



SEPTIEMBRE 2023

## CENTENARIOS 1923-2023 (II): LINDSAY ANDERSON



EN  
**LA CAPILLA**  
entrarán ver-  
tas obras de  
en muebles,  
ros, manto  
porcelanas.  
Al mismo  
po que po-  
vender cuan-  
lese con la  
ridad que e  
lará satisfecho  
ntezuelas, 14

---

**tares**

**A GRANADA.**  
Inserte en el  
o del Ejército  
o al Gobierno  
comandante de  
Rodríguez Leal.

---

**Avisos**

ra con un spa  
**R. BAYOS X.**



## El Cine - Club celebró su primera sesión

\* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «filma» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible es  
mero de es  
han sido te  
corruptos d  
cias a todos  
Igualmen  
muy noble  
sús que tu  
en reverenc  
a todos los  
mente a la  
lesianos, Te  
gios de er  
que no cit  
han acudid  
nuestros ac  
Rendidas  
granadina,  
parroquiales  
tísimas aut  
muy especí  
cuelas Norma  
entusiasmo,  
veterana A  
rio, tan ca  
dos  
No quisie  
mos colabor  
tiguos Alun  
día de este  
ron el honor  
lículas a n  
lo hicieron.  
Gracias a  
molesto si  
La Escue  
Escuela Pie  
ble recuerd  
comunicado  
Roma.  
Y, junta  
agradecimie  
modo espec  
Que se e  
res esta de  
que estudie  
gía y, lo q  
practiquen,  
más que ul  
colaborar de  
geizadora  
la Santa Ig  
Gracias a  
que han ve  
que se ha  
nas para d  
dre. Tambié  
tiane que e  
turado de  
A todos:

### La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

**SEPTIEMBRE 2023**

SEPTEMBER 2023

**CENTENARIOS 1923-2023 (II):  
LINDSAY ANDERSON**

CENTENARIANS 1923-2023  
(II): LINDSAY ANDERSON

**Viernes 15 / Friday 15<sup>th</sup>** 21 h.  
**EL INGENUO SALVAJE (1963) [134 min.]**  
(THIS SPORTING LIFE)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 19 / Tuesday 19<sup>th</sup>** 21 h.  
**IF... (1968) [112 min.]**  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 22 / Friday 22<sup>th</sup>** 21 h.  
**UN HOMBRE DE SUERTE (1973) [178 min.]**  
(O LUCKY MAN!)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 26 / Tuesday 26<sup>th</sup>** 21 h.  
**BRITANNIA HOSPITAL (1982) [116 min.]**  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 29 / Friday 29<sup>th</sup>** 21 h.  
**LAS BALLENAS DE AGOSTO (1987) [91 min.]**  
(THE WHALES OF AUGUST)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Sala Máxima del Espacio  
V Centenario (Av. de Madrid).  
Entrada libre hasta completar aforo.

*The Assembly Hall in the Espacio  
V Centenario (Av. de Madrid).  
Free admisión up to full room.*

**Seminario “CAUTIVOS DEL  
CINE” nº 60**

**Miércoles 20 / Wednesday 20<sup>th</sup>** 17 h.

**EL CINE DE LINDSAY  
ANDERSON**

Gabinete de Teatro & Cine del  
Palacio de la Madraza  
Entrada libre hasta completar aforo  
/ Free admisión up to full room

Organiza:  
CineClub Universitario UGR /  
Aula de Cine “Eugenio Martín

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE  
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS





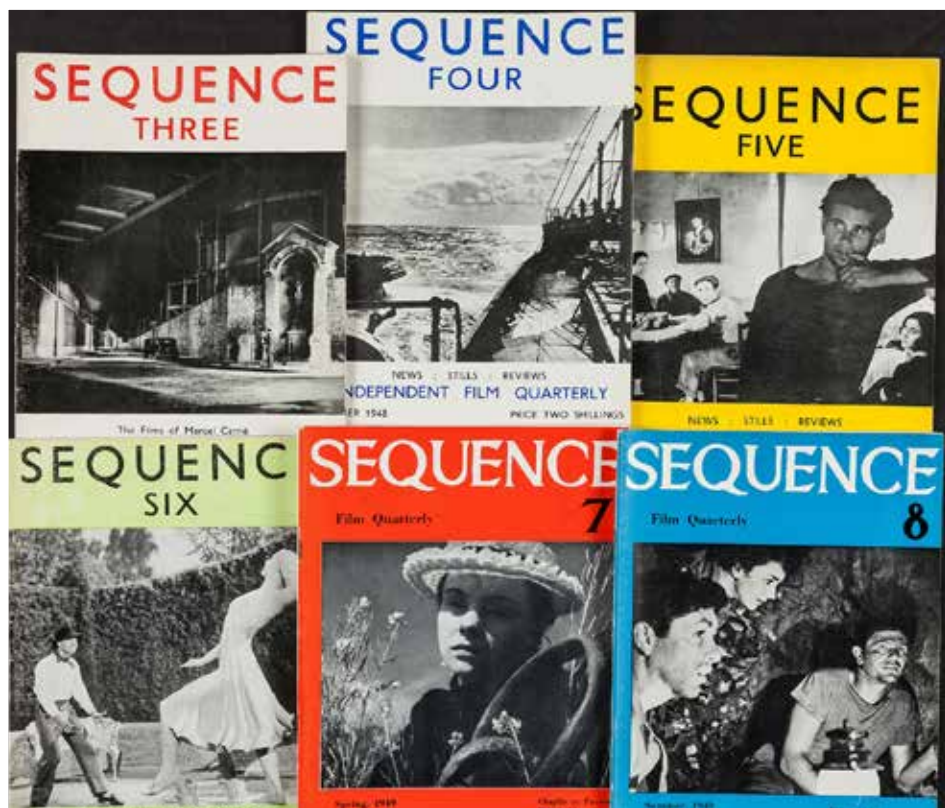




## EL FREE CINEMA BRITÁNICO

Igual que el neorrealismo italiano y que la Nouvelle Vague francesa, el Free Cinema inglés se originó como una reacción contra las estructuras industriales de su cine contemporáneo, pero también como una rebelión contra actitudes morales conformistas. Sus principales propulsores fueron LINDSAY ANDERSON, Karel Reisz y Tony Richardson, que habían escrito abundante crítica cinematográfica, sea en la revista "Sequence" (14 ediciones, 1947 a 1952), sea en "Sight and Sound".

Oficialmente, el Free Cinema nació en febrero de 1956, cuando el National Film Theatre presentó en Londres cuatro films cortos: **Momma don't allow** (1955, Reisz y Richardson), **Thursday's Children** (1953, Anderson), **O Dreamland** (1954, Anderson) y **Together** (1954-1955, Lorenza Mazzetti, con montaje de Anderson). El texto de los programas impresos documentaba ya en aquella ocasión el espíritu con que el grupo encaraba su obra cinematográfica.



Poco después, el Free Cinema quedó unido naturalmente al movimiento de los *angry young men*, los así llamados “jóvenes airados”, que expresaron también, en la literatura y en el teatro, ideas similares de rebelión e inconformismo. En buena medida, el movimiento surgía de la escuela documental inglesa, procurando una atención a las realidades colectivas y hostilizando la idea de que el cine o el teatro pudieran ser sólo un entretenimiento superficial. (...)

(...) Merecedor por sí solo de una tesis que nos llevaría a la conclusión, cuando no al convencimiento, de su importancia en virtud de su contribución a crear la base ideológica que encontraría acomodo en el Free Cinema, “Sequence” irrumpía en el panorama editorial en el otoño de 1947. En contra de lo que suele darse por sentado, “Sequence” no nació de la nada, esto es, en razón de un impulso juvenil cuyo capital para sufragar los preceptivos gastos de edición había sido posible gracias a la generosidad circunscrita al ámbito familiar o al de las amistades de sus respectivos fundadores, a saber, Karel Reisz, Lindsay Anderson y Gavin Lambert, un amigo del *college* de éste último.

Ciertamente, “Sequence” formalizaría su inscripción en la lista de revistas culturales a partir de registrarse la baja de su antecedente, la “Film Society Magazine”, cuya publicación había sido sufragada por la Oxford Film Society, una de las múltiples patas que conforman el complejo financiero-docente sito en una de las comunidades educativas más célebres del orbe mundial. Paradójicamente, pese a anticiparse varios años a la publicación de “Cahiers du Cinéma”, la revista francesa cofundada por André Bazin iría inexorablemente ligada al movimiento de la *nouvelle vague* - el uno no parecía entenderse sin el otro, y viceversa- mientras que “Sequence”, por lo general, queda confinada a un mero apunte a pie de página al referirse al Free Cinema. Pese a su corta existencia - tan solo se publicaron catorce números, de periodicidad cuatrimestral, que vieron la luz entre 1947 y 1952- el análisis de su contenido desmiente el carácter residual en orden a un pensamiento ideológico que tuvo traducción directa sobre todo en el cuerpo de largometrajes que conforman el edificio del Free Cinema.

Asimismo, al reparar en el contenido de sus páginas, prácticamente a las primeras de cambio LINDSAY ANDERSON dejaba constancia de su particular “cruzada” para con un cine británico, a su juicio, obsoleto, que había quedado anclado en el pasado, amén de auspiciar la publicación de artículos que evaluaran la importancia de directores como John Ford - en su número 2 (invierno de 1947), con la rúbrica de Peter Ericsson, uno de los críticos recurrentes de la revista que hizo las veces de editor junto a Lambert, Penelope Houston y el propio Anderson- conforme a una idea (un

tanto vaga) de autoría, al cabo “patrimonializada” por los redactores de “Cahiers du Cinéma”. Acompañarían a Ford en esta prospección reivindicativa de cineastas preferentemente estadounidenses o europeos los nombres, entre otros, de Preston Sturges (nº 4) y René Clair (nº 6) (...). “Sequence” centrará siempre sus esfuerzos críticos en destacar el cine de autor según sus criterios -compromiso, innovación, sensibilidad humana y/o social-, sin renunciar a la defensa tanto de “clásicos” como de nuevos valores americanos (de John Ford a Robert Rossen). En otoño de 1950 (nº 12). LINDSAY ANDERSON pasa a ser editor jefe en solitario, y en el siguiente número (enero de 1951, nº 13), un artículo del futuro realizador Alan Cooke (1926-1994) -compañero de clase en Cambridge de Tony Richardson y John Schlesinger-, “Free Cinema sobre el cine underground estadounidense”, -el escrito loaba el trabajo de Maya Dearen, Kenneth Anger y Curtis Harrington-, establece entre líneas, mucho antes del Primer Manifiesto de 1956, las líneas maestras del Free Cinema. Sin duda, la publicación ya había cumplido su objetivo -crear una nueva sensibilidad cinematográfica-, y desaparecería un par de números más tarde, en 1952. (...)



(...) Menos publicitado y reverenciado que la sobrevalorada Nouvelle Vague francesa, menos radical y experimental que el cine Underground estadounidense –también llamado New American Cinema por Jonas Mekas en las páginas de la revista “Film Culture”- y, sin duda, de un impacto estético y filosófico muy inferior al alcanzado por el Neorrealismo italiano, el Free Cinema es, hoy en día, una corriente cinematográfica tan fascinante como desconocida. Como dijo LINDSAY ANDERSON, uno de sus fundadores y su más destacado portavoz, *“ya sea como un movimiento histórico específico, como un género, o como una fuente de inspiración, se ha definido, se ha escrito sobre él y se ha atacado en términos tan diversos que no es sorprendente la actual confusión sobre qué implica exactamente semejante término”*.



En consecuencia, quizás sea necesario explicar cómo nació y el porqué de tal experiencia. Free Cinema fue el título general de seis programas de cortometrajes, básicamente documentales, que se proyectaron en el National Film Theatre (NFT) de Londres entre febrero de 1956 y marzo de 1959. El primero de ellos estaba formado por los cortos **O Dreamland** (1953), de **Lindsay Anderson** -sobre un parque de atracciones ubicado en Margate (Kent)-, **Momma Don't Allow** (1955), de Tony Richardson y Karel Reisz -centrado en las actividades de un club de jazz situado en el distrito de Wood Green, al norte de Londres-, y **Together** (1956), de Lorenza Mazzetti -un curioso fake documentary sobre una pareja de sordomundos que malviven en el depauperado barrio londinense del East End-, el cual se acabó de editar en los sótanos del British Film Institute en enero de 1956.

Los tres films compartían una actitud y un estilo que suponía una ruptura brechtiana con el cine británico de la época: una clara oposición a la forma de vida y a la visión del mundo de la burguesía y, naturalmente, del cine burgués, destinado a entretener al espectador sin invitarle a pensar, alejado de la representación de la realidad cotidiana. Como Anderson recordaba: *“Al hablar con Karel, Tony y Lorenza sobre las terribles dificultades que debíamos sortear a la hora de exhibir nuestros trabajos, se me ocurrió la idea (al menos creo que era yo) de que debíamos constituirnos en un movimiento, formular una especie de manifiesto, y con ello captar la atención de la prensa y tratar de conseguir un espacio en el NFT”*. De hecho, aunque sus películas se habían rodado de forma independiente, tenían una actitud en común, por lo que el Primer Manifiesto del Free Cinema<sup>1</sup> -redactado por Anderson, según Lorenza Mazzetti, en la mesa de “The Soup Kitchen”, la cafetería donde ella trabajaba como camarera-, fue firmado por los cuatro cineastas y enviado a la prensa. El nombre de Free Cinema fue tan efectivo que captó la atención de la crítica, que rápidamente dio la bienvenida a este *“soplo de aire fresco”* dentro del anquilosado cine británico. En los tres días de proyecciones, entre el 5 y 8 febrero de 1956, se colgó el cartel de “no quedan entradas”. (...)

<sup>1</sup> Primer Manifiesto del Free Cinema (febrero de 1956): *“Estas películas no se rodaron a la vez, ni se hicieron con la idea de proyectarlas juntas. Pero una vez reunidas, apreciamos que tienen una actitud común. Implícita en esta actitud hay una creencia en la libertad, en la importancia de la gente y de la vida cotidiana. Como cineastas, creemos que ninguna película puede ser demasiado personal. La imagen habla. El sonido la amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo. Actitud significa estilo. Estilo significa actitud”*.

Fdo.: Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson.



(...) A pesar de la renuncia a considerarse un movimiento más o menos homogéneo esgrimida por todos sus miembros, los trabajos del Free Cinema, sobre todo en este primer periodo de cristalización documental, tienen más relación entre sí que la que puedan tener los primeros films de la Nouvelle Vague o los del nuevo cine alemán. Los signos de identidad se repiten película tras película:

- 1) el retrato de lugares públicos (un parque de atracciones, Piccadilly Circus, un club social de jóvenes de clase trabajadora, un local de jazz, los muelles del East End londinense, el mercado de Covent Garden, el barrio judío de Londres, las estaciones del ferrocarril, el bar donde acuden los trabajadores al finalizar la jornada);
- 2) la filmación en esos espacios de gente anónima (la idea de lo colectivo por encima de la individualidad) y la fijación por lo que acontece las noches de los sábados (**Momma don't allow, Nice Time**), momento temporal que se repetiría en algunos largometrajes del movimiento (**Sábado noche, domingo mañana**);
- 3) la utilización de un amplio espectro de temas y músicas populares, del jazz al estándar melódico pasando por canciones infantiles, piezas del naciente rock'n'roll y baladas tradicionales como "Michael Finnegan", y la ausencia de la noción clásica de sonido directo que impera en el reportaje documental;
- 4) el relevante papel jugado por dos nombres "en la sombra" como Walter Lassally (fotografía) y John Fletcher (montaje, sonido, fotografía);
- 5) la mutua colaboración: Reisz le producirá a ANDERSON **Every Day Except Christmas** y después **EL INGENUO SALVAJE**, del mismo modo que Richardson producirá a Reisz **Sábado noche, domingo mañana**.

6) el tema de la disconformidad a través de la sexualidad solo queda enunciado en algunos de estos trabajos documentales (**Momma don't allow, Together**) y no fecundará hasta la puesta de largo de Reisz, ANDERSON y Richardson. (...).

(...) Lógicamente, el éxito de la iniciativa hizo que Lindsay Anderson y Karel Reisz prepararan el Segundo Programa (septiembre de 1956), donde se exhibieron únicamente films no británicos, con trabajos del belga Georges Franju -**La sangre de las bestias** (Le sang des vetes, 1949)-, y los estadounidenses Norman McLaren -**Vecinos** (Neighbours, 1952)- y Lionel Rogosin -**En el Bowery** (On the Bowery, 1956), nominado al Oscar al Mejor Documental -, (...) con un formato un tanto de “cajón de sastre” que conllevaría dotar de alguna particularidad para cada una de las sesiones aún por programar. Semejante decisión no se produjo hasta bien entrado el año 1957, floreciendo en primavera el Tercer Programa y quizás el más interesante de todos los exhibidos en el marco del National Film Theatre<sup>2</sup>. Durante cuatro días - del 25 al 29 de mayo- se mostraron una relación de títulos que, a pesar de las distintas procedencias de sus realizadores, ofrecían una mirada sobre Gran Bretaña. Ciertamente, del visionado en su integridad del programa “Look at Britain” se iría perfilando esa realidad de una nación que todavía guardaba distancia (temporal) con los *happy sixties*. Alguno de los títulos - el cortometraje Nice Time (1957) participado por los helvéticos Claude Goretta y Alain Tanner- trataba de dejarse contagiar por

2 Tercer Manifiesto del Free Cinema -extracto- (mayo de 1957): *“Este programa no se presenta ante vosotros como un logro, sino como una aspiración. Os pedimos que no lo contempléis como críticos, ni como una diversión, sino que lo veáis en relación directa con un cine británico obstinadamente clasista, que aún rechaza el estímulo de la vida contemporánea, así como la responsabilidad de ejercer la crítica; que todavía se empeña en reflejar una cultura metropolitana del sur de Inglaterra que excluye la rica diversidad de las tradiciones y personalidades que constituyen Gran Bretaña en su conjunto. Tenemos el Estado del Bienestar y las vicisitudes domésticas de los Huggetts... Deprimente, ¿no? - Los Huggett eran la familia protagonista de una tetralogía de comedias británicas producidas en los años cuarenta por Gainsborough Pictures, y que alcanzaron gran popularidad durante los años de la posguerra. Se centraban en el personaje de Joe Huggett, el padre de una típica familia de clase trabajadora de Londres, casi siempre metida en líos. Eran, en definitiva, el tipo de películas que odiaban los miembros del Free Cinema-. Algo así escribía un lector en una carta al ‘Observer’, explicando por qué en este país ya no es posible un arte vital. Esta especie de pseudoliberalismo esnob y desdenguado es el enemigo más pernicioso y destructivo de la fe. Nosotros nos posicionamos en su contra (...). En primer lugar, mirar a Gran Bretaña con honestidad y afecto. Saborear sus excentricidades; atacar sus injusticias; amar a su gente. Utilizar el cine para expresar nuestras lealtades, nuestros rechazos y nuestras aspiraciones. Este es nuestro compromiso”.*

Fdo. Comité por el Free Cinema.

un espíritu más encaminado hacia la esperanza a través de la evaluación de un grupo de jóvenes de fiesta los sábados por la tarde en los alrededores de Piccadilly Circus. Al igual que *The Singing Street* (1951) - enfocado a la vida diaria que afecta a los alumnos de la Norton Park School, en Edimburgo- y *Wakefield Express* (1952) - realizada por LINDSAY ANDERSON con un sentido esencialmente descriptivo sobre el proceso que conlleva la edición y puesta en circulación de un periódico inglés de fuerte arraigo popular-. (...)

