



Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Carrera de Cine

**El Discurso Político y Social de Mike Leigh en su Largometraje “Naked”
y la influencia de sus vivencias en la concepción de sus obras**

Tesis de Grado para optar al título de
Cineasta con Especialidad en Libreto y Guión

Alumno: Juan José Almarza Viera

Profesor Guía: Francisco Zañartu

Valparaíso, Abril de 2008

Índice:

	Página
*Índice	2-3
*Introducción	4
*Título	5
*Temario	5
*Ámbito	7
*Tema	7
*Planteamiento del Problema	9
*Problema	10
*Marco Teórico	10
I) Inglaterra y su sociedad	24
*Contexto general de la sociedad inglesa después de la segunda Guerra Mundial	24
*La tradición de las clases sociales en Inglaterra	28
*El sistema político inglés. Laboristas y Conservadores	28
*Judíos en Inglaterra. Los Sionistas	30
II) Mike Leigh. Su desarrollo y evolución artística	33
*Biografía	33
*Familia y juventud. “El Habonim”, la RADA y los primeros pasos en el teatro	35
III) Una de sus obras más famosas	109
*Análisis de su obra “Naked”	
IV) La improvisación y su influencia en su método de trabajo	130
	130

*La improvisación	
*Un particular método de trabajo. Sus orígenes teatrales. En qué consiste este procedimiento de trabajo y su aplicación en diversas obras	132
*La relación de Mike Leigh con su grupo de actores y el equipo técnico. Impresiones de sus colaboradores	147
V) Temáticas y sus determinantes Mike Leigh y su pensamiento político.	151
*Sus orígenes sociales y aspectos que determinan su pensamiento social	151 159
*Varios temas	183
*El sentido del humor en sus trabajos y como éste facilita la crítica social	185
*Planteamiento de un proyecto	
*Descripción y orden de trabajo	
*Conclusión	192
*Bibliografía	193-194

Introducción

Una de las motivaciones que he tenido para hacer este trabajo, fue la crítica de un profesor. Él me dijo que tuviera cuidado con el tema de mi tesis porque podía caer en una apología del autor que iba a investigar. En su momento esa crítica me preocupó mucho. Pero investigando me di cuenta que Mike Leigh es alguien que no sólo me interesó por tener opiniones polémicas y honestas. Fue el nivel de compromiso que adquiere con los proyectos que emprende, y no lo dice él, lo dicen quienes han trabajado con él, lo que encuentro realmente admirable.

Además es un hombre que luchó durante casi dos décadas para hacer un largometraje, pero ese tiempo no lo perdió y perfeccionó e ideó, un método único de trabajo, en el que logra un nivel de cohesión y de entrega, por parte de todos los que integran el rodaje.

Entonces pensando puedo decir que tal vez está termine siendo una apología, pero ha intentado ser la apología lo más fidedigna y completa posible para un estudiante de un país tan aislado de todo. Pero agradezco el esfuerzo que me ha llevado a hacer esto, porque eso sólo puede hacerme sentir un poco más seguro.

En el siguiente trabajo el lector encontrará datos, y deberá inferir otros con tal de ser un lector participativo. Para eso he traducido algunas entrevistas que Mike Leigh ha sostenido con diversos medios, la gran mayoría norteamericanos y británicos.

Espero que sea una lectura grata, y que esto sirva para estudiar a un autor que en esta parte del mundo es injustamente casi un desconocido.

Título:

“El discurso político y social de Mike Leigh en su largometraje “Naked” y la influencia de sus vivencias en la concepción de sus proyectos”.

Temario:*Capítulo***I) *Inglaterra y su sociedad.***

- Contexto general de la sociedad inglesa después de la segunda Guerra Mundial.
- La tradición de las clases sociales en Inglaterra.
El sistema político. Laboristas y Conservadores.
- Judíos e Inglaterra. Los Sionistas.

Para comprender a una persona lo fundamental es conocer su cultura. Este capítulo servirá para contextualizar el país y la época en la que creció Mike Leigh. Conocer el sistema político me parece fundamental para explicar y descifrar los diversos representantes sociales ingleses y como la influencia de éstos ha contribuido a formar la cultura inglesa y sus diferentes clases sociales. Al comprender cómo se organizan y qué es lo que diferencia a los diversos ciudadanos ingleses, será más simple hacerse una idea de la sociedad que recibió a los Leigh cuando recién emigraron y en qué ambiente se crió este realizador.

II) *Mike Leigh. Su desarrollo y evolución artística.*

- Biografía.
- Familia y juventud. “El Habonim”, la RADA y los primeros pasos en el teatro. Estrenos comerciales. Proyectos para el teatro, la TV y el cine.
- Filmografía.

Su familia y el entorno en el que se crió resultaron fundamentales para el posterior interés por la gente de clase media y su desenvolvimiento en la vida diaria. Su paso por “El Habonim” y la RADA son decisivos al momento de idear el método de trabajo, así como también haber producido films para la BBC en una

época muy particular en la que el artista, aunque con recursos limitados, tenía completo control de su obra. Todos estos aspectos se materializarán en sus posteriores proyectos cinematográficos. Como ejemplo analizaré principalmente en este capítulo “Naked” (1993) con el fin de discernir la evolución que Leigh ha tenido con los años, los cambios en la sociedad, de gobierno, en su vida, etc.

III) *Una de sus obras más famosas.*

- Análisis de su obra
 - Naked (Cine)

El propósito es comprender encontrar en este film, los elementos y temáticas que Mike Leigh ha desarrollado gracias a su proceso de trabajo.

IV) *La improvisación y su influencia en su método de trabajo.*

- La improvisación.
- Un particular método de trabajo. Sus orígenes teatrales, en qué consiste y su aplicación en diversas obras.
- La relación de Mike Leigh con su grupo de actores y el equipo técnico. Impresiones de sus colaboradores.

El objetivo es comprender cómo funciona la improvisación, cuáles son sus postulados y de qué forma y por qué es parte primordial del proceso de creación de una obra de Leigh, donde ocupan un papel esencial los actores, el equipo técnico y sobretodo las propuestas de ambos grupos. También es importante la relación (en algunos casos durante varios años) que establece el autor con sus intérpretes y colaboradores y qué es lo que hace que éstos vuelvan a trabajar nuevamente con él.

V) *Temáticas y sus determinantes.*

- Mike Leigh y su pensamiento político. Sus orígenes sociales y aspectos que determinan su pensamiento social.
- Varios temas.

- El sentido del humor en sus trabajos y como éste facilita la crítica social.
- Planteamiento de un proyecto. Descripción y orden de trabajo.

Políticamente Mike Leigh tiene una posición muy clara y trata de reflejarla en sus obras, pero a qué se debe esta manera de pensar y ver el mundo. Su infancia en una familia judía habitante de un sector popular significó una importante influencia en el desarrollo de un humor corrosivo e irónico con el que retrata la vida familiar y a la sociedad inglesa en general, pero sobretudo, le permite hacer de sus radiografías algo profundo y entretenido a la vez; ¿Cómo lo logra? Con estos elementos es posible describir detalladamente su proceso y estimar el tiempo que emplea en un proyecto.

Ámbito:

La investigación intentará establecer el método de trabajo de Mike Leigh, qué es lo que hace tan especial su obra y la manera como planifica sus rodajes. Descubrir en que momentos permite la improvisación de sus actores. De qué manera ha logrado mantenerse como un cineasta vanguardista conjugando éxito de taquilla y crítica a la vez ¿Cuál es el secreto de su consistencia, si es que existe alguno?

Tema:

Mike Leigh siempre se ha mantenido fiel a sus temáticas a lo largo de casi 40 años de carrera. Entre los años 1988 y 2004 realizará sus películas más famosas hasta el momento ¿Cómo logra mantener su cine siempre interesante con un nivel de compromiso e innovación artística, vigente durante casi veinte años? ¿Cuál es el método de observación que utiliza para retratar de manera tan realista los cambios sociales vividos en Inglaterra en las décadas de los 80, 90 y actual?

Uno de los méritos de Leigh, aparte de saber manejar muy bien la improvisación y haber creado un proceso de trabajo único y original, es el haber evolucionado, tanto él como sus personajes y reflejar esta evolución en sus obras:

“En mis primeras obras, raramente ves un cambio en los personajes, es más un trozo de vida. Pero estaba la neurótica necesidad de no repetirme a mí mismo. En “Bleak Moments” me parecía apropiado lidiar con lo que podrías llamar actos privados, soledad, aislamiento, no comunicación, sin mirar a la sociedad de afuera. En un sentido crudo estaba siendo pesimista, había una especie de sentencia”; “En los sesenta, cuando vine a la escuela de drama en Londres respetaba a cualquier tipo de artistas que decían, “soy apolítico”. A fines de los sesenta hubo un cambio. Habría sido muy difícil ahora no ver a mis personajes en un contexto más amplio, porque uno está mucho más preocupado con la forma en la que son las cosas. Y ser padre ahora. Estoy preocupado también de esas relaciones, padres con hijos, hombres con mujeres. No es nuevo para mí estar interesado en una sociedad cuidadosa, y apegarse a los valores, pero siento la necesidad de tener un par de personajes directamente afectados por eso”¹.

Otra cualidad que juega a favor de Leigh al momento de crear, es su sinceridad al reconocer la evolución que ha significado en él, el hecho de haberse convertido en padre, o como con los años se ha convertido en alguien que necesita creer un poco más en la humanidad. Todo esto está relacionado al hecho de crecer en la sociedad actual, algo presente en sus trabajos, sobretodo en los primeros: “Creo que es algo inconsciente, en un sentido y probablemente más personal; ciertamente no creo que es un reflejo de la forma como la gente vive su vida, la cual no ha mejorado mucho, realmente. Por el contrario, parece un poco peor. Pero la sugerencia, que estoy más optimista me hace sentir incómodo, porque creo que es simplista. O sea si ves mis cosas anteriores, la tendencia general es a decir, por consecuencia, que la vida puede ser mejor”. “En una manera muy personal, algunas de mis cosas son simplemente pre-padre y algunas son post-padre. Y a medida que envejeces, la vida, o todo, es en un sentido mucho más compleja, mucho menos blanco y negro, y los últimos films creo tienen una gran complejidad, por esa razón”. Hablando sobre la etapa en la que el ser humano debe “crecer” y madurar: “Creo que el trabajo de, realmente, hacer el viaje de ser un niño a ser un adulto es uno bastante arduo, no estoy muy

¹ Howie Movshovitz, 2000: 10-11.

seguro de haberlo logrado”; “y ciertamente tiene que ver con la manera en que la mayoría de la gente, la gente corriente en el mundo, han tenido que hacer frente con el negocio, con el enteramente desorganizado e irracional negocio de vivir. Entonces fuimos sólo niños enfrentados a eso”. “Estoy consciente que uno de los temas o asuntos que prevalecen en todos los films es la desesperanza que resulta de ser opuestos a lo que la gente espera –a los roles que hemos recibido-“².

Se puede rescatar que Mike Leigh es un cineasta abiertamente interesado en las relaciones humanas, que está en la constante búsqueda de analizar cómo éstas se han visto afectadas por el ritmo, por el tipo de gobierno, por la evolución de la sociedad. Leigh no es un tipo optimista, aunque no quiere decir eso que sea pesimista. Sólo es alguien con una visión crítica de la sociedad, lo cual lo transforma en un referente obligado al momento de hacer un estudio de los cambios que provocan en el comportamiento humano los diversos estímulos, sentimientos y emociones. Es su manera de trabajar, en la que se dedica tanto tiempo a la observación y a la creación de pequeños detalles, lo que hace que su obra sea digna de estudio y análisis. Además si tomamos en cuenta el proceso mediante el cual esta obra es creada, me parece absolutamente necesario dedicarse a descubrir, observar y estudiar los procesos que han influido en sus temáticas y en la concreción de reproducciones tan fieles a la realidad que ha realizado este director contemporáneo, uno de los más exitosos y respetados actualmente.

Planteamiento del Problema:

Comprender la manera en que Mike Leigh se plantea un nuevo proyecto me parece fundamental para advertir sus influencias, teorías, estudios, observaciones, pero por sobretodo ir descubriendo paso a paso como es posible proyectar desde un comienzo una obra rica en matices, interesante y contemporánea, que es capaz de mantener una universalidad pocas veces alcanzada no sacrificando su complejidad y la capacidad de provocar reflexiones y conmover al mismo tiempo. Si bien no todas sus películas han provocado el mismo impacto o han sido

² Howie Movshovitz, 2000: 16-17-18.

exitosas, en cada una de sus obras se puede ir viendo una coherencia temática, una sencillez y una crítica social sutil pero intensa matizada gracias al humor.

Este estudio se delimitaría a un trabajo de Leigh en cada formato (teatro, cine, televisión y cine)

¿A qué me refiero con esto?

Considero que para medir el éxito o influencia de la obra de Leigh es necesario conocer su trabajo artístico en todos los formatos en los que ha trabajado. Las obras que no sean analizadas se mencionarán de igual manera. Esto no quiere decir que sean menos interesantes o que se dejarán de lado, sólo que la comprobación de las diversas conclusiones a las que llegue esta tesis serán mucho más fáciles de comprobar con trabajos que son mundialmente famosas y cuyas tramas, personajes, textos y sub-textos, etc. han sido más estudiados aunque no lo suficiente.

Problema:

¿Cuál es el método de trabajo utilizado por Mike Leigh para la generación de una idea, la dirección de actores y el rodaje de los proyectos con los que logra retratar a las clases bajas inglesas y darles un único sentido de realismo a sus obras?

MARCO TEÓRICO

Contexto General:

Mike Leigh es un director y guionista británico, uno de los más personales y creativos realizadores del cine contemporáneo, dueño de un estilo experimental y renovador en cuanto a técnicas de rodaje e interpretación. Durante meses, sus actores viven en ambientes y circunstancias en los que sus personajes se encontrarían, para así poder después aportar toda la autenticidad en sus interpretaciones; éstas se apoyan, por tanto, más en la interiorización de la historia y de sus personalidades que en un guión previo, prácticamente inexistente y siempre abierto a la improvisación. El resultado es un auténtico retrato de personajes, inmersos en ambientes sociales o familiares difíciles, con una puesta

en escena en la que todo está encaminado a reflejar un problema y unos seres que conmueven al espectador, pero que también le inducen a la reflexión.

Pensando en dedicarse a la actuación, a los diecisiete años obtuvo una beca que le permitió estudiar en la Academia Real de Arte Dramático de Londres (RADA) Decepcionado con su experiencia de aprendizaje, de la que dice: "...nunca investigamos algo real de la vida. Era todo un batido de ideas de actuación" **(Leigh, 1994)** Decide entonces, en 1963, estudiar Pintura y Dibujo en la Escuela de Arte de Camberwell en Londres y se inscribe en una clase nocturna en la Escuela de Técnica Fílmica de Londres en 1964.

Sus inicios fueron en el teatro, dirigiendo obras suyas como "The Box Play" y "Bleak Moments". En 1971 debutó en el cine con la versión fílmica de "Bleak Moments". Luego dirigió varios telefilms, como "Nuts in May" (1976), "Kiss of Death" (1977) y "Who's Who" (1978)

Su primer suceso como director fue "High Hopes" (1988), una sátira a la Inglaterra post-Thatcher con la que gana el premio de la crítica internacional en el Festival de Cine de Venecia. Luego realizó "Life is Sweet" (1990), una comedia aparentemente superficial con sutiles actuaciones. En "Naked" (1993), ya se vislumbra su experimental propuesta interpretativa, que le valió ser elegido Mejor director en el Festival de Cannes.

