Estructura y libertad. Sobre las afinidades entre el Free Cinema y los Estudios Culturales

Autores:

Agustín Molina y Vedia (CONICET-IIGG-UBA) / argentino_daneri@yahoo.com.ar

Natalio Pagés (UNSAM-ENERC) / therivertoday@hotmail.com

Resumen:

Esta ponencia se concentra en un análisis del Free Cinema, procurando identificar las modificaciones que introdujo en el proceso de producción cinematográfica, su dimensión política y su afinidad con la reformulación crítica del marxismo emprendida por la Escuela de Birmingham.

El Free Cinema es una corriente cinematográfica surgida en Gran Bretaña a mediados de la década de 1950, cuyas intenciones originales fueron explicitadas a través de una serie de manifiestos que acompañaron las primeras proyecciones del grupo. El manifiesto, punto de encuentro de las pasiones políticas y los impulsos estéticos, constituye un corpus privilegiado para iniciar un estudio de la articulación entre ambas dimensiones que luego se concentrará en las producciones audiovisuales.

En primera instancia, la ponencia da cuenta de las rupturas formales y temáticas que caracterizan la irrupción del Free Cinema dentro del cine británico. A continuación, explora particularmente las transformaciones que supuso en los modos de representar y relacionarse con la clase obrera. Nos interesa rastrear cómo se manifiesta, en ese vínculo, un conjunto de asociaciones valorativas ligadas a formas específicas de alineamiento y compromiso político que colocan al Free Cinema en las proximidades de los Estudios Culturales.

Introducción

Nos gustaría presentar hoy una discusión que nos parece particularmente propicia para pensar los vínculos entre arte y política. Trabajando sobre dos grupos pertenecientes a esferas distintas de la vida social, el Free Cinema y los Estudios Culturales Británicos,

Ensenada, 3 a 5 de diciembre de 2014
ISSN 2250-8465 – web: http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar

buscaremos reflexionar acerca de la cultura como proceso global y, en última instancia, indivisible. Con este horizonte, dirigiremos nuestra atención a un período específico de la sociedad inglesa de posguerra –la segunda mitad de la década de 1950 y comienzos de la década de 1960– que fue testigo de importantes innovaciones en el terreno de la narrativa, el teatro, el cine y las ciencias sociales.

Ante la inabarcable magnitud de los vínculos entre todos estos ámbitos, concentraremos nuestro trabajo en un análisis del Free Cinema, para luego explorar algunos de los hilos que lo unen al entramado global de la cultura británica. En particular, nos ocuparemos de su relación con los Estudios Culturales, bajo la hipótesis de que a ambos grupos los une un interés renovado por la clase obrera, un horizonte de transformación política reñido con la ortodoxia, una mirada atenta al valor de la vida cotidiana y una crítica de la naciente cultura de masas.

Inicialmente, presentaremos algunos aspectos básicos del Free Cinema, su relación conflictiva con la tradición cinematográfica británica y, en particular, su inscripción dentro de las renovaciones formales propuestas por los “nuevos cines” europeos. En segunda instancia, profundizaremos en el modo novedoso de representar y relacionarse con la clase obrera, presente tanto en los documentales que dieron inicio a la corriente como en sus trabajos de ficción posteriores.

Por último, argumentaremos que el Free Cinema comparte con los Estudios Culturales una cadena de asociaciones valorativas que permiten postular la emergencia, en ese momento particular de la historia inglesa, de una estructura de sentimiento inédita que encuentra en los sectores populares uno de sus eslabones fundamentales. Al hacerlo, retomaremos la advertencia de Raymond Williams, integrante destacado de la Escuela de Birmingham, respecto a los peligros de la reificación conceptual, que presenta como compartimentos estancos a los ámbitos distinguidos analíticamente desde la teoría. Nuestro análisis del Free Cinema incluirá, por ende, a los Estudios Culturales como objeto y marco teórico de la indagación.

1. Características generales del Free Cinema

Los orígenes del Free Cinema ahorran un conjunto de problemas normalmente asociados al estudio de los grupos culturales. No encontramos en él la imprecisión cronológica que caracteriza al surgimiento de otros grupos ni una reticencia de sus

integrantes a reconocer su membresía. A diferencia de lo ocurrido con los *angry young men*, conjunto de dramaturgos y narradores reunidos bajo un mote impuesto por la prensa inglesa de la década de 1950, el Free Cinema se constituye por decisión y voluntad común de un conjunto de directores cinematográficos atentos a la afinidad, ni accidental ni programática, entre sus producciones.

El 5 de febrero de 1956, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz y Lorenza Mazzetti inauguran el grupo mediante la distribución de un manifiesto especialmente redactado para la presentación de sus cortometrajes en el National Film Theatre de Londres. El festival, organizado en cuatro jornadas consecutivas de proyección, reunió un conjunto de films producidos entre 1953 y 1956: *O Dreamland* (1953) de Anderson; *Momma Don't Allow* (1955) de Reisz y Richardson; y *Together* (1956) de Mazzetti y Horne. La masiva convocatoria de estas jornadas, sumado a la buena recepción crítica, dio lugar a la organización de otros cinco programas bajo la denominación Free Cinema. De periodicidad irregular, estas proyecciones se extendieron hasta marzo de 1959. Además de incluir otras obras de los integrantes del grupo, tres de los programas se destinaron a introducir producciones extranjeras, indicando las afinidades del Free Cinema con corrientes contemporáneas de Europa y Estados Unidos[1].

Ante las crecientes dificultades para renovar las fuentes de financiamiento originales[2], ahuyentadas por el contenido político de sus documentales (Anderson, 1986), los miembros del Free Cinema se reorientaron hacia la producción de largometrajes de ficción. La conmoción generada por la puesta teatral de *Look Back in Anger* en el Royal Court Theatre, permitió a su escritor, John Osborne, y a su director, Tony Richardson, fundar una productora independiente que llevaría adelante el primero de esos proyectos. Woodfall Films estrenó la adaptación cinematográfica de *Look Back in Anger* (1959) y se volvió, de allí en adelante, un refugio para los trabajos subsiguientes del grupo: *The Entertainer* (1960), *A Taste of Honey* (1961) y *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) de Richardson; *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) de Reisz; y *This Sporting Life* (1963) de Anderson.