(...) Integrado en el arranque de la temporada 1958/59 del National Film Theatre, el Cuarto Programa consignaría un total de siete cortometrajes de nacionalidad polaca, "Voces polacas / Polish voices", uno de los países emergentes -pese a los estragos causados por una guerra que había diezimado su población mayoritariamente de extracción judía- en el continente, que contaría con la Escuela de Lodz, semillero de futuros cineastas. Por sus aulas pasarían, entre otros, Roman Polanski y Kazimierz Karabasz, quienes presentarían trabajos recientes en Inglaterra con la voluntad de abrirse al mundo. Los elementos surrealistas formarían parte de la cosmogonía de estos "hijos de la guerra", mereciendo la consideración de un público, el británico, receptivo a propuestas que les distrajeran de la realidad ni que fuera por unos minutos. Algunos de ellos se valieron de la combinación de personajes animados con reales - **Dom** (1957), de los ilustradores Jan Lenica y Walerian Borowczyk, y **Był sobie raz / Once Upon a Time** (1957), del propio Borowczyk en solitario- para reclamar la atención del espectador. Pero para el grueso de propuestas procedentes del noroeste de la Europa continental se desprendía una conciencia social de una realidad que trataba de borrar las huellas de un trágico pasado reciente, sublimada por un componente surrealista o, en su defecto, bizarro.

En esta tesitura se sitúan **Dom starych kobiet / The House of Old Women** (1957), de Jan Lomnicki, **Gdzie diabeł mówi dobranoc / Where the Devil Says Goodnight** (1956), de Kazimierz Karabasz y Wladyslaw Slesicki, **Paragraf Zero** (1956) de Włodzimierz Borowik y sobre todo **Dwaj ludzie zszafa / Two Men and a Wardrobe** (1958) de Roman Polanski impregnada de un humor negro que haría fortuna en su salto a la realización de largometrajes. Algunos de los cineastas de nacionalidad polaca (Polanski, Borowczyk y Lenica) citados encontrarían refugio creativo en París, la ciudad de donde serían oriundos François Truffaut y Claude Chabrol, redactores de "Cahiers du Cinéma" en los prolegómenos de la revista de periodicidad mensual y artífices de sendas carreras cinematográficas de indudable empaque. Dos de sus títulos se proyectarían en el Quinto Programa, constituyendo el díptico galo con el que el Free Cinema se saltaba una regla hasta entonces "inviolable". Así pues, la presencia en el programa de **El bello Sergio** (*Le beau Serge*, 1958), de Chabrol, abría la puerta de



entrada a largometrajes, en una concesión que no tardaría en abortarse. A modo de complemento se proyectaría **Les mistons** (1957), una obra de juventud de Truffaut, rodada íntegramente en Niza, y que entronca con su ciclo de películas que pivotan sobre el personaje de *Antoine Doinel* (Jean-Pierre Léaud, su alter ego cinematográfico) (...). En función del escuálido repertorio de producciones presentes bajo el genérico “French Renewal”, tres únicas jornadas (concretamente, las celebradas del 7 al 9 de septiembre de 1958) se destinarían para el Quinto de los Programas del Free. Tras haber colocado el foco sobre otras realidades cinematográficas, cabía volver, a juicio de los programadores, a los inicios para retomar el pulso de una realidad mostrada a través del celuloide por los “jóvenes airados” instalados en suelo británico. El Sexto y último de los Programas<sup>3</sup>,

3 Sexto Manifiesto del Free Cinema –extracto- (marzo de 1959): *“Han pasado ya tres años desde que presentamos nuestro primer programa de Free Cinema en el National Film Theatre, como un desafío a la ortodoxia. Causó un cierto revuelo. Nos llamaron ‘esperanza blanca’, ‘rebeldes’, ‘una empresa seria y muy prometedor’... El público fue amplio y entusiasta. Y en gran medida, como resultado de esta respuesta favorable, el asunto se convirtió en un movimiento. Ahora presentamos el sexto de estos programas. Es también el último. Hemos decidido que este movimiento, bajo este nombre, ha servido ya a su propósito. Algunos se alegrarán, otros lo lamentarán. Nosotros sentimos una mezcla de alegría y pesar. Hacer películas de esta manera, fuera del sistema, supone una enorme presión que no es posible soportar indefinidamente. No se trata solo de encontrar el dinero necesario. Cada vez que se ha rodado una nueva película, nos hemos encontrado con que hay que librar la misma batalla por el derecho a mostrar nuestro trabajo. Pero nuestra sensación no es de derrota. Hemos obtenido victorias. Las películas del Free Cinema han ganado premios para Gran Bretaña en Cannes (**Together**, 1956), Venecia (Mención Especial para **Nice Time** y Gran Premio para **Every Day Except Christmas**, ambos en 1957) y Estados Unidos (**O Dreamland**), primer premio en el Festival de Cine Experimental de Cleveland en 1957). Los programas se han exhibido con éxito en París y Nueva York; en Italia, Finlandia, Dinamarca y Japón; en Moscú y en Hampstead. Lo que en realidad comenzó como un programa único de películas creció hasta convertirse en un movimiento que ya cuenta con su propio lugar en los libros de historia del cine. Al rodar estas películas y presentar estos programas hemos intentado hacer una apuesta por un cine independiente y creativo en un mundo en el que las presiones del conformismo y el mercado son cada día más poderosas. No vamos a abandonar esas convicciones, ni a dejar de intentar llevarlas a la práctica. Pero creemos que este movimiento, bajo esta bandera particular, ya ha cumplido con su tarea. Un año más, y el propio Free Cinema se habrá convertido en otra etiqueta. Preferimos parar cuando aún estamos en plena forma. Además, la situación está cambiando. Podría parecer que para peor: ¿cuántas salas de cine han cerrado en estos últimos tres años, y cuántas más están a punto de convertirse en salas de fiesta o en boleras? Pero nosotros no creemos que esto sea el fin del cine; preferimos considerarlo la agonía de un mal sistema. Y cuanto antes muera, mejor.”*

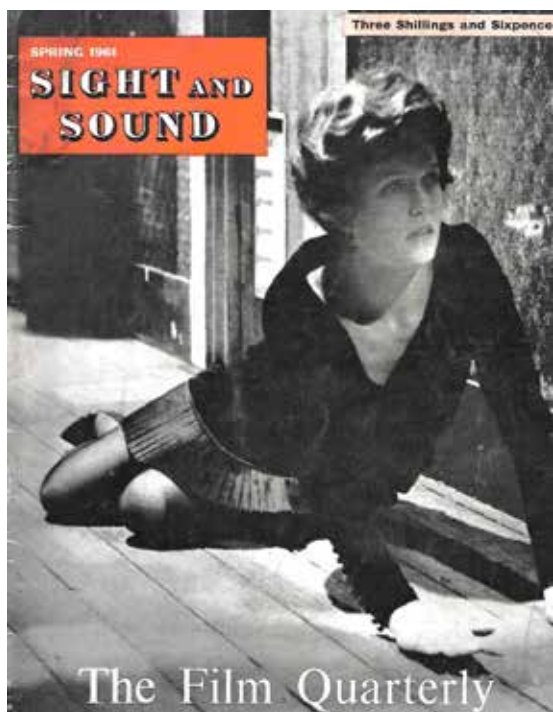
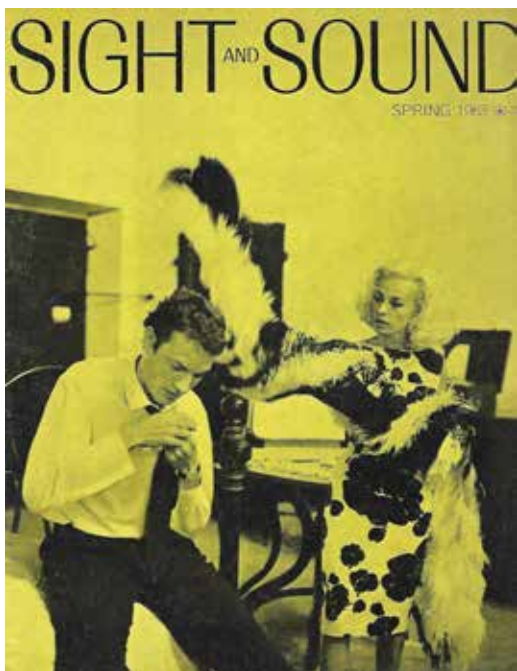
**El Free Cinema ha muerto, ¡larga vida al Free Cinema!**

Fdo.: Lindsay Anderson, John Fletcher, Walter Lassally, Karel Reisz



“The last Free Cinema”, tuvo un sabor inglés pero sin perder la perspectiva de un sentido de mestizaje que forzaría a mostrar la realidad de una nación autoproclamada Imperio bajo la luz de realizadores foráneos. Tal es el caso de **Refuge England** (1959) en que la cámara seguiría las evoluciones de un súbdito húngaro que llega a Victoria Station y se empieza a sentir desplazado de su hábitat. Un relato fílmico que parece manifestarse en la voz de su propio director, Robert Vas, cuya “mirada extranjera” comparte, en cierto sentido, con la de otro centroeuropeo, Karel Reisz en **We Are the Lambeth Boys** (1959), el título al que aludía el mismo realizador a propósito de su bautizo tras las cámaras. El cineasta oriundo de la actual República Checa razonaba que la película original *“es profundamente visual. De acuerdo, tenía sonido, pero el sonido amplifica y comenta. La información a menudo se procesa en términos visuales. Y particularmente se da en la escena donde van y juegan a cricket con una escuela pública en Harrow, o en otra parte no hay casi diálogo”*. Ambas producciones se beneficiarían del trabajo del cameraman Walter Lassally, pieza angular del Free Cinema desdoblado en miembro de un comité de programación, presto a cerrar el círculo con la selección de **Enginemen** (1959), de Michael Grisby – producción del BFI en que se nos muestra la operativa que implica a un ferrocarril propulsado con carbón- y de **Food for a Blush** (1959), de Elizabeth Russell, cuyo tono paródico en torno a la realeza británica debió cautivar de forma harto especial a LINDSAY ANDERSON, en aquel periodo enfrascado en una diversidad de proyectos teatrales y situándose en lontananza su debut en el campo del largometraje. (...)

Con este Sexto Programa el ahora llamado “Comité para el Free Cinema”, donde hallamos a los suizos Goretta y Tanner, al técnico de sonido John Fletcher o al fotógrafo Lassally- dieron por finalizado el movimiento, si bien Anderson negó siempre que el Free Cinema fuera una “escuela cinematográfica”, puesto que mayoritariamente se centraba en diversos aspectos de la vida contemporánea en Gran Bretaña, limitando su alcance. Pero, sobre todo, los programas del Free Cinema finalizaron, primero, por razones financieras -su producción se había encarecido considerablemente-, y después, porque sus principales impulsores se pasaron al largometraje. De alguna manera, sería temerario decir que el Free Cinema “desapareció”, simplemente evolucionó hacia métodos de trabajo y canales de distribución mucho más profesionalizados. Tony Richardson, quien ya se había descabalgado de la iniciática en 1958, dirigió la adaptación al cine de la célebre obra teatral de John Osborne, **Mirando hacia atrás con ira** (*Look Back in Anger*, 1959), a la que siguieron **El animador** (*The Entertainer*, 1960), con guión original de Osborne, y *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey*, 1961); Karel Reisz debutó como director de largos con **Sábado noche, domingo mañana** (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) y **Night Must Fall** (1964). LINDSAY ANDERSON, por contra, entre 1957 y 1963 se centró en la dirección escénica en el Royal Court, famoso teatro alternativo que alumbró el movimiento de los “*Angry Young Men*”- lógicamente, puso en escena textos de escritores contestatarios como Keith Waterhouse, Christopher Logue o John Arden-, además de escribir regularmente sobre cine en periódicos y revistas especializadas como “Sight and Sound”, “The New Left Review”, “New Statesman” o “The Observer”. No sería hasta el estreno de la polémica **EL INGENUO SALVAJE** (*This Sporting Life*, 1963), cuando Anderson se estrenó mucho más tarde como director de largos. Sobre su experiencia el autor explicó: “*Rank Organisation (la distribuidora de la cinta) la odiaba. No sabían cómo promocionarla. ‘No más de esa basura insalubre’, dijeron al final de su explotación. Entretenimiento familiar a partir de ahora. El rotativo ‘London Evening Standard’ reimprimió sus declaraciones bajo el titular ‘El año en que el ‘kitchen sink drama’ (el drama de fregaderos) se fue al garete’ (...)* El realismo dio paso al mito del ‘swinging’ London. Y los estadounidenses, Dios los bendiga, pusieron un montón de dinero para que los británicos hicieran un montón de malas películas”. Desalentado por la experiencia, Anderson no volvería al largometraje hasta 1968, con **IF...** El Free Cinema representó una nueva actitud hacia el arte filmico que rechazaba la ortodoxia y el conservadurismo del cine británico -encarnada por la London Films Productions de Alexander Korda, el cine bélico de tintes triunfalistas como **Salida al amanecer** (*Morning Departure*, Roy Ward Baker, 1950), o films colonianistas y racistas



como **Simba** (id. Brian Desmond Hurst, 1955)-, y que recuperaba la significación del documental como herramienta para la crítica social iniciada por John Grierson en los años treinta.

El Free Cinema denunció que el cine británico estaba completamente aislado de la realidad cotidiana en Gran Bretaña, y condenó la representación estereotipada y paternalista de la clase obrera en el cine *mainstream*.

Sus películas intentaron paliar de manera objetiva, crítica, semejante carencia.

Una experiencia que tuvo una vida efectiva muy corta, apenas una década. Recordemos los films rodados por los “descendientes del Free Cinema”, como **Up the Junction** (Peter Collinson, 1968), **Kes** (Ken Loach, 1969) o **Bronco Bullfrog** (Barney Platts-Mills, 1970), junto con las últimas cintas británicas de Tony Richardson -**La última carga** (*The Charge of the Light Brigade*, 1968) y **Risa en la oscuridad** (*Laughter in the Dark*, 1969)-y de Karel Reisz -la poderosa y desconocida **Morgan, un caso clínico** (*Morgan: A Suitable Case for Treatment*, 1966)-, cuyos vínculos con el manifiesto de 1956 cada vez aparecen más degradados. Había nacido la “British New Wave”. Pero, como escribió Rudyard Kipling, esto ya es otra historia. (...)

(...) *Ex nihilo nihil fit*. Nada surge de la nada. Semejante aforismo sería imputable a Parménides y podría aplicarse a que un movimiento como el Free Cinema, si bien supuso un “antes” y un “después” para el cine británico no partía de la nada (...). Era el producto de una situación política, social, histórica, muy convulsa. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, el Imperio británico se deshizo de manera acelerada a causa de su debilitamiento económico tras el esfuerzo bélico -Gran Bretaña debía a los EE.UU., su aliado en la guerra, 26.000 millones de dólares-, la influencia del nacionalismo en los países colonizados y la eclosión de un nuevo orden mundial que ya no estaba bajo dominio europeo, sino en manos de norteamericanos y soviéticos, quienes alentaron los procesos de descolonización movidos por muy diversos intereses. Así pues, en 1947, India y Pakistán lograron su independencia; en 1948 lo hicieron la Birmania británica y Ceilán (hoy Sri Lanka); en octubre de 1954 tuvo lugar el traumático acuerdo entre Gran Bretaña y Egipto -gracias a la presión militar y política ejercida por el presidente egipcio Nasser-, sobre la gradual evacuación de las tropas británicas de su base en el canal de Suez, que mermó la popularidad del Primer Ministro Winston Churchill. El orgullo imperialista británico, dolido, destapó su vena racista cuando Churchill trató en vano de restringir la llegada de inmigrantes de la India y otros países miembros de la Commonwealth, bajo la idea de “mantener Gran Bretaña blanca”, como dijo al gabinete en enero de 1955.



Durante la década de los cincuenta, miles de trabajadores provenientes de todas partes del agonizante imperio, viajaron hasta la metrópoli para trabajar como mano de obra barata y ayudar así a la reconstrucción de posguerra. A medida que aumentaba la inmigración, también lo hizo la violencia racial en ciudades como Londres, Birmingham y Nottingham.

Tensiones que también tuvieron su reflejo en una clase obrera de mayor sensibilidad social, política y cultural, en parte gracias a la disminución del desempleo y el aumento de los ingresos -entre 1955 y 1960, la renta semanal de las familias aumentó una media del 34 %-, junto a un creciente “estado del bienestar” que

arranca con la creación del National Health Service (NHS), la entidad pública que presta asistencia sanitaria universal y gratuita a sus ciudadanos, promovida por el gobierno del laborista Clement Attlee en 1946. Pero, especialmente, porque los hijos de la clase obrera, que habían podido ir a la universidad, empezaron a cuestionar abiertamente muchas de las viejas estructuras sociales, políticas y culturales victorianas aún vigentes. El ejemplo más claro de todo ello lo tenemos en la generación de “los jóvenes airados” (*Angry Young Men*), expresión acuñada originalmente por el jefe de prensa del Royal Court Theatre para promocionar la obra de John Osborne (1929- 1994) titulada “Look Back in Anger” -estrenada el 8 de marzo de 1956-, y que posteriormente los medios de comunicación británicos emplearon para describir a los jóvenes escritores desilusionados, enojados con los valores políticos, morales, de la sociedad británica tradicional, así como con su visión de la cultura. Dramaturgos, novelistas y filósofos como John Braine (1922-1986), Kingsley Amis (1922-1995), John Wain (1925-1994), Allan Sillitoe (1928-2010), Harold Pinter (1930-2008) Colin Wilson (1931-2013) o Arnold Wesker (n. 1932), reflejaron el fracaso del individuo -lleno de frustración y rabia- frente a un mundo destructivo, aparentemente incontrolable, dominado por el dinero, el éxito social y un soterrado sentido del clasismo típicamente inglés. Asimismo, los citados artistas reclamaban una independencia creativa que, inevitablemente, pasaba por la necesidad de amoldar las estructuras de producción y representación a la realidad cambiante del país, rehuyendo de los valores y formatos tradicionales. (...)



**Textos (extractos):**

*Christian Aguilera*, “Free Cinema: mirando hacia atrás con ira”,  
en VV.AA., **Historia del cine británico**, T&B, 2013.

*Joaquim Romaguera & Homero Alsina* (eds.), “El Free Cinema inglés”  
en *Textos y manifiestos del cine*, col. Signo e Imagen, Cátedra, 1989.

*Antonio José Navarro*, “¿Qué fue el Free Cinema?”, en dossier “Free Cinema: el  
movimiento que sacudió Gran Bretaña (1)”, rev. Dirigido, diciembre 2014.





DISARMAMENT

ities

WORLD

WHICH IS TO  
BE BANNED?  
THE BOMB  
OR  
THE HUMAN





## ANGRY YOUNG MEN

### **Texto del Manifiesto de los Angry Young Men correspondiente a LINDSAY ANDERSON (1958) -extractos-**

*¡SALGA Y EMPUJE!*

“Yo trabajo en el cine, y esto me proporciona un motivo de más para sentirme deprimido cada vez que vuelvo a Inglaterra. El ambiente cinematográfico es, admitámoslo, bastante difícil en todas partes, pero en ninguna otra parte del mundo es posible hallar la atmósfera del inglés. Tengo aún presente la estancia en Cannes con ocasión del X Festival Internacional de Arte Cinematográfico; fueron proyectadas películas de treinta y cinco países diversos; orientales y occidentales, de derechas y de izquierdas. Y debo decir que, después de un invierno en Londres, tener ante los ojos los resultados del trabajo serio y concienzudo desarrollado en el cine del mundo extranjero, constituía una sorpresa agradable: el humanismo triunfaba tanto en las películas soviéticas como en las norteamericanas, en las de bajo coste de Ceylán como en las costosísimas películas rodadas en Francia, Italia y Japón. Fueron concedidos premios a Polonia, Suecia, Francia, Unión Soviética, Rumania, Japón, Yugoslavia; la única que no figuró en el elenco de las premiadas fue Gran Bretaña. Han pasado siete años desde la última vez que una película inglesa logró un premio en Cannes. Y esto no es el resultado de una conjura política o económica; es sólo la lógica consecuencia del hecho de que nuestras películas han dejado que se las excluyera de la competición. El cine refleja, de una manera mucho más inmediata que otras artes, el clima y el espíritu de una nación. Sobre todo ante los ojos de quien está en el extranjero y que, por tanto, adquiere una objetividad que no le es posible alcanzar en su patria; lo que se produce en Gran Bretaña resulta realmente desconsolador (...).