A esta película le seguiría el drama familiar "Secrets and Lies" (1996), su gran éxito internacional, que gana la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes, es nominada a cinco Oscars y lo lleva a ser reconocido por Hollywood. Este trabajo es una exploración de la intimidad de una familia, desarrollada con originales técnicas de actuación que consisten -en términos generales- en filmar sin guiones definidos. Los rodajes son intensas jornadas de trabajos grupales con los actores, que improvisan según algunas líneas previamente establecidas y son filmados con cámaras preferentemente fijas que se detienen largos minutos en sus rostros.

Tras este film, Leigh realizó "Career Girls" (1996), otra indagación en las relaciones personales que continúa, en una época distinta y con personajes

reales, y “Topsy-Turvy” (1999), basada en la peculiar sociedad creativa de los famosos compositores de opereta Gilbert y Sullivan.

En el año 2002 estrena “All or Nothing” la que es recibida calurosamente por la crítica y significa un retorno a sus raíces más sociales. Finalmente en 2004 es el turno de “Vera Drake”, película con la que gana el León de Oro del Festival de Venecia, el premio Bafta de la Academia Británica de Cine y es nominado nuevamente al Oscar.

A diferencia de muchos de sus connacionales contemporáneos -entre ellos Ken Loach-, el cine de Leigh no profundiza en el aspecto político de las historias, pero tiene el valor de un realismo casi documental³.

Cronología:

- 1902 El abuelo de Mike Leigh, Mayer Liebermann, emigra de Rusia a Inglaterra.
- 1943 Nace en Brompton Hall, Condado de Hertford, Inglaterra, el 20 de Febrero.
- 1960 Gana una beca en RADA (Academia Real de Arte Dramático)
- 1963 Estudia pintura y dibujo en la Escuela de Arte de Camberwell en Londres.
- 1964 Se matricula en el curso nocturno de la Escuela de Técnica Fílmica de Londres.
- 1965 Producción de “The Box Play”, su primera obra de teatro.
- 1970 Puesta en escena de “Bleak Moments”, el 16 de Marzo en el Open Space Theatre, Londres.
- 1971 Producción del film “Bleak Moments”, su primera película.
- 1973 Matrimonio con Alison Steadman
- 1977 Primera representación de “Abigail’s Party”, 11 de Abril en el Hampstead Theatre, Londres.
- 1980 “Grown-Ups” se convierte en la primera película hecha para la televisión admitida en el Festival de Cine de Londres.
- 1988 “High Hopes”, el segundo estreno en cines de Leigh, se proyecta en el Festival de cine de Nueva York.
- 1989 Leigh y Simon Channing-Williams forman Thin Man Films, su productora.
- 1993 Nombrado “mejor director” en Cannes por “Naked”. David Thewlis nombrado “mejor actor”.
- 1996 “Secrets and Lies” gana la Palma de Oro en Cannes.
- 1997 Nominado para un Premio de la Academia (U.S.A) como mejor director por “Secrets and Lies”.

³ Resumen de: [Http://www.pantalla.info/persona/17/17436.html](http://www.pantalla.info/persona/17/17436.html),

- 1997 Estrena "Carrer Girls".
- 1999 Estrena "Topsy-Turvy".
- 2002 Estrena en el Festival de Cine de Cannes "All or Nothing"
- 2004 Gana el León de Oro en Festival de Cine de Venecia con "Vera Drake"⁴.

Gracias a la bibliografía que dispongo he podido interiorizarme del "proceso" que este director británico ha sido capaz de idear, aplicar y perfeccionar con la experiencia que ha adquirido tanto en el teatro como en el cine. El estar al tanto de algunos antecedentes que desconocía sobre Mike Leigh me permite centrarme en algunos conceptos, definiciones y proposiciones que tiene este director frente al cine y a la vida en general. Es en esto en lo que centraré este marco teórico.

Resulta sorprendente visionar una obra de Mike Leigh. Como ejemplo citaré "Vera Drake", película del año 2004. Cuando la vi por primera vez lo primero que se me vino a la mente fue lo cuidado del guión (esta es una opinión personal) En este trabajo existe una escena en la que se interroga al personaje principal, una mujer con aspecto bonachón que practica abortos de manera clandestina pero sin obtener ninguna ganancia; actúa de esta manera sólo porque cree que debe hacer lo que esté a su alcance para evitar los embarazos no deseados. Apartando por un momento nuestras propias convicciones frente a un tema contingente como lo es el aborto, y centrándonos sólo en la interpretación actoral de Imelda Staunton - Vera Drake en este caso-, llama la atención el gran poderío dramático de esta escena. Investigando algunos pormenores de la realización he quedado sorprendido que el director de la misma, Mike Leigh, es un férreo defensor de la improvisación. También he quedado pasmado al saber que en este trabajo en particular y en toda su obra, la improvisación ocupa un papel fundamental.

¿Qué aspectos políticos, económicos, sociales y personales han llevado a Mike Leigh a desarrollar esta forma de trabajo?

En diversas entrevistas se le ha preguntado por su método de trabajo y cómo es que ha desarrollado un proceso de filmación tan diferente. Leigh ha dado diversas, pero complementarias, respuestas. Ha mencionado sus experiencias con un grupo de jóvenes sionistas al que pertenecía, y como los campamentos que

⁴ Howie Movshovitz, 2000: XII-XIV.

realizaba con ellos lo han ayudado a darse cuenta de los valores cooperativos. También ha hablado de la influencia de la película de John Cassavetes “*Shadows*” (1959), y de su reacción contra su educación en la RADA, donde “se entrenó como actor en la atmósfera más estéril” **(Leigh, 1991)** Preguntarle sobre su “proceso” puede llevar a muchas otras preguntas e ideas. Se conecta con conversaciones sobre salud y clase social, o la industria fílmica británica, la financiación de films, y a veces cuestiones personales de la familia y religión, y esto también cambia con el tiempo. Entrevistado por Judy Stone, Leigh habla de la influencia en su método de trabajo de las actividades sionistas en las que participó en “*Habonim*”, pero seis años después, a Kenneth Turan, Leigh le describe, de manera más reveladora, la profunda manifestación de su pasado religioso y cultural: “El tragicómico modo de ver la vida, si sabes lo que estás hablando, hay un sabor judío en ello, un espíritu judaísta en eso”⁵.

Nacido en 1943, Mike Leigh creció en una gris área de trabajo en las gemelas ciudades industriales de Manchester y Salford, y fue a colegios del barrio. Su padre, un doctor judío, pertenecía a un grupo sionista Judío: En su juventud Leigh también perteneció al mismo y allí adquirió valores y enseñanzas que influenciarán sus temáticas y procedimientos de trabajo: “Cuando íbamos de campamento compartíamos nuestro dinero y aprendíamos sobre socialismo. Hacíamos todo eso porque estábamos en la línea de producción para convertirnos en kibbutznicks. Nos liberaba de los burgueses, judíos provinciales restringidos. Éramos más bien anarquistas, pero también trabajábamos juntando gente en grupos y trabajando creativamente”, “...finalmente contribuyó a mi habilidad de compadecerme y ser cómico y trágico al mismo tiempo”⁶. Los padres de Leigh se conocieron en este grupo, llamado “*El Habonim*”. Aquí el joven Mike comenzó a dirigir obras de teatro y a extender sus dotes de payaso y dibujante los cuales desplegó en la primaria local y en los colegios de gramática de Salford. A los 17, al ganar la beca para RADA se alejó de la cultura sionista.

⁵ Howie Movshvovitz, 2000: 90.

⁶ Howie Movshvovitz, 2000: 28-29.

En los años sesenta Mike Leigh tuvo un breve e insatisfactorio período con la Royal Shakespeare Company (RSC), una carrera discreta como actor, y trató de escribir, “realmente no me provoca la solitaria naturaleza de escribir. Estaba fascinado con dirigir. Quería hacer films, eso estaba claro”⁷.

En 1965, Leigh se convierte en director asociado en el Midlands Art Centre en Birmingham, y comienza a trabajar en improvisaciones con jóvenes actores. Después de algunos refinamientos en talleres de drama y teatro experimental, Leigh afinó un estilo directorial en el cual daba a sus actores rienda suelta (sin guiarlos) Cuando se embarcó en su carrera cinematográfica a comienzos de los setenta, tomó el método con él. Le ha servido por cerca de 30 años.

“Leigh selecciona a sus actores sólo con un conocimiento general de los personajes que van a interpretar –o de la historia en la que van a estar. En extensas conversaciones uno a uno con sus actores, esos personajes se definen un poco más. Leigh luego hace que los actores (que comúnmente no se conocen aún) interactúen en pequeños encuentros de improvisación. Durante este período de afinamiento, reajustes y experimentación abierta -que dura alrededor de cuatro meses-, las escenas son completamente trabajadas. Luego el guión es “escrito” y el equipo se embarca en el último film de Mike Leigh”⁸.

Cuando le preguntan cómo logra transformar las improvisaciones de los actores en un guión de rodaje, Leigh responde lo siguiente: “Habiendo trabajado en los personajes por años, los actores pueden estar en personaje y hacer una maravillosa improvisación que puede durar una hora o dos sin parar. Eso sugiere una escena. Mi trabajo es destilar eso en algo que ocurre en unos pocos minutos como mucho”;

“... obviamente mi trabajo es inyectar cosas y editar otras, y destapar cosas latentes”⁹.

Temáticamente se puede decir que Leigh ha desarrollado una predilección y fascinación con la clase trabajadora inglesa, gente que ha sufrido

⁷ Howie Movshovitz, 2000: 48.

⁸ Howie Movshovitz, 2000: 48.

⁹ Entrevista de Jason Best en:

[Http://www.bbc.co.uk/films/2002/10/03/mike_leigh_all_or_nothing_interview.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2002/10/03/mike_leigh_all_or_nothing_interview.shtml).

particularmente de las dislocaciones sociales causadas por el Thatcherismo y a quienes Leigh ve como tratando de mantener su identidad, sentido del humor y su sanidad. En una charla el mediador le pregunta si cree que la pobreza posee una gran fascinación. Esto es lo que responde: “No porque, hasta donde entiendo lo que dices, eso sugeriría que la pobreza misma tiene una especie de fascinación por ella misma. Creo que es importante mirarla en el sentido que (afecta) a una gran proporción del mundo en un sentido u otro. ¿Quieres decir si tiene cierta fascinación voyerista para mí?”; “Supongo que la implicación de tu pregunta sugeriría que quizás la gente que no sufre de pobreza no puede tener los problemas emocionales con los que este film trata. Pero no creo que sea el caso. No creo que la forma de las experiencias emocionales o la crisis de la comunicación sea la prerrogativa de los pobres desempleados o de las clases trabajadoras. Eso sería absurdo. Sin embargo, el hecho es que el film lidia con esa gente”¹⁰.

En este sentido su cine descende de la tradición rupturista del movimiento precursor llamado Free Cinema inglés: “Su blanco principal es el conformismo que predomina desde tiempo atrás en Inglaterra y que ha hecho de la cultura inglesa más un lamento de las glorias pasadas que un reflejo del presente, más una polvorienta ilustración de la vieja y querida madre patria que un análisis del malestar que invade a la nación. El cine presenta, además, un agravante, porque se ha convertido en la forma de expresión de una sola clase social: la burguesía, y de su “histérico rechazo” a encarar de verdad los problemas sociales y políticos. Se hace, pues, necesaria una crítica radical de la sociedad inglesa, de su falsa fe en un “humanismo” y un “liberalismo” inexistentes, de su falta de compromiso ante las más dolorosas cuestiones, de su gusto forzado por la tradición. Y al mismo tiempo, se impone un rechazo del cine puramente ilustrativo, dominado por la evasión del *divertissement* y dispuesto al esnobismo con tal de no afrontar la existencia de otras clases como el proletariado. Todo lo contrario, las películas necesarias son aquellas que abren caminos de liberación (de las reglas de la

¹⁰ Entrevista de Derek Malcolm en:
[Http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,809612,00.html](http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,809612,00.html).

industria cinematográfica, de la obligación del éxito, de la profesionalidad a cualquier precio, de las convenciones estilísticas, etc.), y que gracias a ella se atreven a “hablar de la realidad actual” (**Anderson 1958 -1959, pág. 204**)”¹¹.

Sobre lo que desea rescatar de la realidad: “El punto es lo que le pasa a la gente. Todo lo que pasa en esa escena es que ellos se están comportando como alguna gente se comporta en ciertas circunstancias. La única manera en la que realmente puedo explicar algo, en cualquiera de mis films, es en términos de un mundo real ocurriendo, vida real. Es decir, obviamente puedo hablar sobre eso en otro nivel, sobre la estética, el estilo literario, el estilo de rodaje, la elección de elementos visuales, la yuxtaposición de momentos cómicos y todo eso, pero no es lo mismo, no creo.... Tal vez lo que estabas hablando. Pero en términos de la integridad de lo que está pasando, que tan alta la temperatura llegará a ser... Uno de los clásicos es “Grown-Ups”, cuando todos están absoluta, totalmente enloquecidos, pero, con el debido respeto, usted ha estado en situaciones domésticas donde la gente se grita así; me niego a creer que no; sé que ha estado. Y eso es lo de fondo. Punto”¹². En este mismo sentido Leigh comparte algunos preceptos, tanto en su búsqueda temática como en la manera en que enfrenta estos temas en sus obras con los autores pertenecientes al movimiento del Free Cinema: “También para el Free Cinema el concepto de realismo asume una importancia fundamental, aunque el término no se entiende en el sentido genérico de adhesión a la realidad, sino en la acepción más concreta de “documental”. En efecto, el realismo que persigue el movimiento inglés resulta más “directo” y más “inmediato” que el teorizado por los directores franceses, es el realismo que muestra la vida sin comentarios ni explicaciones, sin cortes ni añadidos, es, en resumen, el testimonio de la realidad en sus aspectos más olvidados. Lindsay Anderson en su artículo en defensa del Free Cinema (1957) afirma que no existe nada más “rico, fantástico, sorprendente y lleno de significado que la vida real”...Lo más valioso es siempre el compromiso de “contar una historia ambientada en el pueblo, con personajes proletarios”, porque el autor tiene

¹¹ Casetti Francesco, 2000: 94-95.

¹² Howie Movshovitz, 2000: 21.

una obligación: la de enseñar la realidad en su dimensión cotidiana y en sus aspectos menos espectaculares”¹³.

Él atribuye el sentido de profunda verdad de sus personajes a su única forma de trabajo, un acercamiento que, en sus propios términos, parece contradecir toda la historia de la cinematografía y el drama. No sabe que va a filmar hasta que realmente sucede. El film es creado en los ensayos. “Luego construyo el film en la locación ensayándolo desde un estado propenso a la improvisación a uno muy apretado, una condición altamente disciplinada, secuencia por secuencia, y lo ruedo. Lo que va a la sala de edición está altamente estructurado y disciplinado. Es el tipo de trabajo que obviamente es muy creativo y colaborado con los actores. Pero las contribuciones de los diseñadores y camarógrafos son mayores que las normales porque todos comparten todos los aspectos del trabajo. Entonces puedes obtener una verdad interna sólida como una roca –exactitud textual, social- y un altamente, destilado cinemático, dramático y hasta –aunque suene pretencioso- poético producto final”. “Sé mucho y nada al comienzo. No soy un cineasta intelectual; soy un cineasta intuitivo y emocional. Entonces, tengo sentimientos y concepciones, las cuales son más de las entrañas que del cerebro”.

