

NEW LEFT REVIEW 142

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2023

ARTÍCULO

LOLA SEATON	Sobre el «capitalismo político»	7
NATHAN SPERBER	Partido y Estado en China	35
ANAHID NERSESSIAN	Notas sobre el tono	63

LA SITUACIÓN DE GRAN BRETAÑA

PETER WOLLEN	La nueva ola británica	87
RAYMOND WILLIAMS	La ficción y el teatro	95
ERIC HOBSBAWN	La sociedad, la nueva y la vieja	III
RALPH MILIBAND	Si el Partido Laborista gana...	125
PERRY ANDERSON	Giorgio Fanti	139

CRÍTICA

ROBIN OSBORNE	¿Es importante el mundo antiguo?	155
GREY ANDERSON	Grandes narrativas	168

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



PETER WOLLEN

CINE: LA NUEVA OLA

DEBERÍAMOS RECIBIR CON satisfacción el ascenso de una «nueva ola» en el cine británico, aunque sigue siendo demasiado pronto para aventurar algo más que una evaluación provisional de sus logros. Los dos exponentes más prometedores del movimiento –los directores Karel Reisz y Lindsay Anderson– han hecho hasta ahora solo una película cada uno y tal vez *Saturday Night and Sunday Morning* (Reisz) y *This Sporting Life* (Anderson) han recibido más elogios de los que merecen. Comprensiblemente la deslucida historia del cine británico ha vuelto a los críticos más indulgentes respecto a cualquier director que se salga de la restringida perspectiva de la industria cinematográfica.

Desde su comienzo, el cine mundial ha estado dominado, cultural y económicamente, por Estados Unidos. La primera película sonora fue estadounidense. La primera película en color fue estadounidense. Casi todos los directores europeos de talento han pasado algún tiempo trabajando en Estados Unidos y muchos se han afincado allí de manera permanente. Hasta Eisenstein rodó *¡Que viva México!* allí. Pocas películas europeas han penetrado en el mercado estadounidense, mientras que el resto del mundo lleva mucho tiempo inundado de producciones de ese país. El cine alemán parecía al comienzo un rival potencial, pero la fuerte inversión estadounidense en la industria alemana, combinada, por supuesto, con el ascenso del nazismo, se encargaron de liquidar esa competencia. Casi todos sus grandes directores –Murnau, Lang, Ophüls– emigraron al otro lado del Atlántico. El cine alemán nunca se recuperó.

El cine británico ha estado subordinado a Estados Unidos en mayor medida que cualquier otro. En Francia, Italia y Japón, la diferencia lingüística y en general el menor alcance de la penetración cultural y económica estadounidense han permitido el desarrollo de un cine más autónomo. Asimismo, algunos maestros –Renoir, Rossellini y Mizoguchi– permanecieron en su país de origen, pese a la ruptura que supuso la guerra. El Reino Unido, por el contrario, le dio Hitchcock a Hollywood. Pero si bien el cine británico se convirtió en un apéndice del estadounidense, desarrolló de manera simultánea una actitud de provincianismo ingenuo. Era un cine completamente comercial, al estilo estadounidense, que no cuestionaba a este respecto el *star-system*, la valoración determinada por el tamaño de la audiencia y una temática formularia, pero que intentaba liberarse de todo esto reafirmando un carácter específicamente británico. Mientras que el cine estadounidense era genuinamente estadounidense, dirigido a un público cuya identidad cultural estaba todavía fusionándose –lo cual propició una relación recíproca entre espectador y director– el cine británico pretendía injertar en su imitación del cine estadounidense una caricatura de la *britanidad*, una caricatura condescendiente con el sentimentalismo decadente de su público.

En la década de 1950 el cine estadounidense experimentó una crisis profunda de la mano del ascenso de la televisión. La producción se redujo drásticamente. La industria puso sus esperanzas en superproducciones derrochadoras y grandiosas, que culminaron en *Cleopatra*. Gracias a ello en Europa emergió la posibilidad de hacer un cine de calidad con presupuestos relativamente reducidos. Ingmar Bergman fue el primero en la escena. Después, en 1958, el cine francés tomó la delantera. *Le beau Serge* y *Les cousins* de Chabrol, *Hiroshima, mon amour* de Resnais y *À bout de souffle* de Godard mostraban toda una gama de nuevas posibilidades. En Italia, Antonioni logró fama mundial y se actualizó el neorrealismo. La creciente escasez de películas nuevas procedentes de Estados Unidos dio ímpetu a estas «nuevas olas». En Francia, las películas experimentales empezaron a proyectarse en salas convencionales con la ayuda del sistema de distribución semianárquico del país. En el Reino Unido, sin embargo, las dos distribuidoras monolíticas, Rank y ABC, persistieron en su conservadurismo. Parecía que el cine británico fuese a quedar atrás.

