

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La imagen domada: entrada de los obreros en la fábrica de los hermanos Lumière

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (2001). La imagen domada: entrada de los obreros en la fábrica de los hermanos Lumière. Banda aparte. (20):29-32.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42487>

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: *Mirando hacia atrás con ira*, Tony Richardson, 1959

LA IMAGEN DOMADA: ENTRADA DE LOS OBREROS EN LA FÁBRICA DE LOS HERMANOS LUMIÈRE

De entrada, no resulta fácil empatizar con Jimmy Porter (Richard Burton), el personaje de *Mirando hacia atrás con ira* (*Look Back in Anger*, 1959), de Tony Richardson. Es un bocazas sin muchos atributos; sus rasgos son muy difusos: trompetista ocasional, quizá incluso vocacional, y trabajador desgastado. Únicamente se acentúa en él su forma de gritarle a Alison (Mary Ure), su mujer, a sus vecinos y a sus compañeros de trabajo, como si descargara la rabia de un perro. Ante el espectador es un completo desconocido, a no ser para quienes conozcan de antemano la obra de teatro homónima de John Osborne, en la que se basa el filme, aunque no se pueda decir que ambos personajes, el cinematográfico y el teatral, sean la misma persona. Las diferencias son obvias y significativas, porque a la insatisfacción dialéctica que expresa el Jimmy de John Osborne, Tony Richardson le suma un rostro desde el principio. Y el añadido no es baladí. Todo un abismo se abre

entre la voz que se oye desde la lejanía, sobre un escenario, con un énfasis estridente, en las fronteras de lo irreal, pese a tener sus propios contornos, y la imagen que la suaviza y la coloca en el mundo, acercándola a través de Richard Burton, sin necesidad de añadidos. Al actor cinematográfico se le nota más cerca; el cine sabe cómo llegar a él, para contradecir a veces el sentido de sus palabras, para corregir cualquier posible lectura apresurada de las mismas, recordando en su rostro a un ser más desvalido de lo que puedan dar a entender sus fieras invectivas. Así, el discurso terminal del teatro, su dialéctica, se amplía en la imagen, capaz de comunicar de otra manera, menos limitada. Ese vínculo primigenio, ver, anterior a las palabras, nunca se entrega por completo, ni siquiera al lenguaje más sofisticado. Después de todo, la historia humana comienza entre palabras, los lazos más sólidos del conocimiento, y se difumina en las demás redes de significantes, aun cuando la semiolo-



Mirando hacia atrás con ira, Tony Richardson, 1959

gía y en general la hermenéutica las hayan pretendido domar. Las palabras parecen piezas que no encajan por completo en el puzzle de lo que se ve, se oye, se huele, se palpa... Los sentidos establecen mejor el vínculo de unión entre el espectador y el espectáculo, entre el ser humano y el mundo. Por eso oír a Jimmy resulta frustrante si uno no le suma el rostro de Richard Burton; su voz es demasiado chillona, irritante, absurda, sin un actor de talento a quien poder contemplar en los silencios del personaje, en su forma de mirar, moverse y respirar en los *settings*. El actor reduce las limitaciones de su papel, le da luz a su oscurecimiento. No se trata de alguien a la altura de Otelo o Hamlet; necesita a Richard Burton, como si el Jimmy teatral sólo fuera la explicación de un personaje, pero no el personaje. Del mismo modo, conocer las cartas de Vicent Van Gogh es esencial para hacer más táctil la contemplación de sus telas, pero al final lo importante, en caso de elegir, son las telas en sí. Igual que Richard Burton es quien se hace con el interés del espectador en el filme de Tony Richardson; su rostro es lo necesario, sus palabras, un accesorio más y por encima engañoso, insuficiente. Jimmy es un obrero, y a los obreros se les identifica antes en un rostro, en una imagen, basta con recordar *La salida de los trabajadores de la fábrica de los Hermanos Lumière* (*La sortie des ouvriers des usines Lumière*, 1895). No llega a ser necesario verles trabajar, su apariencia debe ser lo bastante elocuente. Salen de las fábricas con un sello inconfundible, una marca que determina su modo de caminar y el destino hacia donde se dirigen.

