débil luz al fondo del túnel, aunque la convicción con que se expone ese *happy end* provisional no parece dejar lugar a dudas sobre su viabilidad —y de ahí, de nuevo, su condición de falso “final abierto”—. Hay, sin embargo, algunos detalles que marcan la considerable distancia que separa a un final de otro, a una película de otra. Para empezar, y como apuntábamos, ese tipo de clausuras se ha convertido ya en un tópico del lenguaje cinematográfico posterior a los años sesenta, un lugar común de ciertos modelos narrativos, aquellos que sin abandonar los márgenes del cine comercial se pretenden irreductibles a los esquemas más clásicos. Lo que en *Sábado noche, domingo mañana* era una innovación, en *Wonderland* es una figura retórica aceptada por todos, hasta el punto de que el perverso juego entre



Wonderland, Michael Winterbottom, 1999

nuevo realismo y posmodernidad planteado por la película de Winterbottom encuentra en ese punto uno de sus más sólidos envites: de la misma manera en que la cámara en mano y la textura granulosa de la fotografía encuentran su contrapunto en las mencionadas aceleraciones de la imagen, y sobre todo en la estructura en el fondo férreamente melodramática del relato, la libertad que la clausura parece conceder al espectador se ve truncada por el recurso al motivo amoroso como móvil de ese cierre narrativo, una apuesta que evoca clara e irónicamente los besos o abrazos con que finiquitaban muchas ficciones clásicas, así como por el cierre de una línea narrativa que en principio parecía menos sujeta a la causalidad del relato tradicional: los dos seres solitarios encuentran a su media naranja. Así, el desconcierto se convierte en reconocimiento y la perplejidad en complicidad.

Pero hay más. En la película de Reisz, el control de los elementos disponibles es de tal calibre, la sobriedad de la propuesta llega a tal punto, que los signos definidores de la época, los símbolos y las metáforas que remiten más allá de la ficción inmediata, están, por decirlo así, plenamente integrados en esa misma ficción, en absoluto impuestos desde fuera, de ningún modo dictados por la dirección en que sopla el viento desde el punto de vista de la cultura de masas, del público cinematográfico... En fin, volveremos a ello al término de esta argumentación. Lo que importa ahora es la aparición de un par de fantasías contemporáneas que se dan cita en esa escena final y que dicen mucho no sólo acerca de las estrategias utilizadas por Winterbottom y su equipo, sino también del modo en que han cambiado el mundo y el cine desde el emblemático lanzamiento de piedra de Albert Finney.

La primera es la fantasía de la reconstrucción, el convencimiento de que el universo infame descrito en *Wonderland* puede dejar paso a un nuevo mundo de amor y virtud, un sueño propio de esta era neohip- pie en la que pueden llegar a mezclarse conceptos como "cambio" y "revolución" con otros tan alejados

en sentido y significado —según la lógica de la película, también la lógica de los nuevos tiempos— como "tradición" y "herencia". (Excurso explicativo: por supuesto, el cambio y la tradición no tienen por qué ser siempre incompatibles, especial y paradójicamente cuando más extremos resultan ambos. En otras palabras, propugnar un cambio radical casi siempre quiere decir regresar a una tradición perdida en el marasmo de una modernidad mal entendida. Por el contrario, un cambio epidérmico y superficial suele conllevar o bien un rechazo frontal de la tradición, pues el conservadurismo encubierto del primero no contempla la convivencia con ciertas verdades del pasado que se consideran ya inútiles o pasadas de moda, o bien —como suele suceder en muchas manifestaciones *midcult* de la actualidad— el enfoque de esa tradición desde una perspectiva, digamos, *light*, que la expurga de sus elementos más conflictivos. Fin del excurso.) Sea como fuere, en *Wonderland* esa mezcla acaba proponiendo una solución más bien reaccionaria a los problemas planteados en la película: los dos jóvenes se alejan bajo la mirada complaciente del padre, que así ve una posibilidad de reconstrucción para su maltrecha familia; la soledad y el desamor en un entorno urbano, sin duda consecuencia de las estructuras sociales, parecen solventarse por la vía rápida del romance de inspiración hollywoodense, sin atender a las causas de fondo; etc.