Por fin en 1960 se abrieron nuevos horizontes no gracias a un cambio de actitud por parte de productores y distribuidoras, sino debido al éxito de un nuevo grupo de dramaturgos y novelistas. Con sus grandes

éxitos narrativos y filmicos, las adaptaciones cinematográficas de las obras escritas por este grupo se convirtieron en una propuesta atractiva. Warner Brothers financió Woodfall, una nueva empresa cinematográfica que permitió a Tony Richardson hacer *Look Back in Anger*, basada en la obra teatral de John Osborne (Richardson había sido también su director teatral). *Room at the Top*, dirigida por Jack Clayton y basada en la novela homónima de John Braine, muestra a una Simone Signoret que aporta gran fuerza emocional a su personaje, por el que obtuvo un Oscar. *Saturday Night and Sunday Morning*, adaptación de la novela de Alan Sillitoe llevada a la pantalla por Reisz, le ofreció a Rank un inesperado éxito de taquilla. Lo siguió Richardson con *A Taste of Loneliness of the Long Distance Runner*, otra adaptación de Sillitoe. Había llegado la «nueva ola» británica.

Antecedentes

Los antecedentes literarios y teatrales apartan al nuevo cine británico de sus equivalentes francés e italiano. Mientras que los nuevos directores franceses escribían sus propios guiones o al menos trabajaban con material escrito específicamente para el cine, los británicos hacían adaptaciones: de un conjunto de escritores pequeño y bastante homogéneo. No resulta fácil, por lo tanto, deslindar las cualidades específicas del nuevo cine de las del nuevo teatro o la nueva novela. El cine británico no ha producido directores dotados de una profunda cultura cinematográfica como la que Godard, Truffaut, Rivette o Rohmer desarrollaron a través de su trabajo en *Cahiers du cinéma*. Antes de tener oportunidad de hacer películas, estos directores franceses habían conceptualizado una interpretación de la historia del cine y una estética de la cinematografía que concedían gran importancia a la puesta en escena y reconocía en particular los logros formales y estilísticos de los grandes directores estadounidenses. Es completamente evidente la influencia de Samuel Fuller en *À bout de souffle* o de George Cukor en *Une femme est une femme*.

Los nuevos directores británicos, todo hay que decirlo, también empezaron como críticos y teóricos. Tanto Reisz como Richardson y Anderson participaron en la década de 1940 en el movimiento Free Cinema, y Anderson fue cofundador de la revista *Sequence*. Siempre se ha puesto de relieve, sin embargo, la necesidad de desarrollar la conciencia social del cine. Esta sensibilidad estaba ya presente en el lema que adoptaron («la poesía de la vida cotidiana»). Les resultaba difícil concebir su

transformación en términos audiovisuales sin el ornato de una idea y un argumento esencialmente literarios. Los directores no habían desarrollado ideas originales ni encontrado un estilo propio que les permitiera transformar el material literario en algo válido desde el punto de vista cinematográfico. El propio Reisz llegó a admitir que «nuestras películas carecen de estilo e imaginación, cuyo resultado hasta el momento han sido trabajos de poca consideración carentes de todo sentido de la urgencia de una personalidad excepcional». La «nueva ola» británica es, por lo tanto, vulnerable a la acusación de que su interés principal es sociológico, que no presenta una nueva idea del cine, sino una nueva gama de temas y entornos.

Tomemos por ejemplo *A Taste of Honey*, la película más conocida de Tony Richardson, el más prolífico de los nuevos directores. Se rodó en la ciudad industrial de Salford y trata de un tema hasta ahora desconocido en el cine británico: la mujer que tiene un hijo ilegítimo con un negro y mantiene una estrecha amistad con un homosexual. Richardson amplió la obra de teatro original, sacando su cámara de la simple habitación en la que está ambientada a la propia ciudad. Pero ello no ayuda mucho a entender la realidad social de Salford, optando por una imagen pintoresca y sentimental de la cultura obrera y de sus entornos. El diálogo adicional se interpreta en tomas cuidadosamente escogidas. Se añaden nuevos indicadores visuales: una procesión, una hoguera, una danza infantil, una estatua, pero ninguno de estos elementos aporta nada de valor al texto original. Los adornos formales y la fotografía «artística» proporcionan un contexto vivaz pero liviano a las cuestiones abordadas en *A Taste of Honey*.

