

■ Lindsay Anderson



Este texto se publicó en 1957, en la revista *Universities and Left Review*.

Free Cinema

Cuando la gente le pregunta a uno en qué trabaja, y uno contesta que en el cine, la reacción es previsible: “Ah, tiene que ser interesante...”, y seguramente son sinceros. Pero si luego uno sigue y dice que hace documentales, entonces se percibe una reacción diferente. La chispa de interés se apaga, y la conversación decae. A veces te preguntan si no te gustaría hacer “verdaderas películas”.

Este tipo de reacción común, nos da la medida del fracaso del documental británico: un fracaso del que muchos de nosotros somos responsables... Y no únicamente los directores, sino también los distribuidores y los productores. Y los políticos que, cómplices, han favorecido la destrucción de la *Crown Film Unit*.⁽¹⁾, y el público y los críticos que siguen aceptando una situación en la que la producción de documentales de calidad sobre Gran Bretaña es, financieramente, imposible, y se contentan con ver hasta el final, espantosos documentales de viajes, y cortometrajes importados de ínfima calidad, sin quejarse.

El documental no tiene que ser sinónimo de aburrimiento. Tendría que ser una de las formas contemporáneas más excitantes y estimulantes. Después de todo, el cine comenzó como documental. Las primeras películas de los Lumière son admirables documentales: trenes que entran en las estaciones, obreros que salen de las fábricas, películas que, todavía hoy, se ven con enorme interés. Pero inmediatamente el cine fue captado por la ficción, y salvo pocas excepciones de importancia, los artistas prefirieron la novela a la exploración e interpretación de un material vivo y “actual”. Sin embargo, piensen en lo rica, fantástica, sorprendente y llena de significado, que puede ser la vida “real”.

Nuestro movimiento a favor de los documentales empezó a adquirir significación en los años treinta,

y película como **Song of Ceylon** (1934-35), **Housing Problems** (1935) o **Night Mail** (1936), aún contienen un mensaje actual. Durante la guerra, Humphrey Jennings se destacó como el poeta más elocuente y personal del cine británico: **Listen to Britain** (1942), **A Diary for Timothy** (1945) y **Fires Were Started** (1943), deberían ser películas obligatorias para todos los estudiantes británicos. (Me pregunto cuántos de los lectores de esta revista las habrán visto.) Pero en los últimos años afloran el conformismo, la publicidad más o menos velada, la monotonía y la falta de honestidad de la visión “oficial”.

El problema es doble: creativo y económico. Los directores británicos no están exentos de culpa. Llenos de energía y radicales cuando eran jóvenes, los miembros que han sobrevivido del grupo pionero de Grierson (muchos de ellos ocupan hoy posiciones importantes), han dejado de tratar en sus películas la vida contemporánea. Y hasta es posible que racionalicen su retirada: “hoy en día no existen problemas –o los problemas son diferentes–”, “las cosas son más complejas”, “tenemos que pensar en términos dialectales, internacionales e intelectuales...” Sin embargo la gente existe todavía hoy, y por lo tanto también existe el problema de la vivienda, el correo nocturno, los jóvenes, las escuelas, la automatización, las huelgas y la violencia. Todos estos son temas posibles para el documental, y conciernen al ser humano.

Hay que reconocer que los problemas económicos son enormes. El gobierno conservador disolvió la *Crown Film Unit* en 1952, y desde entonces la política oficial es no financiar los documentales para una distribución nacional, salvo en casos especiales con fines específicamente propagandísticos o educativos. Pero el sistema actual de distribución y proyección en salas comerciales, hace más bien imposible

la producción de documentales, porque o no se programan o te dan poco dinero. Es necesario encontrar otro modo de financiarlos.

