

PROCESO DE BUROCRATIZACION DEL «FREE CINEMA»

POR

AUGUSTO M. TORRES

En Inglaterra, los poderes establecidos oponen al artista inconformista una cortina de algodón. Supongamos un joven escritor *angry*, anticonformista, rabioso a la manera inglesa, es decir, antimonárquico, sobriamente antiimperialista, que rechaza o trata de rechazar hábitos ancestrales (el té, la iglesia, los grandes periódicos dominicales...). ¿Qué pasaría con él? Si sus primeras obras tienen éxito, si algunos de sus artículos virulentos encuentran una buena acogida en los círculos intelectuales y en ciertas capas de la alta burguesía, un buen día el joven autor recibirá una invitación para cenar en casa de algún duque o de alguna condesa. Esas invitaciones se rechazan raras veces. ¿Por qué? El joven autor puede decirse: «¿Qué pierdo con ir? Yo mantendré mi actitud independiente; una cena no compromete a nada, y además me pondré en contacto con un nuevo tipo de gente, que podré satirizar más tarde en una obra.» Y nuestro joven autor irá a la cena, quizá en traje de calle, en lugar de *smoking*, para señalar aún más su anticonformismo. El autor anticonformista inglés, casi siempre irónico, ágil, brillante, resulta muy a menudo un ameno conversador. Esa cualidad y su posición de «independiente» le otorgan un franco prestigio en los clubs *snobs*. Es decir, a la comida en casa de tal duquesa seguirá un *week-end* en casa de tal otra. Y un buen día, el autor recibirá una invitación para tomar el té con Sus Majestades. El autor será tratado con extrema cortesía, ya que forma parte de las «letras inglesas», que es recibido por la buena sociedad, que sus obras recorren el extranjero y que, personalmente, es un hombre inteligente, cultivado y poseedor de buenos modales. Para esa época el joven autor habrá aprendido a vestir el *smoking* y a besar las manos de las damas en los momentos oportunos. En cuanto a su trabajo, él seguirá siendo tan inconformista y colérico como al inicio de su fama. Pero, una vez que se ha puesto en contacto con la alta jerarquía del país, una vez que ha establecido con ella relaciones humanas y que ha sostenido conversaciones simples y cálidas sobre las mejores marcas de té o la mejor época para visitar Saint-Paul-de-Vence, ¿cómo es posible ser incorrecto, testarudo, extremista, con gente, en el fondo tan simpática? Los ataques se hacen más generales, menos directos. Se encuentran otros temas, surgen las preocupaciones económicas del tipo: «¿qué hacer con los derechos ganados en tal obra?» A veces no resulta tan fácil mantener un rico apartamento en Londres, una finca en Escocia, un *chalet* en Capri...

Las mejores revistas del país reclaman sus artículos sobre la última carrera de galgos. Y el joven autor, respetado, adulado, se ve un día convertido en escritor maduro, «miembro de alguna sociedad literaria honorable, súbdito inglés distinguido; tal vez, *sir*. Toda voluntad de rebeldía se hallará, para esa época, totalmente anulada».

(Declaraciones de Peter Brooks a *Cine Cubano*.)

El año 1959 es clave para el cine europeo y, a otra escala, también para el cine mundial. Se puede decir que en esa fecha nace el cine moderno o, más concretamente, que existen dos tipos de cine: el anterior y el posterior a 1959. Es el año en que, en Francia, Jean-Luc Godard realiza *A bout de souffle*, y, en Italia, Michelangelo Antonioni, *L'avventura*.

Discutidos durante mucho tiempo, incluso hoy en día no aceptados por algunos extremistas militantes de posiciones contradictorias, creo que, con la perspectiva que da el tiempo transcurrido, no es difícil ver el impacto que produjeron y la trascendencia que han tenido e incluso siguen teniendo. Una y otra son el logro de nuevos sistemas expresivos, no nuevas maneras de contar la misma historia, ni historias nuevas contadas de la misma manera, sino nuevas historias contadas de una nueva manera nacida de ellas. *A bout de souffle*, como primera película, más violenta, con un mayor desgarramiento; *L'avventura*, como final de una larga cadena de intentos, más reposada, más serena; pero ambas con una similar manera de destruir la narrativa tradicional, con un ahondar en sus respectivas historias desde los puntos adecuados para obtener una visión completa de ellas. Distintas, cada una en sus circunstancias y en su medida, representan un máximo en la historia de la evolución del cine, a partir del cual se puede construir de una forma mejor y diferente.

El año 1959 es también el año del nacimiento del *free cinema*, el año en que un movimiento hasta ahora raquítico, desarrollado en muy escasos cortometrajes, llega a su mayoría de edad con la producción de *Look back in anger*, de Tony Richardson.

Pero contrariamente a lo que se pudo pensar en un primer momento, y en oposición a lo ocurrido en Italia y Francia, la película inglesa, juzgada desde el momento actual, no tiene las mismas características de modernidad. ¿Por qué?, sería la pregunta inmediata.

Lo que sigue no es un intentar dar una contestación; es un análisis de los antecedentes, el nacimiento, la crisis y la situación actual del *free cinema*, del que, lógicamente, deberá nacer la respuesta.

ANTECEDENTES

En los años anteriores a la segunda guerra mundial, y después de una lánguida infancia, el cine británico obtiene su primer triunfo. Un crítico escocés, John Grierson, crea una escuela documentalista partiendo del éxito personal alcanzado en 1929 con su cortometraje *Drifters*. Con un marcado carácter naturalista de acercamiento a la realidad, Arthur Elton, Paul Rotha, Stuart Legg y Basil Wright realizan una serie de documentales producidos por diversos organismos oficiales.

Por la misma época, el húngaro Alexander Korda, aprovechando la promulgación de una ley para la protección del cine inglés frente a la monopolización norteamericana, realiza *The private life of Henry VIII* y *The private life of Don Juan*, que, aunque no siendo de una gran calidad, obtienen un gran éxito, que sirve de base para la creación de una—hasta ahora inexistente—industria que da, en años sucesivos, como máximos frutos, *The edge of the world* y *The thief of Bagdad*, de Michael Powell—esta última, una fantasía en tinte color de gran atractivo—, y algunas de las más interesantes películas de Alfred Hitchcock: *The thirty-nine steps*, *Sabotage* y *The lady vanishes*.

Pero si esta segunda rama desaparece—absorbida por Hollywood—al comienzo de la guerra, la primera logra su mayor auge al entrar a formar parte de los servicios de propaganda de la Armada, aunque pierde en independencia y en calidad. Aparecen nuevos nombres, como Humphrey Jennings, Harry Watt y Charles Frend, y el estilo documentalista de la escuela contagia a una serie de hombres—Carol Reed, Anthony Asquith y David Lean—que en aquellos años hacían sus primeras armas en el largometraje, también debido a que la falta de estudios y dinero obligaba a rodar las películas en la calle.

Al finalizar la guerra y pasar el Gobierno a manos de los conservadores, termina el apoyo hacia el documental, desapareciendo la escuela.

Excesivamente valorada, más por ser el único movimiento coherente existente que por su verdadero valor, principalmente a partir del nacimiento del *free cinema*, que siempre vio en ella su antecesora, no es difícil apreciar su muy limitada labor, por haber estado, directa o indirectamente, ligada a organismos oficiales, que, indudablemente, coartaban su libertad y su capacidad de expresión.

En 1945, David Lean realiza, sobre un guión de Noel Coward, *Brief encounter*, que puede ser considerada como el resultado final de los esfuerzos de estos años, en un tono que hoy aparece como falsa-