[1] La selección realizada por los británicos incluyó trabajos tempranos de François Truffaut, Claude Chabrol, Roman Polanski, Walerian Borowczyc, Jan Lenica, Lionel Rogosin, Norman McLaren y Georges Franju.

[2] La mayor parte los documentales fueron producidos con fondos otorgados por el BFI (British Film Institute). Sólo dos de ellos, *Every Day Except Christmas* (Anderson, 1957) y *We Are the Lambeth Boys* (Reisz, 1958), fueron financiados por Ford Motor Company como parte de la serie "Look at Britain".

Contra las interpretaciones que ven en este viraje un corte radical en la trayectoria del movimiento, o incluso su clausura, argumentaremos que los largometrajes presentan una serie de características que permiten pensarlos en continuidad con los programas originales del National Film Theatre. En ese sentido, proponemos leerlos a la luz de las intenciones iniciales del Free Cinema, expresadas en su manifiesto inaugural: "Ningún film puede ser demasiado personal. La imagen habla. El sonido amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es una meta. Una actitud supone un estilo. Un estilo supone una actitud" (MacKenzie, 2014: 149).

La referencia despectiva al tamaño era un modo de restar importancia a una de las innovaciones técnicas del período, el *cinemascope*, que con su extensión de las dimensiones de la pantalla se había convertido en una de las principales estrategias de la industria para contrarrestar los efectos del consumo televisivo. No se trataba, vale aclararlo, de una oposición al uso de las innovaciones técnicas. De hecho, los films iniciales fueron posibles gracias a la aparición de equipos de filmación más livianos y películas de mayor sensibilidad, que permitían bajar los costos de producción, trabajar con un grupo de rodaje reducido y transitar locaciones naturales sin interrumpir el desenvolvimiento normal de los sucesos (Rabiger, 2005: 259). Lejos del misoneísmo, lo que se intentaba defender era una concepción del cine que lo apartara del mero entretenimiento. El valor del cine debía buscarse más allá de sus particularidades técnicas, en sus capacidades expresivas y su potencia crítica.

"Con una cámara de 16mm, recursos mínimos y sin dinero para pagar a los técnicos no se puede realizar mucho en términos comerciales. […] Pero se pueden usar los propios ojos y las propias orejas. Se pueden dar indicaciones. Se puede hacer poesía" (Anderson, 2001: 327). Haciendo de la necesidad virtud, estos autores convirtieron la imposibilidad de registrar audio en directo en el punto de partida para explorar un uso impresionista del sonido, las voces y el montaje (Dupin, 2006: 3). A su vez, desempolvaron un registro propio del cine mudo, generando innovaciones a partir de la recuperación de formas y recursos estéticos supuestamente perimidos.

La primera serie de films a la que hemos hecho referencia combinaba, pues, renovaciones temáticas y equipamientos novedosos con formas y recursos del cine pre-sonoro. Escenas de la vida contemporánea retratadas con una nueva actitud que no excluía la reelaboración creativa del pasado.

2. Relación con la escuela documentalista británica

Esta relación dual con el pasado caracteriza también la relación del Free Cinema con la escuela documentalista británica, fundada por John Grierson en la década de 1930. En estos predecesores ya se encontraba presente, como elemento central, el retrato de la clase obrera. El interés por este sector de la vida social colocó a Grierson en sintonía con el laborismo de posguerra representado por el primer ministro Clement Attlee.

Grierson concebía al documental como un servicio público, a tono con las premisas fundamentales del Estado de Bienestar. Su intención era "poner a disposición de la gente aquello de lo que no goza […] una percepción viva de lo que pasa, un modelo de pensamiento y de sentimiento que le permita aproximarse a lo que le rodea de una forma útil" (Grierson, 1998: 93). Primaba en esta concepción, primordialmente pedagógica y explícitamente propagandística, una confianza en la capacidad del cine para redimir a los sectores populares a partir de una intervención educativa. El género documental era el vehículo para mostrarle a la clase obrera el funcionamiento de su propia vida, la forma de sus problemas, la manera en que debían comprenderlos y las posibles vías de resolución (Heredero, 2001: 42).

El interés por la clase obrera no es, por lo tanto, distintivo del Free Cinema. La insistencia de la bibliografía especializada en este aspecto nace de una mirada que ignora los antecedentes históricos del movimiento (Armes, 1978; Catalá y Cerdán, 2001; Badía y Rodriguez, 2008) y, obligada a reconocer algún elemento renovador, se conforma con una descripción superficial de lo inmediatamente perceptible, es decir, del protagonismo de la cultura popular en las películas del Free Cinema. La ceguera respecto de las innovaciones formales, temáticas y emotivas introducidas por la corriente, redunda en una postura paternalista que, como consuelo, reconoce una incipiente sensibilidad social en la decisión de colocar a la clase obrera *en cuadro*. Cuando Lindsay Anderson denunciaba al cine británico previo por metropolitano y de clase media, se refería a algo mucho más profundo que a la extracción de clase de sus personajes. Por eso, incluso al documentalismo de Grierson y sus epígonos le cabía el furor invectivo de Anderson (2004: 234): "Para contrapesar el tibio humanismo de nuestro cine, debe decirse también que es snob, contrario a la inteligencia, inhibido emocionalmente, voluntariamente ciego a las condiciones y los problemas del presente, dedicado a un ideal nacional vetusto y agotado".

La escuela de Grierson abrevaba en un imaginario nacional anclado a la suerte de la Gran Bretaña imperial. Temporalmente reforzado por la conflagración internacional, este imaginario entró en crisis en razón de los procesos de descolonización y la naciente hegemonía mundial de los Estados Unidos. Pervivió, sin embargo, una idealización del pasado nacional presente en la tradición documentalista inglesa desde sus inicios: "Un suave y contradictorio aroma roussoniano, una cierta nostalgia por formas de organización social propias del pasado, subyacen bajo algunas de estas obras, que contemplan todavía con cierto recelo los procesos de la modernización industrial y comunicacional" (Heredero, 2001: 45).