En este contexto, el movimiento que hemos llamado *Free Cinema* adquiere significación. Hasta ahora se han proyectado tres programas de estas películas, en el *National Film Theatre*: dos incluyen películas filmadas en Gran Bretaña sobre Gran Bretaña, y el tercer programa películas extranjeras. En general son películas modestas en cuanto a los medios, pero no a sus ambiciones: la mayor parte se filmaron en 16 mm. (formato menor que el estándar, el 35 mm., utilizado en proyecciones comerciales). No se realizaron según un plan o un programa: el instinto llegó primero, y sólo más tarde se descubrieron las simpatías comunes. Todos nosotros deseamos hacer películas actuales, con cualquier método: realista o poético, narrativo o de montaje. Y todos nosotros creemos que la "objetividad" no es un elemento del método documental. Más bien creemos que el documentalista tiene que formular su postura y expresar sus valores enérgica y vigorosamente, como cualquier otro artista. El resultado ha sido un grupo de películas sobre diferentes temas: una fábula poética sobre dos sordomudos, el estudio de un parque de diversiones, y de un club de jazz, el centro de Londres el sábado por la noche, y un día de trabajo en el Mercado Central.

No hay que percibir estas películas como algo pintoresco (aunque frecuentemente se las define así en los periódicos) y ni siquiera como simples *tranches de vie*. Si se quiere una *tranche* así, tiene que estar cortada con el cuchillo desde un punto de vista concreto. Cada una de estas películas dice algo de nuestra sociedad actual.

Estos filmes no se presentan como un punto de llega-

da, sino como un punto de partida. Pedimos que los vean no como críticos, ni desde el punto de vista del entretenimiento, sino dentro del contexto del cine británico. Un cine que es profundamente clasista, que rechaza el estímulo de la vida contemporánea, y la responsabilidad de la crítica; que solo refleja la cultura metropolitana del sur de Inglaterra, y que excluye así la rica diversidad de tradiciones y de personalidades del conjunto de Gran Bretaña.

Con una cámara de 16 mm., recursos mínimos y sin dinero para pagar a los técnicos, no se puede realizar mucho en términos comerciales. No se puede hacer un largometraje y las posibilidades de experimentar quedan verdaderamente restringidas. Pero se pueden usar los ojos y los oídos, se pueden tener ideas, se puede hacer poesía.

La poesía de estos filmes nace de nuestros sentimientos hacia Gran Bretaña, la nación de la que todos nosotros formamos parte. Naturalmente, tenemos sentimientos matizados. Hay cosas que nos entristecen, que nos hacen enojar, cosas que tenemos que cambiar. Pero los sentimientos de orgullo y de amor, son fundamentales. Y sólo un cambio inspirado en estos sentimientos será efectivo.

"Tenemos el Estado de Bienestar y hay revueltas por todas partes... Es algo triste ¿no?" Así escribía un lector de un diario inglés, "explicando" que en esta nación ya no es posible un arte vital. Este pseudo-liberalismo *snob* va contra todas las convicciones. Lo rechazamos.

Queremos mirar a Gran Bretaña con honestidad y con cariño. Reconocer sus excentricidades, atacar sus abusos, y querer a su gente. Usar el cine para expresar nuestra fidelidad, nuestros rechazos y nuestras aspiraciones. Ese es nuestro compromiso.



Cuando se hace una película como **Every Day Except Christmas** (1957), o mejor, cuando se está haciendo el montaje, o se está esperando una bobina para seguir el montaje, es fácil hablar de lo que se está haciendo. Pero cuando el filme está terminado, resulta difícil. Te parece que la película habla por sí misma, y si no es así, quiere decir que has fracasado, y las intenciones no valen nada.

Pero, tal vez, debería decir lo que *no* he querido hacer. No he querido hacer una película informativa o educativa. Y *no* he intentado hacer una película pintoresca. Cuando John Grierson dio la primera definición de la palabra “documental” lo llamó “la interpretación creativa de la realidad”. En otras palabras, la única diferencia entre hacer un documental y una película de ficción, es que en el documental se utiliza materiales “actuales”, no situaciones inventadas y actores que interpretan los papeles. Pero este material actual debe ser todavía interpretado, elaborado creativamente, porque si no, es reducido a pura propaganda. Y si debemos dar una interpretación, tenemos que tener una actitud, tenemos que tener valores y creencias. Es a la luz de mi fe en los valores humanos, que he intentado hacer ese filmes sobre el Mercado de Covent Garden. Espero que eso quede claro.

A veces se me critica por no haber dado más “información” sobre la gente que aparece en la película y, por otra parte, no haber hecho un comentario social más explícito. No tengo nada contra las películas que informan, y sin duda se podría hacer alguna muy interesante sobre el Mercado de Covent Garden (estadísticas, fechas, precios, salarios). Pero no era ese el tipo de información que yo quería dar sobre esas personas, y sobre la gente en general.

