

Dra. Mercedes MIGUEL BORRÁS

Profesora Contratada Doctora (Permanente). Universidad de Valladolid, España. Mmborras@fyl.uva.es

El cine como verdad rev(b)elada: Ken Loach; una reflexión sobre los años que forjaron el discurso naturalista del cineasta.

Cinema as rev(b)ealed truth: Ken Loach; a reflection over the years that forged the filmmaker's naturalist speech.

Fecha de recepción: 30/03/2015

Fecha de revisión: 24/05/2015

Fecha de preprint: 28/05/2015

Fecha de publicación final: 01/07/2015

Resumen

La sabiduría que se desprende al contemplar el cine de Ken Loach, su depurado estilo naturalista, es fruto de un largo recorrido caracterizado por la coherencia y honestidad. Un cineasta que lleva más de medio siglo dejando huellas de su humanismo, dando voz a los desheredados. ¿De dónde procede su mirada? ¿Cuál es la sustancia expresiva de la que se nutre su discurso? Detenemos nuestra atención en los filmes realizados en la primera etapa de su carrera (1964-1990), pues es cuando se percibe con mayor fuerza el deseo de Loach de penetrar en la realidad con un lenguaje tan riguroso que el pensamiento parece inscribirse en la película, "un cine de confesión, de ensayo". Una mirada, que se rebela contra un orden y una sociedad injustos, y engendra emociones insospechadas, convocando a la ternura, pero al mismo tiempo hace que nos cuestionemos lo que se nos está contando. Un cine puro, directo, sin concesiones, que reduce al mínimo los recursos. Una verdad a la que se accede de forma natural, una verdad revelada. En el calidoscopio de realidades presentes en un mismo acontecimiento, que el cine (por su naturaleza indicial e icónica) es capaz de mostrar, radica esa sustancia expresiva.

Palabras clave

Cine naturalista; compromiso social; ficción y realidad; la verdad en el cine.

Abstract

The Wisdom that emerges when we watch Ken Loach's films, his refined naturalistic style, is the result of a long journey marked by consistency and honesty. A filmmaker who spend more than half a century leaving traces of their humanism, giving voice to the dispossessed. Where is the origin of the way of his looking? What is the expressive substance that nourishes his speech? We hold our attention on the films made in the first stage of his career (1964-1990), as it is when we perceive the desire of the filmmaker to penetrate in the reality with such a rigorous language that the thinking seems to enroll in the film... a cinema of confession and essay. A look, that always rebels against an order and a inherently and unjust society, and generates unexpected emotions, calling for tenderness, but also makes us question what we are being told. A pure, direct, uncompromising cinema that minimizes resources. A truth that leads naturally, a revealed truth. It is in this kaleidoscope of present realities in one event, that cinema (by its indexical and iconic nature) is able to show, where lies that expressive substance.

Keywords

Fiction and reality; naturalist cinema; social commitment; the truth in the cinema.



Revista MEDITERRÁNEA de Comunicación
MEDITERRANEAN Journal of Communication

1. Introducción

“La cámara penetra en todas las capas de la fisonomía: además del rostro que nos hacemos, descubre el rostro que tenemos. Visto de tan cerca, el rostro humano se convierte en un documento”. Bela Balázs (1924).

La sabiduría que se desprende al contemplar el cine de Ken Loach (Nuneaton, Warwickshire, 1936), ese depurado estilo naturalista envuelto con un halo de autenticidad, es fruto de una dilatada carrera caracterizada por la coherencia y honestidad. Un cineasta que lleva más de medio siglo dejando huellas de su humanismo, dando voz a los desheredados a quienes el poder priva, como por derecho adquirido, de la palabra.

Cuando en 1990 saltó al panorama internacional con *Agenda oculta (Hidden Agenda)* y *Riff-Raff*, galardonadas en Cannes¹, Loach llevaba en activo 25 años y tenía 47 obras (entre programas para TV, cortometrajes y largometrajes). Pero su constante insistencia por sacar a la luz “lo molesto” hizo que, con la ascensión al poder de Margaret Thatcher, se convirtiera en el cineasta más vetado de su país. Sólo la caída de la *dama de hierro* en 1990, le devolvería las alas que, impulsadas por la fuerza de este primer periodo de su carrera, le han procurado un vuelo de gran altura durante otros 25 años. *Jimmy's Hall* (2014), su último filme, es un ejemplo de ello. Fusiona a la perfección lo social y lo político, dos líneas en las que se mueve su discurso. En el local de Jimmy se dan cita los ideales de este cineasta incombustible: se reúne todo tipo de gente para aprender a leer, discutir ideas, pero también bailar, cantar o pedir ayuda con la que enfrentarse a quienes quieren apropiarse de sus cosechas. El delito de Jimmy es abrir un espacio donde hay alegría, se vive en libertad, sin miedo... eso es lo que temen los poderes fácticos. El filme parece hacer suyas las ideas del filósofo marxista Antonio Gramsci: la hegemonía de una clase social es la cultura.

¿De dónde procede la singular mirada de este cineasta? ¿Cuál es la sustancia expresiva de la que se nutre su discurso? Responder a estas preguntas es el objetivo fundamental de estas páginas.

Detenemos nuestra atención en la primera etapa de su carrera, que abarca desde 1964 -con los programas dramáticos para la BBC- hasta 1990 -con *Agenda oculta* y *Riff-Raff*-. Pues es en este período cuando se percibe con mayor fuerza la insistencia de Loach por plasmar la verdad de los hechos. El análisis de estos textos -en los que el cineasta fue dejando una impronta que le acompañará durante toda su carrera- nos permitirá acceder (y entender) a su modo de acercarse a las historias, tan sincero que parece que estemos inmersos en ellas, pues en el cine de Loach de este periodo la ficción y la realidad forman parte de una misma idea, siempre al encuentro con la verdad.

2. Fuentes realistas

Ese universo de ficciones y realidades que Ken Loach ha ido reconstruyendo a lo largo de estos años nos ofrece un panorama perfecto para entender la sociedad británica. Sus textos son tan orgánicamente coherentes que nunca podríamos aislarlos del contexto (aunque no es intención de este trabajo efectuar un estudio sociológico), forman parte inherente de las transformaciones políticas y sociales de su tiempo.

Ya desde los primeros filmes se circunscribe a las palabras de Alexandre Astruc:



La cámara en el bolsillo derecho del pantalón, la grabación del sonido y la imagen en una banda de meandros... Un cine de confesión, de ensayo, de revelación, de mensaje... un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá inscribirse directamente sobre la película.

Con estas ideas reflejadas en *La cámara stylo* (1948) -texto de referencia para las *nuevas olas*- el crítico francés certificaba la fuerza expresiva del cine, dando así carta de naturaleza a la senda abierta dos décadas atrás por Dziga Vertov, para quien la cámara era un ojo (más perfecto que el humano) con el que explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo. "Soy un ojo fílmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo sólo como yo puedo verlo"³. Una forma de entender el cine que daría lugar a la Escuela de Documentalistas Británica, el Neorrealismo italiano y todas las corrientes realistas posteriores.⁴

No podemos olvidar que Loach se foguea entre los incombustibles postulados del *Free Cinema*. Ese grupo de *jóvenes airados* (*Angry Young Men*) procedentes de la escena que, capitaneados por el dramaturgo John Osborne, rechazaba el conformismo y la hipocresía monárquica inglesa y, recogiendo la herencia neorrealista e impulsados por los aires renovadores de las nuevas olas, sacaban las cámaras a la calle, convirtiéndola en un enorme plató donde, mezclados entre la gente, deambulaban los actores (en su mayoría no profesionales). En la declaración de intenciones del movimiento en 1958, Osborne manifestaba acremente:

¿Qué tipo de cine tenemos? (...) Sobre un platillo de la balanza está esa moderada vena humanística, sobre el otro están el esnobismo, la escasez de inteligencia, las inhibiciones y los tabúes, premeditada ceguera para las realidades y los problemas de nuestro tiempo, en nombre de un ideal caduco y trasnochado (Zunzunegui, 2001: 67).