La impugnación de esta actitud, deudora del nacionalismo y el romanticismo, se halla en el corazón mismo del Free Cinema. Su originalidad no reside, por ende, en la mera representación de la clase obrera, sino en la creatividad estética, la renovación conceptual, la audacia práctica y el ímpetu político que desplegaron en su transformación radical del cine británico.

En su oposición al realismo entendido como representación objetiva del mundo, los integrantes del Free Cinema reconocieron un único antecedente nacional: Humphrey Jennings. Con su búsqueda de un cine poético, evidente en su célebre *Listen to Britain*, Jennings anticipó la introducción de un registro autoral en el seno del realismo cinematográfico. Retratar a la clase obrera debía ser, antes que una actividad de captura de la realidad, el espacio para la expresión personal, para liberar el impulso creativo. Realismo, pero con la actitud en primer plano.

3. Práctica y discurso del Free Cinema

En su programa para el estudio de los grupos culturales, Raymond Williams (1982) destaca la posibilidad de abarcar un intervalo que comprende tanto a sus principios explícitos como a las prácticas que comparten sus integrantes. Esta indicación resulta especialmente pertinente para una discusión sobre los movimientos cinematográficos, en tanto el cine suele estudiarse como un continente de representaciones, como un espacio de la ideación social desgajado de prácticas creativas, concretas y materiales.

Al análisis de la producción fílmica como discurso (Comolli, 2010) debería añadírsele una consideración del cine como actividad. La importancia histórica de la noción de "texto fílmico" estableció un predominio de la semiótica en el análisis del film que, generalmente, ha socavado la relevancia del cine como hecho cultural, reduciendo la

práctica y la vivencia cinematográfica al análisis de una totalidad autárquica: una estructura autosuficiente de imágenes que funda sentido. Aunque es innegable que el film funciona como una totalidad y como una enunciación, es esencial que el análisis teórico y estético del cine recupere el marco social y cultural más amplio que lo contiene, es decir, que dé cuenta de la relación del cine con el mundo social y la vida de los sujetos[3].

Como hemos apuntado, el surgimiento del Free Cinema se encuentra ligado a una serie de innovaciones técnicas que habilitan lógicas de producción inéditas, contrastantes con las del cine industrial británico. Todo lo que uno puede ver representado en sus películas se encuentra mediado por un esfuerzo práctico. Lo que se puede filmar no está determinado únicamente por los límites del pensamiento sino por condicionamientos prácticos. Esto último no concierne únicamente a la disponibilidad técnica, abarcando también formas de hacer que son, en sí mismas, relaciones sociales. Lo que se puede mostrar es, en este sentido, aquello que se ha podido hacer con los otros.

En los primeros documentales no hay, solamente, un intento de representar a la clase obrera sino también un conjunto de prácticas tendientes a producir *con* la clase obrera. Es decir, un proceso material concreto de vinculación con los sectores populares en sus espacios de interacción cotidianos. *Every Day Except Christmas* (1957) fue rodada en el mercado de Covent Garden, *Momma Don't Allow* en el Wood Green Jazz Club del norte de Londres, y *O Dreamland* en el parque de diversiones de Margate. En todos los casos, los directores se ocuparon de dejar asentado que los lugares filmados existían efectivamente y que la colaboración de sus integrantes había resultado indispensable en el proceso de producción. Este trabajo con no-actores dota de particular frescura a la representación, persistente, de la corporalidad popular, del movimiento y la gestualidad imperante en los ámbitos de trabajo y ocio de la clase obrera.

Es importante no olvidar, por lo tanto, que el documental es en sí mismo algo que pasa. Aunque mediadamente, documenta su propia ocurrencia como evento histórico. Por eso, antes de abocarnos a un análisis discursivo, queremos destacar que desde principios de la década de 1950 un conjunto de directores jóvenes se acercó efectivamente al mundo de la clase obrera metropolitana. Particularmente, intervinieron en espacios de interacción informal e, incluso cuando se trataba de lugares de trabajo, se vincularon a un entramado de relaciones cotidianas que excedían la mera actuación de los roles

[3] A raíz de este problema es que Altman (2005) propone concebir al cine como "evento".

asignados por la división del trabajo. *Wakefield Express* y *Every Day Except Christmas* son ejemplos perfectos de esta inclinación. En ellos, Anderson no busca el acontecimiento o la excepción sino las pequeñas historias de valor cotidiano. Para filmar estos aspectos era preciso participar de otro modo y acceder a otras zonas de ese mundo de la clase obrera.

Como señala Rabiger, el fundamento de la mayoría de los documentales se halla en el proceso de investigación, comprendido no tanto como una indagación intelectual sino como el desarrollo de relaciones comprometidas, íntimas y cercanas con los personajes a ser retratados. "Una película documental es en gran parte la suma de un conjunto de relaciones: las que no se ven tienen por lo menos la misma influencia que las que se hacen visibles" (2005: 133). En este sentido, a partir de los documentales iniciales del Free Cinema puede inferirse una relación con los sujetos y espacios retratados radicalmente diferente de la que caracterizaba a la escuela de raíz griersoniana, concentrada en la vida institucional de los obreros y el cumplimiento de sus obligaciones. La frescura y la carga afectiva que caracterizan al Free Cinema no son únicamente un signo discursivo sino el resultado de formas de hacer y relacionarse con los sectores populares que permiten el acceso a sus espacios íntimos, a sus gestos y emociones más genuinas[4].

Las particularidades discursivas del Free Cinema sólo pueden pensarse en relación con estas novedades prácticas. Aquella actitud compartida de la que hablaba el manifiesto original nace de un conjunto de prácticas comunes que anteceden a la conformación expresa del grupo. A continuación, procuraremos identificar un conjunto de innovaciones en el modo de representar a la clase obrera y su inscripción en el proceso de emergencia de nuevas formas de pensamiento y afecto. Este campo problemático abarca desde cuestiones propias del lenguaje cinematográfico –formales, retóricas y temáticas– hasta asociaciones valorativas ligadas a formas específicas de alineamiento y compromiso político, para cuyo estudio Raymond Williams (2009) propuso el concepto de "estructura de sentimiento".