Sin el cine, no sólo *Mirando hacia atrás con ira* habría resultado una obra disminuida, con valores historiográficos, no literarios, sino que incluso el movimiento que inaugura: los *angry young men*, habría caído en el olvido hace mucho tiempo, dando, por el

contrario, aún hoy sus coletazos en los filmes de Ken Loach o Mike Leigh, herederos del *Free Cinema*, y en obras sueltas como *Tocando al viento* (*Brassed Off*, Mark Herman, 1996) o *Full Monty* (*The Full Monty*, Peter Cattaneo, 1996). Las palabras son demasiado exigentes, uno ha de utilizarlas según las normas, y los escritores y dramaturgos de la generación de John Osborne eran más intuitivos que cerebrales, demasiado intuitivos, a veces hasta caían en la vulgaridad, para colocar sus contribuciones a la altura de los grandes popes de la literatura británica, aupados a sus pedestales por sus colegas universitarios. *Scum!* (basura, escoria, canallas), los llamaba William Somerset Maugham, celador de la *grand culture* británica. A esas alturas resultaba difícil prever que el cine se convertiría en un arte más influyente que la literatura. La verdad es siempre ciega ante los hechos, vive de espaldas a ellos. Y el cine no gozaba aún de las simpatías de los intelectuales; el debate sobre si era o no un arte estaba pendiente de ser aclarado. Había demasiada gente haciendo cola para ver filmes, y la cultura, la de verdad, seguía siendo asunto de unos pocos en Gran Bretaña. Sin embargo, fue gracias al cine como se acentuaron las carencias intelectuales de los dramaturgos y escritores de aquella generación surgida en los años cincuenta, dispuesta a dar carpetazo a la literatura *demodé* de sus predecesores, de la misma forma que los nuevos directores buscaron una alternativa al cine familiar de la Rank o la Ealing, imagen de los corderillos camino del matadero con la sonrisa en los labios, para ver el refinamiento de los burgueses en la pantalla, los grandes acontecimientos históricos o la ordenada vida social de la clase media. De todo aquel cúmulo de reacciones, el *Free Cinema* sobrevive mejor que la literatura, la música, la pintura o el teatro de la época. Su eco se perpetúa, como ya

dije, en cineastas actuales. No haber nacido atada a un discurso o a un estilo decimonónico ha permitido que aquella rabia fundacional tenga cabida en la actualidad, salvando las distancias. Buscarle, por ejemplo, un equivalente al Jimmy de *Mirando hacia atrás con ira* en el cine británico más reciente puede resultar una tarea complicada, y sin embargo ahí está el Johnny (David Thewlis) de *Indefenso (Naked)*, (Mike Leigh, 1993), tan o más excesivo, tan o más nihilista, de nuevo expresando una actitud combativa a través de las palabras, un punto de disensión con los dos lados de la contienda, de cualquier contienda, sea vital o laboral, moral o ética; la radical enemistad con las posibilidades que ofrece la vida. Jóvenes, como diría Louis Ferdinand Céline, "*sin importancia colectiva*", apenas individuos; hijos del Antoine Roquetin de *La náusea* y del Meursault de *El extranjero*. Poco se sabe de ellos, lo cual no impide que se sienta su ahogo, su deriva existencial; llevan en sus cuerpos las cicatrices de una guerra que no han librado, la quiebra de los valores de un mundo a punto de desaparecer, un mundo cuyos modelos se niegan a compartir para no ser reducidos a meras marionetas. Lindsay Anderson lo dejó claro al decir que "*el artista debe morder siempre la mano de quien le da de comer*", sin motivos, por mera precaución, no vaya a dar una falsa imagen moviendo la cola. Y los artistas muerden a través de sus personajes. Ni se trata de refutar los sistemas reaccionarios ni tampoco de defender el marxismo. Todos los discursos han dicho cuanto tenían que decir, y no queda nada en pie. Las alternativas han dejado de existir. Nadie va a cambiar el mundo y si lo intenta alguien no será para mejorarlo; para los cambios ya están los genocidios, las depuraciones, las bombas atómicas y el aparato bélico. Menudo espectáculo había dejado la guerra tras de sí: la estela de la nube radioactiva sobre Hiroshima, el humo de los hornos crematorios de Auschwitz...