Así nació el *Free Cinema* de Jack Clayton en *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1958), Tony Richardson en *Mirando hacia atrás con ira* (*Look Back in Anger*, 1958) y *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962), Karel Reisz en *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), y Lindsay Anderson en *If...* (1968). Retratos individuales de seres que no acataban las normas establecidas por la férrea estructura de clases y aireaban sus problemas o su rebeldía con la energía que les concede el tener la razón de su parte.⁵

Pero es indudable que en las nuevas vías abiertas por el Neorrealismo es donde se encuentra implícita esa sustancia expresiva del *Free Cinema*. *Roma città aperta* (*Roma ciudad abierta*, R. Rossellini, 1945) sería el mejor ejemplo; una historia sin artificios, cercana al público, contada con crudeza documental y al mismo tiempo extrayendo una fuerza poética pocas veces alcanzada. Sus planteamientos, señala Brunetta (2008), han sido y siguen siendo fuente de un cine que toma la realidad como motor de sus discursos; en el que se dan cita el aliento del documental de agitación política y el tono intimista.

Entre estos mimbres teje su discurso Ken Loach, cuya obra conforma una suerte de gran texto, que ha ido construyendo a lo largo de estos años y que se forjó en la primera etapa de su carrera. Es en estos años cuando se percibe con mayor fuerza su deseo de penetrar en la realidad, expresado con un "lenguaje tan riguroso que el pensamiento parece inscribirse en la película... un cine de confesión, de ensayo" (Astruc, *Ibíd*, 1948).

3. Naturaleza paradójica del cine

¿Dónde radica esa esencia del lenguaje cinematográfico capaz de reflejar la verdad?

Nada más alejado del naturalismo que *La llegada del tren a la estación de la Ciotat* (*L'arrivée d'un train a la Ciotat*, Louis y August Lumière, 1895). Imágenes en blanco y negro, con poca nitidez, sin sonido... Y sin embargo la apasionada crítica publicada en el periódico *Le Poste*, tras



esta primera exhibición pública del cinematógrafo, es perfecta para expresar una condición *sine qua non* del cine: ser huella de la realidad.

Imagínese una pantalla ubicada en una sala sobre la que aparece una proyección fotográfica. Hasta aquí, nada nuevo. Pero, de repente, la imagen de tamaño natural, o reducida, según las dimensiones de la escena, se anima y se hace un ser viviente. Hay una puerta de una fábrica, que se abre dejando salir una multitud de obreras y obreros, algunos en bicicleta, con perros que corren, y coches; todo se anima e inquieta. Esto representa la vida misma, el movimiento tomado en vivo... la fotografía ha cesado de fijar la inmovilidad. Perpetúa, ahora, la imagen del movimiento. Cuando estos aparatos sean de público dominio, cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos no ya en forma inmóvil, sino en el movimiento de la acción, en sus gestos familiares y con las palabras a flor de labios, la muerte cesará de ser absoluta (Paolella, 1967:16).

Por su naturaleza ontológica el cine certifica que aquello que muestra ha estado allí, haciéndole portador de una cierta verdad (de ahí su poder sugestivo). Consecuentemente es un instrumento perfecto para capturar el mundo, huella mecánica, pero, como afirmaba André Bazin (1959-62), esa dependencia con la realidad no le convierte en garante de verdad.

La ilusión de la mimesis no puede traducirse como imitación, sino como proceso activo, disposición de las acciones de acuerdo a leyes formales, más cercanas a principios lógicos que a criterios basados en la percepción (Volnovich, 2012). El cine (y la fotografía) no copia la realidad, la transfiere; se trata de un efecto de realidad (Barthes, 1968). "El naturalismo no es más que una simulación apoyada en el vínculo que se crea entre el espectador y el mundo... creando una escritura de la visibilidad" (Company, 1986: 69). La cámara al reencuadrar marca una frontera entre el texto (representación, signo) y el extratexto (realidad, referente); en consecuencia toda representación icónica simboliza un referente mediante una serie de artificios que lo sustituyen significativamente (Gubern, 1994).⁶

Es en la propia naturaleza del cine –inmersa en la paradoja– en la que podemos encontrar dónde radica su capacidad para reflejar la verdad. Un artefacto técnico (cámara) se interpone entre la realidad (referente) y su representación (texto). Pero es precisamente la cámara, por su naturaleza ontológica, la que le confiere su carácter. El problema, decía André Bazin es que es índice (señala) y es icono (simboliza). Su esencia es ser huella, certifica la realidad, da carta de naturaleza al pasado; pero la realidad en la que se sustenta el mundo no es empírica, la cámara está condicionada por la intencionalidad del sujeto (Esqueda; Cuevas, 2012). Representa la realidad mediante una mirada, un encuadre, un punto de vista desde el cual acceder a los acontecimientos, es por tanto, expresión de una ideología (Miguel Borrás, 2013).

Esta paradoja inmanente en el cine es la que le capacita como intermediario entre el artista y la realidad, sin que su presencia se haga patente⁷. En La obra de *arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936), texto canónico para entender la naturaleza del cine, Walter Benjamin apunta algunas ideas cruciales que nos sumergen de lleno en el tema que nos ocupa: el cine es el primer medio artístico que está en situación de mostrar cómo la materia colabora con el hombre⁸; esto le permite representar un acontecimiento o personaje bajo la luz social, histórica y transformable, es lo que Bertolt Brecht denominó *Historización*. La teoría teatral de Brecht encontró en Benjamin una dimensión filosófica profunda: junto con la fotografía, el cine daba entrada a la era de la reproductibilidad técnica; con la que el arte perdía su aura y, en consecuencia, su función ritual, dando lugar a una praxis política⁹. El drama individual del héroe se resitúa en su contexto social y político. "Todo texto ficcional es histórico y político" (Pavis, 1998: 238).

Las ideas de Brecht y Benjamin, planteadas en un momento de fuerte convulsión política, fueron caldo de cultivo en las teorías de Siegfried Kracauer¹⁰, que dedicó gran parte de su carrera a estudiar las formas en que la realidad se inscribe en el cine. La vida, afirma el teórico, es el



vehículo fundamental con el que transmitir emociones, ideas y valores; dado que el cine nos permite acceder al conocimiento del mundo, ¿cómo le afecta la expresividad? El contenido de una película en su encuentro con la realidad es el que debe otorgar su forma. La estética revolucionaria del teatro de Brecht ejemplifica sus teorías, al conciliar lo político sin perder sus dimensiones artísticas.¹¹ Una unidad con la que soñaba Gramsci para arrebatarse al capitalismo su supremacía educativa, política y cultural sobre el pueblo (Gramsci, 1973).

El arte es capaz de activar el pensamiento racional, apunta Brecht; y en este punto se sitúa el cine de Loach cuya puesta en escena siempre está organizada dentro de una trama social. Así, al mostrar la relación del hombre con su entorno, evidencia las propias contradicciones de la sociedad. Un arte que cumple una función política sin perder su esencia estética (Ricoeur, 1985). Estamos hablando de realismo, pero entendido como una actitud ética, más que estética. Un discurso artístico –como afirma Ángel Quintana- que crea un diálogo entre las imágenes, el mundo y las relaciones que establece el hombre con las cosas (Quintana, 2003). El realismo no es una cuestión de estilo, sino un problema de orden semántico (Brenta, 2008).