Una nueva película británica que hace un esfuerzo decidido por avanzar en la buena dirección es *This Sporting Life* de Anderson, estrenada en 1963. Se basa también en una conocida novela de David Storey, con quien Anderson colaboró estrechamente para escribir el guion. No resalta las condiciones sociales abordadas en la novela, sino el drama personal de los dos protagonistas, un jugador de rugby y su casera, que son incapaces de establecer una relación satisfactoria por mucho que ambos sean oscuramente conscientes de que existe tal posibilidad. La película tiene grandes fallos: la escena del restaurante elegante, que ilustra la falta de decoro del jugador de rugby, resulta confusa y está mal concebida. A la escena de la muerte en el hospital le pesa la presencia de la araña, una secuencia digna del simbolismo de Bergman. Aun así,

Anderson se muestra capaz de abordar y resolver situaciones de violencia y sentimientos fuertes sin pudor, algo digno de mención tras largos años de mojigatería y reserva en el cine británico. Pese a que, en su voluntad de ejercer su personalidad de director, cae en demasiados *flashbacks* obligatorios y en ángulos de cámara extraños, también se toma en serio el problema fundamental del cine dramático: cómo indicar el pensamiento interior y las emociones de maneras externas, que puedan captarse fotográficamente. Sus próximas películas mostrarán hasta dónde es capaz de desarrollar este talento.

Ello dependerá en buena parte de la capacidad de convencer a los gigantes de la industria, en especial las distribuidoras, de que acepten proyectos experimentales. Desde el punto de vista de los financiadores, los logros de Reisz, Richardson y Anderson siguen atados a las ventas y al éxito de taquilla de las obras originales en las que se inspiran. Después de *Saturday Night and Sunday Morning*, por ejemplo, Reisz esperaba hacer una película sobre Ned Kelly, el legendario forajido australiano, con un guion original. El proyecto se juzgó demasiado arriesgado y se archivó. Peter Brook, el más independiente de la actual cohorte de directores, no ha encontrado forma de trabajar dentro de la industria. Tuvo que irse a Francia a rodar *Moderato cantabile* y recurrir a la suscripción privada, encabezada por Elizabeth Taylor, para realizar *Lord of the Flies*. Mientras tanto, la industria está ocupada en intentar reproducir el nuevo movimiento en forma vulgarizada. Películas como *The L-Shaped Room*, de Bryan Forber, han obtenido por desgracia buenos resultados de taquilla, especialmente en Estados Unidos.

Un director notablemente prometedor y que mantiene vínculos con la «nueva ola» ha demostrado lo que puede lograrse en las condiciones vigentes. El estadounidense Joseph Losey descubrió que, por culpa de la lista negra de Joseph McCarthy, ya no podía trabajar en Estados Unidos, de modo que se trasladó al Reino Unido, donde ha dirigido cuatro películas. Su trayectoria profesional contrasta enormemente con la de otros directores obligados por el macartismo a exiliarse. Tras la virtuosa *Rififi*, Jules Dassin acabó obsesionándose con Melina Mercouri y el peor tipo de melodrama. John Berry hizo *Tamango*, una película indiferente pero políticamente progresista, ambientada en un barco de esclavos, que analiza la mentalidad imperialista y reclama la solidaridad con los movimientos anticoloniales. Cyril Endfield, por el contrario, acaba de dirigir *Zulu* que, inspirada por el enfrentamiento en el barranco de Rorke durante la guerra contra la nación zulú, celebra el heroísmo británico.

Entre estos directores destaca la trayectoria europea de Losey. No ha olvidado lo aprendido en la industria cinematográfica estadounidense, pero tampoco, pese a todas las dificultades a las que se ha enfrentado, ha capitulado política ni socialmente. Su primera película británica, *Time without Pity*, era una declaración contra la pena de muerte. La segunda, *Blind Date*, describía la corrupción policial en una investigación por asesinato en la que estaban involucrados los intereses de los ricos y los poderosos. Después dirigió *The Criminal* (o *The Concrete Jungle* en Estados Unidos), que condenaba el sistema penal y la influencia de la delincuencia organizada en la sociedad en general. Su cuarta película, *The Damned*, atacaba la pulsión de muerte del Estado provisto de un armamento nuclear que se presenta en términos de «medidas de seguridad», «defensa civil», etcétera. Las películas de Losey abordan cuestiones políticas y sociales con mucha más inmediatez que las de la «nueva ola». Son también superiores desde el punto de vista formal y estilístico. Su trabajo recuerda el periodo estadounidense de Fritz Lang, con las tomas claras y ordenadas y con las revelaciones de la cámara. Mientras que Samuel Fuller, también bajo la influencia de Lang y también abiertamente polémico, ha desarrollado el ritmo del plano y el montaje, Losey ha hecho lo mismo con los valores fotográficos.