La segunda fantasía es la de la solidaridad, esa especie de remedo laico de la caridad, o sustitutivo de la lucha política, destinado a acallar las malas conciencias del neocapitalismo. La escena en cuestión muestra a tres personajes, como venimos insistiendo, plenamente representativos e integradores de la fauna mostrada a lo largo de toda la película. Y sus preocupaciones se resuelven mediante los buenos sentimientos, el propósito de enmienda y el amor al prójimo, todos ellos ítems de inspiración cristiana. Como decíamos antes, el hecho de que uno de los personajes sea negro añade a la escena un plus de corrección política que acaba convirtiendo la fantasía solidaria en fantasía multirracial, una especie de utopía urbana en la que distintas razas aparecen integradas en un nuevo mosaico social soñado, virtual, más allá de la supuesta realidad mostrada a lo largo de la película. A él se añaden, igualmente, la fantasía transgeneracional, según la cual el padre también forma parte de la nueva estructura solidaria, en una superación del motivo de la rebeldía juvenil, tan caro al *Free Cinema*, por medio de la aceptación mutua, del reconocimiento de los problemas individuales como problemas comunes, sin tener en cuenta los específicos de cada franja de edad, y también la fantasía amorosa, la mitificación del amor como solución de todos los males, con lo cual se justifica la desazón de la chica durante todo el metraje, pues sin amor no es nada, no significa nada en una estructura social que considera extraño a todo aquel que no contempla el emparejamiento como un objetivo ineludible, situación zanjada positivamente con el esbozo de romance final.

CONCLUSIÓN: PANORAMA GENERAL

¿Qué va, pues, de *Sábado noche, domingo mañana* a *Wonderland*? ¿Qué causas han provocado que el pesimismo lúcido, pero también combativo, de la película de Reisz se haya convertido en un catálogo de tópicos *new age*, esa mezcla de estilo de vida supuestamente "bohemio" y pensamiento ranciamente "burgués" que muchos, en sustitución del mandato *yuppie*, ya empiezan a llamar la era "bo-bo" (de *bohemian* y *bourgeois*)? ¿Puede hablarse de renacimiento del realismo británico desde ese punto de vista? Y en ese caso, ¿en qué consiste ese "nuevo realismo"?

La historia nunca se repite. Del mismo modo en que las clausuras de *Sábado noche, domingo mañana* y *Wonderland* son absolutamente distintas, a pesar de la similitud entre los elementos empleados, el estilo desplegado por el *Free Cinema* tampoco tiene demasiados puntos de contacto con el lenguaje narrativo de ese presunto "nuevo cine inglés". Desde *Mi hermosa lavandería* a *Oriente es Oriente*, lo único que poseen en común las películas de Stephen Frears y Ken Loach, Mike Leigh y el propio Winterbottom, no es su enfoque crítico, muy diferente según los casos, y mucho menos el lenguaje con que lo afrontan, lejos, muy lejos de la cuidadosa capacidad de observación, del amor por el detalle que unía a Reisz con Tony Richardson o Lindsay Anderson, y que dio lugar a esa manera de mostrar sin subrayar, de sugerir sin apenas intentarlo, de construir grandes metáforas a partir de detalles cotidianos, que caracterizaba a los cineastas más importantes del *Free Cinema*, sino más bien el modo en que los nuevos directores se enfrentan a esa tradición, cómo la heredan a través de una evolución social y artística que afecta paulatinamente al mundo que les rodea y sobre la que casi nunca tienen control.

Es muy curioso, para empezar, que sean realizadores surgidos de la televisión quienes encabezen el nacimiento de esa corriente a principios de los años setenta. Tanto *Detective sin licencia*, de Frears, como *Family Life*, de Loach, surgen en el año 1972 como una nueva manera de ver las cosas en una Inglaterra sumida en la decadencia de la era pop. Por un lado,