En este cine es posible encontrar coincidencias con un estudio realizado por Kracauer llamado “From Caligari to Hitler” (1957) en el que se analiza el cine y su representación de lo social. La obra de Leigh concuerda con Kracauer “al reflejar las tendencias psicológicas, es decir, aquellos estratos profundos de la mentalidad colectiva que subyacen a la conciencia” **(Kracauer 1947 -1954-, pág. 13)** y también con: “Hablar de la mentalidad particular de una nación no implica en absoluto determinar un carácter nacional fijo” **(Kracauer 1947 -1954-, pág. 16)**, pues las tendencias y los estados de ánimo se forman en la historia.

Además de estos intereses, Leigh ha estado pensando sobre el estado del mundo, el no tener hogar, la pobreza y algo que llama “la tensión entre los valores espirituales y materiales y el sentido de amenazante juicio”.

¹³ Casetti Francesco, 2000: 101-102.

Hasta el rodaje de un film está en el espíritu de planeado no planeado. Leigh parece tener un cuadro de trabajo en mente, pero lo específico espera hasta que todos se unan al proceso. “Nosotros nunca sabemos exactamente que vamos a filmar hasta que vamos al rodaje mismo. No hago storyboard de todo el film. Trabajamos el rodaje en la locación. Ha habido una gran carga de preparación conceptual en todo”¹⁴.

Marco Referencial:

En esta investigación previa he podido percatarme de lo significativo que es para cualquier persona su crianza y el ambiente en el cual se ha desarrollado ésta. En el caso de este artista ha sido fundamental no sólo para desarrollar un interesante y único hábito de trabajo, sino que esto ha forjado su discurso y tópicos, en los que lidia con una fuerte dosis de actualidad política, económica y social enfocándose en la civilización inglesa, pero siendo capaz de entregar un mensaje universal el cual ha sido, paradójicamente, más reconocido en el extranjero que en su propio país.

También queda claro en todo lo anterior que Leigh es un cineasta de izquierda, que nunca ha temido reconocerlo al plasmar su pensamiento político en sus trabajos. Tal vez por esto el reconocimiento en casa no ha sido fácil, aunque esto está cambiando en los últimos años, curiosamente con la llegada al poder del partido Laborista en Gran Bretaña. Esto da una esperanza para pensar que aún es posible hacer una crítica social cargada de humor pero no por esto menos corrosiva a lo largo de toda una trayectoria, manteniéndose fiel a sus creencias, evolucionar y reflejar esto en su obra y sobretodo no traicionar las convicciones propias de cada uno ante el éxito, tan sorpresivo como efímero.

Creo que el paso a seguir ahora es seguir indagando sobre las opiniones de Leigh en diversos medios. El inconveniente que veo como el de mayor peligro es que a pesar de estar consciente del deber de mantener una actitud lo más objetiva posible frente a un trabajo de esta naturaleza, no me sea posible mantener esa objetividad al declararme seguidor de la obra de Mike Leigh.

¹⁴ Howie Movshovitz, 2000: 52-53.

¿En qué he pensado para remediar esto?

He tratado de concentrarme en buscar información que resalte los aspectos negativos de Mike Leigh, y si bien existe, no es tan fácil de encontrar, -lo que es una indicación de la calidad de su trabajo-, existe.

Uno de esos aspectos es la constante crítica que sufre su obra por parte de sectores conservadores de la sociedad inglesa y por la izquierda más radical de ser una especie de “patrocinador” de la clase trabajadora inglesa y no reconocer en ellos los aspectos negativos es lo que plantean los conservadores, y “burlarse” al exagerar algunas características de los personajes pertenecientes a esta clase, críticas que vienen del sector izquierdista más extremo. Leigh se defiende postulando que sus películas no son sobre la clase trabajadora inglesa sino de la clase media (su traducción literal en español, algo distinta a lo que significa realmente en un país como Chile), una clase social de la cual se reconoce participe. Ante los ataques de la supuesta “ridiculización” de sus personajes, Leigh alega que ese es el comportamiento de personajes reales (ficciones a fin de cuentas pero contruidos en base a personas de carne y hueso), lo que revela la idiosincrasia tanto de la sociedad inglesa como del habitante actual del mundo globalizado.

Otra referencia que deseo utilizar es la de algún entendido en cine británico, idealmente conocedor de la obra de Mike Leigh. Las investigaciones sobre él no son abundantes pero aún no pierdo mis esperanzas.

Marco Conceptual:

Hasta el momento pienso que lo que necesita mayor profundización es lo del sistema de clases en Inglaterra. También un asunto que necesita una mayor investigación es el sionismo, movimiento judío en el que participó Mike Leigh. Otro tema que me llama la atención es el Laborismo en Inglaterra y si es posible encontrar una causa que explique a qué se debe que Mike Leigh sea tan acérrimo partidario.

Uno de los términos que no comprendía hasta esta investigación era “Torie” –mi bibliografía principal está en inglés, idioma al que pertenece este término-. A continuación, una concisa definición:

TORIE: término despectivo con el cual se designa a los seguidores del partido conservador en Inglaterra. Procede de la palabra irlandesa *Thairide* o *Tóraighe* que significaba bandolero o saqueador. Este término se difundió con el apoyo de los “Tories” a la ley de exclusión decretada en 1678 y que finalizó en 1681.

Mike Leigh utiliza este término al referirse al antiguo sistema de salud de su país, el cual según él, fue destruido en el gobierno de los “tories” y que afectó directamente a la fuente laboral de su padre.

Otro término con el que se relaciona comúnmente a Leigh es con la “improvisación”. Para esto citaré una opinión del tema del director británico Peter Brook, uno de los mayores referentes para Mike Leigh, sobretudo en su época teatral, quien se refiere a la improvisación: “Intentemos enfocar esta cuestión desde el punto de vista de la improvisación. Hace ya tiempo que todo el mundo utiliza esta palabra, es uno de los tópicos de nuestra época, en todas partes hay gente “improvisando”. Nos será útil observar que el término engloba millones de posibilidades, algunas buenas y otras malas.

¡Tengamos en cuenta, no obstante, que en ciertos casos incluso “el de cualquier manera” es bueno!”¹⁵. Aquí es posible ver que ambos autores comparten su gusto por la improvisación, aunque Brook, como uno de los iniciadores de la puesta en práctica de este método, tiene el privilegio de aplicarlo sin dar mayores explicaciones a nadie, algo con lo que Leigh no cuenta, ya que siempre en sus entrevistas debe ratificar la seriedad de un método en el que actas o documentos no son necesarios, por lo que las evidencias materiales de su aplicación efectiva no existen.

Otro punto común con Brook es la predilección por las locaciones naturales. Refiriéndose a este tema en una entrevista, Leigh comenta: “Sobre hacer de un film un film orgánico en la locación es que no todo se trata de los actores, relaciones o temas, también es sobre el lugar y la poesía del lugar. Trata acerca

¹⁵ Brook Peter, 2004: 78.

del espíritu de lo que encuentras, los accidentes con los que te puedas topar. Fue genial encontrar un lugar que tuviese esas cualidades”¹⁶. Peter Brook hablando sobre una experiencia similar pero en el teatro: “Si hacemos hincapié en las relaciones humanas, no estaremos sujetos a una unidad de espacio ni a una unidad de tiempo. Lo que mantiene nuestra atención es la interacción entre una persona y otra; el contexto social, siempre presente en la vida, no se muestra, sino que lo establecen los demás personajes. Si el motivo de la acción son las relaciones entre una mujer rica y un ladrón, no serán el decorado ni los accesorios los que creen esta relación, sino la historia, la acción en sí misma. Él es un ladrón. Ella es rica, junto a ellos aparece un juez; las relaciones humanas entre la mujer, el ladrón y el juez crean el contexto. El escenario, en el sentido vivo de la palabra, se crea de un modo dinámico y totalmente libre gracias a la interacción entre los personajes. Toda la “obra”, incluyendo el texto y sus implicaciones sociales y políticas, será expresión directa de las tensiones subyacentes”¹⁷. Este es un claro ejemplo de la protección que ambos dan a las relaciones que nacen entre los actores gracias a la improvisación, y cómo es el espacio, natural y puro, uno de los factores que facilita el que esta relación ficticia sea creíble.

Objetivo General:

-Identificar la relación entre el discurso político-social y el método de trabajo de Mike Leigh, detallando todas las fases de un proyecto, desde el proceso de creación y observación inicial hasta su conclusión.

Objetivos Específicos:

-Comprender el sistema de clasificación de clases en Inglaterra y la importancia histórica que ha tenido en ese país esta clasificación.

-Descubrir qué hechos políticos y sociales han contribuido a definir su tendencia política.

¹⁶ Entrevista de Derek Malcolm en:

[Http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,809612,00.html](http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,809612,00.html).

¹⁷ Brook Peter, 2004: 40-41.

-Establecer los referentes y temáticas que han interesado constantemente a Mike Leigh.

-Inferir cómo el concepto de cooperativa es aplicado y expuesto tanto en su manera de trabajar como en su discurso personal y artístico.

-Describir la relación que entabla tanto con su equipo técnico como con los intérpretes de sus películas.

Metodología:

Antes de plantearme este tema de tesis había tenido la posibilidad de ver algunos trabajos de Mike Leigh como “Secrets and Lies”, “Career Girls”, “All or Nothing” y “Vera Drake”. Es por el gusto personal que me provocaron estas obras que elegí a este autor. Ahora, luego de conocer algo más su filmografía completa, he decidido analizar sólo una obra en cine, ya que conseguir y analizar la totalidad de sus trabajos es complicado y el volumen de la tesis sería algo exagerado.

Para esta tarea utilizaré libros especializados (por ejemplo, “Análisis del film” de Francesco Casetti) los que complementaré con otros que me ayuden a contextualizar el cine documental y de ficción inglés, aunque no estoy seguro aún de incluir esto último en la tesis final. También utilizaré el libro “La puerta abierta” de Peter Brook para hallar el origen del método de trabajo de Leigh, que tiene directa relación, según los periodistas y entrevistadores que han tenido la oportunidad de hablar con Mike Leigh.

También emplearé Internet para encontrar más entrevistas y charlas de este director, y que puedan darme las claves que me ayuden a cumplir mis objetivos.

El que acote los análisis a sólo una obra no quiere decir que si tengo la posibilidad de ver las obras de la BBC no lo haré, ya que es en esas obras donde puede estar la comprobación de posibles teorías o hipótesis sobre el autor, pero hasta ahora, no me parece factible poder visionarlas todas, ya que la BBC posee los derechos de estos trabajos y hasta hoy no ha editado los DVD de los mismos.

I) *Inglaterra y su sociedad.*

*Contexto general de la sociedad inglesa después de la segunda Guerra Mundial.

*La tradición de las clases sociales en Inglaterra.

El sistema político. Laboristas y Conservadores.

*Judíos e Inglaterra. Los Sionistas.

***Contexto general de la sociedad inglesa después de la segunda Guerra Mundial.**

Cuando Mike Leigh descubrió como quería trabajar de verdad, ya había desarrollado un método caracterizado por el rigor, la disciplina y un enorme esmero. Nada más llegar a Londres, en 1960, recién iniciada aquella búsqueda, se encontró con un mundo inmerso en una transición cultural que lo llevaría desde la austeridad de la post-guerra al desenfado de los años sesenta: los “Swinging Sixties”. Ahora podía disfrutar del cine de otros países cualquier día de la semana. Podía pasarse la noche entera viendo películas en el National Film Theatre; y, de hecho, así lo hizo más de una vez.

A continuación una breve contextualización permitirá conocer los hechos más importantes por los que atravesó Inglaterra, y por supuesto, el propio Leigh.

“Con el crucial apoyo inglés, los aliados vencieron en la segunda Guerra Mundial. Con la rendición alemana ya oficializada, se llevan a cabo en Gran Bretaña las primeras elecciones después de la guerra, que dieron el triunfo al Partido Laborista, cuyo jefe, Clement Attlee (1883-1967), formó el primer Gobierno (1945-1951) Durante este período se llevaron a cabo importantes medidas de nacionalización: ferrocarriles, minas de carbón, industrias siderúrgicas, gas, electricidad, transporte aéreo y el propio Banco de Inglaterra. Al mismo tiempo se ponía en vigor un amplio sistema de seguridad social (1948), que cubría a todos los ciudadanos contra enfermedad, accidente, invalidez o muerte. El país se vio aún sometido a severas restricciones debido a la carestía de alimentos y la economía sufrió una fuerte inflación. La puesta en marcha de las industrias, tras

los años de guerra, presentaba dificultades y la balanza de pagos era netamente deficitaria.

La Commonwealth sufrió grandes conmociones tras la guerra, como consecuencia de la ola anticolonialista que agitaba al mundo. India y Pakistán en 1947, y Ceilán en 1948, accedieron a la independencia y se integraron en la Comunidad Británica, Birmania se separó totalmente de la metrópoli, Palestina puso fin al mandato británico y en su territorio nació el Estado de Israel (1948), y la República de Irlanda fue proclamada en 1949 con el nombre de Eire.

En las elecciones de 1951 vencieron los conservadores y el Gobierno formado por Winston Churchill desnacionalizó la industria del acero (1953) y suprimió las restricciones aún existentes, entrando el país en una era de prosperidad económica.

El rey Jorge VI falleció en 1952 y le sucedió su hija Isabel II, Churchill dimitió en 1955 tomando la jefatura del partido y del Gobierno Sir Anthony Eden (1897-1977) En 1956, Gran Bretaña y Egipto dieron la independencia a Sudán, pero, en octubre de ese mismo año, las fuerzas militares inglesas, junto a las francesas e israelíes, atacaron Egipto que había previamente nacionalizado las instalaciones del Canal de Suez. La presión de la O.N.U. y la advertencia dada por el Gobierno soviético hicieron fracasar esta empresa y provocaron la dimisión de Eden (1957), a quien sucedió Harold Macmillan.

Fue concedida la independencia a Nigeria y Chipre (1960), la Unión Sudafricana se separó de la Commonwealth (1961) y tomó el nombre de República de Sudáfrica. En 1960 el gobierno británico patrocinó la creación de una Zona de Libre Cambio (E.F.T.A.) para contrapesar la creación de la Comunidad Económica Europea. En 1963, por motivo de salud, dimitió Macmillan y le sustituyó en el cargo de primer ministro Sir Alexander Douglas Home.