(...) ¿Qué tipo de cine tenemos nosotros, los ingleses? En primer lugar, es preciso hacer constar que se trata de un cine precisamente inglés (en el sentido de que a Escocia, Irlanda y Gales no les está permitido manifestar su opinión): un cine que ostenta una actitud metropolitana y que es burgués de la cabeza a los pies. Características éstas que, para ser sinceros, también confieren algunos aspectos positivos: una cierta tolerancia, un cierto tono bondadoso, una falta de ampulosidad, una fluida soltura. Pero el propósito de no dejarse sorprender nunca, tomándose las cosas demasiado en serio, a la larga, deja de ser una virtud para

transformarse en un vicio, sobre todo cuando, como ahora, la nave empieza a hundirse. Y si sobre un platillo de la balanza está esa moderada vena humanística, sobre el otro están el snobismo, la escasez de inteligencia, las inhibiciones y tabúes, premeditada ceguera para las realidades y los problemas de nuestro tiempo, en nombre de un ideal nacional demasiado caduco y desgastado.

Todas ellas, actitudes propias de la burguesía o, más exactamente, de la gran burguesía. Ahora, yo sé muy bien que a mucha gente le parecerá de mal gusto hablar de 'clase', porque, dicen, nosotros los ingleses estamos ya por encima de semejantes mezquindades. En realidad, no es así en absoluto; es triste, pero es necesario admitirlo: la nuestra sigue siendo la sociedad dotada de la más fiera conciencia de clase que hay en el mundo, y no veo qué es lo que ganamos fingiendo que las cosas ya no son así. Porque el único modo para comunicar eficazmente los unos con los otros consiste en decirnos la verdad acerca de los ambientes de los que procedemos y de los prejuicios que hemos heredado, lo cual, cuidado, no equivale en absoluto a decir que debemos continuar respetándolos. Por lo que a mí respecta, estoy perfectamente calificado para tratar de las características de la gran burguesía, por el simple motivo de que ésta es la clase de la que procedo. Mi padre era un oficial del ejército y mi madre la hija de un negociante de lanas; hice los estudios primarios en una pequeña ciudad de la costa meridional y la enseñanza media en un liceo clásico del oeste. Ahora, si yo, al igual que tantos otros, rechazo la facilidad con que las izquierdas se liberan de todo sentimiento de patriotismo y lealtad, definiéndolos como cosa de 'muchachos de las escuelas públicas', por otra parte se perfectamente que muchas, demasiadas características de nuestro cine son la consecuencia directa de los sistemas escolásticos impuestos por la gran burguesía inglesa.

En efecto, el snobismo de nuestras películas no es de marca aristocrática. En las películas inglesas, el personaje del noble aparece, por lo general, bajo la forma de un simpático viejo gentilhombre un poco chalado, para quien todavía se siente cierto respeto. También a los personajes proletarios les corresponden papeles cómicos, cuando no de 'malo': son magníficos criados, buenos tenderos, maravillosos soldados que desfilan, que están agachados en las trincheras, tendidos en las literas de un barco mercante en espera del desembarco y en cuyos labios florecen divertidas frases en dialecto londinense (*cockney*); durante largo tiempo sueñan con sus queridas montañas de Gales y mueren como héroes, a menudo susurrando un último mensaje para la muchacha que dejaron en Old Kent Road; pero la acción principal de la película se desarrolla en el puente de

mando, entre los oficiales que se llevan continuamente los binóculos a los ojos, intercambiando concisos monosílabos (el cine inglés no se ha apartado nunca más del cliché de *capitán D*, de Noel Coward)<sup>1</sup>, y de esta manera ganan las batallas. Un joven actor, que tenga un deje de acento dialectal, hará bien en sacudírselo cuanto antes, porque, de lo contrario, no conseguirá nunca llenar de galones dorados su bocamanga; y, en este caso, ¿cómo queréis que consiga llegar a ser un divo?

La mayor parte del público ignora ingenuamente los límites que este género de snobismo impone a nuestro cine, al igual que el teatro. Y, según mi criterio, esto sucede aquí porque el snobismo en cuestión es tan ‘inglés’, etéreo, indulgente, carente de malicia, nunca violento y en muy raras ocasiones agresivo; quien lo hace suyo, ni siquiera imagina que puede provocar resentimientos, soberanamente convencido de que él mismo refleja el orden natural de las cosas. En la constancia de este ‘cliché’ existen, es cierto, incluso elementos de verdad, pero los falseados son mucho más numerosos.

Dentro de ciertos límites, es legítimo afirmar que los ingleses son, en conjunto, más uniformes, por ejemplo, que los italianos, pero es simplemente injurioso sostener que, a fuerza de ser controladas, han cesado de existir nuestras reacciones emotivas. Seguro que ya habréis comprendido a lo que me refiero: a la *señora Huggett*, la esposa del policía, alguien le va a decir que su marido ha muerto en el cumplimiento de su deber; ha sido apuñalado mientras intentaba detener a un *teddy-boy* que bailaba el rock-and-roll en las aceras del Soho. Una pausa de silencio, que no significa absolutamente nada, después la *señora Huggett* dice, perfectamente tranquila y dueña de sí misma: ‘*Perdóneme, tengo que arreglar estas flores*’. Educados aplausos de la crítica a este enésimo ejemplo de ‘minimización’ típicamente británica. Los productores británicos, según palabras de Roy Campbell, para citar un nombre, saben usar a la perfección dogales y frenos, pero ¿dónde está el caballo encabritado? (Lo sabemos, se está quietecito, quietecito, en su cuadra que da al patio interior de la casa, pero donde a nosotros, los niños, no se nos permite poner los pies).

Las películas inglesas que intentaron sinceramente narrar una historia ambientada en el pueblo, con personajes proletarios, pueden contarse con los dedos de una mano y, en la posguerra, en lugar de aumentar, se han hecho aún más raras.

<sup>1</sup> El protagonista de **Sangre, sudor y lágrimas** (*In which we serve*, 1942), interpretado por Noel Coward, dirigido por él mismo y David Lean.

La película de Carol Reed, **Bajo la mirada de las estrellas** (*The stars look down*), que se remonta al año 1939, hoy ya nos parece mecánica y artificiosa y, sin embargo, parangonándola con **El niño y el unicornio** (*A kid for two farthings*), rodada por el mismo director hace tres años, es una obra maestra de neorrealismo. Pero la verdadera objeción no afecta tanto a la falsificación de las realidades populares, como al hecho de que éstas sean esmeradamente evitadas. Recientemente, un amigo mío sometió un guion a un distribuidor para saber si éste consentiría en distribuir la película en caso de que se realizara. (De paso diré que son precisamente estos intermediarios los que deciden lo que se proyecta en las pantallas británicas, y no los productores, y mucho menos el público.) La reacción del distribuidor fue extraordinariamente significativa. Se trataba de un episodio de ambiente proletario; la primera secuencia tenía lugar en la explanada de un garaje, con unos obreros que, sentados al sol, la bolsa en las rodillas, almorzaban. Uno de ellos, un muchacho de unos 16 años, está resfriado y hace el gesto de sonarse con los dedos. “*¡También podrías usar pañuelo!*”, refunfuña uno de los otros. La decisión del distribuidor fue firmísima y no pudo ser expresada con mayor claridad. “*Una película que parte de cierto nivel social, nunca logrará remontarlo. El público no quiere ver cosas de este género*”. Y es el motivo por el cual, aun cuando existe gente capacitada para hacerlas, en Gran Bretaña no se pueden producir films como **Marty** (Delbert Mann, 1955), **Las uvas de la ira** (*The grapes of wrath*, John Ford, 1939), **Due soldi di speranza** (Renato Castellani, 1952) o **La infancia de Gorki** (*Dietsvo Gorkogo*, Mark Donski), films realistas que ocurren en las llamadas “clases bajas”.





Este virtual repudio, de al menos tres cuartas partes de población de nuestro país, representa algo mucho más grave que una ridícula depauperación de la producción cinematográfica: presupone la evasión de la realidad contemporánea por parte de una entera categoría social, la cual, no debe olvidarse, tiene influencia determinante. Y, lo que es peor, gracias al control por ellos ejercido en el cine logran imponer plenamente semejante visión distorsionada de la realidad a su vastísimo, ingenuo público. Según el testimonio de nuestros directores (aunque quien les hace jurar es el censor), Gran Bretaña es un país sin problemas en el que durante los últimos cincuenta años no se ha producido ningún cambio sustancial y que sigue siendo el corazón de Imperio en el que el Sol no cometerá jamás la indelicadeza de ponerse. Nada expresa mejor este propósito de continuar viviendo en el pasado que la serie de películas de guerra que los estudios ingleses han ido fabricando durante los últimos años, y que no da muestras de interrumpirse (...). Si en Gran Bretaña se continúan produciendo es, en primer lugar, porque son rentables; en segundo lugar, porque en el ejército y en el militarismo se perpetúan el tradicional orden social del país, sus distinciones de clase y los privilegios; y en tercer lugar, porque la evasión a través de la guerra nos permite sustraernos de las complejas incertidumbres del presente e ignorar el reto lanzado por el futuro. De este modo, volviendo a darle caza al "Graf van Spee", en **La batalla del río de la Plata** (*The battle of the River Plate*, 1956, Michael Powell y Emeric Pressburger), o bien siguiendo el ritmo de las trompetas militares podemos forjarnos la ilusión de que nuestra situación no ha cambiado en absoluto, que Inglaterra ha vuelto a ser la ¡GRAN Bretaña! (...)

(...) A menudo se oye decir que, en 1945, también nosotros hemos tenido incluso nuestra Revolución. Y, en efecto, algo tuvimos, aun cuando definirla como revolución me parece algo excesivo. De todos modos, por lo que respecta al cine inglés, no ha ocurrido absolutamente nada. La nacionalización de las minas de carbón y de los ferrocarriles, la introducción de la asistencia médica gratuita, la obligatoriedad de la enseñanza media: acontecimientos todos éstos que sería indispensable trasladar al plano de las relaciones humanas y que, sin embargo, no inspiraron ni una película. Al igual que tampoco las inspiraron los numerosísimos problemas que han ofuscado nuestro horizonte durante los últimos diez años: huelgas, *teddy-boys*, experimentos nucleares, traiciones perpetradas por los científicos, creciente arrogancia de los burócratas y similares; la presencia de tropas norteamericanas en suelo inglés pasó del todo inadvertida, y lo mismo puede decirse de la multitud de mineros italianos inmigrados y de los prófugos húngaros.



Pero sólo a condición de poderse referir a realidades como éstas valdría la pena de pronunciar juicios respecto de películas inglesas, ya que al nivel en que se halla hoy nuestro cine, las discusiones de carácter estético no pueden ser más que un juego vacío. Quiero decir que el objeto de nuestras consideraciones debería ser la imagen que el cine tiende a dar de nosotros; y el problema es si, como nación, podemos continuar aceptando semejantes imágenes. Además, debemos indagar qué sentido tiene y si es legítimo el uso que de este potente instrumento exquisitamente democrático pretenden hacer quienes tienen en sus manos los mandos políticos y financieros del país.

El cine es una industria: afirmación a la cual, creo, nadie tendrá nada que objetar; por otra parte, el cine es un arte, y también acerca de este punto será fácil encontrar un consentimiento mayoritario. Pero el cine también es algo más: un medio de comunicación, un medio para implantar unas relaciones. Ahora bien, esto lo hace particularmente abierto a un problema que, para nosotros, es de la máxima importancia, y acerca de esto están de acuerdo los seguidores de nuestros dos principales partidos políticos: aludo al problema de la conciencia colectiva, de la conciencia de pertenecer todos a la misma comunidad, de estar preparados para afrontar sacrificios para el bien público. Son, no es necesario decirlo, los principios que oímos invocar por los políticos sólo en tiempos difíciles (...).

(...) *“Es de vital importancia que expresiones como Deber y Abnegación vuelvan a adquirir todo su prestigio”*. Con estas palabras lord Hailsham se dirigió al país con ocasión de una reciente emisión radiofónica.

Pero, en el acto, entran ganas de preguntar: ¿deber hacia quién y por qué? ¿abnegación en nombre de qué ideal? Y nuevamente vuelve a nuestra memoria este manifiesto de los tiempos de la guerra, y cuando el señor Macmillan, hablando por primera vez por radio en calidad de primer ministro, aludió a “*lo gris de la uniformidad social*”, comprendimos inmediatamente a qué fundamentos políticos quería referirse. Volvemos, pues, a las jerarquías, a la élite autoidealizada de clase y de riqueza, a las dóciles clases medias, al ejército laborioso y devoto de los trabajadores. “*Todo Bonito y Todo Bueno*”. “*El rico en su castillo y el pobre en su tugurio*”. “*Cada día, tus cadenas serán más fuertes*”. Estos son los himnos que el señor Macmillan quiere que cantemos (...). (...) Gran Bretaña, país industrial e imperialista que ha perdido supremacía económica y su Imperio, todavía no se ha dado a si misma o no ha querido aceptar una nueva identidad. Es una falta de decisión que se hace patente en todos los campos y de mil formas distintas: por medio del descontento y del oportunismo difundido entre los jóvenes, las nostálgicas añoranzas y la fútil ampulosidad de las derechas tradicionales; el aburrido encogimiento de hombros de quienes hace veinte años levantaban, cuando no precisamente una bandera roja, por los menos un estandarte rosa.

Pero el problema fundamental sigue sin resolverse. (...) (...) En nuestro país existen mil problemas por resolver, pero uno de ellos es el fundamental: ¿cuál es la Gran Bretaña que deseamos? ¿Cuál es el ideal que nos proponemos al reedificar la sociedad? ¿Cuáles son las verdades que consideramos indiscutibles? No se debe olvidar que no se trata de problemas distintos ni de problemas políticos en el sentido técnico de la palabra: su solución influirá en la vida y en el trabajo de todos nosotros (...).



(...) He aprendido que es imposible trabajar para el cine o hacer de él el objeto de una discusión provechosa sin tener en cuenta el sistema en cuyo ámbito se producen las películas; y, basándonos en esta premisa, será asimismo imposible dejar de considerar las bases sobre las que dicho sistema se apoya, el proceso de su evolución, los móviles que lo sustentan y los intereses a los que sirve, el tipo de cine que este sistema produce y el tipo de cine que lo hace imposible. Estas consideraciones son las que me han inducido, a pesar mío, a adoptar una determinada posición política. No hicieron de mí un político o un propagandista, pero me orientaron y, naturalmente, influyen en mi manera de ver las cosas.

(...) Para que esto sea posible, lo primero que hemos de hacer es aprender a comunicarnos. Decirlo, tal vez puede parecer banal: ¿no se charla ya demasiado? Pero, para mí, comunicar significa hablar de la realidad actual, y no me refiero ciertamente a esa caza incesante de las ideas alrededor de un muro de la muerte que hoy en día es una “controversia”: una fatiga inútil, puesto que casi nunca se consigue entablar un diálogo, ya que la discusión se ha convertido en un simple juego entre gente que está de acuerdo en soslayar cualquier implicación personal para que un lobo no se coma a otro lobo; dicho con otras palabras, porque no es correcto hablar con demasiada franqueza. De modo que se crea una atmósfera densa, irrespirable, cuajada de teorías acerca de la banalidad y lo evidente, y el que es demasiado abierto o concreto es acusado de mal gusto o de exhibicionismo.

(...). Lo cual equivale a poner en duda tu sinceridad, a negar tu buena fe: o dejas que te pongan un freno entre los dientes o te ponen en cuarentena, te relegan entre los “jóvenes airados”; de modo que, me atrevería a jurarlo, la solución de los problemas embarazosos sigue aplazándose; y no sería difícil comprobarlo: la misma táctica se adoptará respecto del presente Manifiesto, a pesar de que dudo que, en último término, sirva de algo. Tengo la impresión -y confío en que no se trate únicamente de una esperanza- de que ahora ya no es la seriedad la que se considera aburrida, sobre todo por parte de los jóvenes, sino la parlanchina obsesiva y el tedioso culto de lo ‘divertido’. (...) Tenemos que aprender de nuevo, sin sonrojarnos, a usar palabras como deber, abnegación, obligación moral y esperanza, y también colectividad, conciencia, amor. Pero volver a poner en auge tales expresiones no basta, y no es suficiente usarlas en una conferencia política radiofónica. Lo que hace falta para decantar su significado, para dar nuevo vigor a los ideales que expresan, tras la larga serie de humillaciones sufridas por parte de los formalistas, los políticos y los periodistas, es una Revolución, y tan sólo ésta puede salvarnos. (...)

(...) Posiblemente parecerá que me he alejado un poco demasiado del tema 'cine'; pero los problemas que he señalado le afectan directamente. Si hoy en Inglaterra cogéis una cámara y la dirigís hacia una fábrica, una mina, un mercado de los arrabales, inevitablemente se os acogerá con el grito de: *¡Vaya, vuelve nuestro J. Arthur Rank!* o *¡Adelante, Clark Gable!* o *¡Queremos a Diana Dors!*. Lo cual no es debido al hecho de que los ingleses tengan una despiadada capacidad de autocrítica, carezcan de fantasía o tengan un exceso de humorismo, sino porque, tal como es actualmente el cine en nuestro país, ante sus ojos no representa más que una especie de parodia comercial.

Yo quiero una Gran Bretaña en la que el cine pueda ser respetado y comprendido por todos, como parte esencial de la vida creadora de la colectividad. Y si ruedo un documental de 40 minutos de duración sobre la gente que trabaja en el mercado de Covent Garden, no quiero que se me diga que, si quiero presentarlo en las plateas británicas, tengo que recortarlo hasta dejarlo reducido a 18 minutos, por el hecho de que, este año, los films de producción norteamericana son más largos que de costumbre. Los rostros simpáticos de estos amigos nuestros merecen un lugar de honor en las pantallas de su país, y yo tengo la firme intención de luchar por una colectividad que se lo conceda.



Luchar significa comprometerse, significa creer en lo que se dice y decir aquello que se cree. Puede que también signifique que seamos definidos unos sentimentales, irresponsables, fariseos, extremistas y anticuados, por parte de los individuos para quienes madurez quiere decir escepticismo, arte quiere decir diversión y responsabilidad quiere decir exceso de romanticismo. Pero también debe significar un nuevo tipo de intelectual y de artista que no tenga miedo o desprecio por sus semejantes, que no se sienta amenazado -y no sienta, por tanto, la necesidad de oponérseles- por la multitud de filisteos, que aspire a dar su aportación y que para ello esté dispuesto a valerse de los instrumentos de las masas. Por su propia naturaleza, el artista estará siempre en conflicto con el hipócrita, el mezquino, el reaccionario, y siempre habrá alguien que no comprenda la importancia de lo que está haciendo: siempre deberá luchar en nombre de sus opiniones. Pero la única cosa cierta es que el futuro está de parte de los valores humanos y de su concreta aplicación en nuestra sociedad. Todo lo que debemos hacer es creer en estos valores. (...).”