Es lo mismo con la crítica sobre la falta de un comen-

tario. Pienso que hoy es más importante en este país, que el artista crítico haga una afirmación positiva, que una crítica agresiva. (La crítica estará implícita en la afirmación, si es verdadera.) En una crítica agresiva se esconde muchas veces un sentimiento de inferioridad. En Gran Bretaña la izquierda tiene el complejo de ser oposición. Yo prefiero hacer sentir a la gente – gente corriente, no solo de la Alta Sociedad–, su dignidad y su importancia, de modo que pueda actuar según estos principios. Solo en estos principios se puede basar una acción saludable y segura.

LA CUESTIÓN DEL FINANCIAMIENTO

¿Quién financia estas películas? Una se financió en forma privada (**O Dreamland**, 1953). Por su parte **Together** (1956), **Momma Don’ t Allow** (1956) y **Nice Time** (1957), se financiaron con el Fondo Experimental de British Filme Institute (BFI), mientras que **Every Day Except Christmas** fue encargada por la Ford Motor Company.

Tenemos que pensar en algo. El Fondo del BFI es algo importante, pero tiene un alcance limitado. Ninguno de los cineastas que se benefician de ese fondo, recibe una compensación por su trabajo, y lo que se recibe, alcanza solo para producciones modestas, generalmente en 16 mm. Este es el motivo por el cual la financiación de la Ford para **Every Day Except Christmas** es tan importante.

Porque los directores ya están acostumbrados a que los financistas de sus filmes, son irrazonables, solo preocupados por el dinero, y carentes de imaginación. Al hacer un filme encargado por una empresa, ya están derrotados antes de empezar.

Sin embargo, **Every Day Except Christmas** ha sido



filmada financiada por una empresa y, sea cual fuera su valor artístico, ha sido realizada sin ninguna interferencia o presión, con un director libre de expresarse como lo sentía, y a veces impulsado a hacerlo. (Hoy resulta impensable que en un organismo estatal se goce de condiciones tan liberales.) Soy conciente de la afortunada posibilidad que me ha permitido trabajar de este modo, y de mi deuda con el productor León Clore, que permitió, lo que no estaba previsto, prolongar los 20 minutos originales a los cuarenta minutos que finalmente tiene el filme.

Sin embargo no puedo dejar de preguntarme si películas como ésta podrían existir, en caso de depender de la suerte, o el valor, o la imaginación de una empresa que produjera filmes. No creo que pudieran realizarse muchas.

Una serie de interrogantes se plantean a los directores, a los apasionados por el cine, a todos aquellos interesados en la realidad de nuestro país. Incluso me dirijo a los lectores de esta revista. ¿Por qué no utilizamos mejor el cine, y cuáles son las implicancias de esta negligencia? ¿No resulta extraño que en este momento, en el que se da tanta importancia a los medios de comunicación, se deje el cine en manos del mundo irresponsable del comercio?

¿Por qué la izquierda no se preocupa más activa y creativamente de un arte tan popular?, ¿Acaso no va siendo hora de que los artistas, cuyas convicciones nacen de un espíritu crítico, comiencen a considerar más seriamente su relación con el público, utilizando mejor los medios de comunicación de masas, de tal manera que su arte no resulte elitista ni esnob, ni estereotipado ni propagandístico, sino vital, iluminador, personal e innovador?

Notas

(1) La *Crown Film Unit* fue, tal vez, la más famosa de las unidades cinematográficas patrocinadas por el gobierno, en cuyo ámbito operaban los directores de documentales. Se originó en 1940, a partir de la *General Post Office Film Unit*. Estaba financiada por el Ministerio de Información y durante la guerra y la inmediata posguerra, produjo algunos de los mayores ejemplos del cine documental. Fue suprimida en 1952 por el gobierno conservador.





■ Lindsay Anderson

Este texto fue escrito por Lindsay Anderson en 1977, con motivo de una retrospectiva dedicada a su obra, organizada por el *National Film Theatre en Londres*.