Los laboristas volvieron al Poder en 1964 y su jefe Harold Wilson fue nombrado primer ministro. El Reino Unido se encontraba ante una grave crisis de la libra esterlina y el Gobierno se vio obligado a adoptar una serie de medidas económicas que le acarrearón cierta impopularidad. A pesar de todo, no tuvo más remedio que devaluar la libra en 1967. En el terreno exterior y por segunda vez,

Francia vetó el ingreso de Gran Bretaña en el Mercado Común Europeo (1967), aunque esta entrada no satisfacía a gran parte de la población, que veía en ella un peligro de alza general de los precios. En las elecciones de 1970, la mayoría fue de nuevo para los conservadores ante la sorpresa general. Edward Heath formó un Gobierno que volvió a estudiar la participación del país en el Mercado Común. Tras obtener un acuerdo con la Comunidad, el ingreso del Reino Unido fue ratificado por la Cámara de los Comunes el 28 de octubre de 1971 y se llevó a efecto a partir de enero de 1973.

La crisis económica se agravó cada vez más y se convocaron nuevas elecciones, celebradas el 28 de febrero de 1974, que no dieron el triunfo completo ni a los laboristas ni a los conservadores. La negativa de los liberales a prestar su apoyo a Heath, permitió a Harold Wilson formar un Gobierno laborista, que pidió la revisión del tratado que une al Reino Unido con la Comunidad Económica Europea. El primer ministro, cuyo mandato se veía entorpecido por no contar con suficiente mayoría en la Cámara, anticipó otras elecciones (10 de octubre de 1974), las que fueron favorables a su partido.

Wilson llevó a cabo un referéndum el 5 de junio de 1975 para que los ciudadanos británicos, lo mismo que hizo el Parlamento anteriormente, manifestasen su voluntad de integrarse en la Europa comunitaria. El resultado fue del 67,2 por ciento de votos a favor. Los partidarios de una respuesta afirmativa o negativa, en esta primera consulta referendaria en Gran Bretaña, no coincidieron con las divisiones políticas entre los grandes partidos. Una coalición heteróclita de los extremistas de derecha y de izquierda, que defendían por razones absolutamente diferentes el aislamiento del país, se opuso a los moderados de toda clase, paladines del ingreso en Europa.

En marzo de 1976, Harold Wilson presenta la dimisión del cargo de primer ministro y de jefe del Partido Laborista, considerando que los 60 años que acaba de cumplir constituyen la edad adecuada para que un estadista se retire de la vida pública. Los diputados laboristas designan para sucederle, después de eliminar a otros candidatos en diferentes votaciones, a James Callaghan el 5 de abril. Éste, a pesar de afrontar múltiples problemas (devaluación de la libra, inflación,

desempleo, baja productividad, desórdenes en Irlanda del Norte), consigue en su gestión un balance económico positivo. No obstante, a causa de un voto contrario en la Cámara, disuelve el Parlamento el 7 de abril de 1979 y convoca elecciones generales el 3 de mayo. En éstas resultan vencedores los conservadores, que nombran primer ministro a Margaret Thatcher. Ésta privatiza las actividades del Estado británico, pese a la resistencia de las grandes centrales obreras. Después de algunas dificultades impone su criterio y aplica una política restrictiva del gasto público y reprime las acciones del IRA (Irish Republican Army) En 1982, ante la invasión de las islas Malvinas del general argentino Leopoldo Fortunato Galtieri, envía un escuadrón con el apoyo logístico de Estados Unidos y reconquista la posesión británica. El éxito de su gestión económica le permite vencer en las elecciones de 1983 y 1987, pero su negativa frente a la unificación monetaria europea y su decreto de nuevos y excesivos impuestos causan el malestar de la opinión pública inglesa. Logra un acuerdo con China para la devolución de Hong Kong. En diciembre de 1990 renuncia a su cargo por razones políticas y la reemplaza el conservador John Major, antiguo miembro de su gabinete.

En una entrevista con Larry Worth, Mike Leigh se refiere al estado político de Inglaterra desde que el líder laborista Tony Blair desplazó al representante de los “tories” John Major en mayo de 1997. Expresa su absoluto júbilo por el reemplazo en el poder de los conservadores, a los cuales nunca ha visto con buenos ojos. Aparte de sus ataques a la gestión de John Major, el centro de sus críticas siempre ha sido Margaret Thatcher. Esta es su opinión personal sobre la antigua líder conservadora, objetivo favorito en sus historias, en la que gráfica su discrepancia: “Margaret Thatcher no es nada más que una inculta. Naturalmente no se comunica con artistas de ningún tipo. Entonces no tengo ninguna carta de ella diciéndome que odia mis trabajos. Pero no es lo suficientemente sofisticada para ello de todas maneras”¹⁸. El actual Primer Ministro inglés es el también laborista, Gordon Brown”¹⁹.

¹⁸ Entrevista de Larry Worth, 1997, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 58.

¹⁹ “Enciclopedia temática Larousse”, 1978: 532.

***La tradición de las clases sociales en Inglaterra.**

El sistema político inglés. Laboristas y Conservadores.

En su país, Mike Leigh siempre ha debido enfrentar las críticas de cierto sector de la sociedad, al tratar temas que los atañan directamente. Ya desde tiempos feudales, y agudizado por los cambios llegados con la revolución industrial, en Inglaterra ha existido el problema de un diferenciamiento exagerado y constante de las clases sociales por parte de personas que se identifican con una u otra clase. Según el economista Adam Smith, en la época de la revolución industrial, las clases sociales fundamentales eran la de los trabajadores, la de los capitalistas y la de los propietarios del suelo. Con los años esto se ha modificado, pero substancialmente, la imagen de clases sociales que se diferencian, y en ocasiones se enfrentan, permanece enraizada en la sociedad inglesa. Esto además se fortalece con un sistema político en el que la “tradición” es respetada dogmáticamente.

El sistema electoral es bastante injusto, ya que existe una relación fija entre los escaños y los votos obtenidos por los dos partidos grandes, siempre que éstos reúnan alrededor del 90 % de las preferencias del electorado. Así se mantiene, supuestamente, la estabilidad política, y de paso se coarta el surgimiento de una tercera alternativa. Algo similar a lo que sucede en nuestro país.

Es a partir de 1660 cuando se puede hablar de los partidos embrionarios de los actuales: los “tories”, son defensores del rey y de la Iglesia, y los “whigs”, que defendían al Parlamento y a las leyes civiles contra el rey. Los tories eran aristócratas y propietarios terratenientes, los whigs pertenecían fundamentalmente a la burguesía mercantil.

La evolución de los partidos ingleses tradicionales está íntimamente vinculada a la evolución de la legislación electoral. Hasta la reforma de 1832 los partidos ingleses no dejaban de ser, en realidad, más que grupos parlamentarios. A partir de entonces extienden su actividad por todo el país al crearse los comités locales electorales.

Hasta 1900 Inglaterra no conoce más que a dos partidos: “tories” y “whigs”. A partir de esa fecha aparece el partido laborista. Este partido fue suplantando,

paulatinamente, al partido liberal, por eso desde 1922 a 1935 se pasó por una cierta inestabilidad debido al tripartidismo vigente. A partir de 1935 el partido laborista sustituyó definitivamente al liberal.

Varias son las causas que orientan la vida política inglesa hacia el bipartidismo: temperamentales, homogeneidad económico-social de la nación inglesa, históricas. En Gran Bretaña, el bipartidismo ofrece, aparentemente, tres ventajas:

1. Permite al cuerpo electoral elegir al gobierno del país, es una democracia directa.
2. Procura gobiernos estables para llevar adelante su política general.
3. Al eliminar todo tipo de coaliciones electorales permite establecer una responsabilidad política clara.

La división entre los partidos conservador y liberal se ha fundado paulatinamente sobre una base económica. El partido conservador tenía su clientela entre la nobleza y los terratenientes; el partido liberal se apoyaba en trabajadores e industriales. Además, en 1900 se funda el partido laborista como consecuencia de una decisión de un Congreso de los Trade Unions. El partido venía a ser un apéndice de los sindicatos. A partir de 1922, el partido laborista alcanza la posición de segundo partido y en 1935 margina definitivamente a los liberales.

El partido conservador continúa hoy apoyándose fundamentalmente en las clases altas y acomodadas y conservan los rasgos heredados en su relación con la Iglesia anglicana, en política fiscal, en la moderación en reformas económicas y sociales...

El partido conservador ha modernizado, pese a ello, su programa político presionado por la presencia laborista, deseando ganar a su causa a una parte de las clases medias y de los votos flotantes.

El partido liberal había encontrado su fuerza primaria en la resistencia de cierta parte de la población a la monarquía. Durante el siglo XIX alterna Gabinetes con los conservadores, pero a lo largo del siglo XX pierde terreno, ya que se ha convirtió en el tercer partido.

El partido laborista tiene un origen extraparlamentario. Ha sido creado y está íntimamente vinculado al movimiento sindical. Propició la eliminación del partido laboral primero por subrepresentación y después por polarización sobre todo a partir de 1935.

***Judíos e Inglaterra. Los Sionistas.**

Leigh es descendiente de judíos. Tanto sus abuelos paternos y maternos son judíos practicantes, y a pesar que ninguno es nacido en Inglaterra, escogieron ese país para establecerse. En su familia no se permitió olvidar la ascendencia, por esto participaban de un movimiento con tendencia sionista en el que compartían el sueño de formar el Estado independiente de Israel.

¿Qué es el sionismo?

“Es el movimiento nacionalista y colonialista judío que, desde finales del siglo XIX, se propuso la creación del estado de Israel y promovió, y promueve, la migración de judíos a Palestina, la ancestral "tierra prometida".

Tomó su nombre de Zion, una de las colinas de Jerusalén. Este movimiento, aunque se originó formalmente en Europa central y del este a fines del siglo XIX, es en gran medida la continuación del antiguo y arraigado sentimiento judío de que su "destino histórico" se encuentra en Palestina.

Desde los siglos XVI y XVII una serie de "Mesías" promovían el regreso de los judíos a la "tierra prometida". Y, aunque cien años después se creó el movimiento Haskala ("iluminación") que pedía a los judíos que se asimilaran a la cultura secular occidental, el interés de regresar a Palestina renació a principios del siglo XIX, sobre todo entre los judíos rusos y los de Europa del Este, que sufrían detenciones y arbitrariedades.

El movimiento adquirió un alcance político gracias a Theodor Herzl, un periodista austriaco que pensaba que los judíos eran capaces de asimilarse a la cultura occidental, pero era algo imposible de lograr en vista del antisemitismo que reinaba en ese momento en toda Europa. Así, argumentaba, las presiones externas obligaban a los judíos a formar una nación propia en un solo territorio, para llevar una vida normal.

En 1897, Herzl organizó el primer congreso sionista en Basilea, Suiza, cuyo programa decía: "el sionismo quiere crear un hogar para los judíos en Palestina, al amparo de la ley pública". El centro de este movimiento se estableció en Viena, donde Herzl publicó su semanario oficial Die Welt (El mundo). Los congresos sionistas se reunían anualmente hasta 1901 y después cada dos años. Cuando el gobierno otomano rechazó la propuesta de Herzl de otorgar la autonomía a Palestina, los sionistas buscaron el apoyo de Gran Bretaña.

En 1903 el gobierno británico ofreció a los judíos 6 mil millas cuadradas deshabitadas en Uganda para que se establecieran, pero los sionistas rechazaron esta oferta e insistieron en Palestina.

Con la muerte de Herzl en 1904, el liderazgo sionista se trasladó de Viena a Colonia y después a Berlín. Antes de la primera Guerra Mundial, sólo una minoría de judíos pertenecía al sionismo, la mayoría rusos, dirigidos por judíos austriacos y alemanes. El sionismo era la única asociación mundial de judíos democráticamente organizada; desarrolló una intensa propaganda a través de oradores y panfletos, creó diarios en diversos idiomas e infundió ímpetu al "renacimiento judío" en las letras y las artes.

Con el estallido de la primera Guerra Mundial, el sionismo se extendió. El liderazgo lo asumieron ahora los judíos rusos que vivían en Inglaterra. Los sionistas Chaim Weizmann y Nahum Sokolow promovieron la Declaración de Balfour, donde los británicos prometían apoyar a los judíos en la creación de un estado nacional judío en Palestina, territorio que se convirtió en mandato británico en 1920²⁰.

En 1937 los británicos sugirieron dividir Palestina en dos Estados, uno para los judíos y otro para los árabes, pero eso fue rechazado por los árabes. Luego estalló la segunda Guerra Mundial, durante la que millones de judíos fueron asesinados por los nazis. Terminada la guerra en 1945 la Conferencia Sionista Mundial, una congregación de destacados judíos, pidió que se facilitara la llegada a Palestina de un millón de judíos, muchos de ellos refugiados. El presidente

²⁰[Http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/html/conflicto_palestina/sionismo.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/html/conflicto_palestina/sionismo.htm)

norteamericano Harry Truman pidió a Gran Bretaña que abriera Palestina a los 100.000 primeros judíos. Gran Bretaña, dispuesta a crear un Estado judío, pero asustada ante las amenazas de guerra de los Estados árabes pidió tiempo y eso tuvo como resultado la renovación del terrorismo en Palestina.

Gran Bretaña expuso ante las Naciones Unidas el problema con el que tenía que luchar como potencia mandataria y el organismo internacional recomendó, en noviembre de 1947, el reparto de Palestina en un Estado árabe y otro judío. Jerusalén sería zona internacional. En 1948 terminó el mandato británico. Ese mismo año Israel se hizo independiente. Su primer presidente fue Chaim Weizmann (1874-1952)

II) Mike Leigh. Su desarrollo y evolución artística.

*Biografía.

*Familia y juventud. “El Habonim”, la RADA y los primeros pasos en el teatro. Estrenos comerciales. Proyectos para el teatro, la televisión y el cine.

*Filmografía.

***Biografía.**

Leigh nació en Brocket Hall, en la ciudad de Welwyn, condado de Hertford, en el seno de una familia judía inmigrante de origen ruso. De hecho, su apellido original era Liebermann pero se cambió antes del nacimiento de Leigh para hacerlo más acorde al idioma del nuevo país de residencia. Su padre, el doctor Alfred Abraham Liebermann trabajaba como médico en un barrio popular de Salford, cerca de Manchester; su madre era Phyllis Pauline Liebermann. Estudió en la Academia Real de Arte Dramático de Londres (RADA), la Escuela de Arte de Camberwell, en la Escuela Central de Arte y Diseño y en la Escuela de Técnica Fílmica de Londres antes de debutar a finales de los años 60 como director, representando dramas y comedias sociales tanto en el teatro como en la televisión. En los capítulos hechos para televisión, elegía a su actriz fetiche Alison Steadman y solía escoger prototipos de la clase obrera londinense.

Después de la experiencia televisiva, Leigh debuta en la gran pantalla con “Bleak Moments” (1971) Ya desde sus inicios dejó claro cuál iba a ser el estilo Mike Leigh: lectura social y urbana, centrando el argumento en los problemas habituales de la clase media británica.

En principio, Leigh no sería entendido por el público y, después del fracaso comercial de su primer film –el que ganó un importante premio en el Festival de Cine de Locarno, Suiza-, tuvo que volver a realizar telefilms como “Hard Labour” (1973), “Nuts in May” (1976), “Meantime” (1983) o “Four Days in July” (1985) Siempre con su sello característico: la sátira e ironía sobre el día a día del trabajador británico en plena época de Margaret Thatcher.

No sería hasta la segunda mitad de la década de los 80 cuando Leigh volvería a probar suerte con el cine. Sería con “High Hopes” (1988), una sátira por la que fue premiado en el Festival de Cine de Venecia.

