

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 day'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.