

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 sometiénola 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