La década de los 90 daría a conocer al público mundial la figura de Mike Leigh. “Life is Sweet” (1990), “Naked” (1993), marcaron ese estilo. Precisamente con este último film se ve al Leigh más sarcástico y absurdo.

Sería con “Secrets and Lies” (1996) por el que confirmarían al autor inglés como uno de los mejores cineastas de su país. “Secrets and Lies” fue una de las grandes irrupciones en la nominación de los Oscar de ese año al conseguir cinco nominaciones, entre ellas la de mejor película. Aparte de esto, la película consiguió también la Palma de Oro en Cannes, el premio del jurado ecuménico y el premio de mejor actriz para Brenda Blethyn.

Los siguientes títulos de Leigh serían “Career Girls” (1997), film sobre el encuentro entre dos antiguas amigas universitarias, y “Topsy-Turvy” (1999), un biopic sobre los compositores W. S. Gilbert y Arthur Sullivan. Esta película estuvo nominada cuatro estatuillas del premio Oscar (entre ellas Mike Leigh en la categoría la de mejor guión original) Ganaría la de mejor maquillaje y la mejor dirección artística.

En el siglo XXI, Leigh realizaría “All or Nothing” (2002) y “Vera Drake” (2004), película sobre el aborto. Por “Vera Drake” volvería a ser nominado a los Oscar como mejor director y guionista, al igual que la actriz Imelda Staunton en el apartado de mejor actriz principal.

En 2005, Leigh volvió al teatro después de muchos años de ausencia con la obra “Two Thousand Years” estrenada en el Royal National Theatre de Londres. Una obra que provocó un escándalo sin precedentes al narrar la historia de la división de una familia judía de tendencia izquierdista cuando uno de sus miembros más jóvenes comienza a practicar la religión más fervorosamente.

En Septiembre de 1973 Leigh se casa con Alison Steadman; tienen dos hijos. Steadmnan es una de las presencia más constantes en su trabajo, apareciendo en siete de sus películas y varias obras de teatro, incluyendo “Wholesome Glory” y “Abigail's Party”. Se divorciaron legalmente en el 2001, pero

ya estaban separados desde los 90. Leigh vive en el centro de Londres, cerca del Museo Británico.

***Familia y juventud. “El Habonim”, la RADA y los primeros pasos en el teatro.**

Las raíces de Leigh no son puramente inglesas. Todos sus abuelos son inmigrantes. He aquí algunos detalles más íntimos: “Por necesidad, los judíos tuvieron que cambiar constantemente de lugar de residencia durante la primera mitad de este siglo. El abuelo paterno de Leigh, Mayer Liebermann, había llegado a Inglaterra en 1902, procedente de Rusia, para evitar cumplir los doce años de servicio obligatorio en el ejército. Sus antepasados trabajaron para una empresa maderera alemana, lo que explica que el apellido no fuera ruso: como muchas otras, la familia careció de apellido hasta que un edicto del Zar les obligó a adoptar uno, y eligieron sencillamente el de sus patrones. Mayer nació con el apellido Liebermann. Había asistido a una Escuela de Bellas Artes cerca de Moscú y su intención era emigrar a Nueva York, pero perdió el tren de Hull a Liverpool y se quedó en Manchester, donde abrió al público la mitad de un local comercial (la otra mitad pertenecía a un sastre) situado en la calle Cheetham Hill, una de las principales avenidas de la ciudad.

Aquel negocio, llamado Progress Limited, era en realidad un taller en el que Mayer ejercía como miniaturista especializado en retratos y experto en colorear y enmarcar fotografías de familia. La empresa siguió prosperando bajo la dirección de su yerno, Fred Markson, hasta finales de la década de los sesenta, cuando la vertiginosa expansión de la fotografía doméstica terminó con la demanda de retratos de seres queridos retocados.

Leigh guarda recuerdos de sus visitas infantiles al taller de la familia, en las que se dedicaba a revolver con las pinturas. “Allí había siempre un cierto aire bohemio muy atractivo: gente que fumaba sin cesar y manejaba con pericia las pinturas y esas molduras francesas con las que se podía dibujar toda clase de formas. Me encantaba ir a aquel taller”.

Mayer Liebermann se casó con Leah Blain, cuya familia también había emigrado de Rusia, sólo que antes, a finales del siglo XIX. Se habían instalado en la cercana villa de Blackburn, dónde existía una pequeña comunidad. El padre, David Blain, había sido un famoso sionista y había dirigido un periódico en lengua hebrea. Leah tenía cuatro hermanos; Israel, el más joven, soltero y cirujano de profesión, se convertiría en el pariente favorito de Mike (el tío “Izzy”)

Mayer murió en 1955 y Leah en 1956, y tuvieron cuatro hijos. Abe, el padre de Mike, fue el segundo de ellos. Dos de los hijos se hicieron médicos, el tercero entró en la empresa familiar y la cuarta, una tía de Mike que luego le enviaría asiduamente ejemplares de las revistas “Plays and Players” y “Punch” (“Durante mucho tiempo estuve convencido de que terminaría de caricaturista del Punch”, afirma Leigh), se casó con el citado Fred Markson. La familia fue creciendo en torno a la calle de Cheetham Hill, cerca de la iglesia de San Lucas.

En 1939, los hermanos cambiaron el apellido Liebermann por Leigh. Su nombre original completo era Michael David Leigh, pero hace unos quince años, harto de llevar ese nombre lo cambió a Mike Leigh.

Cuenta Leigh que la oposición inicial de su padre a que se dedicase al mundo artístico –al enterarse de que su hijo pretendía estudiar en una escuela de Arte Dramático su reacción fue: “¡Esas son fantasías de colegiala deslumbrada por las candilejas!”- estaba influida por el recuerdo de las penurias que había atravesado el negocio de retratos del abuelo Mayer durante la Depresión, una época en la que la familia no sabía muchas veces si podrían comer al día siguiente. “Pero durante la segunda Guerra Mundial el negocio marchó de maravilla, porque al que se le moría un hijo en el frente y no le quedaba otra imagen de él que un retrato en el que el difunto aparecía con la camisa desabrochada, del brazo de una desconocida y con el fondo de algún populoso destino turístico nacional, podía acudir al establecimiento de Mayer, donde eliminaban todo aquello, le colocaban una corbata al chico, coloreaban la foto y le ponían un marco. La casa en la que crecí estaba atestada de retratos de todo tipo, rodeados por aquellos marcos. La verdad es que mi abuelo era un artista muy competente y tenía un ojo increíble para captar los detalles”.

Por la línea materna, el otro abuelo, Morris Cousin, había llegado a Londres procedente de Lituania a principios de siglo, mientras que la abuela Annie Myers era originaria de Alemania y creció desde los seis años en el East End londinense. A él se le podía ver a diario tirando de una carretilla por el East End –donde presumiblemente conoció a la que sería su esposa- y terminó de maestro carnicero en Finsbury Park. Phyllis, la madre de Leigh, es la mediana de las tres hermanas; las otras dos viven en Israel, mientras Phyllis sigue en el mismo departamento cómodo y bien situado, en una arbolada callecita residencial de Salford, al que ella y Abe se mudaron a vivir en 1971. Los dos eran miembros de la sociedad judía Habonim (“Los Constructores”), que se había establecido en Gran Bretaña en 1929.

En la actualidad, sionismo es un término que evoca un cierto fanatismo negativo, pero en aquellos tiempos un sionista no era más que una persona convencida de que los judíos debían tener su propia patria, como ha explicado en su autobiografía el dramaturgo Arnold Wesker, también miembro entusiasta de Habonim a finales de los años cuarenta.

Habonim fue un movimiento social de tendencia socialista. A la camaradería general y al gusto por acampar al aire libre se unía un ambiente creativo cuyos frutos se manifestaban en el cultivo de la literatura, las actividades escénicas, la edición de periódicos y la organización de excursiones y debates. Cuando el joven Leigh decidió unirse al grupo sus inquietudes artísticas se desplegaron rápidamente. En la época de Phyllis y Abe, Habonim no tenía la misma aureola artística que en la de su hijo, pero ellos se mantuvieron en contacto después de aquel primer encuentro. Ella solía ir a verle desde Londres en tren y Abe y sus amigos iban a buscarla a la estación de London Road, llamada en la actualidad Piccadilly, de Manchester. Phyllis había terminado sus estudios y trabajaba como visitadora de enfermería cuando estalló la guerra; muy pronto se trasladó al norte, a Accrington, en el condado de Lancaster, y desde allí subía todos los fines de semana a un autobús que la llevaba a Salford, donde se quedaba en casa de los padres de Abe. Abe y Phyllis se casaron en 1941 en la Gran Sinagoga de Manchester, hoy destruida.

Cuando estuvo destinado como capitán médico del ejército británico en África Oriental, Abe no obtuvo permiso para volver a casa hasta veinte meses después del nacimiento de su primogénito (Mike). Lo mismo pasó con su segundo hijo, ya que Abe, tras permanecer diez meses en su casa, dejó embarazada de nuevo a Phyllis. Abraham tuvo que volver a marcharse, esta vez a la India. Mientras se hallaba fuera, nació Ruth, pero en esta ocasión el padre sólo se perdió la seis primeras semanas de vida de su hija: la guerra terminó y el joven doctor regresó para hacer un curso de post-grado e iniciar su carrera de médico de cabecera en Higher Broughton, un barrio de clase obrera de Salford, epicentro de la infancia de Leigh y que él mismo inmortalizó en "Hard Labour".

Su primera escuela fue la de Cliffe Grange, luego pasó a la escuela primaria situada en la calle North Grecian. Leigh recuerda con cierto desagrado la época en la que tuvo que asistir a la escuela secundaria. Su padre y tíos habían asistido a al centro de secundaria Manchester Grammar School, que por aquel entonces era uno de los mejores institutos del país, y sigue siéndolo. Se daba por sentado que el joven Mike también se matricularía allí. Se presentó a las pruebas de ingreso del instituto de Manchester. Aprobó el primer ejercicio, pero no el segundo, así que debió ir al instituto de Salford, "un sucedáneo de segunda o tercera categoría. Sin duda, mi viejo se llevó una gran decepción. No obstante, como la escuela de la calle Grecian era para gente de clase obrera, y lo mismo el instituto de Salford, a diferencia del de Manchester, se puede decir que aquel centro se integró perfectamente en mi proceso de formación..."

A medida que se aproximaba el final de su etapa en el instituto, se empezó a hablar en casa, aunque no muy sistemáticamente, sobre si Mike iría a la universidad a estudiar Arquitectura, o Bellas Artes, o Filología Inglesa, tal vez incluso Arte Dramático en el departamento recién creado en Manchester. Hacía mucho que Abe había abandonado la esperanza que su hijo siguiera sus pasos. A nadie se le ocurrió pensar en la posibilidad de que estudiase Arte Dramático en Londres. Mientras tanto, las ambiciones del joven Leigh se habían intensificado. El espíritu de colaboración y trabajo en equipo aprendido en el movimiento Habonim

tiene sin duda mucho que ver con el método de trabajo que con tantos sudores y contratiempos desarrollaría durante los años siguientes.

De adolescente, Mike se reunía mucho con sus amigos y nunca tuvo demasiada relación con su hermana Ruth. Ese distanciamiento de Leigh con el aspecto suburbano y convencionalmente doméstico de su vida familiar ha sido una fuente constante de tensión creativa a lo largo de su carrera.

En 1960 el adolescente Leigh dejaría de pertenecer a Habonim que se había transformado en un instrumento de propaganda cuyo fin consistía en convencer a los jóvenes judíos de izquierda para que abrazaran el modo de vida socialista y se instalaran en un “kibbutz”: entonces existían, y todavía existen, varios “kibbutzim” fundados por miembros británicos de Habonim.

Cuando Leigh volvió a Inglaterra luego de una temporada en un kibbutz en Israel se sintió decepcionado con la política de ese país. Había solicitado plaza en varias escuelas de Arte Dramático de Londres, porque parte de su fantasía consistía en escapar de Manchester. Sabía que quería marcharse de casa y dedicarse al cine. Para enorme sorpresa suya, e inicial consternación de sus padres Leigh obtuvo una beca para estudiar en la Academia Real de Arte Dramático de Londres (RADA): “La cosa más maravillosa, pero a la vez la que me causó mayor perplejidad, de todas las que me habían ocurrido hasta entonces”. La beca cubría los gastos de matrícula, pero no de manutención y alojamiento en Londres. Sus padres aceptaron lo inevitable y le desearon suerte. Como tantas otras veces en su vida y en su trabajo, Leigh descubrió lo que quería hacer mientras reaccionaba contra una experiencia vivida. La RADA fue un paso en la dirección adecuada, pero él no tardó en convertirse en un disidente crítico. “Asistir a clase fue una experiencia maravillosa, que me influyó enormemente y me sirvió de mucho en la vida. Pero también fue un desastre absoluto”.

Durante los años sesenta empleó su creatividad en descubrir que rumbo había que tomar, eliminando ante todo las alternativas más trilladas. Durante la primera mitad de la década no sólo estudió en la RADA, sino que trabajó como regidor en una compañía de repertorio, actuó en películas y producciones de televisión, hizo un curso preparatorio en la Escuela de Arte de Camberwell,

compaginándolo con sus clases nocturnas en la Escuela de Técnica Fílmica de Londres –hoy Escuela Internacional de Cinematografía-, y pasó un año departamento de diseño escenográfico de la Escuela Central de Arte y Diseño. En 1965 formó una compañía, Dramagraph, con el actor y dramaturgo David Halliwell, y fue responsable de la dirección y escenografía del primer montaje de “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs”, una obra de Halliwell que se estrenó en Londres en el Teatro Unity de King’s Cross.

Halliwell, era oriundo de Brighouse, en el condado de York, y había llegado a la RADA un año antes de Leigh, a quien sacaba siete años.

Como Halliwell, Leigh se sentía incómodo en la RADA, institución que todavía no se había adaptado a los nuevos aires de libertad que traía la década. Y ello a pesar de que el Royal Court había revolucionado la presencia y las inquietudes del actor moderno y de que ya andaba en boca de todo el mundo la película “Saturday Night and Sunday Morning”, un clásico de Karen Reisz, protagonizado por Albert Finney, paisano y modelo de Leigh, donde se hace un retrato cotidiano de la ciudad de Nottingham. Leigh tenía buena opinión de John Fernald, el director de la RADA (“le gustaba Brecht”), pero pensaba que “la mayoría de las clases eran un rollo trasnochado”. Las clases de técnica interpretativa que impartía Peter Barkworth debían formar a los estudiantes en el arte de “pensar, moverse y hablar”, con el que podrían resolver cualquier situación en escena. Y Leigh, que buscaba a tientas algún criterio de verosimilitud, se encontró con que lo único que le enseñaban era “a reírse, llorar y besar” para cumplir con el trámite de la representación semanal. Por enseñar, enseñaban incluso a sostener y manejar una caja de fósforos: había que dejar colocado el fósforo de antemano para sacarlo con clase. Pero a Leigh le interesaba más aprender a sacar el fósforo en cuestión de un modo realista y convincente que hacer elegantes juegos de manos.