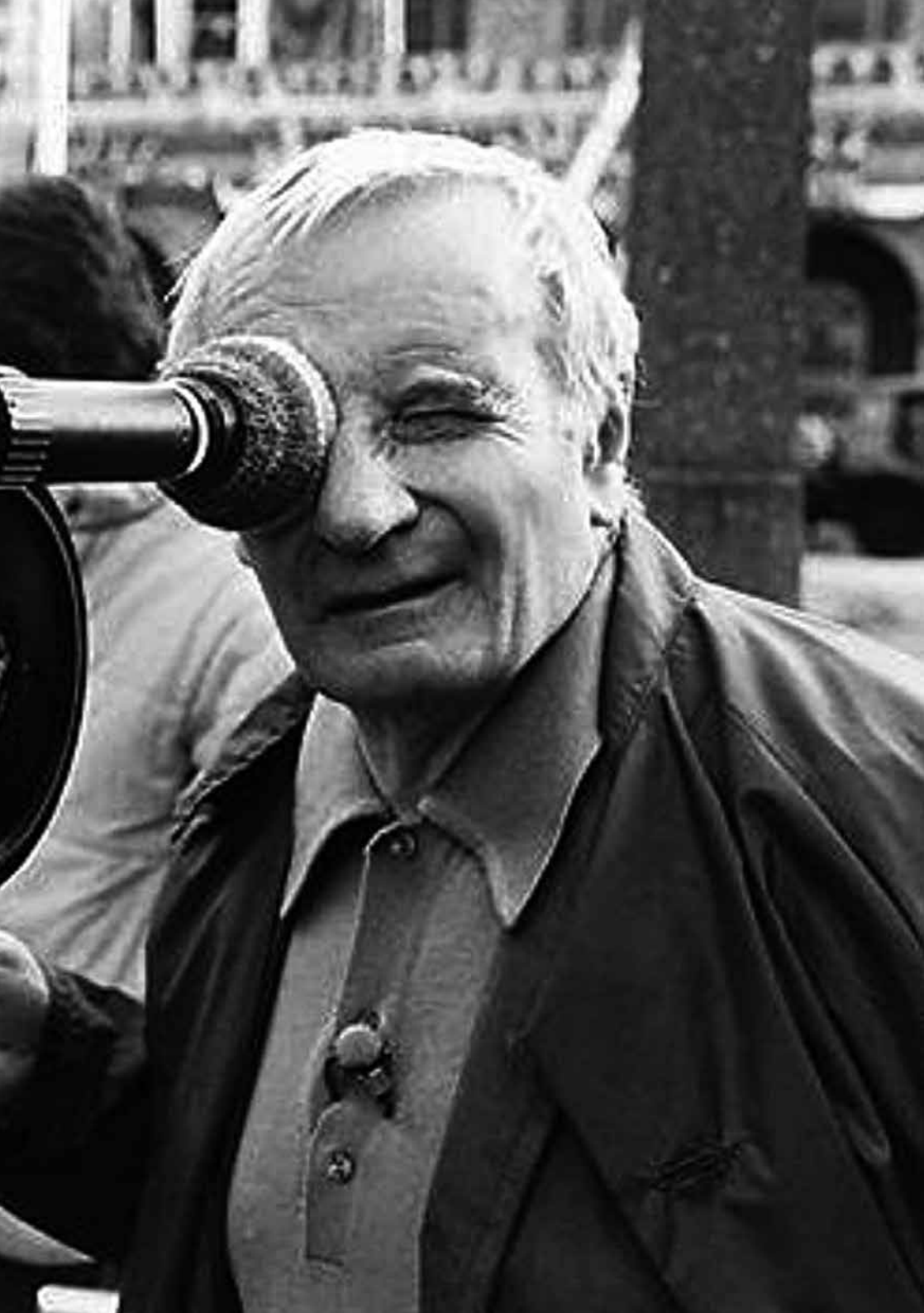
**Texto (extractos):**

*Joaquim Romaguera & Homero Alsina (eds.), “El Free Cinema inglés”*  
en **Textos y manifiestos del cine**, col. Signo e Imagen, Cátedra, 1989.











## LINDSAY ANDERSON

(...) Muchos de los movimientos cinematográficos que se produjeron a lo largo y ancho del siglo XX tuvieron entre sus respectivas filas un variopinto grupo de realizadores que los impulsaron y favorecieron su difusión a escala mundial a través de producciones que preservaban un similar sesgo crítico en la evaluación de unas constantes narrativas y estilísticas. Debido al carácter efímero del Free Cinema, cuyo alcance temporal no fue más allá de los siete u ocho años a partir de su gestación, el movimiento en sí mismo se puede reducir, en una primera línea de importancia, a los nombres de Lindsay Anderson, Tony Richardson y Karel Reisz. Todos ellos participaron activamente en la creación del germen que daría carta de naturaleza a la programación del BFI, pero no llegarían a monopolizar la presencia tras las cámaras o en lo que atañe al capítulo de producción y elaboración de guiones. En cambio, para el tránsito del corto o del mediometrage al largometraje, muchos cineastas en ciernes acabarían descolgándose de la práctica profesional tras las cámaras, otros tantos buscaron acomodo en el continente par a librar su particular “batalla” para con una industria que recelaba, en buena medida, de los dividendos que pudieran generar determinadas propuestas *arties* (los helvéticos Claude Goretta y Alain Tanner, el húngaro Ladó F. Gyöngy, etc.) y su “núcleo duro” (léase Anderson, Richardson y Reisz) enarbolaban la bandera de un movimiento que ellos mismos habían promulgado desde sus etapas iniciáticas. Sobre este “trípode autoral” se asienta, pues, el fundamento nutritivo del Free Cinema una vez emancipados del protectorado institucional que ofrecía el BFI y, a renglón seguido, buscando su sustento -equivalente a un principio de independencia- con la puesta en marcha de distintas unidades de producción. En este sentido, Woodfall Films jugó un papel preponderante. De la gestión artística de la misma se encargarían John Osborne -reciclado a guionista; para algunos dramaturgos el pluriempleo devino una tabla de salvación para economías fuertemente “oscilantes”- y Tony Richardson. (...)

(...) El más airado, combativo y polifacético de los directores del Free Cinema, LINDSAY ANDERSON, mantuvo una obra cinematográfica bastante alejada de los estándares, corta y alambicada, desde su importante trabajo en cortos documentales hasta la trilogía con Malcolm McDowell que ponía patas arriba los mecanismos institucionales y capitalistas. Y, no menos importante, desarrolló nutridas facetas de escritor sobre cine y director de producciones teatrales.



De los cineastas adscritos al Free Cinema, Lindsay Anderson es el que se puede considerar que mantuvo más fidelidad o conexión con el espíritu original del movimiento, y el carácter de *angry young man*. Lo cual no es decir mucho: si las reglas iniciales fueron pocas y abiertas, también el cine de Anderson fue lo suficientemente iconoclasta y libre como para no mantener ataduras ni compromisos con ningún manifiesto. Además, en su última etapa también abrazó un cine más convencional, y se vio atraído por el cine estadounidense aunque sea en una ocasión, para rodar la sólida y sentimental **LAS BALLENAS DE AGOSTO** (*The Whales of August*, 1987). La obra de Lindsay Anderson es además menor y más difusa en cuanto a formato que la de sus compañeros Karel Reisz y Tony Anderson: sus dificultades para sacar adelante proyectos tenían algo que ver con su poca inclinación a adocenarse. Sus otras facetas, la de crítico y escritor sobre cine, la (esporádica) de actor, un papel en **Carros de fuego** (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981) fue lo más llamativo, y la de director de producciones teatrales, más algunas producciones televisivas, y diversas mixturas (el guion para el documental sobre John Ford que dirigió Andrew Eaton, la traslación al

cine de algunas de sus producciones teatrales, como **In Celebration** y **Looking Back in Anger**, un trabajo puramente alimenticio e insospechado como **Wham! in China: Foreign Skies**, filmación de la gira oriental del grupo pop ochentero), mermaron la cantidad y continuidad de su obra estrictamente cinematográfica, en la que los largometrajes de ficción ocupan solo una parte. En casi toda su obra permanecieron vestigios de sus inicios en el documental, una de las esencias del propio Free Cinema, y del espíritu cuestionador de una realidad social y política abordada desde un punto de vista, más que crítico, cuestionador y deconstructivo, y más que revolucionario, revoltoso y desconcertante. La observación de la realidad de su tiempo con una mirada reivindicativa hacia las clases sociales menos favorecidas y más o menos dinamitadora de los estamentos oficiales que aplastan al individuo, permanecieron presentes en su obra mucho más allá del efímero aunque expansivo movimiento del Free Cinema como tal. Y principalmente en la trilogía satírica y combativa protagonizada por un mismo personaje, *Mick Travis*, que sin una continuidad clara y determinante, ejerce de camaleónico protagonista al servicio de las distintas historias en **IF ...** (1968), **UN HOMBRE DE SUERTE** (*O Lucky Man!*, 1973) y **BRITANNIA HOSPITAL** (1982). (...)



(...) Anderson, natural de Bangalore (India) verbigracia de la labor desempeñada por su padre de origen escocés dentro del cuerpo de oficiales del Ejército Británico desplazados al vasto país asiático, pasó por distintos centros escolares – el Saint Ronan’s School en Sussex y el Chentelham College– que irían conformando una personalidad inquieta, tallada por una actitud contestataria e irreverente. A principios de los años 40, Anderson obtuvo una “doble graduación”: en las aulas y en el ejército -siguiendo los pasos de su progenitor- donde desempeñaría tareas de criptografía para las Servicios de Inteligencia Británicos. A su regreso a Inglaterra una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, Anderson no dilapidaría el tiempo y se procuraría una formación suplementaria que redundaría en su inequívoca decisión por moverse en diversos medios de expresión artística que ayudaran a canalizar su perfil humanista marcadamente social. Latía en su interior un afán rupturista, que atacara los resortes de una sociedad parapetada en el valor de la tradición y de las costumbres. Entonces, la crítica cinematografía se advertía para Anderson un elemento que alimentara semejante pensamiento, conformando junto a Gavin Lambert –un amigo íntimo desde los tiempos de los *colleges* donde ambos compartieron pupitre– y Karel Reisz, un “ideal” de revista bautizada “Sequence”.

En la misma Anderson mostraría su sapiencia cinéfila, al tiempo que sus particulares obsesiones (preferentemente ligadas a actrices del cine mudo y de la Edad Dorada de Hollywood como Mary Astor) quedarían al desnudo en algunos de sus artículos.



El equivalente de “Cahiers du Cinéma” en territorio británico apenas sobrepasaría el lustro de vida, pero se revelaría un tiempo suficiente para ir dando cabida a un pensamiento común entre algunos de sus redactores que el cine británico padecía de un anquilosamiento y de una autocomplacencia que imposibilitaba que fuera más allá de los dictados de una corrección formal y de contenidos. A diferencia de buena parte de la reducida plantilla de “Sequence”, Anderson proseguiría su actividad de crítico en las filas de “Sight & Sound”, la revista oficial del British Film Institute, y en el semanario “New Statesman”, heredera directa de las enseñanzas, de carácter corrosivo para las huestes conservadoras del Imperio, de la revista satírica “Punch”. (...) (...) Su trayectoria como crítico puede condensarse de la siguiente manera: 1947-1952. Coeditor de la revista “Sequence” / 1950-1959. Colaborador de “Sight and Sound”. / 1951. Publica el libro “Making A Film: The Story of Secret People”, sobre el rodaje de un film de Thorold Dickinson. / 1955. Organiza una retrospectiva de John Ford en el National Film Theatre. / 1956. Ensayo “Stand Up! Stand Up!”, en “Sight and Sound”. / 1957. Ensayo “Get Out and Push”, en “Declaration”. / 1981. Se edita el libro “About John Ford» (Plexus, Londres). / 1993. Guión y presentación del documental televisivo “John Ford”, de Andrew Eaton. / 2003. “Never Apologize: The Collected Writings”, recopilación de sus textos editada por Paul Ryan. / 2004. “Lindsay Anderson: The Diaries”, recopilación a cargo de Paul Sutton.

Anderson publicó 28 ensayos y críticas en “Sequence” y 36 en “Sight and Sound”<sup>1</sup>, además de otros textos vertidos en “Films in Review”, “Films and Filming” o “The Guardian”. En el titulado “Angles of Approach” arremetía contra *“la convención de que el arte en general, y el cine en particular, deben justificar su propia existencia cumpliendo una función social útil. No se le puede permitir ser simplemente lo que es: se aprecia un film por lo que no es y se condena otro porque no es lo que nunca ha pretendido ser. El primer deber del crítico es coger el objetivo de una película y juzgarla en base a si consigue o no este objetivo”* (“Sequence” n° 2, invierno 1947).

1 En 1992, en la encuesta que cada cierto tiempo propone esta revista a críticos y directores, Anderson votó por sus 10 films favoritos: **La edad de oro** (*L'age d'or*, Luis Buñuel, 1930), **Douce** (Claude Autant-Lara, 1943), **Sopa de ganso** (*Duck soup*, Leo McCarey, 1933), **La tierra** (*Zemlya*, Alexander Dovjenko, 1930), **Listen to Britain** (Humphrey Jennings 1942), **Cita en St. Louis** (*Meet me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944), **The Singing Lesson** (Lindsay Anderson, 1967), **No eran imprescindibles** (*They were expendable*, John Ford, 1945), **Cuentos de Tokio** (*Tokio monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953) y **Cero en conducta** (*Cero de conduite*, Jean Vigo, 1933).

El neorrealismo italiano fue uno de sus caballos de batalla. Sobre **El limpiabotas** de De Sica: *“Me ha sorprendido el ímpetu emotivo, generoso e inflexible que da a **El limpiabotas**, como a los films de Rossellini, una fuerza desconocida en las películas de gánsters de la Warner, o en el agradable cine social de la Ealing”* (“Sequence” n° 4, verano 1948). En torno a **Paisa** de Rossellini: *“Lo que más golpea es el profundo sentido de la realidad, o mejor convendría decir de la actualidad [ ... ] La considerada ‘aproximación documental’ tiene indudablemente considerables virtudes. Favorece el realismo, la autenticidad de la atmósfera, la actuación sincera si no refinada, pero hasta el punto de impedir al artista imponer sus propias ideas sobre el material de base, de coartar su derecho a plasmar y eliminar”* (“Sequence” n° 2, invierno 1947). Su reseña de **Un americano en París** se convierte en emotiva rememoración personal del musical clásico de Hollywood. En este su último texto para “Sequence” destaca, por supuesto, el sueño de Gene Kelly convertido en ballet: *“Ambientado en un decorado audazmente inspirado en Duffy, Renoir, Utrillo, Rousseau (particularmente encantador) y Lautrec, el ballet suscita una emoción que hace subir de repente la temperatura. Como en **Un día en Nueva York**, su función en la historia es la de describir el humor y la confusión del protagonista”* (“Sequence” n° 14, año nuevo 1952).

En las páginas de “Sight and Sound” desgranó su visión sobre cineastas como Ophüls, Buñuel y Lang. *“El virtuosismo de Ophüls con el travelling es obvio para el ojo entrenado; pero es un virtuosismo legítimo, no algo meramente complaciente por su habilidad, muy expresivo de la agilidad de este artista”* (sobre **Madame de...**, vol. 23, n° 4, abril-junio 1954). *“Los primeros rollos de la película son como el mejor tipo de documental -como **Moana-**, por su estima, la observación concreta de los detalles prácticos de la vida”* (sobre **Robinson Crusoe**, vol. 24, n°2, octubre-diciembre 1954). En oposición al cine de Lang inminentemente anterior a **Los sobornados**, que le parecía muy poco interesante, Anderson alaba este film destacando la recuperación de las virtudes perdidas en el director: *“tensión y velocidad; intenciones modestas; inteligencia, escritura parecida a la de un artesano”*. (vol. 24, n° 1, julio-septiembre 1954). La teoría crítica de Anderson se asocia mucho a Ford, con cuyas películas mantuvo siempre relaciones contradictorias, y a quien dedicó dos textos en “Sequence”, cinco en “Sight and Sound” y el libro publicado en 1981; en realidad se trata de la exhumación de un ensayo escrito hacia 1955 que le había encargado Gavin Lambert cuando era el responsable de publicaciones del BFI.



En su defensa de la tradición documentalista británica destaca su trabajo sobre Humphrey Jennings (“Sight and Sound” vol. 23, nº 4, abril-julio 1954). Esta revista albergó su ensayo-manifiesto más célebre, “Stand Up! Stand Up!”, que empieza azuzando a la crítica: *“Es mucho más fácil escribir críticas de películas que formular los principios sobre los que deben escribirse dichas críticas”*. El realismo, finalmente, fue otra obsesión: *“La palabra ‘realismo’ implica solo un acercamiento válido a la realidad contemporánea, no un estilo o una manera específica”*, escribió en un texto de 1959, inédito en su momento. (...).

(...) A través de una serie de contactos que iría realizando en aquellos años de febril actividad, Lindsay Anderson introdujo un nuevo destabilizante de cara a ese sector inmovilista de la sociedad británica: la confección de la serie de programas auspiciados por el National Film Theatre. Su organización recaería, en lo conceptual, fundamentalmente en Anderson y Reisz. Algunos de sus respectivos trabajos tras las cámaras obtuvieron visibilidad en este ciclo de películas documentales que no excedían de los sesenta minutos de duración en el mejor de los casos.

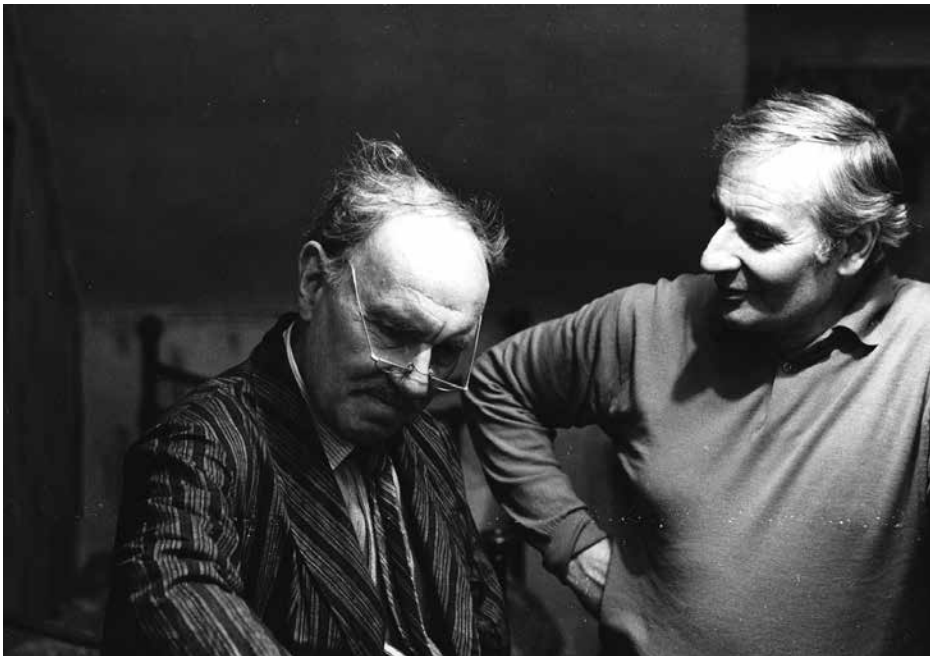


La semilla de su pulsión refractaria al autoritarismo, que abogaba por una actitud ácrata frente a la sociedad y las instituciones que la sustenta, ya se localiza en **O Dreamland** y **Every Day Except Christmas**. (...) El cortometraje que aportó al primero de los programas del National Film Theatre que dieron inicio al Free Cinema en 1956, **O Dreamland** (1953), era el sexto de un formato en el que Anderson ya estaba trabajando desde 1948 cuando debutó como *filmmaker* con **Meet the Pioneers** (1948). El corpus de una quincena de cortos y medimetrotrajes que realizó hasta 1957 ya contenía desde sus comienzos algunos de los presupuestos de esa nueva forma que revolucionaría el cine británico: esas primeras piezas documentales se centran en la clase trabajadora, en los mecanismos industriales y en las vidas cotidianas de quienes conforman la sociedad en su base, presentados tanto como parte de un engranaje, como en su individualidad, con sus problemas, su trabajo y sus pequeñas ilusiones. Los cuatro primeros cortos fueron un encargo de una empresa de Yorkshire, Richard Sutcliffe Ltd. Un trabajo nada rutinario: en el tercero, **Three Installations** (1952), ya sorprende la minuciosa descripción visual y la sinfonía de formas y movimientos que Anderson logra a partir de una misión tan aparentemente inocua como la de mostrar las posibilidades y progresos de las cintas transportadoras en tres ejemplos: una instalación de producción de hierro, una unidad de empaquetado de cemento y la construcción de un gigantesco muelle para los nuevos barcos que reflejan un febril desarrollo industrial.