Estas estructuras, aunque localizables en la producción artística, exceden los principios explícitos de un grupo cultural determinado. Vincular al Free Cinema con una estructura

[4] Es preciso despejar un equívoco respecto a la utilización del término "genuino". Éste no refiere a una supuesta esencia que debe aflorar, sino a una problemática fundamental del arte documental: la de lograr que los individuos dejen de presentarse a sí mismos ante la cámara. Este es un problema análogo al que enfrentan los abordajes cualitativos en ciencias sociales, acechada por la posibilidad de que el discurso de los actores esté determinado por lo que creen que interesará al investigador.

de sentimiento supone enmarcarlo en un proceso social más amplio. Para comenzar a explorar esta conexión proponemos identificar un conjunto de afinidades entre este grupo y los Estudios Culturales, que van más allá de la cooperación deliberada y consciente entre sus integrantes. La hipótesis es que ambos grupos comparten tanto un conjunto de experiencias iniciales, relativas a un momento histórico particular de Gran Bretaña, como una serie de respuestas creativas ante ellas.

Quizás la coincidencia más saliente entre ambos sea su distanciamiento crítico de la estructura de sentimiento romántica, caracterizada por "la afirmación de la naturaleza contra la industria y de la poesía contra el comercio; el aislamiento de la humanidad y la comunidad en la idea de cultura, contra las presiones sociales reales de la época" (Williams, 2011: 114). Aunque críticos de la sociedad contemporánea, tanto los Estudios Culturales como el Free Cinema descartan la idealización del pasado como respuesta satisfactoria a las presiones de su tiempo.

Si bien Williams reconocía al romanticismo la capacidad de expresar la angustia provocada por cambios sociales concretos y formas de inequidad reales, reeditaba las diatribas marxistas contra la tendencia a ignorar las formas de opresión características de los ordenamientos pre-industriales. El descontento era atendible, pero la evasión escapista insuficiente. De modo similar, el Free Cinema reunía una caracterización del ordenamiento industrial como profundamente injusto, constrictivo y desolador, con una mirada irónica hacia la nostalgia por el pasado nacional. Arthur Seaton, protagonista de *Saturday Night and Sunday Morning*, detesta su condición presente como trabajador fabril, pero se burla, al mismo tiempo, de la idea común respecto a los "buenos viejos tiempos", a los que asocia con la ausencia de derechos y la discrecionalidad patronal. ¿Qué podía añorarse entonces? ¿Acaso la gloria imperial, el desempleo, la guerra? Si el presente era triste y sombrío, el pasado no constituía una mejor alternativa.

Un segundo punto de coincidencia reside en las inflexiones particulares que cada grupo introdujo en los modos tradicionales de pensar a los sectores populares. Si la Escuela de Birmingham estableció un diálogo crítico con el marxismo, el Free Cinema hizo lo propio con el documentalismo griersoniano. Ubicados en campos diversos de la producción cultural, estas revisiones compartieron una matriz común que permite ubicarlos dentro de una tendencia cultural más amplia.

A tono con su crítica de las variantes economicistas del marxismo, los Estudios Culturales ampliaron el concepto de clase más allá de las figuras limitadas al factor de

producción o a un sujeto histórico-político universal. El nuevo campo de estudios inaugurado por esta corriente enfatizó la importancia de las costumbres, la moral y los valores en la constitución, continuidad y transformación histórica de los sectores populares (Thompson, 2000). Este desplazamiento encontró un paralelo en el interés del Free Cinema por la vida cotidiana de los integrantes de la clase obrera.

A diferencia de otras formas de actualizar el vínculo entre arte y política, como las que pueden encontrarse en el cine italiano o la escuela soviética –concentrados en la narración de grandes gestas revolucionarias y luchas sindicales heroicas– el Free Cinema propone un acercamiento a la vida ordinaria, a las escenas culturales de cada día. La identificación con los personajes de clase obrera que proponen sus películas, sea con las formas grupales de los primeros documentales o los anti-héroes de los largometrajes ficcionales, no depende tanto de un encomio de la misión histórica del proletariado o de su abnegación estoica, como de la valoración de su capacidad para sentir y actuar valores contrarios a la cultura dominante. Como en la Escuela de Birmingham (Hall y Jefferson, 1991), la alteridad cultural se registra como un desafío permanente a los fundamentos de la sociedad burguesa.

Si la renovación emprendida por los Estudios Culturales exigió una revisión del andamiaje conceptual del marxismo, una disputa por el sentido de los términos fundamentales de su léxico, la transformación de la perspectiva del cine británico sobre la clase obrera supuso quiebres en los distintos niveles del discurso cinematográfico.

Como hemos señalado, las temáticas del Free Cinema no pueden caracterizarse exclusivamente por el segmento social del que se ocupan. Este elemento, comúnmente señalado como su rasgo distintivo (Zunzunegui, 2001: 71; Catalá y Cerdan, 2001: 57), no sirve para diferenciar a la corriente de sus predecesores británicos ni de otras vertientes internacionales, tan disímiles como el cine clásico estadounidense, el neo-realismo italiano, el Cinema Novo o el Cine de la Base[5]. La voz propia del Free Cinema emerge, por el contrario, de las preocupaciones específicas referidas al surgimiento de la cultura de masas y su relación problemática con las tradiciones de clase obrera.

Desde sus albores, el grupo demostró un interés marcado por las formas de corporalidad: los movimientos, las voces y los gestos. La cercanía a los rostros es recurrente en los cortometrajes de Anderson, tanto en *O Dreamland* y *Thursday*

[5] La primera producción de la historia del cine es, justamente, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (Louis Lumière, 1895).

Children (1954) como en *Wakefield Express* (1952) y *Everyday Except Christmas*. La expresividad corporal es también el eje de *The Singing Street* (1952), que retrata la jovialidad de los juegos y cánticos de los niños escoceses. El tema de *Momma Don't Allow* es, por su parte, la diferencia entre la soltura rítmica de los jóvenes de clase obrera y la torpeza de los grupos acomodados. La sexualidad, ya presente en este corto temprano, es central en algunos largos posteriores como *Saturday Night and Sunday Morning* y *Billy Liar* (1963), donde la resistencia a la monogamia y la búsqueda del goce condensan la rebeldía ante las convenciones sociales.