3.1. Puesta en escena de los hechos

Durante los primeros 25 años de su carrera es cuando Loach trabaja con mayor libertad. Unas veces se sirve de la ficción, otras del documental, son formas que le permiten abordar estas historias que nacen de la observación de realidad, es decir, *argumentos encontrados*;¹² un cine puro, directo, sin concesiones, que reduce al mínimo los recursos teatrales (actores, iluminación, escenografía...), sólo la cámara, el escenario y los personajes. Una verdad a la que se puede acceder de forma natural, *una verdad revelada*.¹³ La cámara y el micro no sirven para traducir una verdad representada, son el estilete que inscribe esta verdad en la carne del actor, sañando la piel de la realidad (Bergala, 2000).

Cámara, sonido, montaje, escenografía, personajes y conflictos, en su interrelación, se acercan a la realidad con una mirada que siempre se *rebela* contra un orden y una sociedad intrínsecamente injustos, dando como resultado esa *verdad revelada* (rev(b)elada).

La forma con la que se adentra en los hechos, los escenarios –barrios obreros, tabernas, la parroquia, los locales donde los trabajadores debaten sus problemas-, crea un microcosmos tan naturalista que el espectador asume como suyo. Personajes con los que se identifica, gente de la calle, con historias concretas pero de dimensiones colectivas.

Loach busca la verdad de su tiempo; en sus filmes la realidad está despojada de todo aquello que no es imprescindible; confirmando la idea de Rossellini cuando señalaba que sólo con la sencillez, apartado del artefacto de la producción, puede el director lograr la independencia y, con ella, reflejar la verdad. Es la naturaleza paradójica del cine -indicial e icónica- la que se lo permite, pues en sus filmes sólo existe "puesta en escena de los hechos" (Bazin, 1959-62: 389).

4. De Catherine a Riff-Raff

Ken Loach inicia su carrera en 1964 como realizador de programas para la BBC con *Catherine*¹⁴; esta historia de una mujer que lucha por abrirse camino tras un fracaso matrimonial, daría paso a una sucesión de dramas en los que el espectador siempre veía reflejados sus problemas y circunstancias. Favorecidos por el ambiente liberal que se vivía en esos años, estos programas se alejaban de las convenciones habituales -las cámaras salen a la calle para acercarse a las preocupaciones de la gente, que se imbrica de forma natural en la ficción- y fueron objeto de constantes polémicas que le acompañarán durante los siguientes años. Con *Up the Junction* (1965), trata por primera vez el tema del aborto, en *Cathy Come Home* (1967) denuncia la



situación de los "sin techo"¹⁵, y en *In Two Minds* (1967) critica las instituciones psiquiátricas y familiares. Ese año dirige su primer largometraje, *Pobre vaca* (*Poor Cow*, 1967), que refleja con vibrante pulso dramático la miseria de los barrios marginales en la sociedad británica. Dos años después funda Kestrel Films, productora caracterizada, como era de esperar, por su compromiso social que será decisiva en su carrera y en cuyo seno dirige: *Kes* (1969), *Family Life* (1972, versión para cine de *In Two Minds*), *Black Jack* (1979) y *Miradas y sonrisas* (*Looks and Smiles*, 1981).

Paralelamente realiza una serie de docudramas para televisión -*The Big Flame* (1969), *The Rank and File* (1971), *The Price of Coal* (1977)-, con los que Loach -debido a la crisis económica y el pacto de los líderes sindicales con el Gobierno laborista que pretendía congelar los salarios- muestra su postura más incisiva e inconformista.

Imagen 1. *Days of Hope*



Fuente: *Ranked and filed: Ken Loach's archive*

La crisis política y económica que vivía Gran Bretaña en esos años, motivó que con su serie de cuatro episodios para la BBC *Days of Hope* (1975), se fijara en otro periodo especialmente convulso en la historia del país: el que va de 1916, en plena Primera Guerra Mundial, a 1926, cuando estalla una gran huelga general que pretendió derribar el poder establecido y organizar la revolución socialista. La repercusión que tuvo provocó que la derecha protestara airadamente por contar una verdad escondida de los sucesos de esa década por los diferentes gobiernos que han regido el destino del Reino Unido.

Esta situación deteriorada llegará a su punto más álgido durante el Gobierno de Margaret Thatcher, cuando el director comience a plantear soluciones a años luz del neoliberalismo reinante -*A Question of Leadership* (1981), *The Red and the Blue* (1983), *Which Side Are You On?* (1985)- y tanto las cadenas de televisión -que consideran su trabajo molesto- como los productores -que lo juzgan poco rentable- le cierran sus puertas.

Pero nada detiene al incombustible Ken Loach, pues en su discurso el cine y la realidad están hechos de una misma sustancia: la verdad. *The View from the Woodpile* (1989), es un ejemplo perfecto, un documental protagonizado por un grupo de estudiantes de teatro para quienes su principal fuente de aprendizaje está en la calle, de ahí extraen los argumentos, plasmándolos más tarde en el escenario. Porque Loach se nutre de su tiempo, muestra al hombre inmerso en una sociedad hostil, donde la ficción y la realidad son dos caras de una misma moneda. Un año después llegaría su consolidación y definitiva proyección internacional con *Agenda oculta* y *Riff-Raff*.

5. La realidad como un calidoscopio

Agenda oculta y *Riff-Raff* le consagraron como heredero de las renovadoras propuestas del Free cinema demostrando que su cine era mucho más que crítica social.¹⁶



Agenda oculta, thriller amargo sobre la guerra sucia en Irlanda, sería el cénit de un tipo de relatos que denuncian un sistema corrupto, consecuencia directa de la crisis de violencia entre unionistas y católicos de 1969. Protagonizan estos relatos individuos que, enfrentados a un poder que se desentiende de los sectores más desfavorecidos, exigen soluciones y luchan contra la injusticia imperante. En esta línea dramática y convulsa están las producciones *The Big Flame*, *The Rank and File*, *A Question of Leadership*, *Which Side Are You On*, *Time to go by The Red and The Blue*.

Riff-Raff, drama social virulento y melodramático, culmina los relatos mencionados cuyos personajes creen en la esperanza de un cambio; seres indefensos (gente joven en la mayor parte de los casos), víctimas de un estado de cosas y un sistema que intenta arrebatarles sus ilusiones, pero revestidos de un humor y una vitalidad encomiables, soportan con ánimo inquebrantable las desgracias que les depara la vida cotidiana. En la línea expresiva de *Riff-Raff* se encuentran las producciones: *Up the Junction*, *Cathy Come Home*, *Kes*, *Family Life*, *Miradas y sonrisas*.¹⁷

Dos recorridos diferentes pero unidos por una sangrante crítica a la situación social en la que se encontraba inmersa el país. "Sus personajes viven en unas décadas donde ven derrumbarse los logros del estado del bienestar conquistados poco a poco tras la Segunda Guerra Mundial" (Mondelo, E; Sánchez, R; Cuadrado, A., 2014: 177).

5.1 Luchar contra el sistema

A través de estos filmes Loach ofrece un viaje demoledor (que le convertiría en el cineasta más vetado de su país), mostrando la realidad con una crudeza que deja al espectador sin defensas; ofreciéndole el sufrimiento en forma de holocausto invitándole a la revelación de la verdad (Bergala: 2000).

Imagen 2. *The Big Flame*



Fuente: Colección, Ken Loach at The BBC

Con *The Big Flame* se prende la mecha de la protesta. El conflicto parte de una situación hipotética: la toma de los astilleros por parte de los trabajadores. Las escenas documentales de gente en la calle, el empleo de la voz en *off*, que va aportando datos concretos de lo sucedido, y la cámara, que actúa como un testigo presencial de los acontecimientos, hace que el espectador se convierta en aliado de los agredidos por los piquetes de la empresa.