Desde el texto que escribe a máquina una secretaria para describir lo que el corto ofrecerá, al travelling aéreo sobre la cinta transportadora, los detalles del funcionamiento de los complejos mecanismos (con sus posibilidades visuales entre la geometría y la abstracción) y la integración de los obreros anónimos en el paisaje, **Three Instalations** ofrece un buen ejemplo del documental tan funcional como creativo que será una de las raíces del Free Cinema.

La localidad donde hizo esos primeros trabajos es donde se asentaba también el periódico que Anderson se encargó de plasmar en **Wakefield Express** (1952). Con motivo de su centenario, el rotativo encargó al cineasta un documental, entre otras cosas para no tener que explicar a cada visitante cómo se hacía un periódico. Pero Anderson fue más allá y registró también el carácter aglutinador de la vida de una pequeña ciudad que el reportero, libreta en mano, recorre, y lo que supone para una pequeña comunidad que se interrelaciona a partir de esa una cadena de periódicos. Por un lado, las fuentes de noticias, como la iglesia, los clubes sociales, el rugby o las vidas cotidianas de ciudadanos individualizados; por otro, la minuciosa descripción de una forma de hacer periódicos, con el complejo sistema de composición tipográfica, ya desaparecida.



La voz en off que conduce el relato se da también en **Thursday's Children** (1954), en este caso a cargo de Richard Burton, que se prestó a colaborar en una llamada de atención sobre el trabajo de una profesora con niños sordomudos, los sistemas de aprendizaje y los progresos que pueden llegar a experimentar. En la primera parte, la voz toma el punto de vista de uno de los niños; la imagen representa a esos niños jugando a ser mayores en sus tareas cotidianas, hasta que se descubre su hándicap. Pero no hay compasión ni tragedia ante sus obstáculos para comunicarse, sino ilusión y felicidad por su propio progreso. La consecución de un objetivo, que luego será tratado por Anderson en su reverso negativo y frustrante, y con sarcasmo, a causa de las presiones de triunfo que la sociedad capitalista ejerce sobre el individuo, se revela aquí como un reconocimiento a la dedicación y el tesón de las personas que acometen tareas difíciles en beneficio de otros. **Thursday's Children**, codirigido por Guy Brenton, ganó el Óscar al mejor corto documental. (...)

(...) Presentada como "A Sequence film", en honor a la revista de cine que Anderson había fundado con Gavin Lambert y Karel Reisz, **Ø Dreamland** comienza con la imagen de un hombre limpiando un Rolls Royce (vehículo que volverá a aparecer en **Momma don't allow** como representación de una clase social) y prosigue con una atracción de autómatas que reproducen diversas torturas históricas.





La música procedente de un *juke box*, una melosa canción de Frankie Lane, nos traslada a otros lugares de “Dreamland”, el parque de atracciones construido en Margate, una localidad costera del condado de Kent, fuera de Londres, el espacio urbano que será por lo general el centro neurálgico del documental free. La risotada estruendosa de los autómatas se alterna con las canciones que van desplegando su corpus dramático y emocional sobre las imágenes. Rodado de forma modesta, con Anderson ocupándose de la grabadora de sonido -que recogería tan solo algún murmullo, risas y las presentaciones de los encargados de cada una de las atracciones, montado después de manera dislocada- y John Fletcher de la cámara, **O Dreamland** documenta la actividad de esta feria o parque de atracciones, el “lugar” donde ocurren hechos determinantes de **Sábado noche, domingo mañana** y **Un sabor a miel**, otro centro neurálgico de la realidad mostrada por el Free Cinema. Pero la lectura de Anderson, el gran documentalista del grupo es en todo momento crítica y, sobre todo, visual. No hay comentario alguno a lo largo de los doce minutos que dura el film. No hay retórica de la palabra, sentencias orales sobre hechos filmados. Las imágenes, combinadas con algunos sonidos como en la escena en el museo de autómatas, se bastan por sí solas. Anderson filma gente anónima en plena distensión, desprendidos y despreocupados durante unas horas, pero lo hace subrayando una cierta alienación y consumismo, conceptos encerrados entre las casetas y norias que conforman el espacio de “Dreamland”, una tierra de sueños que pueden volverse pesadillas como las torturas representadas al inicio.

No hay intento de estilización alguna: la fotografía es práctica e instantánea y la suciedad o saturación del sonido choca frontalmente con cualquier recreación de un espacio edénico y lúdico. Las imágenes no enfatizan, simplemente muestran y recalcan lo que está ahí, confundiendo a veces las expresiones de los visitantes con las muecas perversas de los muñecos de los feriantes.

**Every day except Christmas**, el film de Anderson sobre una jornada en el mercado londinense de Covent Garden renuncia a la neutralidad desde el primer momento: está dedicado a todos los personajes que trabajan y se mueven por el mercado, así que la toma de partido hacia ellos, hacia sus instantes en el trabajo y sus vidas en general, es indisimulada y se aparta del estilo de los documentales previos del propio Anderson. Covent Garden es un estado de ánimo más que un espacio, como el local de jazz del corto de Reisz y Richardson, como el Piccadilly Circus nocturno filmado por Goretta y Tanner. La cámara de Lassally (quién si no) recoge los gestos habituales de los trabajadores nocturnos que preparan los centros de flores, las cestas de fruta y las cajas de legumbres que empezarán a venderse cuando llegue el día. Las voces y ruidos (sonido, y montaje, de Fletcher, quién si no también) no están sincronizados, con lo que se crean dos espacios autónomos y a la vez ligados entre sí, el eco de las voces y la cotidianidad de los cuerpos en el quehacer de cada jornada. Como ocurre en **Enginemen** y **We are the Lambeth Boys**, el mercado deja paso a un pequeño restaurante en el que los trabajadores comen y charlan, e intuimos que lo hacen cada noche allí en necesaria y casi evanescente rutina: **Every day except Christmas** es un film sobre la inercia de una forma de vida. El estilo de esta secuencia está en sintonía con el John Cassavetes de la inminente **Shadows** (algunos brotes del nuevo cine americano de finales de los cincuenta se parecen en muchas cosas al Free Cinema). Una música de inspiración fordiana impregna de cierta nostalgia el regreso al mercado, cuando los vendedores se confunden con los compradores que llegan a primera hora de la mañana. La película no fue financiada por BFI sino que es la primera entrega de la serie "Look at Britain", auspiciada por la firma Ford. Reisz, contratado por la compañía de automóviles para su departamento publicitario, fue el productor del film y el encargado de dirigir la segunda entrega de la serie, **We are the Lambeth Boys**. (...).

(...) Un niño protagoniza la breve fantasía documental **Henry** (1955), uno de los cuatro cortos que le encargó la NSPCC (Asociación Nacional para la Prevención de la Crueldad contra los Niños). En esta breve fantasía documental, Anderson sortea el simple mensaje propagandístico con el relato de un niño que, al oír discutir a

sus padres en la noche, decide coger algo de dinero y huir por las calles de la gran ciudad, donde disfruta del jolgorio nocturno y de los neones gigantes. También entra en una bolera donde un chico le da a probar un cigarro, mira un escaparate de maniqués y cuando va a aceptar caramelos de un hombre, un representante de los servicios sociales (interpretado por el propio Anderson) le recoge y vela por su regreso al hogar. El mensaje no es de triunfalismo institucional, sino de llamada de atención a los padres, para que cuiden y protejan a sus hijos. Las imágenes nocturnas de la ciudad son tan bellas como inquietantes, obra del director de fotografía Walter Lassally. (...) Menos interesante resulta hoy **Foot and Mouth** (1955), estudio aleccionador sobre una epidemia que afectó a las vacas y otros animales a comienzos de los años 50, encargo esta vez del Ministerio de Agricultura británico. Dos piezas más, **f20 a Ton** (1955) y **Energy First** (1955), para los servicios energéticos del país, completaron este trabajo previo al Free Cinema que se sumaba a la oleada de documentalistas que en los años 50 siguieron la estela de Humphrey Jennings o Paul Rotha para testimoniar la recuperación y el crecimiento de la Inglaterra de posguerra, evitando la propaganda y buscando en las nuevas técnicas visuales un acercamiento real a los mecanismos y las gentes que hacían posible ese crecimiento, y un tono poético que trascendía el puro testimonio.



Además de formar parte del colectivo de cineastas que contribuyeron al documental **March to Aldermaston** (1959), que certificaba el esforzado recorrido en protesta por el desarrollo del armamento nuclear de unos ciudadanos que temían por el futuro inmediato de la Humanidad (“*El hombre tendrá suerte si logra evitar extinguirse para 2010*”, ponía Anderson en boca de un personaje en la posterior **UN HOMBRE DE SUERTE**), Anderson comenzó con “Waiting of Lester Abbs” (1957) la dirección de producciones teatrales, principalmente para el Royal Court Theatre pero también para otras compañías, una actividad que mantendría constantemente hasta comienzos de los 90. (...) (...) Todas estas piezas documentales se arremolinan en torno a una filmografía copiosa en este apartado pero exigua en cuanto a número de largometrajes abordados en el espacio de treinta y cinco años. Una actitud parsimoniosa, al ralenti, que contrasta con la velocidad de crucero adoptada por John Ford desde sus inicios profesionales, el cineasta al que honró con un ensayo, **About John Ford** (1983), fruto de una serie de entrevistas sostenidas con el realizador de Maine a lo largo de varios años, cuando su vitalidad artística empezaba a menguar, circulando en sentido contrario a la de Lindsay Anderson, presto a su debut cinematográfico con **EL INGENUO SALVAJE** (1963). (...)

#### **Textos (extractos):**

*Christian Aguilera*, “Free Cinema: mirando hacia atrás con ira”, en VV.AA., **Historia del cine británico**, T&B, 2013.

*Ricardo Aldarondo y Quim Casas*, “Lindsay Anderson: contra lo establecido”, en dossier “Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (y 2)”, rev. Dirigido, enero 2015.

*Quim Casas*, “Los cortos documentales”, en dossier “Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (1)”, rev. Dirigido, diciembre 2014.











**Viernes 15**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **EL INGENUO SALVAJE** (1963) Gran Bretaña 134 min.

**Título orig.-** This sporting life. **Director.-** Lindsay Anderson. **Argumento.-** La novela homónima (1960) de David Storey. **Guion.-** David Storey. **Fotografía.-** Denys Coop (1.66:1 B/N). **Montaje.-** Peter Taylor. **Música.-** Roberto Gerhard. **Productor.-** Karel Reisz, Leslie Parkyn y Julian Wintle. **Producción.-** Independent Artists - Julian Wintle/Leslie Parkyn Productions. **Intérpretes.-** Richard Harris (*Frank Machin*), Rachel Roberts (*sra. Hammond*), Alan Badel (*Weaver*), William Hartnell (*'Papá' Johnson*), Colin Blakely (*Maurice*), Vanda Godsell (*sra. Weaver*), Anne Cunningham (*Judith*), Jack Watson (*Len Miller*), Arthur Lowe (*Slomer*), Hatty Markham (*Wade*), George Sewell (*Jeff*), Leonard Rossiter (*Phillips*). **Estreno.-** (Gran Bretaña) febrero 1963 / (Francia) mayo 1963 / (EE.UU.) julio 1963 / (España-Festival de Valladolid) abril 1964.

**versión original en inglés con subtítulos en español**



*2 candidaturas a los Óscars: Actor principal (Richard Harris) y Actriz principal (Rachel Roberts)*

*Premio al Mejor Actor (Richard Harris).*

*Festival de Cannes*

*Espiga de Oro a Mejor película. Festival de Valladolid*

*Película nº 19 de la filmografía de Lindsay Anderson (de 36 como director)*

*Música de sala:*

*Centenario del nacimiento de*

**SAM RIVERS**

*Saxofonista (tenor) y compositor de jazz*

*(1923-2011)*

**“Fuchsia Swing Song” (1964)**

**Sam Rivers, Jaki Byard, Ron Carter & Tony Williams**



(...) Lindsay Anderson fue el más tardío de los cineastas del Free Cinema en debutar en el largometraje, y lo hizo con **EL INGENUO SALVAJE** (1963), sobre un guion de David Storey (autor cuya obra teatral posterior sería llevada a escena por Anderson en numerosas ocasiones) basado en su propia novela. El escritor de Wakefield situaba en su localidad natal y en la figura de un jugador de rugby (deporte que él también practicó) el drama de un hombre, *Frank Machin* (Richard Harris), que vive de alquiler en la casa de una mujer viuda con dos hijos, *Margaret* (Rachel Roberts), con la que mantiene una relación, y mientras tiene la oportunidad de dejar su trabajo como minero por la fama, gracias a una suculenta oferta deportiva, se deja llevar por la violencia y la frustración de no alcanzar una clase social a la que no pertenece y por un amor no correspondido. Esta víctima de su propia ambición y de un entorno en el que el dinero es el principal sinónimo del éxito tiene un precedente en **Un lugar en la cumbre** (Jack Clayton, 1959). Pero como corresponde a un retrato que comienza en el barro del campo de rugby (y con un tono documentalista que conecta directamente con la etapa previa de Anderson), **EL INGENUO SALVAJE** es más rugosa y sórdida. Plantea ya las relaciones de poder que el cineasta desarrollará en posteriores films, tanto en el ámbito de lo íntimo (la actitud alternativamente tiránica y sumisa que *Frank* mantiene ante la mujer, fruto de una necesidad de aparentar y dominar tanto como de sentirse querido y ser correspondido en su enamoramiento) como en el de los estamentos

sociales: tras tratar de impresionar a la mujer con su lujoso coche nuevo, la lleva a un restaurante lujoso en el que *Frank* se siente fuera de sitio y arremete primero con las maneras ceremoniosas del camarero, y después contra el magnate que le ha contratado y su esposa que previamente le ha tratado de seducir, o más bien de utilizar sexualmente, representantes de la burguesía adinerada. Una explosión de violencia contra las clases dominantes, verbal en este caso, que cobrará mayores dimensiones a partir de **If... (...)**

**Texto (extractos):**

Ricardo Aldarondo & Quim Casas, “Lindsay Anderson: contra lo establecido”, en dossier “Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (y 2)”, rev. Dirigido, enero 2015.

(...) En las secuencias de rugby que van punteando **EL INGENUO SALVAJE**, Lindsay Anderson fija su nerviosa cámara -se trata de las escenas en las que el director imprime un mayor ritmo al montaje, picando mucho los planos y moviendo mucho los encuadres- en los cuerpos en continua embestida de los jugadores, en el caos embarrado, en la brutalidad desbocada; pero, al mismo tiempo, en segundo plano, presenta la relación de tan británico deporte con su público proletario, de la calle, tan vulgar como su propio protagonista, *Frank Machin* (Richard Harris): no hay más que ver las tomas de aire documental ambientadas en el estadio (real) de los Wakefield Trinity Wildcats, y cómo en ellas resalta, tras las gradas, el degradado entorno industrial de la zona. Como bien sabía David Storey, que antes de escribir la novela que él mismo transformó en guion había jugado a rugby profesionalmente, *Machin*, como tantas estrellas deportivas, representa para los aficionados de su equipo la (vana) esperanza de la posibilidad del ascenso social de uno de nosotros, del (inútil) sueño de tener acceso a todos los lujos, a todos los oropeles de las clases dirigentes -es, de hecho, esa ambición la que impulsa al personaje de Harris a meterse en el rugby, sobre todo después de asistir a cómo los jugadores son tratados como héroes en un local de postín-. Algo que, en realidad, aquellos utilizan para asegurar su posición privilegiada, adormeciendo cualquier conato de rebeldía: al fin y al cabo *Machin*, a pesar de su comportamiento soberbio, de su agresividad social, está en realidad ejerciendo, a cambio de cumplir sus sueños, como mero peón -perfectamente prescindible, e incluso sacrificable en aras de la felicidad conyugal si una mujer insatisfecha se encapricha de él- dentro de los juegos de poder entre dos ricachones como *Gerald Weaver* (Alan Badel) y *Charles Slomer* (Arthur Lowe).



No es casual, pues, que Anderson subraye que el único espacio de libertad para el protagonista, allá donde realmente puede utilizar de forma práctica su impulsividad, su fuerza bruta, sin herir física y moralmente a los que le rodean, es el campo de juego. La atracción que siente hacia el rugby no radica, pues, únicamente en que le convierta en un héroe local, ni en que le permita acceder a una serie de lujos inalcanzables cuando trabajaba como minero: también es el único contexto en el que siente que domina su entorno, en el que sabe exactamente lo que tiene que hacer en cada momento, mientras que en la vida real acostumbra a confundirse, a encallarse, porque es incapaz de comunicarse con los que le rodean de forma fluida si no es a través de bravuconadas, de insultos y de un comportamiento cándido, infantiloides -y que tan bien transmite Harris a través de lo gestual: la perpetua goma de mascar en la boca, la forma en la que cruza los brazos cuando busca protección ... - . Que *Machin* se rebele contra su entorno, y contra los cortapisas sociales que le impiden encontrar la felicidad a su manera, no es solamente una cuestión de honestidad generacional: también tiene que ver su absoluta incapacidad para integrarse, y



la huida hacia delante en la que se ha convertido su vida, en la que siempre, en algún momento, deja atrás a los que llegan a ser algo importante en ella. Por eso acaba desapareciendo de la trama “*Papá*” Johnson (William Hartnell), el ojeador que le ayuda a entrar en el equipo, y por eso su historia de amor con *Margaret* (Rachel Roberts), más allá de la necesidad de superar el proceso de duelo en el que ella está metida -cfr. el momento en el que salen al campo con sus hijos, y ella queda enmarcada por una vieja abadía que representa, precisamente, su sentimiento de culpa por sentir algo de felicidad-, está condenada al más absoluto de los fracasos. *Machin* no sabe vivir ateniéndose a las reglas sociales, al menos hasta que, con la separación y la posterior muerte de *Margaret*, se humaniza, se sensibiliza y adquiere una conciencia mucho más fuerte del daño que provoca, aunque sea de forma involuntaria, sobre los demás. De ahí que, en las últimas secuencias de rugby de **EL INGENUO SALVAJE**, no sea capaz de levantar cabeza, de imponerse con la rotundidad y el salvajismo de sus primeros partidos: por culpa del (o gracias al) que consideraba el amor de su vida, ha perdido el lado animalesco que le convertía en el gran héroe de su equipo. (...)

**Texto (extractos):**

*Tonio L. Alarcón*, “El ingenuo salvaje”, en dossier “Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (y 2)”, rev. Dirigido, enero 2015.





(...) En los títulos de crédito de **EL INGENUO SALVAJE** aparecen tres nombres míticos del llamado Free Cinema, la versión británica de los “nuevos cines” europeos surgidos en los años cincuenta y sesenta. Su director es Lindsay Anderson, que debuta aquí en el largometraje tras el prestigio adquirido con **Every day except Christmas (1957)** y **March to Aldermash (1958)**, sus trabajos anteriores en el ámbito del corto documental. El productor es Karel Reisz, otro adalid del movimiento, responsable de **Sábado noche, domingo mañana (1960)**, una película que presenta múltiples concomitancias con la de Anderson, y también impulsor de los dos cortometrajes mencionados, además de codirector del segundo de ellos. Y el guionista es David Storey, que, como Allan Sillitoe, autor de la novela en la que se basó el primer largo de Reisz, fue otro de los renovadores de la literatura británica de la época, en gran parte responsable de los nuevos aires cinematográficos. También en 1963 Reisz presentó **Night Must Fall**, su segundo trabajo como director, y Tony Richardson, el otro vértice del triángulo que completaban Anderson y el propio Reisz, se decantó por la parodia histórica en **Tom Jones**, una fábula desvergonzada y no demasiado respetuosa con los primeros presupuestos teóricos e ideológicos del Free Cinema, por aquellas fechas ya en plena decadencia.