Leigh respondió de forma negativa al esquema de la RADA. Se convirtió en un estudiante intratable y problemático, sus notas eran malas –al final del cuarto trimestre Fernald le envió una carta de advertencia en la que lamentaba su “actitud insolente”-, le amenazaron con quitarle la beca y, aunque terminó el curso,

no le dieron el diploma. Más tarde, Fernald cambió de opinión y le envió el diploma por correo, ya que Leigh lo necesitaba como justificante de sus estudios para matricularse en el curso preparatorio de la Escuela de Arte de Camberwell.

A Mike Leigh, la obra de Harold Pinter, y el montaje en concreto de “El Portero”, le fascinaron (“Me parecía tan real...”) de tal forma que en su segundo año en la RADA la dirigió él mismo con un reparto de estudiantes en el que figuraban Richard Kane –a quién daría un papel en “Who’s Who”- y Roger Hammond –que intervendría también brevemente en la misma película-. La experiencia dejó una profunda huella en Leigh, desde entonces fiel seguidor de Pinter.

Durante los años siguientes, Leigh completó su descubrimiento de Pinter con el de Samuel Beckett, cuyas obras leyó con avidez y con un entusiasmo compartido por David Halliwell y, mucho más tarde, por David Thewlis. Otra influencia importante fue la escritura surrealista de Flann O’Brienn, que, como Beckett y Pinter, parecía expresar un tipo de tragicomedia que a Leigh le atraía especialmente. Y, junto a esa influencia hay que tener en cuenta, a la hora de entender la naturaleza y la textura de las obras de Leigh, su afición a los universos visuales de George Grosz, Picasso y Hogarth. Dickens es, sin duda, una importantísima referencia comparativa, y habría que añadir, de un modo tal vez más sorprendente, la admiración que Leigh siente por las novelas de E.M. Forster, “porque trata a sus personajes de un modo que es a la vez apasionado e imparcial; el personaje es siempre el centro de atención, pero en todo momento hay también un alto grado de objetividad”.

Terminados sus estudios en la RADA, su primer trabajo se lo proporcionó Carmen Silvera, que le contrató como ayudante dirección escénica en el Leatherhead Rep. Mientras montaban una reposición de “The Amorous Prawn”, alguien le tiró a Leigh un enchufe desde el escenario, con tal mala fortuna que le alcanzó en pleno ojo, acabó en la sección de Oftalmología del Hospital Universitario y no pudo seguir trabajando. No le importó mucho perderse la representación, porque ya tenía claro que lo que quería era dirigir. En la función de fin de curso de la RADA había hecho el papel de Costard, el gracioso de “Trabajos

de amor perdidos”. El agente James Sharkey le dijo que tenía “un rostro prodigioso” y le mandó a los Estudios Shepperton para que lo entrevistaran para el papel protagonista de una película titulada “Two Left Feet”. El papel resultó ser poca cosa: hacía de uno de tres gamberros de la película, que salen constantemente pero no hacen nada. No obstante, Leigh se quedó en los Estudios durante todo el rodaje, mirándolo todo y aprendiendo. La película la dirigía Roy Ward Baker y en el reparto estaban Nyree Dawn Porter, Julia Foster, Michael Crawford y David Hemmings. La experiencia le encantó.

Le ofrecieron otro pequeño papel en la película “West Eleven”, dirigida por Michael Winner y protagonizada por Alfred Lynch, Diana Dors y Eric Portman. Le dieron el papel de un estudiante al que había que filmar comiendo.

Leigh apareció también en un episodio de “Maigret”, serie de la BBC que alcanzó popularidad a principios de los sesenta. Hacía el papel de un joven sordomudo de aspecto un tanto abatido que era interrogado por el detective de la pipa, encarnado por Rupert Davies. Al final de la escena, le mostraban la puerta de salida a un Leigh sin barba y confuso. Se diría que el gesto es todo un símbolo de su carrera como actor.

Mike Leigh se convirtió en habitante del norte de Londres, donde compartió casa con amigos en Euston, Gospel Oak, y en Parkway, Camden Town. Pero en 1962 cometió el “error” de trasladarse al sur del Támesis e irse a vivir a un departamento de la calle Old Kent, donde entabló amistad con Paul Rowley, estudiante de la Escuela de Arte de Camberwell, a quién conoció por medio de uno de sus amigos de Manchester, David “Crock” Plagerson, que estudiaba también en Camberwell. Animado por Rowley y Plagerson, Leigh se matriculó en el curso preparatorio de la Escuela en 1963 y se puso a dibujar y a pintar con energía. Los apuntes del natural que hizo durante aquel curso llaman la atención por su calidad.

Se matriculó también en las clases nocturnas de la Escuela de Técnica Fílmica de Londres. Las tasas de matrícula ascendían a 36 libras y la Escuela se convirtió en su segundo hogar. Mientras él asistía a clase por la noche, su amigo Rowley consiguió trabajar por las tardes como acomodador en el Aldwych Theatre.

Leigh se benefició del sistema que permitía a los acomodadores del Aldwych colar a sus amigos en las representaciones, que veían sentados en las escaleras o en las butacas vacías de las últimas filas. “Creo que vi ‘Fin de partida’ de Beckett, unas catorce veces. Era fantástica. Y asistí a la noche del estreno del Ciclo de Teatro Internacional de Peter Daubeny: un montaje artificioso del ‘Tartufo’ de Molière a cargo de la Comédie Française”.

Leigh y Rowley se fueron a vivir a unas habitaciones de alquiler de la calle Tottenham, muy cerca de la Escuela de Cine. Allí se encontraron con un compañero poco común, Biltin Toker, un adinerado estudiante turco que se había licenciado en Arquitectura por la Universidad de Oxford junto con otro amigo de Leigh, Richard Rambaut, que estudió Arquitectura y Cine, trabajando después como director artístico en varias películas, entre ellas una de Leigh, “Bleak Moments”. Murió de un ataque cardíaco en 1974, a los treinta y seis años de edad. Toker puso en marcha también un ciclo de charlas, e invitaba a cualquier persona famosa que estuviera de visita en la ciudad a disertar ante los estudiantes, contestar sus preguntas y recibir un diploma conmemorativo. Toker poseía un legendario poder de persuasión, y así Leigh tuvo la oportunidad de conocer y escuchar, entre otros muchos, a Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Fritz Lang, John Huston, Richard Brooks, François Truffaut, Alexander Mackendrick, Dimitri Tiomkin y Jean Simmons. Aquel periodo de aprendizaje se vio completado, tras pasar un año en Camberwell, con otro año en la Escuela Central de Arte y Diseño, que le decepcionó, porque le hacían diseñar obras sin proporcionarle instrucciones concretas, aunque sus bocetos de vestuario para un supuesto montaje de “Ricardo III” fueron muy prometedores.

Durante aquel año de 1964, Leigh se reunió de nuevo con Halliwell, que llevaba bastante tiempo intentando escribir una obra para Peter Cheeseman, director de teatro de repertorio de Stoke-on-Trent, donde trabajaba el propio Halliwell con un contrato de actor y autor teatral residente. Halliwell, que era quisquilloso y rezongón, había discutido con Cheeseman y éste le había despedido. Leigh se comprometió a dirigir la obra si Halliwell conseguía terminarla, y fundó con éste la compañía Dramagraph para llevar a cabo el proyecto, al

tiempo que se volcaba en animar a su temperamental amigo, con la esperanza de poder arrancarle finalmente la obra. El primer título que eligió Halliwell para su obra fue “One Long Wank” (literalmente, “Una larga paja”), pero luego se decidió que sería más adecuado un título menos directo y descriptivo y que, además, los periódicos estuvieran dispuestos a publicar. Se optó por “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs”, un título largo pero al tiempo fácil de recordar.

La duración de la obra era también inusual –inicialmente sobrepasaba las cuatro horas- y James Roose-Evans, del Hampstead Theatre Club, la rechazó por encontrarla “no apta para su representación”. Halliwell y Leigh alquilaron el Unity Theatre durante quince días de aquel helador mes de marzo de 1965. Según Leigh, resultaba imposible dirigir a Halliwell, que interpretaba el papel principal con exagerada fidelidad al texto original. Halliwell, por su parte, afirma que Leigh dirigió la obra muy mal.

Aunque muy poca gente fue a ver la obra y la función estaba condenada al fracaso, la experiencia marcó una auténtica línea divisoria en la carrera de Leigh, que descubrió que sólo debía dirigir obras suyas. La de Halliwell, posee una crudeza, un espíritu de rebeldía y una tosca vitalidad que más tarde caracterizarían la producción del propio Leigh. Su protagonista, Malcolm Scrawdyke, es un claro precursor del Johnny de “Naked”. Y la acción, que se organiza en torno a una serie de fantasías de venganza relacionadas con los temas de la conspiración, el rechazo, la inhibición –y la violencia- sexual y la presión del grupo, reflejaba sin duda elementos sacados de la vida de los responsables de aquel desaguizado, sobre todo en el caso de Halliwell. Scrawdyke, cuyo nombre se incluyó en el título de la versión norteamericana de la obra, es un grosero estudiante de Bellas Artes de Huddersfield, un ideólogo de planteamientos disparatados que tiene problemas con las chicas y siente odio hacia sus profesores.

En conjunto, la experiencia de “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs” fue instructiva para Leigh, pero también negativa. Le quedó la impresión de que no sabía dirigir, aunque en lo más profundo de sí mismo se sabía capaz. Intentó consolarse con la sabiduría de Peter Brook, que dijo que cada nuevo

trabajo era como embarcarse a ciegas en un viaje desconocido. Esta idea le obsesionaría durante los meses siguientes. A mediados de aquella agitada década –y tras sus estancias en Camden, la calle Old Kent y la calle Tottenham-, Leigh convirtió la casa de Richard Rambaut, en la zona de Marylebone, en su base de operaciones londinense. El Partido Laborista de Harold Wilson estaba en el poder, moría Winston Churchill y Leigh salía con Sandra Haill, cuya hermana Lynn es actualmente editora de publicaciones y programas del Royal National Theatre (RNT)

Entre 1965 y 1970 llevó a cabo una actividad frenética e increíblemente variada. Produjo nueve obras propias y escribió el único de sus textos que completó antes de la fase de ensayos, “Waste-Paper Guards”, que Les Blair dirigió en Birmingham, siendo él mismo, además, uno de los tres actores de la obra. Su amigo personal, David Canter ha visto en esta pieza, por la forma en que se presenta un trabajo completamente inútil –el de vigilar un papel de desecho-, una premonición de la cómica banalidad de guardia de seguridad que aparece en “Naked” y que trabaja en una oficinas vacías y sin amueblar (esa es también la desnudez a la que se refiere el título)

Antes de hacer “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs”, un periodista de televisión llamado Richard Lindley, que además era amigo de un vecino de Leigh, se había puesto en contacto con éste para pedirle que apareciera en un programa titulado “Sunday Break”, hablando del pecado como “típico joven culto y desenvuelto”. Poco tiempo después, el mismo periodista –conocido por los telespectadores británicos por su aparición en programas de actualidad- invitó a Leigh a que volviera a aparecer en una nueva temporada de “Sunday Break”, que se hacía en Birmingham, pero esta vez como entrevistador. El programa se grabó en el nuevo Centro Juvenil de las Artes de Midlands, situado en Canon Hill, y Leigh entrevistó al director John English. Terminada la función de “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs”, Leigh escribió a English y éste le invitó a ir a Birmingham, dándole carta blanca como ayudante de dirección residente del centro.

Con anterioridad, Leigh había solicitado participar en un proyecto que gestionaba la cadena de televisión independiente ITV, con el fin de formar nuevos directores, a los que se ofrecía un puesto en teatros regionales. Aunque durante la entrevista Leigh expresó su deseo de dirigir “Fin de partida”, de Beckett –elección que a los miembros del tribunal de selección les pareció incomprensible-, lo cierto fue que ya había sido incluido entre los seis candidatos finalistas cuando John English le ofreció trabajar en el Centro Juvenil de las Artes de Midlands. Leigh aceptó la oferta y renunció a la posibilidad que le ofrecía la ITV. En el Centro de las Artes dirigió por fin “Fin de partida”, una obra que adoraba y que era la única que en realidad quería dirigir, y “The Box Play” creada en base a improvisaciones que trataba la historia de una familia que vive en una especie de jaula. Tras el desastre de “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs” necesitaba demostrarse a sí mismo que era capaz de dirigir una obra de teatro.

Fue una oportunidad importante para Leigh, pero el Centro de las Artes le resultó rancio y pretencioso. Durante su estancia allí tuvo lugar la inauguración oficial del centro, a cargo de la princesa Margarita. John English pidió a Leigh que se metiera con un grupo de jóvenes en una sala y se pusiera a “improvisar” mientras duraba la visita de la princesa, de forma que ésta tuviera una impresión de las actividades cotidianas del centro. Pero Leigh, que por aquel entonces ya se tomaba absolutamente en serio su trabajo con la improvisación, se negó en redondo a colaborar en ese ejercicio de relaciones públicas, lo que irritó considerablemente a John English.

Paul Clements, compañero profesional de Leigh durante la etapa en que éste trabajó en Birmingham, recuerda en “The Improvised Play”, su excelente manual de 1983, que “The Box Play” era una caricatura muy gráfica y divertida en la línea del teatro del absurdo, y que se hizo en una época en la que “era normal ver aquellas familias disparatadas que vivían encerradas en sus cajitas”. Leigh no ha vuelto a emplear un estilo abstracto y formalista. Esta obra muestra la influencia, no sólo del teatro del absurdo de Ionesco y N.F. Simpson, sino también, y de un modo quizá más directo, la de su amigo, el artista Colin Cima. “La obra reflejaba congruencia absoluta entre nuestros respectivos trabajos”, recuerda

Cina. “Con su creación de aquella caja transparente, Mike absorbía todo tipo de planteamientos artísticos modernos, como los marcos espaciales que contienen objetos de Roland Pichet o los ambientes claustrofóbicos de esos papas ululantes de Francis Bacon. Leigh intentaba trasladar esos conceptos al teatro brechtiano sociorrealista de la Alemania de preguerra. En la obra, los jóvenes protagonistas encarnan su propia experiencia adolescente fabricando esa realidad simbolizada. Visualmente, la obra era muy interesante, y la iluminación muy hábil”. Cina está convencido de que después de “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs”, “The Box Play” sirvió de catarsis a Leigh, al demostrarle que era capaz de producir algo “verdaderamente interesante”.

Después del interludio de Birmingham, Leigh decidió “dejar de hacer el estúpido” y se buscó un departamento para él solo en la zona de Euston. Allí viviría los siguientes diez años, preparando su asalto definitivo al teatro y al cine británicos como autor-director, y cortejando a su futura esposa, Alison Steadman.

En otoño de 1966 aceptó su último trabajo de interpretación con la compañía de Peter Cheeseman en Stoke-on-Trent. Representó el papel de Fabian en la obra de Shakespeare, “Noche de reyes”. Un comparsa anónimo y con pocas posibilidades de lucimiento en el engaño de Malvolio. En el reparto figuraba también Anne Raitt, que no tardaría en prestar su talento a las versiones teatral y cinematográfica de “Bleak Moments”. Leigh codirigió también un montaje escolar de “Julio César” en el que interpretaba al caudillo romano asesinado, lo que le permitía desaparecer enseguida del escenario para poder dirigir a los demás actores.