las viejas tradiciones están heridas de muerte. Por otro, los nuevos valores no emergen en medio de la efervescencia revolucionaria, como pudo creerse en un principio, sino que van integrándose poco a poco en la ideología de un sistema cada vez más fuerte, más sólido, capaz por sí solo de fagocitar cualquier tipo de disidencia en su propio beneficio. Tanto la película de Frears como la de Loach, en este sentido, reflejan un universo en el que se han perdido todos los puntos de referencia morales y en el que, paralelamente, se intentan construir nuevas formas de supervivencia. En el terreno formal, esta situación se traduce en un estilo lo suficientemente libre como para captar con fluidez toda esa serie de mutaciones, pero a la vez lo bastante atractivo como para llamar la atención de un público joven, más culto, más inquieto, pero también más superficial que las generaciones anteriores, que se considera tan ajeno al cine clásico como a la modernidad y que, en contrapartida, puede considerarse hijo de la televisión en el sentido de que su cultura cinematográfica es una especie de cajón de sastre, sin ningún tipo de orden ni concierto, producto de un montón de películas vistas en la pequeña pantalla. No es de extrañar, por ejemplo, que 1972 sea también el año de *Sueños de seductor*, donde Woody Allen y Herbert Ross dan carta de naturaleza definitiva al mito Bogart en lo que será una de las piedras fundacionales de la posmodernidad: la asimilación del pasado cultural a modo de juego, sin ningún espíritu crítico, y la mezcla de elementos espaciales y temporales desde un punto de vista similar. Así, *Detective sin licencia* es también un pastiche de comedia costumbrista y cine negro, mientras que *Family Life* recurre a la exacerbación del componente sociopolítico para satisfacer sin problemas de comprensión determinados paladares. Una simplificación de las consignas que procede de dos fuentes, en el fondo sólo una: el gusto impuesto por la televisión, tanto a través del estilo BBC en telefilmes y documentales como a partir de la condensación de la historia del cine —en este caso británico— en unos cuantos rasgos de estilo presuntamente identificativos: el realismo, la seriedad y el rigor, pero también el trascendentalismo y la pomposi-



Wonderland, Michael Winterbottom, 1999



Wonderland, Michael Witerbottom, 1960

dad, características totalmente ausentes en los cineastas de la órbita del *Free Cinema*.

Tomemos, por ejemplo, las películas fundacionales de este movimiento. *Mirando hacia atrás con ira* y la propia *Sábado noche, domingo mañana, Un sabor a miel* y *El ingenuo salvaje, La soledad del corredor de fondo* y *El animador*, todos ellos son productos que a la vez reflejan un ambiente y lo trascienden, es decir, llegan a la parábola por medio de la descripción minuciosa de la gente y su contexto, sus actos y sus más insignificantes gestos, como se ha visto en el caso de Albert Finney en la escena final de *Sábado noche, domingo mañana*. Cuando hablamos de "trascendentalismo" y "pomposidad", en cambio, no nos estamos refiriendo necesariamente a películas colosalistas y de gran presupuesto, ni siquiera a comedias o comedias dramáticas con ínfulas grandilocuentes, sino más bien a ese tipo de cine que simula hablar de la cotidianidad pero en el fondo la rehúye para pasar directamente a su metáfora, esa escritura filmica compuesta a base de estereotipos que en absoluto emanan de la observación paciente, de la vida que se va desenredando y descubriendo sus significados más ocultos a los ojos del espectador. Por eso es distinto "trascender" de "trascendentalizar". Y también por eso el llamado "nuevo cine" británico alcanza sus mejores momentos precisamente cuando sabe utilizar el magma conceptual y estilístico del que surge no para construir una apariencia naturalista, documental, con armas de doble filo como la comedia costumbrista o la crónica social, sino cuando convierte explícitamente esos materiales en relatos, cuando utiliza géneros y códigos consciente de su poder fabulador, cuando se sirve de los mecanismos de la representación para erigir ficciones realistas capaces de satisfacer conjuntamente las complejas exigencias tanto de la ficción como del realismo. Mientras el *Free Cinema* necesitaba tiempo, pues su mejor envite consistía en contemplar lo que ese tiempo podía dar de sí, el "nuevo cine" británico necesita espacio, pues la exploración y superposición de los espacios es la mejor manera de

narrar el mundo contemporáneo, que es lo que se pretende. Y si esos espacios están viciados por una catalogación previa demasiado rígida, trátense de los espacios ocupados por personas o de los espacios socialmente representativos, entonces el resultado no será nunca lo suficientemente fluido como para acercarse, por lo menos en espíritu, al ideario del *Free Cinema*. En otras palabras, si los nuevos cineastas británicos quieren seguir de verdad la tradición de la que dicen provenir, lo mejor será que la traicionen.

