

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