**EL INGENUO SALVAJE**, pues, es una película a destiempo, que parece regresar al realismo social cuando todos los demás se han desmarcado ya de él, cuando el Londres de los *Angry Young Men* empieza a convertirse en la capital del pop. No en vano 1963 es igualmente el año en que aparece el primer elepé de The Beatles. Y tampoco es casualidad que Joseph Losey estrene en esas mismas fechas **El sirviente**, donde la lucha de clases experimenta una curiosa inversión. De idéntica manera en que **Night must fall** es la historia de una esquizofrenia, **Tom Jones** se configura como un relato de época visto desde la ironía de la modernidad. La furia antisocial de los jóvenes desclasados a los que habían dado vida Richard Burton o Albert Finney se reconvierte en el dandismo cínico de la cultura *mod*.

En **EL INGENUO SALVAJE**, Storey proporciona una base literaria estándar transformada luego por Reisz y Anderson en un relato cinematográfico que pertenece a la vez a los tres y a ninguno de ellos. Pese a ganar la Palma de Oro en Cannes con **If ...** (1968), Anderson nunca volvió a firmar una película tan sugerente como ésta, pero en ella ya pueden detectarse los ecos experimentales que resuenan en el resto de su filmografía. Y si el punto de partida es muy similar al de **Sábado noche, domingo mañana**, el tratamiento es diametralmente opuesto, aunque muchos detalles hacen pensar en las películas americanas de Reisz, hasta el punto de que su protagonista parece el antecedente del James

Caan de **El jugador** (1974) o el Nick Nolte de **Nieve que quema** (1978). Este relato sobre seres escindidos es la representación perfecta de la cultura británica de la época: en guerra con una tradición que aún pesa como una losa, es incapaz de prescindir de ella a la hora de reformular sus propósitos.

El protagonista de **EL INGENUO SALVAJE** es *Frank Machin* (Richard Harris) un minero que de repente se ve convertido a sí mismo en famoso jugador de rugby. La película empieza una Nochebuena, cuando un encontronazo en el terreno de juego le provoca graves daños físicos. Mientras lo anestesian para extraerle los dientes, *Frank* recuerda el camino que ha recorrido para llegar a ese punto. Impredicible y violento, tosco y arrogante, su ambigua relación con la *señora Hammond* (Rachel Roberts), una viuda con dos hijos aún traumatizada por la misteriosa muerte de su marido, es el contrapunto de su vertiginosa ascensión social, al principio inconsciente y feliz, luego tenebrosa y traumática. De hecho, *Frank* se debate entre dos universos que no lo aceptan y a los que él, en justa correspondencia, tampoco quiere pertenecer. Con la *señora Hammond* se comporta bruscamente, sin ningún gesto de cariño, y a veces con injustificada ostentación: en una secuencia memorable, le regala un abrigo de pieles y la invita a cenar a un restaurante de postín, donde acto seguido se dedica a vulnerar todas las normas sociales propias del evento. Igualmente, carece de sutileza para interpretar los códigos de sus nuevos amigos y nunca hace lo debido, ni siquiera cuando se trata de seducir a la mujer del jefe.



Los escenarios en los que transcurre la acción también son dispersos y disímiles. En casa de la *señora Hammond*, el ambiente luce gris y taciturno, siempre presidido por las botas del difunto, a las que Harris observa con una mezcla de estupor y consternación. Los pubs y los lugares de diversión no son especialmente sórdidos, y quizá por eso el protagonista tampoco acaba de encontrar su lugar en ellos, ni entre las parejas que se van formando ni en medio de las pequeñas intrigas mafiosas. Quizá su sitio esté en el campo de rugby, con los gritos y la violencia, donde no sirven las palabras ni las normas de conducta. Y puede que ésa sea la razón de que la película empiece y termine en ese espacio, al principio visto como una realidad perturbadora, al final contemplado con una extraña añoranza. Aparecen también, por supuesto, los no-lugares típicos del paisaje industrial, las chimeneas amenazadoras, las vías solitarias, las casas alineadas en calles desiertas, pero no desempeñan la misma función que en **Mirando hacia atrás con ira** (1959) o **Un sabor a miel** (1961), ambas de Richardson: más que sugerir representaciones de una posguerra desolada, aquí se trata de decorados por los que vaga un alma en tránsito, a través del vacío, como sucede en **Sábado noche, domingo mañana**. Los contrastes formales no terminan ahí. La música de Roberto Gerhard, inesperadamente, se adscribe a una vanguardia cercana a la exhibida por Giovanni Fusco, en la misma época, en las películas de Michelangelo Antonioni. Y la primera parte del relato está más próxima de Alain Resnais que del naturalismo lineal que se estilaba en el Free Cinema. A partir del accidente sufrido en el campo de juego, *Frank* rememora en flashes su vida anterior, con un cierto desorden y esporádicos retornos al presente, de manera que, según Quim Casas, “*la mezcla de sangre, anestesia y alcohol obra un efecto catártico en el pensamiento dolorido del protagonista*”. Es una bonita manera de decirlo, pues ese mejunje imposible remite tanto a la confusión vital de *Frank* como al carácter de puzzle de la película, que a su vez combina diversos registros tonales. Quizá debido a la admiración que Anderson sentía por John Ford, a quien dedicó un excelente libro, **EL INGENUO SALVAJE** es tanto la historia de un desencuentro con el mundo como un retrato de su dualidad en una época de crisis, cuando los viejos y los nuevos valores luchan entre sí, de la misma manera en que el amor de *Machin* por la *señora Hammond* se ve enturbiado por su inesperada ascensión social.

La idiosincrasia del personaje, en fin, supone una curiosa revisión de la tipología del héroe cinematográfico del siglo XX. En el fondo, los *Angry Young Men* procedían de la estirpe de Nicholas Ray, de sus criaturas violentas y desvalidas, que a su vez eran un trasunto de algunos personajes de la literatura *beat*.

Y en el caso de **EL INGENUO SALVAJE**, ese parentesco es tanto más acusado cuanto que *Frank*, como ocurría con Albert Finney en **Sábado noche, domingo mañana**, se ve despojado de la mitología asociada a la representación de la clase obrera para adquirir un carácter más abstracto, subrayado por su relación con la *señora Hammond*. Incapaz de amar, pero también renuente al abandono, *Machin* pasea su cuerpo vacilante por un paisaje desquiciado que luego, como decíamos, Karel Reisz trasladaría a América para que lo recogieran Martin Scorsese y Robert De Niro en **Taxi Driver** (1976) y, sobre todo, **Toro salvaje** (1980), también la crónica de un enfrentamiento irracional con el mundo. Y, curiosamente, en esa violencia heredada se reconocerá una parte de la vieja Europa, pues de hecho constituyó la otra cara de aquella errancia sentimental a través de la cual, más allá de la banda sonora, quizá Anderson y Reisz miraran hacia el cine de Antonioni, donde los cuerpos y los espacios se distendían en los lánguidos escenarios del tedio. (...)

**Texto (extractos):**

Carlos Losilla, "El ingenuo salvaje", en dossier "50 obras maestras del cine europeo (2)", rev. Dirigido, enero 2005.













**Martes 19**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**IF...** (1968) Gran Bretaña 112 min.

**Título orig.-** If.... **Director.-** Lindsay Anderson. **Argumento.-** El guion titulado “Crusaders” de David Sherwin y John Howlett. **Guion.-** David Sherwin. **Fotografía.-** Miroslav Ondricek (1.66:1 B/N y Color). **Montaje.-** David Gladwell. **Música.-** Marc Wilkinson, y la “Missa Luba”, interpretada por Les Troubadours du Roi Baudouin, y la “5ª Sinfonía Opus 42 nº1” de Charles Marie Widor. **Ayudantes de dirección.-** Stephen Frears y Stuart Baird. **Productor.-** Lindsay Anderson, Albert Finney, Michael Medwin y Roy Baird. **Producción.-** A Memorial Enterprises Film. **Intérpretes.-** Malcolm McDowell (*Mick Travis*), David Wood (*Johnny*), Richard Warwick (*Wallace*), Christine Noonan (*La chica*), Rupert Webster (*Bobby Phillips*), Robert Swann (*Rowntree*), Hugh Thomas (*Denson*), Michael Cadman (*Fortinbras*), Peter Jeffrey (*el decano*), Anthony Nicholls (*el general Denson*), Arthur Lowe (*sr. Kemp*), Mona Washbourne (*matrona*). **Estreno.-** (Gran Bretaña) diciembre 1968 / (Francia) mayo 1969 / (EE.UU.) marzo 1969 / (España) noviembre 1976.

**versión original en inglés con subtítulos en español**



Palma de Oro a Mejor Película. Festival de Cannes

Película nº 23 de la filmografía de Lindsay Anderson (de 36 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de

**THAD JONES**

Trompetista y compositor de jazz

(1923-1986)

**“Central Park North” (1969)**

**Thad Jones & Mel Lewis Jazz Orchestra**

(...) Lindsay Anderson siempre se refirió a **El autobús blanco** como su película “desconocida”, puesto que jamás gozó de una gran distribución y/o exhibición. Este medimetraje de cuarenta y siete minutos era uno de los tres segmentos que debían integrar un film de *sketches* en el que participarían Tony Richardson con **Red and Blue** y el dramaturgo Peter Brook con **Ride of the Valkyrie**. Pero, por razones desconocidas, estos dos episodios nunca llegaron a rodarse.

Desde los titubeantes inicios de su carrera como realizador –recordemos sus cortos **Wakefield Express** (1952) y **O Dreamland** (1953)–, Anderson buscaba romper con el esquema lógico-narrativo del cine comercial para hacerlo evolucionar como arte, buscando una experiencia de la mirada que no estuviera mediatizada por la palabra y la representación. Asimismo, en su artículo “Angles of Approach”, el cineasta argumentaba que el verdadero valor del artista cinematográfico radicaba en su capacidad para lograr sus metas dentro del film, privilegiando la idea de la libertad creativa por encima de cualquier condicionamiento, especialmente cultural. Anderson era coherente con sus ideas y **El autobús blanco**, desde una óptica mucho más radical, ya prefigura sus posteriores sátiras surrealistas sobre Gran Bretaña **IF...**, **Un hombre de suerte** y **Britannia Hospital**.

En **El autobús blanco**, el mundo se ve a través de los ojos de una impasible oficinista (Patricia Healey), esclava de un trabajo tedioso, del cual se evade observando atentamente la (absurda e inquietante) realidad que la rodea –recordemos el coche que persigue a una joven por la calle, y del que surgen dos tipos que la meten por la fuerza dentro del vehículo ... ; la extraña comitiva



de personas ciegas o lisiadas, junto a un par de monjas y un sacerdote, que acompañan a un pulmón de acero por el andén de la estación ... -, realidad que altera fantaseando. El espectador jamás tendrá otra información sobre ella que la que puede obtener trabajosamente a partir de lo que ve e imagina... Basado en un cuento de la dramaturga inglesa Shelagh Delaney (1938-2011) –célebre en los escenarios británicos por “A taste of honey” (1958)-, la protagonista del film se subirá a un autobús blanco -un color que no únicamente simboliza la pureza y la perfección, sino que aporta paz y confort, y alivia la sensación de desespero y de shock emocional-, que llevará a la oficinista de gira por la ciudad. Viajará junto al alcalde y su macero, además de un grupo de pasajeros anónimos vestidos con sus trajes nacionales o una versión estilizada de su mejor ropa. Tras visitar una fundición, una escuela local, una biblioteca, un museo y una galería de arte, la jornada concluye con una demostración de defensa civil, tras la cual la joven regresa a su casa por las calles vacías. Esta mantiene en todo momento una misteriosa frialdad, incluso cuando los acontecimientos se vuelven bastante disparatados. De hecho, **El autobús blanco** es un film claramente surrealista, que franquea la barrera de lo que sería un “movimiento” puramente artístico. La película de Anderson sugiere una actitud ante la vida interior intensamente libre, que rompe con “la dictadura de la razón” y donde la mente es dueña de todas sus facultades. En ese sentido, la invocación surrealista del sueño que hace **El autobús blanco** -la cinta mezcla estimulantes planos en color en medio de un ominoso mundo en B/N, evocando obras maestras de la pintura



como “El pelele”, de Goya o “El columpio” de Fregonard- debe entenderse, ante todo, como la manifestación de una revuelta contra la aceptación “realista” de un mundo “mal hecho”, teñida de dolor y sufrimiento.

Por otra parte, **El autobús blanco** exhibe el concepto de dualidad que sustenta el estilo de Lindsay Anderson como cineasta: la dualidad es la confrontación entre las necesidades expresivas del artista y las ideas de la sociedad que lo rodea. Algo que trasmite al film, mediante el contraste de la joven con el grupo. Por ejemplo, durante el ejercicio de defensa civil, todos sus compañeros de viaje se convierten en maniqués humanos, lo cual choca con la conmoción y las escenas de pánico del simulacro. Cuando se pone de pie para irse, el lugar donde tuvo lugar la manifestación se ha sumido en un silencio absoluto. Es un juego de contrastes en el que participan tanto la imagen como el sonido: en la secuencia final, la muchacha cena su *fish & chips* en un pequeño restaurante, a la vez que los propietarios, que parecen no verla, amontonan sillas en las mesas de su alrededor, oscureciendo su visión, mientras se quejan despreocupados de su agotador ritmo de trabajo... (...)

(...) Si con este medimetraje, Anderson rompía esquemas narrativos, alternaba el blanco y negro y el color de forma aleatoria y proponía un viaje poético-sarcástico a partir de una chica cansada de su rutinario empleo (mientras trabaja se ven colgando del techo las piernas de otra empleada, casi surrealista crítica a la tiranía laboral), con **IF...** Lindsay Anderson comienza su colaboración con Malcolm McDowell -en su debut cinematográfico-, actor que dará continuidad al personaje de *Mick Travis*.





En esta primera ocasión, como un estudiante insertado en el juego de jerarquías de un colegio, que acabará empuñando las armas y liderando una rebelión contra los estamentos religiosos y militares (unidos simbólicamente en el disparatado personaje del cura), y las reglas de dominación entre los veteranos y los novatos. Más que una propuesta política de rebelión y asalto al poder, aun con su marcado espíritu anarquista, Anderson plantea el film como una gran broma ambigua, regocijante pero también turbadora, heredera de las revoluciones de esos años pero desconectada de la proposición de un nuevo sistema. *Travis* es un personaje que parece situado más allá de la realidad (como muchos detalles de la narración y la puesta en escena de Anderson, que inserta lo fantasioso con total naturalidad) y no tiene anclajes familiares o afectivos; un ciudadano desconcertado en el devenir de un mundo que parece enloquecido, alienante y frustrante. Al fin y al cabo *Travis* se presenta envuelto en su bufanda y su sombrero y cuando en su habitación destapa su rostro y se mira en el espejo, reconoce que: *“mi propia cara nunca deja de asombrarme”*. (...) Al contrario de la historia que dice que algunas escenas de la película están en blanco y negro en lugar de en color porque la productora se estaba quedando sin dinero y ahorró dinero al procesar algunas escenas en monocromo, según entrevistas con Malcolm McDowell, Lindsay Anderson y el cámara, primero filmaron las escenas en la capilla de la escuela en blanco y negro porque tenían que usar la luz natural que entraba por la gran vidriera, lo que requería una película de alta velocidad. El material de color de alta velocidad que probaron era muy

granulado y los valores de color que cambiaban constantemente debido al ángulo de la luz a través del vitral también hacían imposible corregir el color. Así que decidieron filmar esas escenas en blanco y negro y, cuando vio los resultados, a Anderson le gustó la forma en que “*rompía la apariencia de la película*”, y decidió insertar otras escenas similares, más o menos al azar, para ayudar a desorientar al espectador a medida que la película se deslizaba del realismo a la fantasía (...).

### **Texto (extractos):**

Ricardo Aldarondo & Quim Casas, “Lindsay Anderson: contra lo establecido”, en dossier “Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (y 2)”, rev. Dirigido, enero 2015.

(...) Quizá porque ejerció como portavoz del movimiento, Lindsay Anderson fue el miembro más perspicaz del Free Cinema, su mejor crítico y su último bastión. **IF ...**, su segundo largometraje, llegó a las pantallas en 1968<sup>1</sup>, cuando la mayoría de directores habían optado por continuar sus carreras más allá de los límites del realismo británico. Anderson, en cambio, eligió lanzar un puñetazo directo a la mandíbula del *establishment* con este relato de aprendizaje sentimental ubicado en una academia militar. La educación, es decir, el uso del conocimiento, es el instrumento principal para la emancipación de las personas. En **IF...**, nos introduce entre los muros de esa sociedad estudiantil que atiende a sus clases con el objetivo de integrarse en la casta dirigente: el clero, el ejército o la academia; los poderes fácticos que enseñan a los adolescentes a aceptar la docilidad como la forma de vida más adecuada<sup>2</sup>. Ese camino, que se inicia a través de la mirada asustada de *Jute*, uno de los jóvenes alumnos del primer curso, culmina cuando la cámara se detiene ante *Mick*, el rebelde al que interpreta Malcolm McDowell. En una escuela marcada por su escrupuloso respeto a las costumbres, Anderson, antiguo alumno de esa misma institución, se mueve entre las escenas como si buscara a esa única

1 Ampliamente considerada como una de las películas que capturaron el gran movimiento de contracultura de finales de los años 60, el rodaje comenzó varios meses antes de uno de los eventos más significativos de ese movimiento: los disturbios estudiantiles en París en mayo de 1968.

2 Un embajador británico calificó la película como “*un insulto a la nación*”. Por su parte, John Ulick Knatchbull, 7º Baron Brabourne, conocido profesionalmente como Lord John Brabourne, productor de televisión y de cine, leyó un borrador inicial del film y lo consideró “*el guion más malvado y perverso que he leído. Nunca debe ver la luz del día*”.



figura rebelde ante la idiocia de los valores inculcados. La presencia magnética de *Mick* transforma el ambiente castrense de la institución a través de una serie de fugas oníricas con las que su director explora la frustración que acumulan los personajes. Frente al grupo de alumnos de último curso que ejercen de lacayos del profesorado, Anderson antepone el gesto rebelde de sus criaturas, que se revuelven contra los viejos principios y se preguntan para qué sirve una educación que no enseña a vivir. Progresivamente, **IF ...** abandona los férreos postulados estéticos del cine de escuela para sumergirse en una apasionante crítica contra la sociedad paternalista. Así, a medida que pasan los diferentes episodios de la película, el relato pierde rigidez y comienza a sacar punta a aquellos temas delicados que todos parecen ocultar: el homoerotismo silenciado entre los alumnos, el sistema de castigo y recompensa, o la necesidad de una rebelión que dinamite el clima de servidumbre y abnegación que promueve la institución. Como le sucede a *Jute* al principio del film, el espectador se mueve por el relato con la mirada asustada de un novato en territorio enemigo. El comedor, las risas y burlas de los compañeros y las tediosas explicaciones de los maestros conforman el retrato de ese producto final que amamantará décadas de conservadurismo.

La obediencia ciega. Por eso Anderson interrumpe el ritmo marcial de la película, a la manera de un cortocircuito, para permitir a su héroe respirar el aire de ese otro mundo que habita fuera del recinto: el campo abierto que *Mick* y sus



amigos recorren a lomos de una motocicleta robada; la chica a la que desea y busca en sueños; la gran ciudad por la que pueden corretear sin que nadie les llame al orden. Lo más parecido a la libertad. Esa que Anderson opone a los sermones durante la hora de misa, las inútiles instrucciones militares y la condescendencia del Rector del colegio.