Sigamos con Ken Loach, por ejemplo. Loach consigue lo mejor de sí mismo cuando se dedica a observar entornos urbanos deprimidos con la mirada de un geógrafo social, de un topógrafo de lo cotidiano. En esa línea podrían situarse *Riff Raff* o incluso *La canción de Carla*, cuya primera parte, encaminada en ese sentido, presenta una lógica implacable que permite luego la incursión en la ficción política, tan convincente incluso en sus resonancias míticas: el espacio europeo y el espacio "tercermundista" se convierten entonces en gemelos, unen sus miserias para establecer una visión crítica del mundo contemporáneo que no conoce fronteras y que podría extenderse hasta la España de *Tierra y libertad*, paradójicamente situada en plena guerra civil. Sin embargo, cuando Loach se centra en un personaje concreto y se propone seguir su evolución desde un punto de vista más psicológico, como por caso en *Ladybird, Ladybird*, la disección de la fractura social tan brillantemente expuesta en sus otras películas se convierte en simple melodrama folletinesco con pretensiones sociológicas. Y casi lo mismo podría decirse de Stephen Frears, que curiosamente siempre arriesga mucho más en sus reconstrucciones "históricas" que en sus visiones de la contemporaneidad: mientras en *Mi hermosa lavandería* o *Sammy y Rosie se lo montan*, o incluso en *Café irlandés* o *La camioneta*, el costumbrismo es demasiado fácil, la debilidad del hilo argumental supone un obstáculo insalvable para el desarrollo de personajes y situaciones, encerrados en un universo tan limitado como las intenciones de la película, en ficciones más elaboradas, como *Ábrete de orejas* o *Las amistades peligrosas*, incluso en incursiones norteamericanas del calibre de *Los timadores* o *Héroe por accidente*, donde la reconstrucción es igualmente "histórica", por mucho que transcurran en la actualidad, sobre todo gracias a la mirada "extranjera" que aplica Frears, en esas películas, decíamos, las épocas o los ambientes recreados refulgen ante el espectador en todo su esplendor, como si esas historias fuertemente codificadas, esos dramas históricos, esos *thrillers*, esas comedias a lo Capra, revivieran ante nuestros ojos con una fidelidad inaudita, con una credibilidad que convierte en aceptables incluso las acciones más folletinescas o exacerbadas.

Dos son los extremos que enmarcan esta fluctuación constante entre el realismo y la ficción, entre el reflejo implacable de una lucha de clases directa o encubierta, donde además de obreros se habla también de explotados y marginados, y los contextos en

los que se inserta, ya sea los barrios más degradados del Londres contemporáneo, la Francia prerrevolucionaria o la América de los gánsters de poca monta y los desheredados de la fortuna. Por una parte, en ese sentido, el cine de Mike Leigh. Por otra, el de Terence Davies. Quiero decir: mientras Leigh podría situarse a la cabeza de una cierta corriente verista, atemperadas sus tendencias más naturalistas por las formas de representación escogidas, trátase de las ficciones televisivas más radicales o incluso de la tradición teatral y novelística de su país, Davies opta por la estilización casi obsesiva de las formas, un alejamiento de la realidad que lo sitúa en la vanguardia de la experimentación: tan lejos del universo obrero de Frears o Loach como de los feroces retratos de la clase media-baja serigrafados por Leigh, los suntuosos *tableaux* puestos en escena por Davies recrean el universo obrero inglés desde la perspectiva de la memoria y la ensoñación, de manera que los lugares representados adquieren una apariencia onírica que ya no sólo utiliza los espacios como escenarios de la cotidianidad, sino también como negación del tiempo, de las fronteras entre el pasado y el presente. De *Grandes ambiciones* a *Secretos y mentiras*, pasando por *La vida es dulce* y *Naked*, Leigh construye un mundo progresivamente abierto en el que los personajes se cruzan y entrecruzan en lo que al final se revela un riquísimo mosaico de la Gran Bretaña contemporánea, un monumental catálogo de miserias y esperanzas sobre el poder castrador de la familia y las instituciones sociales, sobre el arribismo y la indiferencia, pero también sobre el desvalimiento y el desánimo moral, sobre el infierno de la vida en común y lo que se puede hacer para sobrellevarlo. Algo complementario a lo que pretende Davies en *Voces distantes* y *El largo día acaba*, sendas indagaciones en el multiespacio único del recuerdo con el fin de otorgarle un estatus fantasmagórico, un punto de vista desde el que contemplar colectivamente los horrores de la pobreza y la impotencia, a la vez que se instituyen nuevos códigos para hablar de la clase obrera, sus sueños y sus frustraciones. Y, en fin, todo lo contrario de lo que se consigue cuando esa perspectiva adopta los modos y maneras de una tradición maltratada no sólo por los vaivenes del cine británico desde mediados de los sesenta hasta la actualidad, sino también por su dependencia de la evolución americana.