El dramaturgo y novelista Shane Connaughton, que también empezó como actor en la compañía de Stoke-on-Trent un par de temporadas después que Leigh, apunta que, igual que éste, tanto Cheeseman como Ken Campbell –que actuaba también en la versión de “Noche de reyes”- eran partidarios del rigor y la disciplina, por mucho que esas cualidades estuvieran ocultas bajo una máscara de anarquía y locura teatral. Según Connaughton, Cheeseman empezaba a trabajar todas las mañanas con una sesión de “calentamiento” y dirigía el teatro con un estilo primitivo y rígido. Y Campbell, que después se dedicaría a dirigir su espectáculo

itinerante con Bob Hoskins y Sylvester McCoy, a escribir sus propias obras y, ya en los noventa, a realizar destacadísimas interpretaciones en solitario, tenía un modo de trabajar irrepetible y muy estricto. Por ejemplo, no permitía que los actores ensayaran sin los accesorios de atrezzo. Connaughton, que terminaría trabajando como actor a las órdenes de Leigh en la película “Four Days in July”, piensa que Leigh tiene mucho en común con estos dos hombres de teatro: “Siempre pienso que Ken es una persona seria que finge estar loca, que Mike está loco y finge ser serio, y que Cheeseman es una persona seria que actúa como una persona seria”.

A finales de aquel año, Leigh hizo su última prueba como actor, con Gillian Diamond, directora de reparto de la Royal Shakespeare Theatre (RSC), a quien no le impresionó demasiado su talento interpretativo. Pero a las pocas semanas le llegó una oferta para trabajar como ayudante de dirección en la misma compañía. Poco tiempo después, y mientras rebuscaba en los archivos del Aldwych Theatre, encontró su propia ficha, en la que figuraban los comentarios manuscritos de Diamond: “Muy enervado. No siente lo que dice cuando actúa. Lo que de verdad quiere es dirigir. Le he dicho que es a eso a lo que tiene que dedicarse”. Y a eso se dedicó. 1967 era el último año de Peter Hall al frente de la compañía que él mismo había fundado. La contratación de Leigh fue inesperada, porque no tenía titulación universitaria, aunque se había dirigido por escrito a Hall y había entablado amistad con David Jones, uno de los colaboradores de confianza de Hall y persona que durante muchos años ejerció con su carácter razonable una importantísima influencia sobre la compañía.

Leigh considera que la experiencia vivida en la RSC fue muy valiosa, aunque negativa. Aprendió cómo no había que hacer las cosas. Le encargaron un montaje de “The Knack”, de Anne Jellicoe, para Theatregoround, la sección de la RSC dirigida por Terry Hands que se dedicaba a recorrer el país de gira. Inmediatamente antes del estreno, que iba a tener lugar en una escuela de Lemington Spa, John Barton, director asociado de la RSC, se presentó en el ensayo general y ordenó un aplazamiento de la representación. Sugirió recabar la opinión de los actores y todos menos uno se manifestaron a favor de suspender la

obra. La función se volvió a ensayar de nuevo, pero bajo la supervisión de Hands y Trevor Nunn.

“Fue una experiencia dolorosa y humillante porque, naturalmente, tuve que estar presente hasta el final, por razones técnicas. Mi montaje no estaba mal, pero resultaba frío y apagado. La idea de comedia que tenía John Barton no correspondía con mi trabajo. Aquello fue el final, la gota que colmó el vaso”. El contrato de Leigh llegó a su término, y con él sus perspectivas de hacerse cargo de Theatregoround. Los directores veteranos sabían que Leigh quería trabajar a su manera. David Jones le llevó a almorzar y le sugirió que solicitara la admisión en el curso de directores de televisión de la BBC. Leigh lo hizo, pero su solicitud fue rechazada en tres ocasiones.

En su honor hay que reconocer que la RSC nunca abandonó del todo a Leigh; sabían que había en él algo especial que acabaría dando sus frutos y, así, durante la década siguiente volvió a trabajar con ellos en dos ocasiones: la primera fue en Stratford, con la obra “Babies Grow Old” (1974) que cosechó un éxito enorme; la segunda, sin ninguna fortuna, con un proyecto fallido para el Aldwych Theatre, a finales de 1978.

Por el momento, sin embargo, y mientras se sacudía el polvo de la ciudad de Stratford. Leigh dirigió en Londres un par de montajes con estudiantes de arte dramático: “Romeo y Julieta” y “The Honest Whore”, de Thomas Dekker, en la Escuela E15, cuya programación contribuyó a llenar también con una improvisación, “Individual Fruit Pies”, en cuyo reparto figuraban Sarah Stephenson –que luego aparecería en “Bleak Moments”- y Robert Putt -que actuará en “Naked”-.

Como sucedía con “NENAA”, una obra creada en la época de Stratford-upon-Avon, también aquí había un fuerte componente de fantasía, situado en el contexto realista de siete personajes que comparten una pensión londinense a lo largo de un periodo que comprende cinco domingos de invierno. Los sueños de los personajes y sus insignificantes peleas alcanzan un punto culminante con la disputa por un bebé y la muerte de una anciana que está postrada en su cama.

Lo más importante fue que en aquel periodo Leigh conoció a Alison Steadman, que estudiaba un curso inferior al de Robert Putt y no participaba en la obra. Pero recuerda que en los pasillos de la escuela se comentaban con emoción los métodos de trabajo de Leigh: “Yo estaba charlando con él en el bar y me llamaron para un ensayo. Me dijo que teníamos que seguir hablando en otro momento. Yo no quería dejar pasar la oportunidad. Los ejercicios de improvisación que hacíamos en la escuela parecían más bien un concurso en el que había que ser graciosa a toda costa, en lugar de fomentar la exploración de personajes y emociones. Lo que Mike decía era mucho más interesante”.

Mike se estaba acercando a un punto crítico de su carrera y su vida personal se hallaba literalmente aparcada. Por aquel entonces montó también “Down Here and Up There”, una tragicomedia breve para el Upstairs Theatre del Royal Court, que trataba de la falta de fe de un profesor de teología, sus problemas y sus tendencias depresivas y suicidas.

“Durante todo aquel periodo, mi conflicto interior procedía de una convicción persistente: tenía que tomarme una temporada libre para sentarme a escribir algo. Atravesaba una fase de incertidumbre, de las que ha habido varias en mi vida. Habían pasado –estábamos en 1968- ocho años desde que me fui de Manchester y sentía unas enormes ganas de volver. Luego me di cuenta de que en realidad deseaba regresar a casa de mis padres y pasar allí una temporada. Quería recuperar algo, aunque no descubrí qué era hasta que pasaron muchos años, después de que muriera mi padre –en 1985- y de estar yo mismo en tratamiento durante algún tiempo. Pero lo cierto fue que en ningún momento me planteé la posibilidad de volver a casa. Subarrendé mi piso de Londres, alquilé un sitio muy barato en Levenshulme, a las afueras de Manchester, y decidí buscarme la vida”.

Encontró por casualidad un trabajo a tiempo parcial, como profesor en una escuela católica de magisterio para chicas que ofrecía un curso de Arte Dramático conjuntamente con el colegio masculino de La Salle, de Middleton. Entre el otoño de 1968 y el verano de 1969 Leigh concibió y dirigió la obra “Epilogue” con los estudiantes del curso, y además llevó a cabo dos montajes de envergadura con el Young Theatre de Manchester, cuyo director, Geoffrey Skyes, había respondido a

su llamada. También escribió una obra titulada “Monsters”, que acabó tirando a la papelera, pero en la que había un personaje llamado Candice-Marie al que daría vida de un modo inolvidable, convenientemente transformado, Alison Steadman en “Nuts in May”.

“Epilogue” recuperaba algunos temas anteriores relacionados con la pérdida de la fe y causó un cierto revuelo, habida cuenta de que Leigh trabajaba para una institución católica y la obra se centraba en la figura de un sacerdote que experimenta dudas religiosas.

Sabía que quería dedicarse al cine. Pero también era consciente de que, de momento, sólo podía trabajar en el teatro. En la primavera de 1969 redactó la declaración programática del colectivo denominado The Working Theatre Company, una asociación informal de gentes de teatro entre las que estaban Buzz Goodbody, Gerald McNally y el dramaturgo Mike Scott. Su objetivo era fundar y dirigir un pequeño teatro municipal con una compañía profesional permanente en cualquier localidad, grande o pequeña, que estuviera dispuesta a acogerles. Cuando se presentó la posibilidad de dirigir el Arts Theatre de Hull, recién fundado por Alan Plater, Leigh y su grupo hicieron una solicitud conjunta, que fue rechazada tranquilamente. El colectivo se deshizo. Leigh regresó a Londres, dispuesto a acometer de nuevo su personal empeño, que por aquel entonces se había convertido en una obsesión: montar improvisaciones dramáticas y dirigir películas.

A finales de 1969, tres antiguos actores negros de la RSC –Louis Mahoney, Alton Kumalo y Oscar James- le propusieron organizar un taller de interpretación en un sótano de Westbourne Grove. Leigh se apuntó al proyecto. Otra de las participantes habituales de aquel taller era Joolia Cappleman, actriz con la que Leigh entabló una duradera relación personal y profesional (apareció en “Bleak Moments”, “Dick Whittington and his Cat” y “Who’s Who”) Un día Kumalo llevó al taller a Earl Cameron, actor oriundo de las Bermudas. Seis meses más tarde, después del estreno, en el teatro de Open Space, del primer gran montaje londinense de Leigh, “Bleak Moments”, Cameron le ofreció la oportunidad de dirigir una obra en las Bermudas. El actor buscaba un sustituto del director Robin

Midgley, despedido mientras trabajaba en un montaje de “Otelo”, y una obra que reemplazara a la de Shakespeare, que había sido cancelada. Cameron sería el protagonista de un enorme reparto de actores aficionados, en la isla en la que había nacido.

Luego de algunas proposiciones de obras rechazadas, Leigh sugirió que hicieran “Galileo”, de Brecht: “Fue, sin duda alguna, el mayor error de mi vida. Hice todo lo que pude, pero la obra es sumamente difícil y la inseguridad de Earl Cameron convirtió aquello en una experiencia deprimente. Además, fue todo rarísimo, porque estábamos muy lejos de cualquier parte –el lugar más cercano era Florida, que está a casi 1.500 kilómetros- y las Bermudas me parecieron un sitio muy extraño y claustrofóbico, en el que todo el mundo se da a la bebida”. Leigh abandonó la producción y se dejó convencer para regresar; los actores y técnicos le agradecieron sus desvelos y su ayuda y le regalaron un billete de vuelta a Nueva York, donde también le proporcionaron el alojamiento para que se quedara una vez terminada la función. Y él se encarga de subrayar que a Earl Cameron no le hicieron ningún tipo de regalo...

“Reflexionando sobre la experiencia, me di cuenta de que me había embarcado en aquel montaje por la sencilla razón de que me había declarado dispuesto a dirigir obras de teatro. Y pensé: qué estupidez. A partir de ahora, voy a dedicarme sólo a lo mío. Fue la peor producción que jamás se haya hecho. A su lado, lo de “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs” había sido un camino de rosas, casi como hacer “Naked”. Decidí que había que poner punto y aparte: jamás volvería a dirigir nada que no fuera mío. Por aquel entonces ya había conseguido meter la cabeza en el teatro de la sociedad Open Space. Dirigí una obra nueva, que pasó sin pena ni gloria, y enseguida me puse en contacto de nuevo con Les Blair y monté una productora, Autumn Productions, para hacer una película basada en aquella obra”. El resultado fue “Bleak Moments”.

Tras la actividad azarosa de la década de los sesenta, Leigh no había llegado exactamente adonde pretendía, pero al menos había decidido cómo quería trabajar. Su campo de batalla seguía limitado al teatro, pero durante los primeros años setenta logró convertir en películas dos obras concebidas

originalmente para la escena: “Bleak Moments” y “Wholesome Glory”. La primera dio lugar al largometraje del mismo título y la segunda al telefilm “Nuts in May”, realizado para la BBC, una fortaleza en la que ya había trabajado con “Hard Labour”, gracias al apoyo del productor radical e innovador Tony Garnett. Leigh tuvo que trabajar duro para poder despegar. Charles Marowitz lo incluyó en la programación de su teatro alternativo Open Space y el resultado, estrenado en mayo de 1970, fue “Bleak Moments”: setenta y cinco minutos de angustia, a duras penas verbalizada, ambientados en los barrios suburbanos del sur de Norwood. Los protagonistas del drama eran Sylvia (Anne Raitt) y su hermana retrasada (Sarah Stephenson), la compañera de trabajo de Sylvia (Joolia Cappleman), un profesor (Eric Allan) candidato a novio de Sylvia y que apenas mira a los ojos, y Norman (Mike Bradwell), un “hippie” de pocas luces que se avergüenza de sus orígenes en la pequeña localidad industrial de Scunthorpe y que alquila una cochera para poder publicar un periódico estudiantil.

Mientras tanto, Leigh y Les Blair, que habían creado la compañía Autumn Productions, recorrían las calles de Londres y dirigían cartas a Elizabeth Taylor, el British Film Institute, Albert Finney..., a cualquiera que pudiese mostrar interés por ayudarles a realizar una versión cinematográfica de “Bleak Moments”. Como director de fotografía contaban con Bahram Manocheri, ayudado por Roger Pratt. Éste último seguiría colaborando con Leigh hasta “High Hopes”.

Leigh entró también en contacto con Tony Garnett, productor de la BBC que no tardaría en convertirse en aliado de su desembarco en televisión. A Garnett le había gustado mucho la versión teatral de “Bleak Moments” y la adaptación cinematográfica le impresionó. La comisión de producción del British Film Institute, dirigida entonces por Bruce Beresford, ofreció a Leigh una aportación de cien libras, que era el mínimo permitido por los acuerdos sindicales para películas experimentales. Pero Memorial Films, la productora de Albert Finney y Michael Medwin, que estaba a punto de producir “Gumshoe”, la primera película de Stephen Frears, corrió con la mayor parte del presupuesto y facilitó a Leigh, el celuloide sobrante de “Gumshoe”.

En octubre de 1970, Leigh se sentía preparado para proclamar su condición de artista. Envío una carta a sus padres, en Salford: "El contrato está firmado y Albert Finney va a poner las 14.000 libras que necesitábamos para hacer 'Bleak Moments'. Comenzamos el 4 de enero, ensayaremos durante cuatro semanas y emplearemos otras seis para el rodaje, hasta el 14 de marzo. En fin, que ya soy director de cine...". Acabado el rodaje, resultó que se había superado ligeramente el presupuesto. El proyecto se tambaleó, pero Tony Garnett intercedió una vez más ante Albert Finney a favor de Leigh y éste pudo enviar a sus padres el siguiente telegrama: "Euston, 8 de septiembre de 1971. Albert Finney nos ha dado las tres mil libras. Por tanto, todo bien. Mike".

Esta película consumió la mayor parte del presupuesto que le quedaba a Garnett para producir telefilms aquel año. Leigh empezó a trabajar en "Hard Labour" estimulado por la confianza que había depositado en él Garnett y encantado ante la perspectiva de rodar los exteriores en Salford. Se desplazó al norte de Inglaterra y, alojándose en Manchester, en casa de su hermana, empezó a mantener entrevistas con actores de la ciudad.