En esta segunda etapa, es recurrente el motivo de la destreza y la energía corporal como un medio para abrirse paso en la jerarquía social. En *This Sporting Life*, Frank Machin goza de una bonanza pasajera gracias a sus dotes como rugbier. En *The Loneliness of the Long Distance Runner*, Colin Smith es apadrinado por el director del reformatorio juvenil al que ha sido recluido en virtud de su capacidad excepcional para el atletismo. En ambas, el motivo deportivo instala un conflicto narrativo entre la autonomía del anti-héroe y la instrumentalización de los cuerpos obreros para el deleite de las clases altas.

En la segunda de estas películas, la posibilidad de que el éxito sea una forma de traición a los valores populares es planteada abiertamente en el *climax* dramático. Asimismo, en *This Sporting Life* y *Room at the Top* (1959) el conflicto interno de los protagonistas gira en torno a dos alternativas igualmente insatisfactorias: resignarse a las limitaciones que impone su pertenencia de clase o ascender socialmente aceptando códigos, comportamientos y valores burgueses, que les resultan extraños y reprobables.

Esta preocupación por las paradojas de la movilidad social encuentra su complemento en las determinaciones de clase como forma de destino social. En *A Kind of Loving* (1962), la estratificación interna de la clase obrera admite un proceso limitado de ascenso social que no supone un mayor grado de libertad. El conformismo de Vic Brown, resultado de esa diferenciación, termina condenándolo a un futuro vacío junto a una mujer que no ama. La expansión de los horizontes adquisitivos no amplía, por ende, la capacidad de decisión sobre la propia vida. En *Saturday Night and Sunday Morning*, la irreverencia de Seaton choca finalmente con la imposibilidad de evadir el derrotero asignado a los de su clase. La escena final lo encuentra junto a su futura esposa, proyectando una nueva vida que es, en realidad, la aceptación resignada de una existencia planificada. Su rebelión queda reducida al acto de arrojar una piedra contra

las recientes edificaciones de vivienda popular, símbolo que condensa la ampliación de derechos y la rutina estólida.

La aparición de estas temáticas se vincula con los propios desplazamientos operados al interior del Free Cinema. En la trayectoria grupal se verifica un tránsito desde la caracterización de reuniones o espacios comunes de la clase obrera, propia de sus documentales, hacia el seguimiento de individuos particulares. Generalmente, esto se interpreta como un abandono del problema de la clase como clase y un desplazamiento hacia problemas de orden individual (Zunzunegui, 2001: 73-74). En verdad, este viraje permite abordar la relación de los individuos con las presiones sociales que los determinan. A tono con los desarrollos del marxismo occidental, tanto de los Estudios Culturales como de la Escuela de Frankfurt, las ficciones del Free Cinema ponen el acento en la constricción de lo individual como característica saliente del capitalismo industrial avanzado. Contra la reificación de la sociedad como una entidad independiente de los individuos, colocan la relación entre lo particular y lo universal en el centro de la reflexión, como nudo problemático fundamental del capitalismo.

El énfasis en las presiones sociales sobre los sujetos no puede pensarse más allá de la extensión que había adoptado la cultura de masas en la sociedad inglesa de posguerra. El surgimiento de esa cultura fue acompañado por discursos críticos que señalaron cómo su desarrollo implicaba una amenaza para formas culturales más genuinas y auténticas, así como para la esfera individual como espacio de autonomía y libertad. La presión social, a partir de dichos aportes, no se considera limitada al ámbito económico sino extendida a un conjunto de influjos asociados a las formas del ocio y el consumo. Este problema, trabajado tempranamente por Hoggart en *The Uses of Literacy* (2013), no se encuentra fuera de las reflexiones propias del Free Cinema.

Luego de ver la presentación de los cortometrajes en el *Museum of Modern Art* de Nueva York, Lewis Jacobs (1958) señaló un fuerte distanciamiento respecto a la escuela griersoniana, pues el Free Cinema se concentraba en “gente oscura, sola, aislada en un mundo de monotonía”. Armes (1978) sugirió una línea similar al ver en *O Dreamland* un profundo desagrado por la clase obrera, sus gestos, sus gustos y su forma de pasar el tiempo. A partir de estos textos inaugurales, numerosos críticos han señalado que no hay coherencia en el acercamiento a la clase obrera que proponen las distintas producciones del Free Cinema. Indudablemente, existe una importante distancia entre el retrato amable, cercano y laudatorio de *Every Day Except Christmas* o *Wakefield Express*, y la

crítica mordaz e irónica de *O Dreamland* o *Nice Time* (1957). Lo que resulta problemático, en verdad, no es reconocer esta diferencia sino el hecho de interpretarla como una contradicción.

En contraposición a estas miradas, queremos proponer que la diferencia radica en dos tipos de acercamiento del Free Cinema a la situación de la clase obrera británica. Por un lado, la puesta en escena de la vida cotidiana y los valores propios de la cultura obrera, que se conjugan en el intento de "hacer sentir a la gente corriente su dignidad y su importancia" (Anderson, 2001). Por el otro, la crítica al surgimiento de la cultura de masas y sus funciones, un "mundo en el que las presiones del conformismo y el mercado son cada vez más poderosas" (Anderson, 2009). Lejos de revelar una contradicción, ambos aspectos señalan una sensibilidad inédita ante los desafíos y los problemas políticos contemporáneos. Reunir el análisis del Free Cinema con el surgimiento de los Estudios Culturales nos permite, en este aspecto, no sólo dar cuenta de una formación emergente de la cultura británica sino, además, una comprensión más profunda de sus propias producciones.