Imagen 3. *The Rank and File*



Fuente: Worldscinema.org

Idéntica sensación armónica se deja sentir en *The Rank and File*. Los trabajadores están en huelga, ya nadie defiende sus intereses, los líderes sindicales apoyan al patrón. El filme penetra en la intimidad de los que comandan la rebelión; gente de a pie que persigue mejores condiciones de vida y ve cómo el poder, a través de los *esquiroles*, ataca su integridad y la de sus familias. Una descomposición total de las escenas nos muestra los hechos, focalizando la narración a través de las víctimas -la cámara con bruscos movimientos (poco académicos) se introduce entre los manifestantes, nos acerca a los rostros aturdidos (en primerísimos planos), o se arrastra con los heridos-, pero también muestra a gente que, protegida tras las ventanas, observa lo sucedido, y personajes episódicos ajenos al drama deambulando por la calle -Mientras un viejo observa escéptico la disputa de los trabajadores con los líderes sindicales, una niña cruza y un fotógrafo trata de plasmar los hechos-. Este calidoscopio de realidades presentes en un mismo acontecimiento, hace al espectador partícipe del ataque cobarde de individuos armados, entendiendo así el verdadero sentido de la opresión.

Imagen 4. *Which Side Are You On?*



Fuente: chtodelat.wordpress.com

Estos docudramas dieron paso, durante los años en el Gobierno de Margaret Thatcher, a una clase de documentales más puros, en los que el cineasta exhibe con el mismo celo las reacciones airadas a esas políticas reaccionarias en sus actuaciones más sangrantes -*A Question of Leadership, Which Side Are You On?*-, o la repugnancia que sintieron tantos ciudadanos ante la represión aplicada sobre quienes denunciaron las actitudes antidemocráticas de la administración thatcherista -*Time to Go, The Red and The Blue*-. Como señala Julian Petley: "La sospecha permanente sobre los sistemas políticos firmemente establecidos (aunque, por supuesto, no de todas las formas de organización política) ha sido un tema clave recurrente a lo largo de la filmografía de Ken Loach" (Petley, 1992: 116).

Imagen 5. Agenda oculta



Fuente: www.elcineenlasombra.com

Agenda oculta se sitúa al final de ese camino iniciado con *The Big Flame*. Paul e Ingrid, representantes de la Liga internacional de derechos humanos, y Kerrigan, policía de una honestidad intachable, luchan por desvelar el rostro de aquellos individuos que no dudan en matar impunemente para salvaguardar sus intereses.¹⁸ El Estado, irlandés, británico o de cualquier parte, buscará siempre su máximo rendimiento económico por encima de las necesidades de los trabajadores.

La puesta en escena del filme, directa y sin concesiones, la cámara en mano que se adentra por las calles de Belfast, y el espectador, testigo de este caos, que se queda perplejo ante la pasividad del Gobierno británico en la trágica historia del Ulster en ese periodo, no deja de remitirnos a sus docudramas más contundentes.

5.2. La esperanza de un cambio

En este contexto se enmarcan aquellos filmes que focalizan la atención en el drama individual de los personajes como producto social (la historización brechtiana). Un cine de confrontación con una realidad heterogénea que provoca el rechazo: la *verdad revelada como una violenta sacudida* (Bergala, 2000).

Imagen 6. Up the Junction



Fuente: www.bbc.co.uk

Up the Junction presenta sin artificios las relaciones sentimentales de tres jóvenes de clase trabajadora, víctimas de una sociedad injusta. El optimismo del filme es injustificado y sin embargo se hace patente en cada una de sus imágenes. La espontaneidad se percibe en las

conversaciones de la gente, la frescura e inocencia de la música pop que ambienta sus fiestas, y choca frontalmente con la degradación de estos seres inocentes con ganas de vivir a la que asistimos. Circunstancias similares soportan los protagonistas de *Cathy Come Home*, que sufren las consecuencias del despiadado abuso de las instituciones con los que sabe más débiles. Su precariedad económica les conduce desde el amplio espacio de una casa situada en un edificio donde, como señalará Cathy, "huele diferente", hasta las nauseabundas estancias de un asilo (que prohíbe la entrada de hombres por higiene) donde Cathy y sus hijos comparten su miseria con otras mujeres que se encuentran en la misma situación. Personas en el estrato social más bajo condenadas irremediablemente a la marginación.

Cathy Come Home one of the works for which he is best known, but it continues to the work of his to which critics concerned with drama documentary most frequently return (...) Many people regard it as quintessential work of the 1960s, seeing in it an expression of the anxieties and energies that a generation of film-makers and audiences felt (Leigh, 2002: 39).¹⁹

Imagen 7. Kes



Fuente: cineb.avecesar.com

Kes retrata la soledad de un niño (Billy) extraordinariamente sensible en el entorno de una dura ciudad minera. Billy vuelca en su halcón, Kes, su ansia de amar, un refugio que le permite escapar de las constantes trabas y presiones del exterior.

El niño enseña a volar al pájaro -una sucesión de encadenados muestra detenidamente el aprendizaje, acompañando (con suaves panorámicas) el vuelo y los recorridos circulares de Billy tirando de la cuerda que sujeta al ave; paralelamente, la voz (en *off*) del niño (evocando un tiempo diferente) lee el libro donde ha aprendido esa técnica. A medida que el aprendizaje avanza comienza una melodía (leit-motiv utilizado en su primer encuentro al amanecer con una bandada de pájaros), que se funde con sus palabras. Este armónico encadenado de planos da paso a una marcha militar en un campo de fútbol donde el profesor de gimnasia, equipado con traje e insignias distintivos, intercala sin descanso con su silbato sonidos de mando. Diferentes signos, unidos por significados unívocos, que activan procedimientos asociativos para conducirnos hacia un discurso social.

Imagen 8. Miradas y sonrisas



Fuente: www.parkcircus.com

La presión ambiental, la búsqueda infructuosa de trabajo, el continuo enfrentamiento con el aparato burocrático, deja inermes a los protagonistas de *Miradas y sonrisas*. Ya no son unos niños, como se podía alegar en *Kes*, pero siguen sin encontrar un lugar en la sociedad, en ese mundo de los adultos. No hay puertas abiertas para ellos que les permitan desarrollarse profesionalmente. Solo el ejército, con sus brillantes promesas publicitarias, les ofrece la posibilidad de realizarse, de "ser hombres". Con su ingreso en la institución armada, formarán parte de un juego en el que les ha tocado ser el *comodín*. El filme incursiona constantemente en el documental, pues sus personajes son reflejo y consecuencia de una sociedad a la que no le importa que sus jóvenes sean elementos desechables:

En el andén del metro un grupo de adolescentes son increpados por la policía, mientras la cámara, alejada de la acción, observa imparcial. Esa escena da paso a los protagonistas que, metidos en una cabina telefónica, están solicitando empleo. Paralelamente, en el descampado que hay frente a ellos, un hombre viejo se acerca a una anciana que le ofrece algo de su bolso. Se trata de una imagen documental en la que la cámara, de nuevo alejada, observa a los ancianos; mientras, en *off*, escuchamos a los protagonistas que protestan airadamente por los constantes rechazos a sus peticiones de empleo. Esta forma de mostrar los conflictos consigue que el espectador se impregne de la situación que atraviesan esos jóvenes, que no es sino la de otros muchos en la Gran Bretaña de esa época y en la sociedad occidental de entonces y de ahora.