Free Cinema, veinte años después

El *Free Cinema*, tanto como un movimiento histórico concreto, como un género, o incluso como un deseo, se ha definido, comentado o atacado en términos tan dispares que no sorprende que ahora exista demasiada confusión sobre qué implica exactamente. Tal vez lo mejor sea empezar por sus humildes orígenes históricos.

A mediados de los años cincuenta, en un período de completo estancamiento en el cine británico, un grupo de jóvenes cineastas, o aspirantes a cineastas, trabajaban en distintos proyectos, muchos de ellos de ninguna manera elitistas, pero sin la más remota idea de cómo podrían presentarlos al público o a los críticos. Allí estaba Lorenza Mazzetti, una joven italiana, estudiante de Bellas Artes, que había mostrado a la gente del British Film Institute su versión de *La metamorfosis* de Kafka, y así había logrado obtener dinero de esa institución para un proyecto más ambicioso, a filmarse en 35 mm. Este proyecto se llamaba **The Glass Marble** y contaba las aventuras de dos sordomudos en los barrios de Londres (probablemente inspirado en *El corazón es un cazador solitario*, de Carson McCuller). En el Instituto había comenzado a funcionar una Fundación dedicada a la producción, y Karel Reisz y Tony Richardson ya habían recibido dinero para hacer una película sobre un club de Jazz, que se iba a llamar **Momma Don't Allow**. Por mi parte había terminado, unos años atrás, un cortometraje en 16 mm. sobre un parque de diversiones, que se titulaba **O Dreamland**. Nadie había visto esta película, salvo algunos amigos, por la imposibilidad de mostrarla en algún lugar.

A fines de 1955, Lorenza Mazzetti se encontraba en dificultades, en el montaje de **The Glass Marble**. La filmación de esta película había sido para ella un ver-

dadero calvario, ya que el dinero no alcanzó. Sus colaboradores la habían abandonado, y ella no tenía los conocimientos técnicos necesarios. Alrededor de Mazzetti se habían generado chismes, y mucha gente pensaba, lo que no era cierto, que era una engreída y una incompetente, a quien el Instituto no hubiera debido subvencionar. Debo admitir que esas habladurías habían llegado a mis oídos.

En el otoño de 1955 Lorenzo vino a hablar conmigo después de una proyección de **Thursday's Children** y me explicó su desesperación. Había que actuar rápidamente, porque una semana después se iba a reunión la Comisión del Instituto, y parecía que querían cancelar todo el proyecto. Le pedí a Lorenza que me mostrara el material, para ver si podía ayudarla. Al día siguiente vimos el material y un primer armado de **The Glass Marble**. Me impresionó, y estuve conmovido y excitado por lo que ví, y le dije a Lorenza que me comprometería a terminar el filme, si quería trabajar conmigo. Me dijo que sí, la Comisión del Instituto se puso contenta al librarse de toda responsabilidad y nos pusimos a trabajar en el montaje de la película. Hicimos algunas tomas adicionales con Walter Lassally, y John Fletcher vino a ayudarnos en el montaje, y en el armado de la banda de sonido. La película se terminó a fine de año, con un nuevo título **Together**. Hablando con Karel, Tony y Lorenza acerca de la dificultad que encontrábamos para mostrar nuestros filmes, se me ocurrió la idea (o al menos me parece que se me ocurrió a mí), de formar un Movimiento, formular una especie de Manifiesto y así atraer la atención de la prensa, e intentar organizar algunas proyecciones en el National Film Theatre. Afortunadamente tenía lista **O Dreamland**, y las tres películas (**O Dreamland**, **Momma Don't Allow** y **Together**) pa-

recían compatibles y podían formar parte de un programa que llamamos *Free Cinema*.

El proyecto tuvo éxito, conseguimos llamar la atención de la prensa y de la televisión (en aquella época la televisión estaba en pañales, y conseguimos entrevistas por televisión), y la proyección fue importante. Hay que recordar que cuando organizamos todo esto, no teníamos la intención de llevar adelante ningún movimiento. El *Free Cinema* había sido concebido con un fin muy concreto: exhibir **O Dreamland**, **Momma Don't Allow** y **Together**. Pero algunos meses más tarde, un realizador americano de documentales, Lionel Rogosin, llegó a Londres con la copia de una película titulada **On the Bowery**, que estaba intentando presentar a los distribuidores. Vimos la películas y nos causó una óptima impresión, por lo que tratamos de ayudar a Rogosin. Lo primero que se nos ocurrió fue organizar una exhibición de **On the Bowery** como película principal, y un par de cortometrajes en sintonía con la película. Nuevamente el proyecto tuvo éxito, y Rogosin consiguió distribuir **On the Bowery**.