A Jimmy, en el filme de Tony Richardson, se le ve al principio en un club de jazz, tocando la trompeta, en medio de un ambiente de humo y alcohol donde no hace falta hablar, donde la música sustituye a las consignas, logrando una armonía casi perfecta. Ningún antídoto resulta más efectivo contra los mensajes gastados que el ruido. Es el entretenimiento que contradice a la cultura institucional y adocenada, un punto de ruptura hecho por y para jóvenes. No es el *pier* o el *amusement park*; no hay colas; no se comen palomitas y los jóvenes no se ríen al unísono, con cara de bobalicones, como cuando van al cine o dan un paseo por las zonas comerciales, detenidos ante los escaparates, soñando despiertos con tal o cual electrodoméstico. Puede que no sea el lugar indicado para los alumnos de Oxford o Cambridge, o para los lectores de James Joyce o T.S. Eliot, pero a cambio es un lugar sin censuras por decir un par de insensateces, que no hacen al caso y en las que no se detiene Tony Richardson en ningún momento. Cuando Jimmy toca su trompeta en el bullicio del club de jazz es alguien muy diferente al que luego se exaspera en el aparta-

mento con Alison, una chica convencional y pusilánime, sin grandes sueños, conforme con una existencia libre de aspavientos. Uno se pregunta enseguida qué pudo unir a dos seres tan diferentes: un francotirador y una simple espectadora, claro que el filme no da respuestas en ese sentido, se conforma con exponer los dos lados de una contienda, al oso chillón y a la ardilla asustadiza. El lazo está establecido de antemano, como la inexorable condición obrera que ata a Jimmy y a Cliff (Gary Raymond), un compañero que comparte el apartamento con la pareja, a su trabajo en un puesto del mercado, vendiendo chucherías a los niños, drogándolos con mercancía legal.

En *Mirando hacia atrás con ira* el paisaje de fondo, desideologizado, presenta, sin embargo, la contraposición entre la Gran Bretaña poscolonial, todavía sepultada bajo el sueño desvanecido de la sociedad civilizada y superior, y los herederos de sus cenizas, trabajando sin objetivos. La memoria de John Grierson y Humphrey Jennings, pioneros del documentalismo, no cuenta para Tony Richardson, Karel Reisz y el resto de los miembros del *Free Cinema*. Al antiguo heroísmo de la clase obrera, dispuesta a contribuir al mantenimiento y grandeza de su país, tal cual la describían los anteriores cineastas, se le antepone ahora la incomodidad y la rebeldía de quienes no creen en el valor social de lo que hacen, conscientes de la degradación personal que implica vivir conformes con poder lamentarse en el pub, alimentando la nostalgia de brazos cruzados. Si los discursos han dejado de ser posibles, creíbles, queda cuando poco la energía que permite gritar, aunque sólo sea para callar al mundo durante unos segundos. Al fin y al cabo, Jimmy no es un personaje totalmente escindido de su entorno, está dentro de él sin remedio; no hay escapatoria. El trabajo, que debería, en palabras de Marx, "*cambiar la forma*", quiere mantener a Jimmy, encerrarlo en una prisión inmutable, la de su yo, un yo tranquilo y manejable. Su única posibilidad es revolverse, amenazar a cuantos se le pongan delante para cuestionar su derecho a expresarse. En él la dialéctica carece de cauces, se deja guiar por impulsos, como el perro que para defender al rebaño de ovejas se interpone entre éstas y un vehículo que no va a poder frenar en ningún caso, ladre con mayor o menor fuerza. Jimmy es un derrotado antes de empezar la pelea, quizá por ese motivo sus palabras no cuajan jamás en actos. Le falta la praxis de toda dialéctica. Amenaza a Helena (Claire Bloom) en repetidas ocasiones, sin acabar de ponerle una mano encima, recibiendo él de repente dos bofetadas de la joven, a quien no puede engañar con su supuesta agresividad, que se agota en su manera de hablar. Es entonces cuando se muestra el verdadero rostro de Jimmy, oculto hasta ese momento en su violencia verbal, una violencia que se agota en la comisura de sus labios, porque Jimmy no pasa de ser un joven tan desvalido como sus compañeros, más aún si se repara en los padres que tiene Alison y él no tiene, en el trabajo de Helena, en lo alto de un escenario teatral, a suficiente



Mirando hacia atrás con ira, Tony Richardson, 1959

distancia de la vulgaridad de los tenderos que rodean a Jimmy en el mercado, o en la marcha de Cliff, libre de los lazos y del miedo que atan a Jimmy a su entorno. Richard Burton es ese segundo rostro de Jimmy, el esencial para entender al personaje, porque sin él carecería de patetismo, se transformaría en un posicionamiento pétreo, intransigente como cualquiera de los dos bandos entre los cuales se mueve; el actor le hace oscilar de un lado a otro, de un bando a otro, humanizando las palabras, que suelen dar pie a equívocos con mucha facilidad.