Así es como Ken Loach va tejiendo su discurso en una estructura donde la realidad y la ficción están perfectamente imbricadas: escenarios reales -casas en las que viven hacinados para poder tener un techo en el que dormir-, paisajes asolados por el cierre de las fábricas; barrios convertidos en vertederos de basuras. Y una voz en *off*, que va punteando el relato, para aportar datos estadísticos sobre los acuciantes problemas de la sociedad.

Esta forma de acercarse a la realidad nos ofrece una visión generalizada del opresor -un muro de papeles oficiales y requisitos que se alza inaccesible para no dejar el menor resquicio de integración a los marginados- y el oprimido -ciudadanos que, posiblemente sin ser conscientes de ello, esperan un cambio profundo de la sociedad-.

En *Cathy Come Home* la cámara, como si de un personaje más se tratara, acompaña a los protagonistas en sus sucesivos traslados en busca de un hogar. Mostrando (con bruscos movimientos) las agresiones de la policía al ser desalojados de su vivienda; el incendio de su nueva casa, una caravana; o los golpes que recibe Cathy cuando le arrebatan sus hijos. En su continuo descenso hacia la degradación, la pareja protagonista se ve aún más expuesta a su miseria por las constantes negativas de la administración a ampararles en su desgracia. Mientras

ellos viajan con su carrito en el que trasladan de un lugar a otro sus enseres, el narrador (en off) va aportando datos estadísticos sobre el umbral de pobreza de la población.

Imagen 9. *Cathy Come Home*



Fuente: www.theguardian.com

A medida que la narración avanza el ánimo y las ilusiones de Cathy van desapareciendo. Su rebeldía innata acaba incomodando al Estado, certificando su expulsión del último asilo en el que puede ser acogida.

Cathy hace autostop en la carretera: su figura se oculta intermitentemente por la afluencia de vehículos que circulan en ambas direcciones. Así comienza y termina *Cathy Come Home*. Pero una notable diferencia separa ambas imágenes: donde antes había luz, ahora encontramos sombras (la primera escena transcurre durante el día, la última durante la noche). La luz como oposición a la oscuridad; el paso de la alegría y el deseo a la absoluta degradación a la que ha llegado la protagonista. Metáfora del ostracismo al que las instituciones condenan las esperanzas de los desfavorecidos, extirpándolas. *Cathy regresa a casa*, dice el título que, en la secuencia de apertura, se sobreimpresiona en la figura de esta joven. Una casa es lo que busca y las expectativas de conseguirla se van desvaneciendo a lo largo del filme hasta encontrarse otra vez en la carretera, pero ahora en la oscuridad, mientras los focos de los coches iluminan intermitentemente su rostro. ¿Hacia dónde se dirige ahora Cathy?

Imagen 10. *Family Life*



Fuente: quaiducinema.wordpress.com



En este punto se sitúa *Family Life*: esa otra institución, la familia, cuyo comportamiento, disfrazado de cortesía, está libre de toda sospecha, pero tras el que pueden ocultarse grandes dosis de crueldad, como es el caso de la protagonista, sometida a presiones familiares que le llevarán al desastre. La estructura circular del filme no permite escapatoria. El espectador, al igual que el personaje principal, se halla perdido entre las blancas e inmaculadas paredes del hospital (así dejarán la mente de la joven mediante las prolongadas sesiones de electroshock). En efecto, la tragedia se intuye en *Family Life* ya desde sus primeros minutos. Elaborado como si se tratara de un reportaje para televisión, el tono periodístico (objetivo) con el que se presenta la acción, se torna dudoso: una joven en apariencia rebelde, recluida en una institución psiquiátrica, es entrevistada por un médico que nos va introduciendo (con su voz en *off*) en el ambiente familiar de la paciente. La excesiva angulación de los planos, que desvelan un escenario vacío, las miradas inquietas y rostros aturcidos que se descubren bajo esa apariencia de normalidad; las palabras, los silencios desvelan otra realidad. Tras esa apariencia de normalidad vamos descubriendo a una mujer atormentada por las presiones familiares que será conducida a una institución psiquiátrica donde pasará el resto de sus días. La relación semántica producida entre estas dos secuencias ejemplifica lo que estamos diciendo:

En una fábrica un grupo de mujeres realiza un trabajo en cadena, mientras en la radio una monótona locutora les da consejos sobre cómo deben vivir sus vidas. Esta voz cabalga sobre la siguiente escena, en la que la protagonista es trasladada por sus padres –que la sujetan de ambos brazos- hacia el interior del psiquiátrico, al mismo tiempo que la cámara se aleja lentamente (es inevitable que acuda a nuestra mente la imagen de *El verdugo*, de Luis García Berlanga, cuando es conducido por dos guardias civiles hacia el cadalso donde tiene que ejecutar al reo). Expresión de la aniquilación del ser humano, reflejo de una sociedad que se alimenta de sus propias contradicciones. No existe transformación alguna en esta narración patética. Sus imágenes nacen en la oscuridad, la misma donde las instituciones recluyeron los anhelos y las ilusiones de Cathy.

Una mirada atónita ante las paradojas de un sistema social en el que las personas tratan de sobrevivir en un medio que les es hostil; más adecuado para las ratas que para las personas, como muestra la imagen que abre y clausura *Riff-Raff*, el film que cierra este recorrido.

Imagen 11. *Riff-Raff*



Fuente: www.sixteenfilms.co.uk

En *Riff-Raff* unos obreros reconstruyen un edificio en ruinas siendo ellos mismos "okupas". Personas con esperanzas que van arrumbando. Steve, el joven escocés protagonista, sueña con salir de la miseria vendiendo calzoncillos de colores; su novia pretender ser una cantante de éxito, y uno de



sus compañeros de trabajo, un hombre de color, quiere conocer sus orígenes africanos. Pero sus sueños, al igual que los de los demás, están rotos antes de que puedan ser realizados: Steve intenta sujetar inútilmente con la mano a su amigo negro que cae al vacío mientras los folletos propagandísticos de su paraíso van cayendo lentamente sobre su cuerpo ensangrentado. La única salida a una vida injusta y cruel es el fuego. El edificio en ruinas que estaban rehabilitando se convierte en pasto de las llamas; en el resplandor del fuego se consuma la protesta ante la injusticia, el cauce final de la desesperanza.

El estudio de estos filmes nos permite constatar que, pese a que participan de recorridos dramáticos diferentes, están unidos por un mismo discurso político-social y un sentimiento de vitalidad sin límites: la fuerza del hombre que lucha por sobrevivir y es capaz de reírse de sus propias miserias; pues con su mirada Ken Loach convoca a la pluralidad de sentidos para crear ese crisol de realidades que forma parte de la vida, sustancia de la que se nutre la verdad.

6. A modo de conclusión

A lo largo de estas páginas hemos ido desentrañando las herramientas con las que Loach pone en marcha el dispositivo ficcional del naturalismo. Bebe de las fuentes del Neorrealismo y las Nuevas Olas, se implica en todo el proceso de realización del filme, se adhiere a los temas que elige, adentrándose en el interior de sus personajes, circunscribiéndose a lo contado;²⁰ unas veces se sirve del documental, otras de la ficción o el docudrama, todas ellas formas narrativas con las que crear un universo coherente y orgánico: su argumento es el resorte, el germen que engendra la forma. Crea, en suma, un discurso en el que todo está organizado para crear esa impresión de realidad; una escritura de la visibilidad con la que saca a la luz la verdad *rev(b)elada*.

El cineasta plantea situaciones y conflictos desde diferentes puntos de vista, focaliza la narración a través de varios personajes, de manera que el espectador tiene una visión general de los hechos; utiliza elementos heterogéneos, ajenos a la ficción, sitúa a gente sin identidad deambulando por escenarios naturales; o introduce una voz en *off* y sobreimpresiones de rótulos. De esta forma consigue reforzar la idea de realidad; como señala Agustín Gómez, "la ficción se hace un poco más documento" (Gómez, 2014: 182).