Mientras tanto Karel Reisz había conseguido un trabajo en la Ford Motor Company para producir películas publicitarias. Había aceptado solo con la condición de poder producir una serie de documentales no publicitarios, lo que le permitiría a él y a otros, encarar la realización de películas, más seriamente.

Ford había aceptado la propuesta y le pusimos el título de *Look at Britain*, a la serie de películas que íbamos a encarar. Hay que recordar que era el momento de la *New Left*, y el resurgimiento de nuevas esperanzas. No duró mucho, pero sí lo suficiente para permitir hacer algunas buenas cosas.

Karel me pidió que hiciese la primera película de la

serie *Look at Britain*: **Every Day Except Christmas**, sobre el mercado de Covent Garden. Pensé un tema que tuviese que ver con vehículos, lo que podía inclinar a Ford a tener una postura favorable, y así continuar la serie. Y la forma más evidente de exhibir **Every Day Except Christmas** era otro programa del *Free Cinema*: fue el Programa 3 del *Free Cinema*, e incluía una película anterior que yo había realizado sobre un periódico de provincia, **Wakefiel Express**. Otra película incluida en ese programa fue el primer trabajo de un joven refugiado húngaro, Robert Vas, llamado **Refuge England**. Vas es ahora seguramente uno de los más grandes documentalistas de televisión.

Entonces nos dimos cuenta de que habíamos triunfado, y que valía la pena mantener vivo el *Free Cinema*. El programa 4 presentó, por primera vez en Inglaterra, a dos directores de la *Nouvelle Vague* francesa: Claude Chabrol, con **El bello Sergio** y François Truffaut con **Les Mistons**. El Programa 5 incluyó una serie de “documentales negros” de origen polaco, que en ese momento estaban renovando el cine de Polonia. Lo más destacado fue la primera exhibición del filme **Dos hombres y un armario**, de Román Polanski.

El *Free Cinema* 6 lanzó la película de Karel Reisz **We Are The Lambeth Boys**, que era la continuación de la Serie *Look At Britain*. Y también lanzó a Mike Grigsby (hoy destacado realizador de televisión) con su primera película: **Enginemen**. Mientras tanto **Every Day Except Christmas** había ganado el León de Oro en Venecia (para vergüenza del Comité de Selección Británico, que se había negado a dejarlo participar, porque no mostraba un aspecto de Gran Bretaña que mereciese la publicidad oficial). Y **We Are The Lambeth Boys**, tuvo también mucho reconocimiento y ganó varios premios.

Desgraciadamente estos éxitos no impidieron que Ford retirara la financiación a la serie, porque pensaron que como material publicitario, no era rentable, a pesar de que las películas tenían un costo menor al de cualquier filme publicitario.

Nos encontramos de nuevo sin financiación. Incluso la *Grierson School* para directores de documentales, poderosa en el ámbito de la financiación, no fue sensible a nuestros esfuerzos, porque tampoco habíamos mostrado mucho entusiasmo por su realización. Por eso decidimos poner fin definitivamente al *Free Cinema* y presentamos **We Are The Lambeth Boys** como la última película del movimiento.

Pero naturalmente el *Free Cinema* significó, rápidamente, un modo nuevo de hacer películas, y no una simple etiqueta para las películas que se habían proyectado en las exhibiciones originales. En ese sentido algunas de esas películas pueden ser consideradas, propiamente, ejemplos de *Free Cinema*. Independiente, personal y poético: así puede ser definido. “Personal” no quiere decir, ni entonces ni ahora, onanista. Sería inexacto poner a las películas del *Free Cinema* la etiqueta de “socialistas”, o incluso de izquierda. Pero todas ellas, algunas implícita y otras explícitamente, muestran la conciencia del artista ante la situación social. El fracaso de este tipo de cine, después de mediados de los sesenta, debido al exilio de varios cineastas, a la derrota frente al comercialismo, o a las debilidades de estilo, nos hace añorar aquella época lejana.