Los obreros dejaron de ser modelos sociales con el *Free Cinema*, se emanciparon de las leyes, los dogmas y el sentido común, y no construyeron personajes de una pieza, ejemplo para generaciones futuras; se conformaron con ser ellos mismos, aceptando su peculiar idiosincrasia, sin resaltar sus virtudes y sin esconder sus defectos. Dejaron de definirse por el valor de su trabajo, mediocre en la mayoría de los casos, convirtiéndose en detractores de su entorno a fuerza de saber que irremediamente formaban parte de él o que estaban a punto de hacerlo, a punto de ser absorbidos. Pasaron de lo ensamblario a lo individual; se alejaron de las ideologías. Perder el tiempo no iba con ellos, y los credos son siempre una pérdida de tiempo. Demasiado jóvenes para otra cosa que no fuese el jazz y una juerga de vez en cuando. En la arena laboral, es decir, en los mecanismos sociales, era pronto para situarles en un lugar concreto. John Wain lo expone en su novela *Hurry On Down*, en boca de su personaje Charles Lumley: "Neutralidad; al fin había dado con ello. La continua lucha entre él y la sociedad había acabado en un empate".

Hay en *Mirando hacia atrás con ira* un intento de equilibrar fuerzas, de no repartir el mundo y colocar a cada uno en su sitio. Tanto derecho, según el filme, tiene Jimmy a ser un oso gruñón, como Alison a ser una ardilla medrosa. Aunque la balanza se inclina en última instancia del lado de Jimmy, únicamente por-

que su postura puede ser más objetable desde fuera, y el cine quiere mostrarlo desde dentro. Mientras que a la gente normal la justifica su silencio, su observancia de las reglas, a un bocazas nada lo autoriza. Aun así, la actitud de Jimmy pone en cuestión ciertos resabios de la sociedad donde vive: él es quien se opone a las pretensiones de los demás tenderos del mercado, que quieren echar a un paquistaní sólo por ser extranjero, un degradado social, condenado a acatar cualquier injusticia en silencio, para no provocar algo peor. Cuando finalmente consiguen echar al paquistaní del mercado, Jimmy le pide a éste que luche, que se quede,

pero él prefiere no hacerlo, pensando que quizá en otro lugar encontrará menos hostilidad y podrá asentarse. Justo la actitud que combate Jimmy, porque él podría ser el siguiente, el próximo eslabón de un sistema social depurador si alguien no le gusta. La auténtica violencia es la de un sistema donde se impone una razón absoluta contra la cual nadie puede luchar; en comparación, Jimmy es un pobre paria. Pedirle al cine inocencia ante la inmoralidad social, era mucho pedir. La imagen dejó de interesarse por trabajadores de vuelta a sus hogares, en grupo o en fila, con la satisfacción reflejada en sus rostros. El *Free Cinema* introdujo a sus personajes en la fábrica de los Hermanos Lumière y luego no les vio salir, se quedó fuera, esperando, mientras los gritos podían oírse desde el exterior. Ver al final de *Mirando hacia atrás con ira* a Jimmy al borde de las lágrimas cuando ya no tiene a nadie a su lado, cuando se han ido Cliff y Helena, cuando su mentora, la señora Tanner (Edith Evans), ha muerto, dejándole definitivamente huérfano y con la única posibilidad de volver con Alison, que sólo quiere regresar con su esposo porque ha perdido al hijo que esperaba, ver eso es casi como contemplar la imagen domada, aunque para entonces el público del cine se gire, al encenderse las luces, y mire con recelo a su alrededor, buscando un rostro como el de Richard Burton, un rostro al que poder asir algún tipo de ilusión, la ilusión de liberarse de la realidad durante un rato más.

No, no es una cuestión de decencia ni de principios, ni siquiera es una cuestión de salud mental ni de estabilidad emocional, tampoco es una cuestión práctica o de supervivencia, es simplemente un impulso, un arrebató sin justificaciones, sin lecciones de parvulario, es sólo que si Jimmy calla, el mundo entero habrá enmudecido. *The show must go on.*

HILARIO J. RODRÍGUEZ