Historias de diferente procedencia dramática con las que crea una ilusión de realidad múltiple. Si en *Family Life* expone, con "claridad informativa", la situación de una joven que acaba sus días en una institución psiquiátrica, es para dejar patente la supuesta falsedad que se oculta tras las apariencias. En *Miradas y sonrisas* relaciona a personajes ajenos a la ficción con los jóvenes protagonistas en paro, o en *The Rank and File* incide en las miradas de la gente observando los enfrentamientos de los trabajadores con la policía, con el propósito de mostrar a sus personajes inmersos en historias que son parte de la vida.

En el cine de Loach el conflicto no está en el individuo, sino en las presiones que el exterior ejerce sobre él. La lucha entre el hombre y el poder es el germen de sus relatos.

El poder en todas sus formas, distante y despiadado, se sirve de sus ejecutores, peles del sistema, para llevar a cabo sus propósitos (*Agenda oculta* sería el ejemplo perfecto). Unas veces protegidos por los cascos y las armas que les dan la fuerza; otras, tras las mesas en las que dictan, con fría amabilidad, sus leyes.

Los personajes en ocasiones son jóvenes que luchan por acceder a la cultura –*Kes*, *The View From the Woodpile*– o por encontrar un trabajo –*Up the Junction*, *Miradas y sonrisas*– o simplemente por llevar una vida tranquila –*Cathy Come Home*, *Family Life*–; en unos casos, la falta de recursos y la injusticia provocada por las enormes desigualdades sociales destroza sus



esperanzas. En otros, son trabajadores que ven cómo los patronos y, a veces los líderes sindicales, juegan con el sustento, su derecho fundamental –*The Rank and File*–.

Los niños pueden ser manipulados, los ancianos no forman parte de la sociedad, no producen. El orden siempre impone sus normas coartando la libertad, y los hombres que se sienten libres responden intentando escapar de sus garras. Las instituciones de las que el poder se vale –la familia unicelular, la religión, la enseñanza, el trabajo– pueden conducir al individuo a la total degradación –como es el caso de las protagonistas de *Cathy Come Home* y *Family Life*, que son desposeídas de su valor máspreciado, a la primera le arrebatan sus hijos, a la segunda, la razón–, al silencio como ocurre con Billy, el protagonista de *Kes*, que solo hace uso de la palabra para referirse a su halcón.

La búsqueda del ideal es uno de los temas recurrentes en Loach. Expresión de una vitalidad que caracteriza a la mayoría de sus personajes. Para Billy será *Kes*, su halcón; África para el obrero de *Riff-Raff*. Símbolos de la libertad, lo que no tiene fronteras, lo que nunca nos podrán arrebatar.

Personajes a quienes la injusticia les afecta sobremanera; ahí se sitúa, como venimos diciendo, el principal conflicto. Pero Loach va más allá de la mera crítica al sistema, se adentra en su interior para mostrar la fuerza de las personas, el sentido del humor que, a pesar de todo, forma parte inherente de sus vidas: ese es su modo de lucha.

Una mirada naturalista en la que se dan cita la realidad y la ficción, que engendra emociones insospechadas y convoca a la ternura, pero al mismo tiempo hace que nos cuestionemos lo que se nos está contando. Es en ese calidoscopio de realidades presentes en un mismo acontecimiento, que el cine (por su naturaleza indicial e icónica) es capaz de mostrar, donde radica la sustancia expresiva que le permite acercarse a la verdad.

7. Epílogo

Durante los 25 años siguientes a los filmes estudiados, Loach ha continuado insistiendo en los mismos temas sociales (parece que el tiempo no cambia los problemas, sólo los transforma), sus triunfos en los grandes certámenes internacionales son el reconocimiento a una carrera rigurosa y en favor de los desprotegidos que le han convertido en uno de los directores más respetados del mundo.²¹

El cineasta se mantiene fiel a sus criterios naturalistas, pero se ha ido distanciando cada vez más de esa inmediatez y frescura que frecuentaba en esta primera etapa; aunque su trazo es el mismo, está hecho con el pulso firme de un cronista de su tiempo. Sus dos siguientes películas, *Lloviendo Piedras* (*Raining Stones*, 1993, Premio del Jurado en el Festival de Cannes) –un padre de familia en paro que pide dinero a un prestamista ilegal para poder comprar un precioso traje de comunión a su hija–, y *Ladybird*, *Ladybird* (1994) –una madre soltera en constante lucha con las instituciones–, crean, junto a *Riff-Raff*, una suerte de trilogía sobre la descomposición social provocada por el Gobierno thatcherista. *Ladybird*, *Ladybird* es una oda al amor y a la maternidad. Un amor maternal que importa poco a los servicios sociales, pues sólo les consta el carácter disoluto de la progenitora para arrebatarle la custodia de sus hijos. Como tampoco le interesan a la sociedad biempensante los problemas del trabajador en paro de *Lloviendo piedras* de modo que si sobrepasa la raya de la ley apropiándose del dinero que no tiene, será perseguido y encarcelado. El individuo siempre está aislado frente a unas estructuras burocráticas que se yerguen para administrarnos el resuello.



Imagen 12. *Mi nombre es Joe*



Fuente: www.popmatters.com

El cineasta ha seguido dejando su rastro de seres marginales, víctimas de la sociedad capitalista que intentan sobrevivir en un medio hostil. Retratos íntimos de personajes que luchan y sufren denodadamente: la violencia y la ternura que rodean al protagonista de *Mi nombre es Joe* (*My Name is Joe*, 1997); la decisión de un adolescente de conseguir dinero delinquiendo para que su madre salga de la cárcel en *Felices dieciséis* (*Sweet Sixteen*, 2002); la angustia de un hombre bondadoso que debe hacer frente a los problemas de su familia en *Buscando a Eric* (*Looking for Eric*, 2009). Aunque sus filmes se circunscriben a la sociedad británica, también ha comentado con brío la revolución nicaragüense en *La canción de Carla* (*Carla's Song*, 1996), o la explotación de inmigrantes iberoamericanos en Estados Unidos en *Pan y rosas* (*Bread and Roses*, 2000). Como un cronista de la lucha de clases, Loach deja constancia de las transformaciones políticas y sociales de su tiempo: en *La cuadrilla* (*The Navigators*, 2001), como en *Riff-Raff*, los personajes se saben marionetas de un poder que cree en el lujo para unos pocos y las crecientes desigualdades para el resto; la protagonista de *En un mundo libre* (*It's a Free World*, 2007), quiere ser empresaria y recibir parte de esa tarta neoliberal que hace del contrato temporal una nueva vía para la esclavitud. Por eso celebramos el fraude de un muchacho avisado en *La parte de los ángeles* (*The Angels' Share*, 2012) a excéntricos y ridículos millonarios que quieren el whisky de los whiskys, aunque no sabrían diferenciar una malta suprema de un licor del montón. El mundo es y será un lugar conflictivo y peligroso. Lo es, desde luego, en la carretera que une el aeropuerto de Bagdad con la zona internacional que plasma *Route Irish* (2010), donde Loach repasa los riesgos de tener como ideología la chequera y un fusil semiautomático; pero también es arriesgado enfrentarse a los prejuicios de personas que creen que sus principios lo son todo, como les sucede a los amantes de distinto credo de *Solo un beso* (*Ae fond Kiss*, 2004).