**IF...** -cuyo título fue sugerido por la secretaria de Memorial Films cuando escuchó a Lindsay Anderson y David Sherwin debatiendo sin cesar posibles opciones-, es, más que un dibujo realista de la juventud británica, una sátira de los valores que la sociedad trataba de inculcar a las futuras generaciones. Frente a la rebeldía de *Mick* y sus amigos, Anderson sitúa al *Rector* del colegio. En una jugada inteligente, el cineasta reduce a la caricatura a Iglesia y Ejército, estamentos clave en el gobierno de la nación, y centra sus ataques sobre el encargado de educar a esos jóvenes. El profesor, el maestro que vende los viejos principios como una garantía de futuro; la rectitud, el cumplimiento del orden y la disciplina. No por casualidad resulta el único personaje libre de burla en la película. De ahí que su director le reserve un final que posee una fuerza retórica extraordinaria: atrincherados en su sueño, *Mick* y sus amigos se parapetan tras los tejados del colegio y llevan a cabo una emboscada a la salida de la celebración<sup>3</sup>. Sus ametralladoras disparan contra cualquiera, compañeros, civiles, soldados o clérigos, pero solo una de las balas acierta su objetivo. En ese último plano, entre la euforia de los rebeldes y el terror de los opresores, Anderson muestra al *Rector* mientras sucumbe tras el disparo. Quedan los jóvenes, que por primera vez mirarán al futuro sin ira. (...).

### **Texto (extractos):**

Óscar Brox, "If...", en dossier "Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (y 2)", rev. Dirigido, enero 2015.

### *Crítica de su estreno en España (1977)*

Palma de Oro de Cannes en 1969, **IF...** era de alguna manera la consagración oficial de la contestación. Premiando una película, oficial y aparentemente contestataria, Cannes, aceptaba su propia contestación como y había hecho más claramente antes, al acoger bajo su patrocinio las manifestaciones paralelas que habían surgido en contra del Festival.

3 Esta secuencia de los tejados se inspiró directamente en una de las películas favoritas de Anderson, **Cero en conducta** (1933) de Jean Vigo.



**IF...** es la segunda película de Lindsay Anderson, uno de los fundadores del Free Cinema y su teórico más relevante: se había distinguido desde las páginas de "Sight and Sound", tanto por sus apasionadas defensas de John Ford, como por su insistencia en la necesidad de un cine inglés, radicalmente distinto al existente. Sin facilidades para acceder a la dirección de largometrajes, los hombres del Free Cinema, velaban sus armas y realizaban cortometrajes, entre los que **Every day except Christmas** (1957) de Anderson alcanzó merecida fama. Hasta 1963 no se decide Anderson a realizar su primer largometraje, para lo que elige una novela de David Storey sobre un jugador de rugby, **El ingenuo salvaje** –que en pleno éxito del Free Cinema, gozó de una acogida muy por encima de sus merecimientos–, un film terriblemente pretencioso, teatral y fallido al que únicamente la extraordinaria interpretación de Rachel Roberts confería un cierto interés.

Con casi veinte años de perspectiva –**Sábado noche, domingo mañana** se estrena en 1959– el balance del Free Cinema es más bien desconsolador y el de Anderson corre parejo con el movimiento que apadrinó. Tras **IF...** únicamente ha realizado **Oh, Lucky Man!** –**Un hombre de suerte**, en España– y el fracaso estruendoso de su tercer film es innegable.

**IF...**, el film de la contestación de la adolescencia, está realizado por un hombre de 45 años. Como suele ser frecuente en una interpretación superficial de los hechos, se ha descalificado el film de Anderson por oportunista e insincero, cuando lo cierto es que entre las acusaciones que se pueden hacer a este hombre –tres películas en 14 años– no se encuentran precisamente las de insinceridad y oportunismo.

Más problema puede plantear el contenido del film, el condicional que engloba -y diluye en gran parte- el sentido de la película. Fiel a su formación documental, la primera parte del film, responde con justeza a la intención de Anderson de describir el sistema de funcionamiento de una escuela inglesa. El mundo cerrado, ligado a tradiciones absurdas, sujeto a una disciplina militar, adquiere su verdadera dimensión al ser el lugar donde se da la formación básica a los ingleses, entrando a una edad en que la capacidad de ser moldeado es todavía grande. La descripción -no exenta de nostalgia- es bastante precisa, por más que -como ya había hecho en **El ingenuo salvaje**-, Anderson mezcle absurda y gratuitamente, escenas en blanco y negro, en color y viradas, pero es en la segunda parte del film, donde las deficiencias de Anderson quedan más claramente al descubierto. Aísla a sus protagonistas del resto del colegio, convirtiendo el film en una especie de rivalidad entre los “Cruzados” y los “Whips”, fallando totalmente en la introducción de lo fantástico en el relato. A partir de este momento, se desequilibra totalmente el film, no logra hacer creíble la reacción de los muchachos, desvelando la falta de profundidad de todo el film, y vaciando de sentido la rebelión final de los “Cruzados” que disparan contra los pilares de las tradiciones: el director del colegio, el obispo y el general.

Si es cierto que **IF...** no es **Cero en conducta**, ni siquiera **El joven Torless**



no por eso se trata de un film despreciable. Anderson acometió el riesgo de hacer un film con todo un reparto de debutantes -en 1968- y merece destacarse la utilización del “Santus” de la misa Luba -muy especialmente en la escena de amor-, así como la escena de la fascinación homosexual que *Philippe* siente por *Wallace*. Me refiero a la secuencia -rodada íntegramente en cámara lenta-, en que *Wallace* hace sus ejercicios gimnásticos mientras *Philippe*, desde arriba, le observa mientras se pone el jersey (...).

**Texto (extractos):**

*Antonio Castro*, “If...”, en sección “Críticas”, rev. Dirigido, enero 1977.









**Viernes 22**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**UN HOMBRE DE SUERTE** (1973) Gran Bretaña 178 min.

**Título orig.-** O Lucky Man! **Director.-** Lindsay Anderson. **Argumento.-** Malcolm McDowell, basado en su vida. **Guion.-** David Sherwin. **Fotografía.-** Miroslav Ondricek (1.85:1 Color). **Montaje.-** David Gladwell. **Música.-** Alan Price. **Productor.-** Lindsay Anderson, Albert Finney, Michael Medwin, Malcolm McDowell y David Sherwin. **Producción.-** A Memorial Enterprises Film. **Intérpretes.-** Malcolm McDowell (*Mick Travis*), Ralph Richardson (*Sir James Burgess / Monty*), Rachel Roberts (*Gloria Rowe / Madame Paillard / señorita Richards*), Helen Mirren (*Patricia Burgess*), Arthur Lowe (*sr. Duff / Charlie Johnson / doctor Munda*), Graham Crowden (*profesor Millar*), Peter Jeffrey (*Dueño de la fábrica / Alcaide de la prisión*), Dandy Nichols, Philip Stone, Mona Washbourne y Mary MacLeod. **Estreno.-** (Gran Bretaña) mayo 1973 / (Francia) mayo 1973 / (EE.UU.) junio 1973 / (España) diciembre 1974.



**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 25 de la filmografía de Lindsay Anderson (de 36 como director)*

*Música de sala:*

**Un hombre de suerte** (*O Lucky Man!*, 1973) de Lindsay Anderson

Banda sonora de **Alan Price**



(...) Tras el éxito de *If...*, Malcolm McDowell sugirió a Lindsay Anderson que deberían volver a trabajar juntos. Anderson le respondió que los buenos guiones no crecían en los árboles y que McDowell debería considerar escribir los suyos propios si quería tener un buen papel. Aunque McDowell solo tenía treinta años en ese momento, basó el film en la historia de su propia vida antes de convertirse en actor y luego se la llevó a David Sherwin, quien le daría forma de guion (...). (...) Inspirada en una de las piezas fundamentales de la literatura británica ligada al acervo popular, “Pilgrim’s Progress”, **UN HOMBRE DE SUERTE** es la segunda pieza de la denominada “trilogía de *Mick Travis* o de la rebelión”, con Malcolm McDowell convirtiéndose en una especie de *alter ego* en pantalla o, cuanto menos, correa de transmisión de una personalidad desprejuiciada que abominaba de un sistema formativo (en el ámbito familiar, educativo o empresarial) castrador de los derechos individuales de los jóvenes de la sociedad. Además de exhibir ese timbre contestatario que guiaría no pocos de sus propósitos, Anderson dejaba constancia de su apego a ese cine “en construcción” que empezaría a fraguarse con el cambio del siglo XX y al que rinde tributo en las escenas preliminares de **UN HOMBRE DE SUERTE** antes que la función se desenvuelva en un tiempo presente donde *Mick Arnold Travis* realiza un periplo que recuerda de soslayo al experimentado por *Alexander De Large* (asimismo en la piel de McDowell) en la coetánea **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971). (...) De hecho el nombre de *Alexander De Large* se puede ver en el libro de pedidos de *Mick* cuando trabaja como vendedor de café –trabajo que sustituye al primero que tuvo



realmente McDowell en una fábrica de nueces-. Hay numerosos guiños al film de Kubrick -además del programa experimental en el que participa *Mick* en la clínica de investigación Millar (y donde uno de los asistentes de laboratorio llama al otro, *Stanley*): *Mick* saltando por la ventana para salvarse; su reforma en la prisión; los vagabundos que lo golpean después de que ha sido reformado; los dos policías en la escena del accidente automovilístico (al igual que su antigua pandilla después de convertirse en policías). De hecho, la extrema vulnerabilidad de *Mick* es similar a la de *Alex* en la segunda mitad de **La naranja mecánica**, entrando ingenuamente en situaciones que terminan volviéndose contra él (...)(...) Así pues, *Mick Travis* aterriza de nuevo como llegado de la nada, sin conexión con el episodio anterior en **UN HOMBRE DE SUERTE**, para protagonizar un itinerario de casi tres horas de metraje en el que su inserción en el mercado laboral se convertirá en un viaje disparatado, un permanente intento de salir adelante y triunfar en el despiadado y absurdo mundo dominado, de nuevo, por el dinero, los negocios y las apariencias. Se trata, además, de un musical, al menos en un sentido: las canciones de Alan Price<sup>1</sup> (el exintegrante de “The Animals” firmó varias bandas sonoras para Anderson) interpretadas en un estudio en segmentos insertados a lo largo del metraje, anotan

1 Lindsay Anderson intentó previamente hacer un documental sobre el músico Alan Price y su banda de gira por Inglaterra. Sin embargo, el proyecto tuvo que abandonarse debido al costo prohibitivo de licenciar las versiones de las canciones que interpretó la banda. Entonces, cuando Anderson y David Sherwin estaban desarrollando el guion de esta película, decidieron que Price debería escribir la partitura. Le enviaron el guion, indicando dónde debían aparecer todas las canciones. En consecuencia, casi todas las canciones ya se habían escrito antes de la filmación.

con talante sarcástico y también algo melancólico -Anderson concibió el papel de la música de Price como una especie de coro griego, comentando la acción, y también como parte integral de ella- las peripecias de *Travis*, cuyo primer trabajo consiste en encargarse de la representación en la zona noreste de una marca de café. Durante su periodo de aprendizaje en la fábrica, los sonidos ambientales y las alusiones a la modernidad industrial recuerdan al cine de Jacques Tati, algo que ya afloraba también en la música y algún momento de la puesta en escena (la escena de los *walkie talkies*, la figura humana empequeñecida e integrada como elemento arquitectónico) en **El autobús blanco**.





Además del comentario musical, el recorrido está sutilmente punteado por noticias catastróficas que surgen de una radio o de los neones callejeros, envolviendo la persecución de la felicidad por parte de *Travis* (“*mantén la sonrisa porque el siguiente será el mejor año de tu vida*”, indica una de las canciones) en un mundo que parece desintegrarse en su deriva absurda, mientras él sueña con llegar a lo más alto con su propio esfuerzo. Así, se ve envuelto en una fiesta clandestina en la que se proyectan películas porno, rodeado por un periodista, un policía y el jefe de Hacienda entre otros representantes de la sociedad y la moral establecida; es secuestrado y torturado por unos militares que le interrogan sin saber por qué; cuando huye aprovechando una estratégica explosión, es recogido por una mujer que le amamanta en una iglesia; recibe una oferta de trabajo mientras hace auto-stop, para hacer de conejillo de indias en una extraña clínica de transplantes; salta por la ventana (no le pasa nada: las licencias poéticas de Anderson), es recogido por unos músicos (en este punto la banda de Alan Price se integra momentáneamente en la acción) y se enamora momentáneamente de *Patricia* (Helen Mirren), a la que intenta utilizar para chantajear a su adinerado padre *Sir James* (Ralph Richardson), aunque *Travis* acaba convirtiéndose en su secretario y juntos hacen negocios con un tirano de un país africano, operación que le lleva a la cárcel durante cinco años; sale convencido de que tiene que practicar la solidaridad y la ayuda a los demás y se encuentra a *Patricia* y el duque con el que se iba a casar convertidos en *homeless*... *La extravaganza* –es la película favorita de McDowell de todas las que ha hecho– acaba en una fiesta que fusiona ficción y realidad, con el propio Lindsay Anderson apareciendo entre los actores, que han interpretado varios

papeles cada uno a lo largo del film. La vida como una gran farsa, una canción de falso espíritu positivo, una *gymkana* de apariencias para tratar de atrapar el dinero y el poder. O de evitar la miseria. (...)

### **Textos (extractos):**

Ricardo Aldarondo & Quim Casas, “Lindsay Anderson: contra lo establecido”, en dossier “Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (y 2)”, rev.

Dirigido, enero 2015.

Christian Aguilera, “Free Cinema: mirando hacia atrás con ira”, en VV.AA., **Historia del cine británico**, T&B, 2013.

### *Crítica de su estreno en España (1976)*

(...) Mientras los hombres del Free Cinema han sido totalmente absorbidos por el capital americano (Richardson, Reisz, Clayton, Schlesinger, Donner, Lester) la industria británica busca soluciones de emergencia acudiendo a otros campos, televisión (Ken Russell, Peter Watkins, Ken Loach), teatro (Peter Brook, Richard Attenborough y ahora parece que Harold Pinter). Lindsay Anderson se mantiene un poco al margen de estos tinglados, su corta filmografía, tres films en diez años, viene a confirmarlo. Parecidas notas podríamos hacer de la carrera comercial de sus películas –tengamos en cuenta que **If...** (1968), se encuentra prohibida en nuestro país. **El ingenuo salvaje** (1963), **UN HOMBRE DE SUERTE** (1973), han tenido audiencias muy restringidas, tanto dentro como fuera de España. Sólo recurriendo a artesanales fuentes de financiación –pequeñas productoras, actores amigos, aportación de trabajo- ha logrado realizar tres largos.





**UN HOMBRE DE SUERTE** parte de una idea original de Malcom McDowell que se inscribe dentro de la temática habitual de los ex - *angry young mens*: las vicisitudes de un muchacho que intenta abrirse camino en la vida a cualquier precio. La historia del vendedor de café *Mick Travis* (Malcom McDowell) está salpicada por una gran cantidad de burdas y disparatadas situaciones, que el director intenta resolver acudiendo a un humor absurdo, que no deja de ser reiterativo y elemental. Anderson, al pretender dar “*un tono de fábula épica*” -éstas son sus palabras- al film, cae en la más gratuita demagogia, la crítica que nos propone de ciertas instituciones (militar, eclesiástica, judicial, médica) no pasa del chiste progresista de última hora. El capitalismo, el Tercer Mundo y demás poderes están tratados como entes abstractos e independientes, su discurso reitera los viejos argumentos de los humanistas de izquierdas puestos al día.

Formalmente, tampoco encuentra el director la manera adecuada de plasmar un reiterativo y fatigoso guion de David Sherwin, que parece olvidar las más elementales reglas para sintetizar y dar ritmo a una historia. Un montaje que se apoya en gratuitos fundidos o en una chirriante banda musical de Alan Price, que tiene la misión de engarzar las distintas secuencias. A destacar que a la versión española estrenada le faltan dieciocho minutos, pero ello no es óbice para que expresemos nuestra decepción ante un director que había demostrado en sus dos anteriores películas algo más de ingenio que el exhibido en esta ocasión. Aquí se ha limitado a poner en imágenes un capricho de Malcom McDowell, aunque la crítica inglesa con siderales argumentos nos quiera hacer creer lo contrario (...).

**Texto (extractos):**

Carlos Balagué, “Un hombre con suerte”, en sección “Críticas”, rev. Dirigido 1976.











BRITANNIA  
DIE  
LAUGHING  
WITH  
BERNIE!  
HOSPITAL

**Martes 26**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**BRITANNIA HOSPITAL** (1982) Gran Bretaña 116 min.

**Título orig.-** Britannia Hospital **Director.-**

Lindsay Anderson. **Guion.-** David Sherwin.

**Fotografía.-** Mike Fash (1.85:1 Color). **Montaje.-**

Michael Ellis. **Música.-** Alan Price. **Productor.-**

Clive Parsons, Davina Belling y John Comfort.

**Producción.-** British Lion Film Corporation

- EMI Films - Film and General Productions

- National Film Finance Corporation.

**Intérpretes.-** Malcolm McDowell (*Mick Travis*),

Leonard Rossiter (*Vincent Potter*), Brian Pettifer

(*Biles*), John Moffat (*Greville Figg*), Fulton

McKay (*superintendente Johns*), Barbara Hicks

(*señorita Tinker*), Graham Crowden (*profesor*

*Millar*), Jill Bennett (*dr. MacMillan*), Peter

Jeffrey (*sir Geoffrey*), Joan Plowright (*Phyllis*

*Grimshaw*), Robbie Coltrane (*Picket*), Richard

Griffiths (*Bernie*), Mark Hamill (*Red*), Frank

Grimes (*Sammy*). Alan Bates (*Macready*).

**Estreno.-** (Gran Bretaña) mayo 1982 /

(Francia) mayo 1982 / (EE.UU.) marzo 1983.



**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 29 de la filmografía de Lindsay Anderson (de 36 como director)*

**Música de sala:**

Centenario del nacimiento de

**SAM RIVERS**

*Saxofonista (tenor) y compositor de jazz*

(1923-2011)

**“Waves”** (1978)

**Sam Rivers, Dave Holland, Joe Daley & Thurman Barker**





(...) **BRITANNIA HOSPITAL** cierra la dislocada “trilogía de *Mick Travis*” elevando el sarcasmo en torno a la sanidad –la película se considera una crítica, entre otras cosas, al Servicio Nacional de Salud (NHS) de Inglaterra–, en un centro que tratan de paralizar unos trabajadores en huelga, y donde reina el caos mientras se prepara la visita de un miembro de la familia real. Reaparecen algunos actores y personajes de los dos anteriores films, principalmente el profesor *Millar* (Graham Crowden), que antes sometió a experimentos a *Travis* y ahora trata de construir un ser superior con restos de otros cuerpos. (...) De hecho, toda la película tendría lugar después de la secuencia del experimento en la clínica Millar en **Un hombre de suerte**: allí la frase de *Mick* al doctor, “¿Qué me va a pasar...saldré igual que entré?”, proporciona una enorme ironía a esta película.

Mientras en el exterior el país parece tomado (de nuevo) por un cúmulo de desgracias en buena parte provocadas por un grupo revolucionario, el hospital se convierte en otro caldo de cultivo de descoordinaciones, rebeliones y corrupciones, con un acabado más burdo y exagerado que en el caso de **Un hombre de suerte**, aunque aún fiel al carácter airado que mantenía su autor. Todo un contraste con el reposo y el emotivo homenaje a la vejez que será **Las ballenas de agosto** (...)

**Texto (extractos):**

*Ricardo Aldarondo & Quim Casas*, “Lindsay Anderson: contra lo establecido”, en dossier “Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (y 2)”, rev. Dirigido, enero 2015.











**Viernes 29**

**21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LAS BALLENAS DE AGOSTO** (1987) EE.UU. 91 min.

**Título orig.-** The whales of august.

**Director.-** Lindsay Anderson. **Argumento.-**

La obra teatral homónima (1980) de David Berry. **Guion.-** David Berry. **Fotografía.-**

Mike Fash (1.85:1 Color). **Montaje.-** Nicolas

Gaster. **Música.-** Alan Price. **Productor.-**

Mike Kaplan, Carolyn Pfeiffer y Shep Gordon.