Es sorprendente que la intensa afinidad entre los rasgos más sobresalientes del Free Cinema y del libro inaugural de los Estudios Culturales haya pasado desapercibida para la crítica cinematográfica. *The Uses of Literacy* (2013) propone, sin ir más lejos, un acercamiento a la clase obrera británica mediante dos estudios complementarios. La primera parte del libro, titulada *Un orden más antiguo*, es una reflexión de tinte autobiográfico sobre las formas más propias y genuinas de la cultura obrera. La segunda sección, titulada *Dar lugar a lo nuevo*, es un análisis crítico de la cultura de masas que se concentra en las publicaciones destinadas a los sectores populares y los efectos en su vida cotidiana. Esta doble entrada a la situación presente de la cultura británica reconoce una tensión irresuelta entre los valores que habían definido históricamente a la clase obrera y los nuevos productos de consumo masivo. El "arte de masas" suponía un vacío de ideales –caracterizado por el pasaje del "escepticismo" al "cinismo"– y, al mismo tiempo, una compensación a través del consumo y las fantasías de ascenso social.

Esa colonización mercantil de la vida cotidiana se encuentra retratada con una intensa carga de ironía y acidez en las producciones del Free Cinema. La descripción que realiza Hoggart en la segunda sección de su libro parece directamente asociada al tratamiento de *O Dreamland* o *Nice Time*. En ambos documentales existe un contrapunto entre las figuras más banales del entretenimiento y la recepción apática,

casi insensible, de los sectores populares. Las formas de consumo que enumera Hoggart también encuentran su lugar en los largometrajes del grupo. En *A Kind of Loving*, el protagonista se distancia de las formas creativas de pasar el tiempo que practica la generación de su padre, participante regular en una banda de bronces, y se obsesiona, al mismo tiempo, con los retratos femeninos de las "revistas picantes" que lleva indefectiblemente en su bolsillo. Asimismo, la intrusión del aparato televisivo instaura tanto una descomposición de las relaciones domésticas en *The Loneliness of the Long Distance Runner*, como un efecto apaciguante y domesticador en *Saturday Night Sunday Morning* y *A Kind of Loving*.

Al comprender estas menciones como respuestas ante el avance de la cultura de masas, las escenas manifiestan un perfil crítico del todo coherente con la cercanía, el cariño y el respeto que caracterizan a la relación del Free Cinema con los sectores obreros. Como señalaba Lambert (2001: 321), en "la protesta por esta búsqueda anónima y poco honorable de la felicidad se convierte en compasión, en amor. Todas estas personas, nos damos cuenta, están buscando algo que probablemente nunca encontrarán […] aunque no hay nada de perverso en ello, sólo un cierto tipo de pasividad incierta, un opresivo, en ocasiones intolerable, sentimiento de pérdida y carencia. Las diversiones son tristes no porque sean repugnantes sino porque no hay nada más".

Para finalizar esta sección, destacaremos algunas innovaciones formales introducidas por el Free Cinema, usualmente soslayadas por quienes ven en la corriente cierto tradicionalismo de las estructuras dramáticas y las decisiones de puesta en escena. Queremos contraponernos a quienes observan un desfasaje entre la audacia temática del grupo y una supuesta incapacidad o timidez para reinventar el lenguaje cinematográfico[6]. La principal falencia de esta visión es creer que se pueden realizar renovaciones temáticas tan profundas como las que hemos señalado, sin poner en juego un lenguaje distintivo, propio. Aquel desenfado que se reconoce en el Free Cinema no está circunscripto a sus proclamas ni a sus personajes; se despliega en sus propias decisiones formales, en su retórica inconfundible.

[6] La acepción "British New Wave", acuñada por algunos críticos e historiadores del cine, sitúa al Free Cinema dentro de un oleaje de renovación formal que comenzó con la Nouvelle Vague en Francia y se expandió, como pólvora, hacia Inglaterra, Polonia, Checoslovaquia, Alemania, y otros países europeos. Esa representación no es más que una descarada simplificación. En realidad, el Free Cinema surge con anterioridad a la Nouvelle Vague y, dentro de sus ciclos, llegó incluso a presentar renovadores films de Francia, Polonia, Canadá y Estados Unidos, que no son fácilmente delimitables como extensiones de la "nueva ola".

El uso recurrente de la ironía desborda el orden de los recursos circunstanciales para convertirse en una marca de la posición enunciativa. Tal vez los ejemplos más claros de esta insistencia se encuentren en la filmografía de Anderson, que usualmente instala una tensión entre sonido e imagen que remite al contraste entre lo solemne y lo profano. En la aparente emulación de la primacía de la imagen, propia del cine mudo, se descubre una nueva función para el sonido. Ésta le infunde la potencia política de remarcar y subrayar distancias con los modos corrientes de simbolizar el mundo. Así opera en *O Dreamland*, cuando la violencia del ocio mercantilizado se destaca mediante la yuxtaposición de la voz entusiasta del animador, relator gozoso de innumerables atrocidades, y la mirada adormecida de los visitantes. Algo similar apunta Lambert (2001: 320): "la fealdad y la degradación de la mayoría de las diversiones que se ofrecen en el parque están simbolizadas por la burlona risa sin alma de un marinero mecánico". Los símbolos patrios son blanco dilecto de estas operaciones. A modo de ejemplo, puede recordarse la utilización de una canción patriótica en *Nice Time*, comentario a la imagen de un hombre desfigurado por la guerra.

La estética descuidada y rugosa del Free Cinema, opuesta a la prolijidad aséptica del cine de estudio, también contribuyó a esa sensación de desenfado. Habilitada por las condiciones de producción inéditas de los primeros cortometrajes, fue asumida como una marca autoral de la corriente, especialmente en el cine de Richardson. El uso de la cámara en mano y película de alta sensibilidad para filmar tomas nocturnas le dieron a los cortos un tono seco e híper-realista, derivado mayormente de la movilidad del camarógrafo y una textura granulada del material fílmico, que sería posteriormente recuperado en *A Taste of Honey*, *The Loneliness of the Long Distance Runner* y *This Sporting Life*, entre otras. Esos movimientos vertiginosos de la cámara funcionan como el correlato formal del interés por la corporalidad y la gestualidad de los sujetos. Lo que se evidencia en dicha correlación es la unión inextricable entre los objetos temáticos y las tomas de posición estético-formales.