En contadas ocasiones se ha separado el cineasta de la actualidad creando una especie de paréntesis que nos hace pensar en lo universal de sus propuestas pues no entienden de fronteras espacio-temporales. *Tierra y Libertad* (*Land and Freedom*, Premio Fipresci en el Festival de Cannes, 1995) se sitúa en la Guerra Civil Española durante los enfrentamientos entre los grupos de izquierda producidos en Cataluña y que fueron una de las causas de la derrota del bando republicano. Loach construye un relato intimista focalizado a través de un joven inglés de las Brigadas Internacionales²², haciendo que el espectador sea partícipe de sus circunstancias. En *El viento que agita la cebada* (*The Wind that Shakes the Barley*, 2006, Palma de Oro en el Festival de Cannes), dos patriotas irlandeses descubren amargamente que la senda de la libertad para su país está llena de trampas y traiciones. Ambientado en los años 20 del pasado siglo, el filme explica las razones de la creación del IRA (Ejército Republicano Irlandés); algo que también hará en *Jimmy's Hall* para argüir cómo la Iglesia y el capital imponen en los primeros años de independencia su idea de la vida y las costumbres frente a los que creyeron que el nacimiento de Irlanda era el de una nueva Arcadia.

Imagen 13. *El espíritu del 45*



Fuente: www.opalheiro.com.br

No podemos cerrar este repaso por la segunda etapa de su carrera sin mencionar *El espíritu del 45* (*The Spirit of '45*, 2013), documental en el que finalmente Ken Loach parece ajustar temas pendientes con el neoliberalismo de Margaret Thatcher. El filme muestra cómo, tras la Segunda Guerra Mundial, fue creciendo en Gran Bretaña un nuevo socialismo sin etiquetas que defendía al trabajador y a la masa obrera. Pero, a consecuencia de las divisiones sindicales surgidas en los años 70 y la posterior subida al poder de Thatcher, ese aliento de contestación izquierdista fue poco a poco reducido a su mínima expresión.²³

El cine, instalado sin complejos en las corrientes posmodernas, también sigue siendo un arma cargada de futuro. Ken Loach no ha renunciado a tener listo su cañón de historias de gente que ama y sufre. Que se opone a esa idea de que debemos ser austeros para que otros puedan viajar y ser felices. Una sociedad sepultada en sus cenizas todavía grita su disconformidad. De estos gritos y esas razones está hecho el cine de este irredento artista.

Muchos se empeñan en alejar el cine de la vida pero Loach proclama lo contrario.

8. Referencias bibliográficas

- [1] Astruc, A. [1948] (2010). El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara stylo. En Alsina, H. En Romaguera, J. (eds.). *Textos y Manifiestos del Cine*, Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones, pp 220-224. Madrid: Cátedra.
- [2] Balázs, B. [1924] (2013). *El hombre visible o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- [3] Barthes, R. [1968] (1987). El efecto realidad. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- [4] Bazin, A. [1959-62] (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- [5] Bergala, A. (2000). Roberto Rossellini y la invención del cine moderno. En Rossellini, R. *El cine revelado*, pp. 11-34. Barcelona: Paidós.
- [6] Benjamin, W. [1972] (1998). *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*. Madrid: Taurus.
- [7] Benjamin, W. [1936] (1989). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus Ediciones.
- [8] Brenta, M. (2008). L'Occhio Selvaggio. En *Vent'anni di Ipotesi Cinema*. Bologna: Cineteca di Bologna.
- [9] Brunetta, G. P. (2008): *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*. Roma: Laterza.



- [10] Company, Juan Miguel (1986) *La realidad como sospecha*. Madrid: Editorial Hiperión.
- [11] De La Puente M. I.; Russo, P. M. (2007). Ken Loach, el reencuentro con lo popular. *Question*, [S.l.], v. 1, n. 15, 2007. Consultada el 12 marzo de 2015, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/409>
- [12] Esqueda, L.; Cuevas E. (2012). Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin. *Área Abierta*, 33. Consultada el 12 marzo de 2015, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v33.4055
- [13] Font, Domènec (1982). *El poder de la imagen*. Barcelona: Aula Abierta Salvat.
- [14] Gómez Gómez, Agustín (2014). Londres. Espacios de niebla, marginalidad y modernidad. En García Gómez, F.; Paves G. *Ciudades de cine*. Madrid. Cátedra.
- [15] Gubern, R. (1994). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [16] Gramsci, A. [1973] (2007). *La alternativa pedagógica*. Selección de textos e introducción de Mario A. Manacorda. Barcelona: Fontamara.
- [17] Heredero, Carlos F.; Monterde, José Enrique (2001). *En torno al Free cinema. La tradición realista del cine británico*. Valencia. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- [18] Kracauer, S. [1960] (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- [19] Leigh, Jacob (2002). *The cinema of Ken Loach: Art in the service of the people*. New York. Walflower Press. University Columbia.
- [20] Miguel Borrás, M. (2013). Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas. *Historia y Comunicación Social (HyCs)*. La comunicación en la profesión y en la universidad hoy, 18 (especial octubre), pp. 33-48.
- [21] Miguel Borrás, M. (2014). El cine como instrumento ideológico: La Seminci (1956-1975). En Delgado, J; Pérez, J.; Viguera, R. *Iglesia y estado en la sociedad actual. Política, cine y religión*. Logroño: IER Instituto de estudios riojanos, pp. 217-244.
- [22] Mondelo, E; Sánchez, R; Cuadrado, A. (2014). La parte de los ángeles, ascenso y forja del héroe como relato social. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* (8), pp. 175-197.
- [23] Paoletta, R. "Historia del cine mudo" (1967), Buenos Aires: Editorial Eudeba Universitaria.
- [24] Pavis, P. (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- [25] Petley, Julian (1992). Ken Loach. *La mirada radical*. Valladolid. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- [26] Quintana, A. (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado
- [27] Ricoeur, P. (1985) *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid. Editorial Siglo XXI.
- [28] Russo, P; De la Puente, I. (2007). Ken Loach, el reencuentro con lo popular. *Question. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. 1 (15), pp. 1-7
- [29] Truffaut, F. [1951] (1987). Una cierta tendencia del cine. En *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- [30] Vertov, D. [1951] (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing.



[31] Volnovich, Y. (2012). Teatro y Política: Benjamin lector de Brecht. *Tablas, Revista cubana de las artes escénicas*. XCVIII (2), pp. 37-48

¹ *Agenda oculta* logró la Palma de Oro y Premio Especial del Jurado, 1990; *Riff- Raff*, el Fipresci, 1991. Ya en 1979 Loach había sido reconocido por la crítica Internacional al obtener el Fipresci por *Black Jack*. Además del Festival de Cannes, ha sido galardonado en diferentes Festivales Internacionales.

² "Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo" publicado en L'Écran Français (nº 144) el 30 de marzo de 1948. Los pensamientos esbozadas por Alexander Astruc tuvieron difusión en Cahiers du cinema, revista fundada por André Bazin en 1951, donde François Truffaut ese año publica el ensayo *Una cierta tendencia del cine* y años después Bazin (1957) con *La politique des auteurs*. Todo ello daría como resultado la Nouvelle Vague. A través de Cahiers du Cinéma, el teórico francés daba valor a nuevos cineastas y rechazaba el dogmatismo anterior. Propició el rápido apogeo de las nuevas olas, este cine liderado por la Nouvelle Vague, el Free Cinema y el New American Cinema Group.

³ Estos principios quedaron esbozados durante los años 20 en una serie de Manifiestos (Kino-glaz, cine ojo), escritos junto a su colectivo Kino-Pravda. Los textos escritos por Vertov entre 1924 a 1953 han sido recopilados en *Memorias de un cineasta bolchevique* (1951).