La mejor película de Losey, *The Criminal*, merece una atención especial. El protagonista, Bannion (interpretado por Stanley Baker) es un jefe mafioso destruido por la imagen romántica que tiene de sí mismo. Se enfrenta a una enorme organización delictiva de la que no es más que un mero instrumento, aunque todo el tiempo se imagina que su personalidad lo hace independiente. La organización, que está dirigida por una figura anónima e integra actividades legales e ilegales en una sola unidad capitalista, controlando los acontecimientos tanto dentro como fuera de la prisión, idea un plan para liberar a Bannion de la cárcel para después matarlo cuando él se niega a plegarse a sus planes. La acción de la película está dominada por Bannion, un hombre fanfarrón y violento pero también inteligente, con una mente atenta y despierta. Gradualmente asciende a la cima y en su caída final lo matan, dejándolo solo en medio de un enorme campo nevado. Su impotencia contrasta de manera brutal con la fuerza y la energía que ha demostrado para buscar la fortuna que la sociedad le ha negado, pero que él considera suya por derecho natural. *The Criminal* presenta una imagen de esa sociedad y de la presunción del protagonista, condenado por un orden social que no logra entender plenamente. Podría servir de modelo para el tipo

de película que la «nueva ola» británica aspira a crear. Es una tragedia que el reconocimiento de la importancia de Losey no haya venido de Londres sino de París. Su estreno más reciente, *The Damned*, se está proyectando en salas de barrio como largometraje secundario. Tal vez su nueva película (*The Servant*), que apenas acaba de terminar de rodar, logre reparar esta injusticia. El guion es de Harold Pinter, un dramaturgo muy reconocido.

Deberíamos mencionar aquí otros tres directores. Clive Donner ha completado *The Caretaker*, que está basada en la obra teatral del mismo título escrita por Pinter y en este momento se proyecta exclusivamente en el Festival de Berlín. El estreno más reciente de Donner, *Some People*, es un gran ejemplo de tratamiento vívido e imaginativo de un tema –los premios Duque de Edimburgo, pensados para promocionar la iniciativa entre los jóvenes– por el que evidentemente no experimenta simpatía alguna. La nueva película de Alexander Mackendrick, *Sammy Going South*, ha sido una gran decepción después de *Sweet Smell of Success*. Tal vez ese éxito debería haberse atribuido al guionista (Clifford Odets) y al director de fotografía (James Wong Howe). El estreno de la nueva película de Seth Holt, *Station Six Sahara*, está previsto para el otoño; su película más reciente, *Taste of Fears*, es un largometraje de terror basado en *Les diaboliques* de Henri-Georges Clouzot y, en opinión de muchos críticos, preferible a ella.

Hay una última consideración que debe plantearse en un estudio sobre las perspectivas del cine británico: la calidad de la interpretación y la incapacidad de la industria para retener a sus nombres importantes. El cine estadounidense lleva tiempo llevándose a los mejores actores británicos. Resulta extraño descubrir que las tres «estrellas» de *Cleopatra* –Elizabeth Taylor, Richard Burton y Rex Harrison– son británicas. Es más, Burton interpretó el personaje principal en *Look Back in Anger*. Lawrence Harvey (*Room at the Top*) se ha ido a Estados Unidos y Richard Harris (*This Sporting Life*) protagoniza junto a Marlon Brando *Mutiny on the Bounty*. Albert Finney se trasladó a Broadway tras sus éxitos en *Saturday Night and Sunday Morning* y *Tom Jones*. Por fortuna, la escuela de interpretación británica siempre se ha mostrado capaz de renovación, pero la huida de actores a Estados Unidos tiene consecuencias negativas, tanto artísticas –porque la nueva generación ha sacado a la luz un nuevo estilo de interpretación que sería una pena perder– como económicas, porque los inversores responden antes al atractivo de una nueva «estrella» que al de un nuevo director.

El currícullo discreto del cine británico hace difícil efectuar una evaluación objetiva de las evoluciones más recientes y más positivas. Algunos críticos, cuyo juicio ha sido nublado por el hábito del escepticismo, no han visto nada más que los viejos defectos dotados de una forma nueva. Otros, ansiosos por recibir un nuevo indicio de vida, han saludado la «nueva ola» como un renacimiento. El propio Reisz ha juzgado con acierto que «la prueba real de nuestro impacto se verá dentro de cinco años». Para entonces, Anderson y Reisz habrán dirigido nuevos trabajos y es de esperar que sus triunfos hayan sido consolidados por otros nuevos talentos. Tal vez Losey haya recibido el reconocimiento generalizado que merece y los productores independientes se hayan fortalecido y dependan menos de Rank o ABC. El Reino Unido tendría por fin un cine igual al existente en cualquier otra parte del mundo en la medida en la que lo permita la crisis de la industria cinematográfica estadounidense. Y entonces podremos esperar que el cine británico olvide que es británico y recuerde, de una vez por todas, que es cine.