**Producción.-** Nelson Entertainment - Alive

Films - Circle Associates. **Intérpretes.-**

Bette Davis (*Libby Strong*), Lillian Gish

(*Sarah Webber*), Vincent Price (*sr. Maranov*),

Ann Sothern (*Tisha Doughty*), Harry

Carey Jr. (*Joshua Brackett*), Frank Grimes

(*señor Beckwith*), Margaret Ladd (*joven*

*Libby*), Tisha Sterling (*joven Tisha*), Mary

Steenburgen (*joven Sarah*), Frank Pitkin

(*viejo Randall*), Mike Bush (*joven Randall*).

**Estreno.-**(Francia) agosto 1987 / (EE.UU.)

octubre 1987 / (España) octubre 1989.



**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 34 de la filmografía de Lindsay Anderson (de 36 como director)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**BUDDY DeFRANCO**

Clarinetista de jazz

(1923-2014)

**“Play George Gershwin” (1954)**

**Buddy DeFranco & Oscar Peterson**



(...) Adaptando un texto de origen teatral, “The Whales of August”, servido por David Berry, Anderson se salta sus propias convicciones personales y profesionales, y se aviene a filmar en Hollywood **LAS BALLENAS DE AGOSTO**, convencido de que había caído en sus manos un material apto para formular un sentido homenaje a sus admiradas actrices del Hollywood del primer tercio del siglo XX y para ir moldeando su cinefilia galopante antes de traspasar el rubicón de la controversia en su condición de “ideólogo” del Free Cinema. (...) Rodada en Maine donde nació John Ford, con míticas actrices en su ocaso como Bette Davis y Lillian Gish, además del fordiano Harry Carey, Jr., y otros clásicos como Vincent Price y Ann Sothern, el film retrata el que se plantea como el último verano de dos ancianas hermanas en su casa de la costa. (...).

(...) Al ver aparecer a la Davis en **LAS BALLENAS DE AGOSTO** ceñuda, cadavérica, ciega y en disputa constante con su dulce hermana menor Lillian Gish -en realidad doce años mayor-, y conociendo los flirteos de Bette con el horror, uno teme enfrentarse a una versión *soft* de **¿Qué fue de Baby Jane?**, la grotesca fantasía gótica de Aldrich que sacó a la actriz del olvido y la hizo millonaria. Pero no. Estamos ante una agridulce obra teatral sobre la decadencia y la vejez -que fascinaron a los norteamericanos a fines de los 70- adaptada a la pantalla por el propio autor y dirigida por Anderson, allá por los 50 el más temido y respetado

crítico de cine de Inglaterra y la nueva esperanza blanca del cine británico. No es esa la clase de película que cabía esperar que Anderson acabase haciendo, pero las cosas en la vida nunca suelen ocurrir como se espera, y ese es justamente uno de los temas de la pieza, que el director acentúa contrastando la realidad de las ancianas actuales con el pasado de las “jovencitas” –que se dirían las hermanas Gish en una película de Griffith– contemplando el paso de las emblemáticas ballenas por la costa de Nueva Inglaterra, signo del fin del verano. Y también puede verse como un acto de amor a los estilos de cine que sus cinco protagonistas representan: la escuela de Griffith (Gish), el melo Warner (Davis), el Oeste de Ford (Carey Jr.), el glamour MGM (Sothorn), la sofisticación 20th Century Fox (Price). (...).

(...) La dirección de Lindsay Anderson, el tranquilo y bello paisaje de Maine, y el reposado ritmo de la cámara y el montaje, producen un extraño y tranquilo sentido del tiempo, en consonancia con el tema expuesto. Anderson deja a los actores a sus anchas para exhibir sus extraordinarios talentos. La cámara toma a menudo largos y fascinantes primeros planos de los rostros de las protagonistas. Bette Davis rechazó en principio su papel diciendo: “¿A quién le puede interesar lo que les suceda a esas dos viejas?”. Pero de hecho el auténtico motor del film es el contraste entre las maravillosamente matizadas sombras de alegría o melancolía que fluyen al rostro de Lilian Gish y a la sardónica máscara de Bette Davis, entre el romántico y cariñoso infantilismo de Gish y la extraordinaria y casi cruel limitación de Davis. (...)



### Textos (extractos):

Christian Aguilera, "Free Cinema: mirando hacia atrás con ira",  
en VV.AA., **Historia del cine británico**, T&B, 2013.

José Luis Guarner, "Las ballenas de agosto", en sección "Críticas", Fotogramas,  
diciembre 1989.

Marcelle Clements, "Las ballenas de agosto", rev. Premiere.

(...) Inevitablemente vinculado al cine norteamericano, por una doble dependencia lingüística y económica, el cine británico ha vivido cíclicamente sucesivas crisis y renovaciones con idéntico final: la absorción por parte de Hollywood de los jóvenes talentos surgidos de los estudios londinenses. Stephen Frears, uno de los puntales de la última renovación del cine de las islas después de haber empezado como ayudante de dirección de Lindsay Anderson en *If...*, ha sido recientemente fichado por Hollywood y cierra así, una vez más, el ciclo también seguido por la generación del Free Cinema - Tony Richardson, John Schlesinger, Karel Reisz- definitivamente afincada al lado del Atlántico. La excepción era precisamente Lindsay Anderson y si empleo el pasado es para subrayar que su último film, **LAS BALLENAS DE AGOSTO**, fue producido con capital americano. La operación emprendida por el más coherente de los *angry young men* posee sin embargo, características diametralmente opuestas a las de sus compañeros generacionales. El proyecto partía de una obra teatral cuyos derechos fueron adquiridos por un amigo de Anderson con vistas a ofrecer el papel principal a la veterana pero todavía activa Lillian Gish. Después se incorporó Bette Davis y la producción del film fue asumida por Alive Films, la sociedad de Mike Kaplan y Carolyn Pfeiffer que ya se había hecho cargo de algunos de los primeros trabajos de Alan Rudolph en régimen de producción independiente totalmente al margen de Hollywood. Los motivos del trabajo de Anderson en Estados Unidos hay buscarlos, pues, en otro lugar.

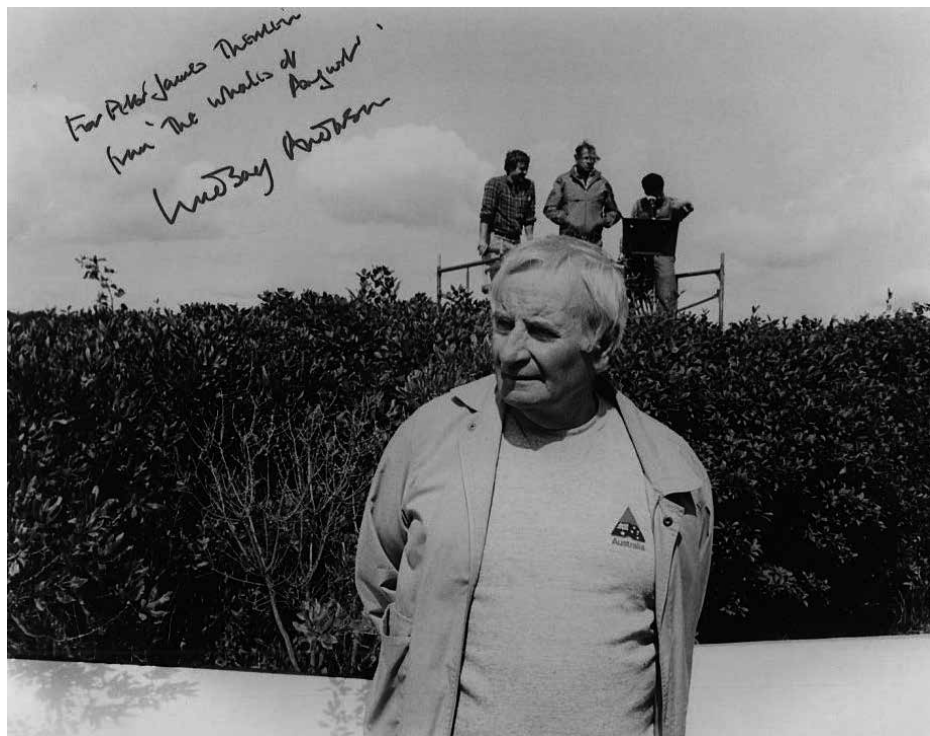
Ante todo, **LAS BALLENAS DE AGOSTO** es un reto profesional. Entre los cuatro protagonistas sumaban, en el momento del rodaje, trescientos veintitrés años, ya que a los 91 de Lillian Gish y a 79 de Bette Davis hay que añadir la no menos respetable edad de Vincent Price y Ann Sothorn. Por lo tanto, no resulta difícil adivinar que el eje central sobre el que gira el film es el paso del tiempo. A partir de la tensa a la vez que tierna relación establecida entre dos ancianas hermanas -una de ellas ciega- que viven en una pequeña casa a orillas del mar en una isla de la costa del Maine, **LAS BALLENAS DE AGOSTO** utiliza la metáfora de esos cetáceos que ya han dejado de acudir a la puntual cita con los habitantes de la isla durante el verano, para describir el inevitable proceso de la vida escapándose de las manos de unos personajes que



hacen todo lo que pueden por conservarla. Una de hermanas (Lillian Gish) mediante la evocación del recuerdo de su marido muerto durante la Segunda Guerra Mundial, para sobrellevar así la intolerancia de su hermana inválida. Digno colofón a su carrera cinematográfica, este papel permite todavía a Bette Davis ejercer su carácter con autoridad y dignidad. Una de sus miradas -pese al hecho de interpretar el papel de una ciega- basta para que el personaje que interpreta Vincent Price -un caballero procedente de la nobleza zarista exilada tras la Revolución soviética- comprenda que la soledad es su único destino, del mismo modo que la amenaza de venta del hogar familiar acabará por unir a las dos hermanas en un desesperado gesto asegurar la mutua supervivencia.

Fiel a sus orígenes teatrales, el film desnuda la naturaleza sus elementos dramáticos con la seguridad de que, por sí solos podrán mantener una estructura que no reposa más que sobre la fuerza de sus intérpretes. Su sinceridad -a diferencia de los artificios en los que Woody Allen incurre en sus últimos films- es apabullante y, a posteriori, la reciente muerte de Bette Davis -circunstancia que, dicho sea de paso, ha servido para que el film se estrenara en nuestro país dos años después de su presentación en el Festival de Cannes- incrementa todavía el patetismo de escenas como aquélla en la que, a expensas de la pregunta de su hermana sobre su estado de salud responde: *“Es sólo un toque de noviembre en mis huesos”*<sup>1</sup>

1 Bette Davis, genio y figura: cuando se le comentó lo bien que estaba Lillian Gish en los primeros planos que exigía su papel, que es el de mayor longitud Bette replicó: *“No me extraña nada. Al fin y al cabo, ella y D.W. Griffith fueron los que inventaron el maldito primer plano”*.



A la luz de sus precedentes cinematográficos -**If ... , Un hombre de suerte o Britannia Hospital**- Anderson no parecía el realizador más comedido para llevar al cine esta obra. Sin embargo, sus referencias no deben buscarse en los largometrajes citados -cinco años separan **Britannia Hospital** de **LAS BALLENAS DE AGOSTO**- sino en una excelente monografía sobre John Ford publicada como culminación de una larga admiración manifestada a través de una brillante entrevista publicada en "Sequence" en 1952 y una retrospectiva organizada en 1955 en el National Film Theater. No me atrevería a afirmar que **LAS BALLENAS DE AGOSTO** sea un film fordiana pero sí el más reposado y ecuánime de cuantos ha realizado Anderson, con algunas notas, ciertamente, de inequívoca admiración hacia el realizador de **El hombre que mató a Liberty Valance**: sobre todo, a través de una magistral dirección de actores -a caballo entre la personalidad del intérprete y de su personaje-, de la presencia honorífica de Harry Carey Jr. -hijo del actor preferido de John Ford durante su etapa muda y él mismo intérprete de **Tres padrinos, La legión invencible, Caravana de paz, Río Grande o Centauros del desierto**- en un papel secundario y de la circunstancia, episódica pero oportuna, de que el film se rodara cerca de Portland, la ciudad natal del realizador norteamericano. (...)

**Textos (extractos):**

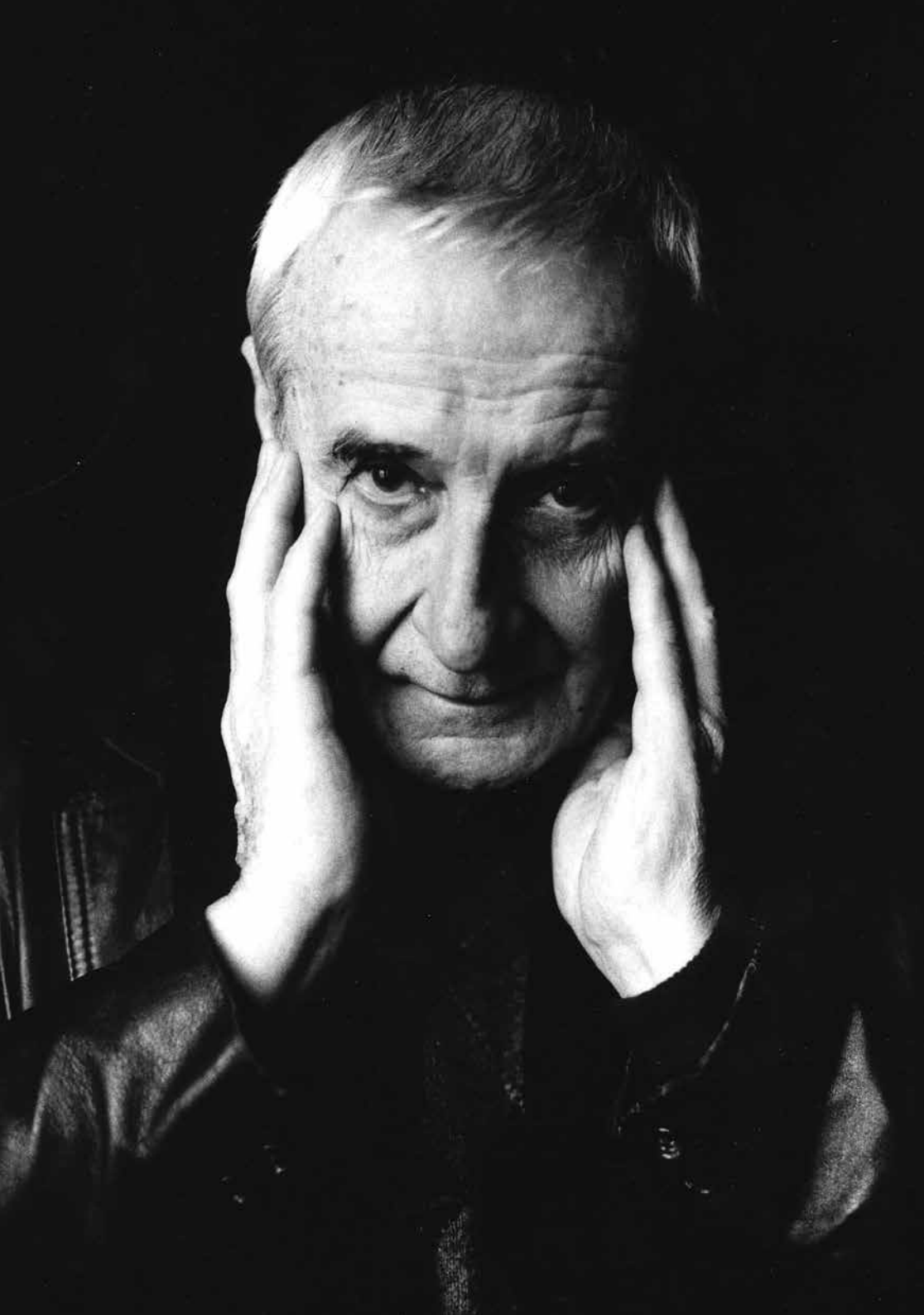
Esteve Riambau, “Las ballenas de agosto”, en sección “Críticas”, Dirigido por,  
noviembre 1989.

Antonio Weinrichter, “Las ballenas de agosto”, en sección “Cannes 1987”,  
Dirigido por, junio 1987.

(...) Poco antes de morir repentinamente en 1994 mientras se encontraba de vacaciones en casa de unos amigos en Angouleme, LINDSAY ANDERSON volvió a sacar su espíritu irreverente, esta vez en torno a su propia figura, en **Is That All There Is?** (1995), un hábil *mockumentary* en el que va encontrándose con diversos personajes para repasar sus intereses de siempre: el cine, el teatro, la sociedad, el humor. Malcolm McDowell le rindió homenaje en un documental, **Never Apologize** (2007), en el que repasaba su trabajo junto a Lindsay Anderson. (...)

**Texto (extractos):**

Ricardo Aldarondo y Quim Casas, “Lindsay Anderson: contra lo establecido”, en dossier “Free Cinema: el movimiento que sacudió Gran Bretaña (y 2)”, rev. Dirigido, enero 2015.





**LINDSAY ANDERSON**  
**Lindsay Gordon Anderson**

Bangalore, Reino de Mysore, India Británica, 17 de abril de 1923  
Saint-Saud-Lacoussière, Dordoña, Francia, 30 de agosto de 1994

**FILMOGRAFÍA** (como director)

- 1948 Meet the Pioneers** [cortometraje documental].
- 1949 Idlers that work** [cortometraje documental].
- 1952 Three installations** [cortometraje documental].  
**Trunk conveyor** [cortometraje documental].
- 1953 O Dreamland** [cortometraje documental].
- 1954 Thursday's children** [cortometraje documental].
- 1955 The children upstairs** [cortometraje documental].  
**Energy first** [cortometraje documental].  
**Foot and mouth** [cortometraje documental].  
**Green and pleasant land** [cortometraje documental].  
**Henry** [cortometraje documental].  
**A hundred thousand children** [cortometraje documental].  
**L20 a ton** [cortometraje documental].
- 1956 "Secret misión"** (T1.E32), **"The imposters"** (T2.E06), **"Isabella"** (T2.E08), **"The haunted mill"** (T2.E10) y **"Ambush"** (T2.E20) [5 episodios de la serie de TV **The adventures of Robin Hood**].
- 1957 Wakefield Express** [cortometraje documental].  
**Every day except Christmas** [cortometraje documental].
- 1959 March to Aldermaston** [cortometraje documental].
- 1960 "The long and the short and the tall"** y **"Billy Liar"** [2 dramáticos del programa de TV **Theatre night**].

- 1963 EL INGENUO SALVAJE** (*This sporting life*)
- 1967 El autobús blanco** (*The white bus*)  
**The singing lesson** [cortometraje documental].
- 1968 “Home”** [1 dramático del programa de TV **NET playhouse**].  
**IF...**
- 1972 “Home”** [1 dramático del programa de TV **Play for Today**].
- 1973 UN HOMBRE DE SUERTE** (*O Lucky Man!*)
- 1975 In celebration**
- 1979 The old crowd** [telefilm].
- 1982 BRITANNIA HOSPITAL**
- 1984 “Freedom” - Wham!** [videoclip].
- 1985 Look back in anger** [telefilm].  
**Wish you were there** [documental].
- 1986 Free Cinema** [documental].  
**Wham! in China: Foreign skies** [documental].
- 1987 LAS BALLENAS DE AGOSTO** (*The whales of august*)
- 1989 Glory! Glory!** [telefilm].
- 1992 Is that all there is?**





**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”. 2023

**AGRADECIMIENTOS:**

RAMÓN REINA/MANDERLEY

IMPRENTA DEL ARCO

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN & BELÉN MARTÍN LIROLA)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)

M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,

JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,

MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

ORGANIZA:

CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”

SÍGUENOS EN FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM



**ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE**

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Siguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram

**CENTENARIOS 1923 - 2023 (II):  
LINDSAY ANDERSON**

**SEPTIEMBRE 2023**