⁴ Impulsados por estos aires renovadores irrumpían una serie de cineastas, en los que se daba cita en igual medida el documental y la ficción, que removieron las aguas del Séptimo Arte al tomar su esencia de un encuentro con la verdad. El Cinema verité se acerca a la verdad a partir de la ficción, dramatizando la realidad (En *La pirámide humana*, J Rouch, 1961, un grupo de jóvenes en Costa de Marfil muestra las implicaciones del racismo); el *Direct cinema*, parte del documental para mostrar la intimidad de los personajes (En *Primary*, Robert Drew, 1960, refleja la vida de los candidatos a las elecciones presidenciales del partido demócrata: John F. Kennedy y Hubert Humphrey).

⁵ El protagonista de *La soledad del corredor de fondo* sería un ejemplo señero de lo que estamos diciendo: es un recluso, pero se considera libre por la fortaleza que le dan sus piernas, algo que nadie podrá arrebatarle.

⁶ O por decirlo en otros términos, en la representación icónica intervienen tres aspectos: lo representado, la representación y la distancia marcada por la expresión del artista (Domènec Font, 1982).

⁷ Vladimir Lenin consideraba que el cine era la más importante de todas las artes; vehículo perfecto para transmitir las consignas revolucionarias a un pueblo en su mayoría analfabeto (En el seno de esa patria socialista se formó uno de los cineastas y teóricos más influyentes de la historia: Sergei M. Eisenstein). Curiosamente, pocos años después Joseph Goebbels, ministro de Propaganda de Hitler, recomendaba a los pocos cineastas que no habían huido de Alemania tras el triunfo del nazismo en las elecciones de enero de 1933, que hicieran cine a la manera de Eisenstein (Miguel Borrás, 2014, p. 217).

⁸ Afirma Benjamin que en el cine, a diferencia del teatro, la técnica se interpone entre la realidad y el sujeto, es una forma de manipulación. Mientras que en teatro el actor se ofrece a los espectadores, en cine este ofrecimiento está manipulado a través de la cámara y el montaje que ofrecen su discurso al espectador, seleccionan partes... Por tanto, podría ser un buen instrumento del discurso materialista.

⁹ Dedicó numerosos artículos a estudiar la potencia revolucionaria que contenía su teatro épico.

¹⁰ Krakauer ejerció la crítica cinematográfica y literaria en el diario *Frankfurter Zeitung* entre 1922 y 1933. Las teorías de la Escuela de Frankfurt, fundada en 1923, influyeron en su manera de pensar el hecho cinematográfico desde una óptica socialista alejada del estalinismo.

¹¹ El realismo de Brecht procede de un extrañamiento que permite conocer una realidad contradictoria. Heredero de Meyerhold, en teatro; Eisenstein, en cine, y en literatura del distanciamiento de Kafka y el monólogo interior de Joyce.

¹² Tomamos esta denominación de las categorías de filmes establecida por Siegfried Kracauer (1960): experimentales, o de vanguardia, en los que prevalece la expresión sobre el argumento; teatrales que registran la naturaleza y tienen argumento; y aquellos con argumento encontrado, que se sitúan entre la ficción y el documental.

¹³ Señala Alain Bergala que con la modernidad el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le sea exterior sino que puede ser el instrumento de revelación o de captura que él debe sacar a la luz. El cine se ofrece en holocausto al espectador para producir la obra de arte. Según el teórico existen dos formas de manifestarse la verdad: revelada, de forma natural, o forzándola en el rodaje, restituyendo a la realidad esa parte de verdad que normalmente disimula (Bergala, 2000).

¹⁴ En la BBC realizó programas para las series *Teletate*, *Z Cars*, *Diary of a Young Man* y *Wenesday play*.

¹⁵ Tuvieron tanta repercusión que *Up the Junction* provocó que se revisara la ley del aborto y *Cathy Come Home* contribuyó a la creación de un asilo para indigentes.

¹⁶ Además Loach inicia una nueva etapa con la productora Social Evil.

¹⁷ Excluimos del presente análisis *Pobre vaca*, puesto que los valores y alcance de este filme primigenio tienen una mayor resonancia y solidez argumental en *Cathy Come Home*, donde están inscritas con claridad las líneas maestras del cine posterior de Loach. En cuanto a *Black Jack*, aun considerando sus méritos como fábula infantil y canto a la bondad, resulta asimismo más provechoso para nuestra tesis incidir en las cumbres narrativas de *Kes* y su completa descripción del desamparo y la soledad de un muchacho frente a la agresividad de un mundo que no comprende.



¹⁸ Paul es víctima de un atentado, y su compañera Ingrid busca, junto al policía, esclarecer los hechos. Pero al descubrir la verdad, una amenaza de muerte pende sobre sus cabezas.

¹⁹ “*Cathy Come Home* no es solo una de sus obras más conocidas, sino que continúa siendo el filme que la crítica especializada en el docudrama estudia con más frecuencia (...) Muchos lo consideran un filme imprescindible de la década de los 60, viendo en él una expresión de los anhelos y la energía que sintieron una generación de cineastas y público”.

²⁰ El cineasta lleva estas ideas hasta sus últimas consecuencias: para los guionistas el tema de la película forma parte de su experiencia vital. Citemos como ejemplo, *Family life* y su versión para televisión *In Two Minds*, ambas escritas por David Mercer, que en su juventud siguió un tratamiento psiquiátrico. Jim Allen, que escribió junto a Loach *Days of Hope*, *The Big Flame* y *Agenda oculta*, refleja en sus textos las experiencias vividas en sus compromisos políticos, en huelgas y piquetes. Bill Jesse, guionista de *Riff-Raff*, tuvo que trabajar como peón de albañil acuciado por problemas económicos. Otro tanto ocurre con los actores, para quienes su personaje tiene puntos en común con su vida, o acabará haciéndolo; dado que Loach no rueda según criterios de producción, sino siguiendo el orden del guion, de manera que los actores muchas veces desconocen cuál es el final, e incluso éste se puede ir cambiando. De este modo, al contarse la historia siguiendo el orden cronológico de las acciones, se reproduce la realidad tal y como sucede, y todo el equipo participa del conflicto.

²¹ Ese cine de la contestación heredero del free cinema continuó vigente en cineastas británicos como Stephen Frears en *Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), una oda estética y proletaria a la sociedad multirracial británica de la década de los 80. El compromiso político de Loach es igualmente reconocible en Mike Leigh, cuyo debut se produjo en 1972 con *Bleak Moments* (1972), llegando su consagración internacional en *Indefenso* (*Naked*, 1993) y *Secretos y mentiras* (*Secrets and Lies*, 1996). Abundando en ese análisis de la clase trabajadora y de la exclusión social, Leigh ha mostrado mayor interés en realzar los lazos de la dramaturgia teatral y el cine mientras que Loach prefiere que esa simbiosis tenga lugar en los terrenos fronterizos del documental y la ficción.

²² Inspirada en *Homenaje a Cataluña*, de George Orwell, y en *Barcelona Roja: Dietario de la revolución* (julio 1936 - enero 1939), de Tomás Caballé i Clos.

²³ Pese a que su actividad principal desde 1990 son los filmes de ficción, Loach nunca ha perdido su pasión por el documental. Colaboró desinteresadamente en 2005 en la película *McLibel*, dirigida por Franny Armstrong, en la que Loach se encargó de reconstruir los juicios en la Corte Europea de Derechos Humanos donde los demandantes, los ecologistas británicos Helen Steel y David Morris, reclamaron la justicia internacional que no encontraron en los tribunales británicos. Se acusaba a la empresa McDonald's de envenenar a los consumidores de sus hamburguesas y explotar a sus trabajadores, entre otras imputaciones.