A pesar de que, generalmente, la corriente ha sido identificada con el tradicionalismo narrativo, es fundamental reconocer la utilización de diversos mecanismos de fragmentación y dislocación temporal que emparentan sus trabajos con los de cineastas rupturistas como Welles, Kurosawa o Bergman. Además del uso recurrente del *flash-back*, más como afloración de rememoraciones subjetivas que como mecanismo explicativo, debe notarse el trabajo sobre momentos de indistinción entre fantasía y

realidad que hacen estallar el *continuum* temporal. El caso más notable de este tipo de operaciones puede encontrarse en la estructura no-lineal de *This Sporting Life*.

Por último, vale señalar que el Free Cinema participa de un desplazamiento, propio del cine moderno, en la manera de concebir y poner en escena la relación entre el sujeto dramático y el mundo. Como apunta Torrell (2001), la cámara tiende a demorarse en el campo vacío del que han desaparecido los personajes, ofreciendo planos panorámicos de los suburbios obreros de la ciudad. Si el recurso se emparenta al cine de Antonioni y Ozu, la preponderancia del mundo industrial y urbano reenvía a las especificidades del movimiento.

El mundo físico ya no se constituye como mera reserva de medios disponibles, y sirve para representar la interioridad subjetiva de los personajes. Esa "entidad significante que asume el paisaje" (Torrell, 2001: 125) en las producciones del Free Cinema, implica una comprensión del espacio alejada del clasicismo instrumentalista. Cuando, en *The Loneliness of the Long Distance Runner*, Smith es autorizado por primera vez para entrenar sin supervisión, su sensación de libertad es expresada a través de intensos planos subjetivos del cielo y el follaje de los árboles. Lejos de suponer una réplica de los mecanismos físicos de la vista, la vitalidad de la cámara, el montaje y la banda sonora nos hacen acompañar el viraje emocional del personaje.

Si la puesta de cámara corresponde al estado anímico del protagonista es porque su propia percepción del mundo se ha visto modificada por estados interiores. Los largos planos panorámicos de *This Sporting Life* y *Saturday Night and Sunday Morning*, en los que Seaton y Machin ocupan un espacio ínfimo de pantalla, señalan un estado de crisis existencial en el que los protagonistas se ven desbordados por la inmensidad del mundo y sus conflictos. La inscripción del Free Cinema dentro de la renovación cinematográfica que comienza con el neo-realismo se fundamenta, en verdad, en esta indistinción entre los estados subjetivos y la objetividad del mundo, que, mediante la construcción de *espacios afectivos*, desplazan la primacía cinematográfica de la imagen-acción hacia la imagen-afección (Deleuze, 1984: 275-293).

Esta reunión de objetividad y subjetividad enlaza aspectos diversos del Free Cinema. Así como en sus películas el espacio incita estados emotivos y sirve de lienzo para su exteriorización, el registro realista admite la expresión subjetiva imprescindible para componer estilos autorales. La preocupación por el avance de la sociedad sobre los individuos no se restringe, entonces, a un interés temático, manifestándose en el propio

quehacer cinematográfico. La construcción de un lenguaje personal demuestra que no se trata solamente de representar una tendencia histórica, sino de reaccionar ante ella. La estructura de sentimiento, de esta manera, es tanto un esquema valorativo como un principio de acción.

Liberar al cine, liberar sus prácticas y sus lenguajes, como un modo de ejercer la autonomía que se percibe fustigada. En las películas del Free Cinema descansa el testimonio de ese ensayo, nacido en la intersección de la sensibilidad, la inteligencia y el ímpetu.

Conclusión

El problema del papel de los grupos en los procesos culturales subyace a las consideraciones presentadas hasta aquí. Para finalizar, adelantaremos algunas reflexiones tentativas sobre la importancia de esta relación para el estudio de las transformaciones de la sociedad inglesa en la década de 1950.

En el manifiesto del Free Cinema encontramos una interesante aunque somera reflexión sobre la emergencia de los grupos culturales. Sus palabras iniciales rezan: “Estos films no fueron realizados juntos, ni con la idea de mostrarlos juntos. Pero cuando se reunieron, sentimos que tenían una actitud en común” (MacKenzie, 2014: 149). Esta unión de espontaneidad y coincidencia es precisamente la que inspiró en Williams una reflexión sobre los aspectos transindividuales de la producción cultural. De ahí su esfuerzo por pensar la interacción entre cada proyecto artístico individual y otros proyectos contemporáneos, evitando la reificación de lo colectivo y la ceguera con respecto a las formas de sociabilidad implicadas en los procesos culturales.

Aquí nos topamos con una curiosidad. En su mismo interés por las instancias grupales, el Free Cinema y los Estudios Culturales revelan una afinidad que los hermana, que permite pensarlos, más allá de sus límites constitutivos, como integrantes de una misma formación cultural. Siguiendo este camino, intentamos aprehender un desarrollo que “va más allá de la cooperación consciente –la colaboración– hasta alcanzar relaciones sociales efectivas en las que, incluso mientras se procuran realizar proyectos individuales, lo que se está delineando es lo transindividual” (Williams, 2009: 256).

Las dificultades epistemológicas y metodológicas para comprobar dichas relaciones fueron reconocidas por el mismo Williams, quien, sin embargo, sostuvo que la hipótesis

alternativa de autores categóricamente separados era incompatible con las regularidades observables entre producciones que compartían una misma estructura de sentimiento (Williams, 2009: 256).

Más allá de su reconocimiento de lo colectivo, el Free Cinema y los Estudios Culturales compartieron un interés por la clase obrera en sus manifestaciones cotidianas y culturales, una mirada crítica hacia la expansión de la sociedad de masas y una desconfianza por las idealizaciones románticas del pasado nacional. Esta nueva estructura de sentimiento estuvo íntimamente relacionada a formas de compromiso y alineamiento político que, persistiendo en la impugnación de la sociedad capitalista, se alejaron del discurso de la ortodoxia marxista.

En ambos casos, la articulación de la propia esfera de actividad con la política operó en la dirección característica de la Nueva Izquierda de la época. Esta inscripción, además de figurar explícitamente en las retrospectivas de los protagonistas (Anderson, 1986), fue evidente en el alejamiento paralelo del sovietismo. Mientras los Estudios Culturales arremetieron contra la interpretación dogmática del marxismo, identificada con el objetivismo economicista, el Free Cinema propuso una nueva forma de realismo que, insistiendo en el valor de la expresión subjetiva, era incompatible con la inspiración soviética de la Escuela de Grierson. Se trató, en uno y otro caso, de insistir sobre el marxismo y el realismo, pero por otros medios.