La mezcla de soltura y circunspección que ha dominado al cine inglés en ese período proviene sin duda de las postrimerías del *Free Cinema*, un movimiento en el fondo tan efímero que podría decirse que su última manifestación más o menos legítima y con un cierto interés debe datarse en 1963, con la espléndida *El ingenuo salvaje*, de Lindsay Anderson. En el mismo año, Tony Richardson realiza *Tom Jones* y Karel Reisz *Night Must Fall*, con lo que la corriente en cuestión empieza a amanerarse, a recoger influencias espurias de escuelas similares —la *Nouvelle Vague*, sobre todo— y, paradójicamente, a volver su mirada hacia la tradición británica no realista, de manera que



Sábado noche, domingo mañana, Karel Reisz, 1960

elementos como la peripecia histórica, la intriga criminal o la comedia sofisticada de costumbres empiezan a mezclarse con sus raíces documentales para dar lugar a híbridos que, para expresarlo con la mayor brevedad, enmascaran su hierática rigidez con una pátina de falsa espontaneidad. Se trata de un reflujo que, además de delinear los peores momentos de



Wonderland, Michael Witerbortom, 1960

Frears o Loach, como se ha visto, provoca una espiral de decadencia que, a su vez, llega hasta nuestros días, no sólo en forma de caricaturas del *Free Cinema* al estilo de *Wonderland*, sino sobre todo a la manera de esas comedietas costumbristas que, inspirándose en el modelo del cine "independiente" americano surgido a partir de los años ochenta, simplifican la tradición realista británica, la encapsulan en productos fácilmente digeribles y la venden como "nuevo cine", cuando en realidad no puede haber cine más viejo. No hará falta citar demasiados títulos, sino que bastará con referirse a un par de tendencias: primero, aquella que utiliza la excusa obrerista como fuente de comedias más bien ligeras, bienintencionadas pero equívocas, cuya explotación de las situaciones en sí mismas, sin ningún tipo de enfrentamiento dialéctico entre ellas, aniquila cualquier posibilidad de subversión (*Full Monty*, *Tocando el viento...*); segundo, aquella otra que parte de ciertas películas de éxito para inaugurar nuevos subgéneros, como el "étnico" o el "juvenil", dedicados respectivamente a glosar los problemas que plantean en las grandes metrópolis ya sea el contacto entre las distintas razas o el difícil paso de la juventud a la edad adulta (*Oriente es Oriente*, la propia *Wonderland...*).

El resultado, en fin, es la consolidación de un mercado paralelo que, más allá de las películas concebidas para el llamado "gran público", crea otro tipo de oferta basado tanto en las consignas del nuevo turismo mediático como en la negación de cualquier tipo de diferencia nacional a través de la uniformización de escrituras y gustos. Y esto, que está ocurriendo actualmente en la práctica totalidad de las cinematografías occidentales, adquiere un peso especial en la británica. En otras palabras, mientras el *Free Cinema* se servía de la tradición documentalista para lanzar una mirada compleja y angustiada sobre su entorno, el "nuevo cine británico" incurre en la paradoja de ofrecerse como hecho distintivo dentro del panorama cinematográfico actual —algunos tópicos empleados: humor irónico, crítica social, realismo: todo aquello que

puede identificarse con lo *british*— y, simultáneamente, adoptar los modos y maneras de un cierto estilo internacional de cine "independiente" que nada tiene ya que ver con la elaborada retórica de Reisz o Richardson, ni en recursos formales ni en ideología. Y hablando de esta última, al parecer tan olvidada e incluso menospreciada en el cine actual, incluso por aquellos que deberían estar más atentos a su evolución, la creación de ese nuevo mercado lleva a la aparición de un nuevo tipo de público que busca la satisfacción intelectual más fácil e inmediata, que sigue el dictado de las modas exactamente igual que los adolescentes que acuden en tropel a ver el último éxito de la gran industria hollywoodiense y que provoca, involuntariamente, la banalización de los temas y estilos impuestos por la modernidad a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. En este contexto, pues, ¿a alguien le puede resultar extraño el hecho de que el ideario del *Free Cinema* nos parezca ya, a todas luces, algo tristemente irrecuperable?

CARLOS LOSILLA



Cartel publicitario: *Sábado noche, domingo mañana*, Karel Reisz, 1960