Resta pensar si en estas afinidades se configura un determinado estilo nacional, propiamente británico. Aunque excede el marco de esta ponencia, quisiéramos adelantar la hipótesis de que ambos grupos comparten, además de todo lo antedicho, un cierto estilo. Para ubicarlo, resulta heurísticamente provechosa una comparación con sus equivalentes franceses. Si la relevancia del Free Cinema tiende a concebirse menor frente a la revolución iniciada por la Nouvelle Vague, la reinterpretación culturalista del marxismo es comúnmente relegada en favor de las modificaciones más decididas del campo francés, de cuño estructuralista y posestructuralista.

En ese sentido, la predisposición de los integrantes del Free Cinema a reconocer sus deudas con Jennings contrasta con el silencio de los fundadores de la Nouvelle Vague respecto de sus predecesores. En el ámbito de la teoría marxista, puede establecerse una distancia análoga entre el esfuerzo de Williams por reordenar y redefinir el léxico clásico del marxismo y la iconoclastia francesa, más proclive a la asociación libre y la fusión de Marx con otras corrientes.

Si la idea derridiana de la herencia como traición resume la actitud francesa, el concepto de tradición selectiva, propuesto por Williams y aplicable a la propia relación de los Estudios Culturales con el pasado de su disciplina, grafica el modo inglés: una rebelión discreta que, sin prescindir enteramente de las proclamas encendidas, encuentra su estación más gloriosa en la invención sutil que, aún hoy, pasa lamentablemente desapercibida.

Bibliografía

- Altman, Rick (2005). *El cine como evento: un nuevo enfoque en el estudio del sonido*. En "Estudios Cinematográficos 27" (pp. 47-54). México: CUEC-UNAM.
- Anderson, Lindsay (2004). *Never Apologise: The Collected Writings of Lindsay Anderson*. Estados Unidos: Plexus.
- Armes, Roy (1978). *A Critical History of British Cinema*. Gran Bretaña: Martin Secker & Warburg Ltd.
- Badía, Paredes e Hilario J. Rodríguez (2008). *Encuentros con lo real. Cine documental británico (1929-1950)*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Catalá, Josep María y Josexto Cerdán (2001). *La mirada y la ira*. En "En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico" (pp. 53-64). Valencia: Institut Vàlencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial.
- Dupin, Christophe (2006). *Free Cinema*. Gran Bretaña: British Film Institute (BFI).
- Grierson, John (1998). *Education and the New Order*. En Aitken, Ian (ed.), "The Documentary Film Movement. An Anthology". Gran Bretaña: Edinburgh University Press.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony (1991). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain.* Estados Unidos: HarperCollins.
- Heredero, Carlos F. (2001). *El movimiento documentalista británico. La semilla del futuro y la herencia imposible.* En "En torno al Free Cinema. La tradición realista

en el cine británico" (pp. 33-52). Valencia: Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

- Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jacobs, Lewis (1958). *Free Cinema I*. En "Film Culture N°17" (pp. 9-17). Estados Unidos.
- Lambert, Gavin (2001). *Free Cinema*. En "En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico" (pp. 317-324). Valencia: Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Thompson, Edward P. (2000). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.
- Williams, Raymond (1982). *The Bloomsbury Fraction*. En "Problems in Materialism in Culture". Londres: Verso.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Williams, Raymond (2011). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Zunzunegui, Santos (2001). *Pequeñas inyecciones de realidad*. En "En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico" (pp. 65-74). Valencia: Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

Filmografía

- Anderson, Lindsay (1952). *Wakefield Express*. Gran Bretaña: Wakefield Express Pictures.
- Anderson, Lindsay (1953). *O Dreamland*. Gran Bretaña: Sequence Films.
- Anderson, Lindsay (1954). *Thursday Children*. Gran Bretaña: World Wide Pictures / Morse Films.
- Anderson, Lindsay (1957). *Every Day Except Christmas*. Gran Bretaña: Ford Motor Company.
- Anderson, Lindsay (1963). *This Sporting Life*. Gran Bretaña: Independent Artists.
- Anderson, Lindsay y Jeremy McCraken (1986). *Free Cinema: a Personal View*. Gran Bretaña: Thames Films.
- Clayton, Jack (1959). *Room at the Top*. Gran Bretaña: Romulus Films / Remus.

- Goretta, Claude y Alain Tanner (1957). *Nice Time*. Gran Bretaña: Experimental Film Production Fund.
- Jennings, Humphrey y Stuart McAllister (1942). *Listen to Britain*. Gran Bretaña: Crown Film Unit.
- Schlesinger, John (1962). *A Kind of Loving*. Gran Bretaña: Vic Films Productions.
- Schlesinger, John (1963). *Billy Liar*. Gran Bretaña: Vic Films Productions / Waterfall Productions.
- Mazzetti, Lorenza y Denis Horne (1956). *Together*. Gran Bretaña: British Film Institute (BFI).
- McIsaac, Nigel, James Ritchie y Raymond Townsend (1951). *The Singing Street*. Gran Bretaña: Norton Park Group.
- Reisz, Karel (1958). *We Are the Lambeth Boys*. Gran Bretaña: Graphic Films.
- Reisz, Karel (1960). *Saturday Night and Sunday Morning*. Gran Bretaña: Woodfall Films.
- Reisz, Karel y Tony Richardson (1955). *Momma Don't Allow*. Gran Bretaña: British Film Institute (BFI).
- Richardson, Tony (1959). *Look Back in Anger*. Gran Bretaña: Woodfall Films / Orion.
- Richardson, Tony (1960). *The Entertainer*. Gran Bretaña: Woodfall Films.
- Richardson, Tony (1961). *A Taste of Honey*. Gran Bretaña: Woodfall Films.
- Richardson, Tony (1962). *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Gran Bretaña: Woodfall Films.