Una noche fue en auto a Liverpool para ver "The Foursome" en el Everyman Theatre. En la función, el cuarteto de intérpretes lo formaban Jonathan Pryce, Michael Angelis, Polly Hemingway y... Alison Steadman. Leigh vio la obra y después se presentó a la compañía e invitó a Alison a tomar algo en el bar del teatro. Mientras consumían sus cervezas, Leigh le habló de "Hard Labour" y le ofreció participar en el proyecto. Ella llevaba un año en el Everyman -la compañía era en esos momentos una de las mejores del país y gozaba de gran éxito-, pero la idea de disfrutar de unas vacaciones al final de la temporada, la oportunidad de trabajar con Leigh y la perspectiva de cobrar un sueldo como los que pagaban en la televisión representaban una tentación muy fuerte. Aceptó allí mismo. Y Leigh incluyó también en el reparto de "Hard Labour" a Polly Hemingway, pero no le ofreció el papel aquella misma noche.

Liverpool era la ciudad natal de Alison, la más joven de tres hermanas. Dada la diferencia de edad entre ella y sus hermanas, Alison creció como si fuera hija única. Comenzó a actuar en el Youth Theatre de Liverpool. Siguiendo el

consejo de Tony Colegate, ayudante de dirección del Liverpool Playhouse, Alison solicitó plaza en la Escuela de Arte Dramático E15 –“él me recomendó que no fuera a la RADA”, donde logró entrar en otoño de 1966. Desde entonces, y a partir de su primer encuentro con Leigh cuando estaba en el segundo curso de la escuela, había trabajado en varios teatros regionales de repertorio.

Durante los preparativos de la película, Mike y Alison “se enrollaron”, al decir de ambos. Alison se instaló en el departamento de la calle Cranleigh y allí vivieron tres años, hasta que compraron la casa de Wood Green. Durante el rodaje de “Hard Labour” compartieron un departamento en Manchester.

Steadman conoció a los padres de Leigh, quien asegura que entre 1960 y 1972 su vida sentimental había sido un completo enigma para aquellos. “Su resistencia a que les presentase a cualquier chica que no fuera judía llegaba a ser de mala educación y a hacerme daño. La consecuencia fue que no me dejaron llevar a casa a las dos novias formales que tuve en los años sesenta y que las dos se sintieron tratadas como si fueran prostitutas”. Pero cuando Abe y Phyllis se enteraron de la relación con Alison, que no es judía, ya habían adoptado una actitud conciliadora y le dijeron a su hijo que les gustaría conocerla. “Una noche, durante el rodaje de ‘Hard Labour’, salimos los cuatro a cenar, Alison cayó muy bien a mis padres. Se ve que entendieron que en esa cuestión habían mantenido una postura anticuada e irracional. Al modificar su actitud se ganaron mi respeto”.

“Hard Labour” no duraba más de setenta minutos. Aunque no es una obra redonda, sí es la película de Leigh que más claramente se inspira en el ambiente de los barrios de Higher y Lower Broughton en los que se crió. La polaridad que se establece entre los mundos de la señora Stone y de la mujer que le limpia la casa está trazada con frialdad glacial. Entre uno y otro extremo, por decirlo así, está el nuevo grupo de viviendas donde el hijo de la señora Thornley –un mecánico interpretado por -Bernard Hill- vive con su mujer, Verónica: Prometedor debut cinematográfico de Alison Steadman, que desarrolla su vertiente mandona y su capacidad retentiva.

“Hard Labour” divaga un poco y tiene ciertas debilidades, pero posee cualidades dignas de mención: la panorámica inicial sobre las casitas de Salford,

adonde regresa el señor Thornley tras su turno de noche, con un humor de perros y un hambre atroz; la fotografía poética, pero nunca sentimental, de las hileras de casas de ladrillo rojo, de los “pubs” y de la iglesia de San Bonifacio, la interpretación de Ben Kingsley en el papel de un taxista asiático; la visita del fiador, caracterizado de modo inolvidable por Louis Raynes, y la soberbia escena de la confesión final, tras la que una ausente señora Thornley limpia los cristales de la señora Stone mientras aparecen los títulos de crédito y se oye el ladrido de un perro.

Después de “Bleak Moments”, la obra teatral más importante que produjo Leigh fue, en 1974, “Babies Grow Old”, que significó su vuelta a la RSC de Stratford-upon-Avon. Pero, al mismo tiempo, mantuvo el contacto con el teatro alternativo merced a varios proyectos interesantes, aunque de menor envergadura. Cuando concluyó el rodaje de “Bleak Moments”, Leigh y dos de los actores de la película, Joolia Cappleman y Reg Stewart se hicieron cargo de una sesión diaria del Basement Theatre, situado en el sótano de L’Escargot, con la obra “A Rancid Pong”.

La siguiente obra fue “Wholesome Glory”, que se convertiría en “Nuts in May” y se representó en Upstairs. Le siguió, en el mismo local, lo que hoy llamaríamos una función navideña alternativa, una versión del propio Leigh de “Dick Whittington and his Cat”. Un muchacho del condado de York (Paul Copley) llega a Londres buscando fortuna. Un anticipo, aunque en clave fantástica y ligera, de un motivo reaparecerá en “Naked” y que arranca de las “moralidades” del teatro medieval: el del hombre común que se enfrenta solo a la hora de la verdad.

A Leigh le gustó la función cuando descubrió lo que era en realidad: una historia cómica con moraleja, al estilo de los cuentos infantiles. En su opinión, es posible que parte del espíritu de la obra fuera a parar a otra producción suya que se representaría veinte años después en el Teatro Real de Stratford East: “It’s a Great Big Shame!”. Leigh aceptó también una invitación de Mike Ockrent del Traverse Theatre de Edimburgo, para hacerse cargo de la sesión nocturna del festival de la capital escocesa de 1973; “The Jaws of Death” era un divertimento protagonizado por un detective privado en paro (Richard Ireson); su aletargada

secretaria (Alison Steadman), que usa zapatos de plataforma y el pelo recogido y que en un reseña fue considerada “la antítesis misma del refinamiento”, y, finalmente, un tipo con un paquete que se presenta siempre en los momentos más inoportunos (Adrian Shergold) La gracia fundamental de este “pseudothriller” de media hora residía en que los personajes se quedaban dormidos constantemente. A pesar de que la función comenzaba a la una veinte de la madrugada, el teatro estaba siempre a rebosar de un público absolutamente despejado y atento.

“Babies Grow Old” se estrenó a finales de agosto de 1974 y costó ciento cuarenta y dos libras, ocho menos de lo previsto. La obra se repuso, en la primavera y durante un corto tiempo, en el Institute of Contemporary Arts de Londres. Su personaje principal era la señora Wenlock, una mujer mayor que vive sola en los suburbios de Birmingham y está incapacitada por la artritis reumatoide. Su hija Elaine, embarazada de seis meses, acompañada por su esposo Geoff, médico de profesión, viene a visitarla desde Rhyl para intentar convencerla de que adopte al bebé que va a nacer. Barry, primo de Elaine, ha perdido una pierna por disparo de arma de fuego en Irlanda del Norte y es, por tanto, inválido del ejército británico. Completa el grupo Charles, amigo de Geoff, otro médico agobiado por su trabajo y a punto de renunciar a él. Los médicos no ven, o no quieren ver, lo enferma y desahuciada que está la anciana.

Leigh llevaba casi tres años sin realizar una película y estaba inmerso en uno de sus ataques periódicos de ira y frustración. Se sintió ofendido porque ni un solo representante de los estudios de la BBC en Birmingham se acercó a Stratford a ver la representación de “Babies Grow Old”. Aceptó cubrir un vacío de última hora en la programación del Bush Theatre y puso en pie, en sólo seis días, una obra titulada “The Silent Majority”, en la que el actor Stephen Bill, casado con Sheila Kelley, intentaba consolar y seducir a su propia esposa, interpretada por Julie North, en el cuarto de alquiler en que viven, mientras la dueña de la vivienda, Yvonne Gilan, les hacía la vida imposible.

La productora responsable del nuevo espacio dedicado a los programas dramáticos de la BBC, Tara Prem, le ofreció a Leigh realizar dos breves

producciones de estudio. De hecho, la única vez que ha trabajado en estudio, exceptuando la grabación de “Abigail’s Party” en 1977.

El segundo de aquellos trabajos, “Knock for Knock”, no se conserva, por desgracia. En él, Sam Kelly, un actor con experiencia en espectáculos de variedades, pantomimas y telecomedias, interpretaba a un agente de seguros de Manchester que durante media hora parecía hacer lo indecible por no venderle un seguro a un tal Purvis, hombrecillo menudo e insignificante interpretado por Anthony O’Donnell. El propio Kelly recuerda aquella obra como “un completo disparate, sobre todo mi personaje, Bernard Bowes, el típico exaltado que, sentado en su escritorio, ofrece un puro a su cliente y a continuación cierra la caja de un golpe, sin dejar que el pobre hombre tenga tiempo de cogerlo”. La revista Time Out elogió la obra como “lo más divertido que se ha visto en la caja tonta en muchos meses”, agregando que Sam Kelly, “con su forma de rascarse la cara a dos manos, su risa sugerente y su modo de llenar la escena, realiza la interpretación de la década”. O’Donnell recuerda que la representación se completó en dos únicas tomas y sin interrupciones –“algo insólito en aquella época; fue como volver a los días de la televisión en directo”- intercalándose después algunos cortes en la edición.

La primera de aquellas dos grabaciones de estudio, “The Permissive Society”, tenía un tono mucho más sobrio y pesimista que “Knock for Knock”. Su título contradecía irónicamente el sentido de la acción. Contaba la relación, llena de altibajos, entre un chico que toca el ukelele (Bob Mason) y su primera novia (Verónica Roberts) durante una cita en la que se encuentran, un viernes por la noche, en un séptimo piso de alguna localidad del noroeste de Inglaterra. La hermana del chico, una mujer divorciada y de aspecto desaliñado (Rachel Davies), se prepara para salir de juerga. Pero cuando los jóvenes, que parecen haber aplazado unas rencillas motivadas por los nervios, se disponen a ir a tomar algo, la hermana vuelve a casa porque le han dado calabazas. La cámara muestra un contraste entre la ordinariez con que bromean entre sí los dos hermanos y la timidez que rodea el acercamiento de la joven pareja.

También Tony Garnett había mantenido el vínculo de Leigh con la BBC al encargarle un proyecto inusual: una serie de minipelículas de cinco minutos de duración que se emitirían en la primera cadena de la BBC inmediatamente antes de las noticias de las nueve de la noche o para llenar determinados huecos de la programación. A Christopher Morahan, director de dramáticos de la cadena, le entusiasmaba esa idea, que comenzó Leigh, y Brian Wenham, supervisor de programación de la primera cadena de la BBC, pidió ver una muestra de aquellos trabajos, a modo de proyecto piloto. Llegaron a completarse cinco cortos. Leigh pretendía realizar entre treinta y cuarenta, a modo de gran mosaico como “Short Cuts” que Robert Altman dirigiría mucho después. Pero Morahan empezó a titubear, y sugirió que participaran en el proyecto otros autores como Harold Pinter y Jack Gold. Leigh se opuso rotundamente: “Aquello tenía sentido si yo era el responsable de todos los episodios. Así podría construir un cuadro coherente de la sociedad”. Morahan pareció aceptar ese razonamiento, pero la idea se fue disipando mientras el director de dramáticos reflexionaba sobre las propuestas de Leigh. “Fue una tragedia”, dice éste, “porque era una idea estupenda para aquel momento y habría sido un programa muy bueno y original”. En total, quedaron cinco piezas peculiares, que no se emitieron hasta que en 1982 se programó un ciclo sobre la obra televisiva de Leigh.

Tres de esas piezas son auténticas joyas. “Afternoon” es una obra cáustica, protagonizada por tres mujeres que pasan la tarde bebiendo: la anfitriona, interpretada por Rachel Davies, una maestra amiga suya (Pauline Moran) y una recién casada (Julie North) que aún conserva la ilusión. El dilema de tener o no tener hijos, un motivo recurrente en la obra de Mike Leigh, subyace en “The Birth of the 2001 FA Cup Final Goalie”, donde un portero de fútbol no profesional pierde un partido por cinco a cero y, todavía vestido de futbolista, se dirige al hospital donde su mujer está a punto de dar a luz. Seis años más tarde –el mayor salto temporal de toda la filmografía de Leigh, paradójicamente, en la más breve de sus películas-, el taciturno portero da patadas a un balón en compañía de un niño pequeño, en mitad de un paisaje desolado en el que destacan la hierba y los pisos de protección oficial.

Finalmente, en “Old Chums”, Tim Stern y Robert Putt interpretan a unos antiguos compañeros de colegio que se encuentran por casualidad cuando el primero se dirige en un coche de minusválido a ver una película. Los esfuerzos del segundo por acomodar su cuerpo, no precisamente pequeño, en el vehículo especialmente adaptado, donde la palanca de cambios resulta un obstáculo insalvable, dan paso a la broma sexual y a una deprimente letanía de hazañas de cama. El tono es ligero, aunque algunos chistes son de dudoso gusto, y la técnica aporta un toque delicioso: al final, Tim Stern se marcha en su coche mientras Robert Putt se aleja caminando, y la cámara queda atrás. Menos logradas están las otras dos películas de cinco minutos que componían aquel lote: “A Light Snack” y “Probation”.

Mientras trabajaba en el montaje de “Wholesome Glory” en el Upstairs Theatre, Leigh y sus actores hablaban a menudo de lo interesante que sería ver a esos personajes disfrutar del paisaje, llevándolos del teatro a unos exteriores. En la obra, la acción queda confinada a un departamento de alquiler. Leigh le planteó el asunto a David Rose y éste propuso hacer una película exclusivamente en exteriores, en los alrededores del castillo Corfe, en el condado meridional de Dorset. Esta última elección se debía pura y simplemente a que Rose era oriundo de la cercana localidad de Purbeck y nadie había hecho nunca una película sobre esa comarca. “Le conté que en la región había varias canteras y le pedí que rodara la película íntegramente al aire libre; incumplió levemente esa condición, ya que hay una secuencia de un minuto y veinte segundos que transcurre en un “pub” cerca del castillo de Corfe, y también una breve escena en el interior de un baño. Al margen de eso, los únicos interiores son los de unas carpas de muy reducido tamaño”.

El resultado de esa conversión, “Nuts in May”, permitió que el público británico descubriera el talento de Leigh para la comedia. Hoy, esta película está considerada como una obra de culto, categoría en la que sólo la superan, acaso, “Abigail’s Party” y “Meantime”. Según el propio Leigh “Nuts in May” es en realidad una película urbana, aunque casualmente esté rodada en el campo. Algunas

escenas son desternillantes y anuncian que su director y guionista acabaría convirtiéndose en una institución en el panorama cultural británico.

En las películas y obras de teatro de Mike Leigh se sabe siempre dónde viven los personajes y qué hacen para ganarse la vida. Su hábitat y su actualidad profesional dan las claves de su identidad. Esto es más cierto que nunca en el caso de Keith (Roger Sloman) y Candice-Marie Pratt (Alison Steadman), los inadaptados veraneantes de “Nuts in May”. Éste fue el primero de los dos trabajos importantes que Leigh realizó para el espacio de la BBC “Play for Today”, que producía en Birmingham David Rose. Los Pratt viven en Croydon, un barrio del sur de Londres caracterizado por una arquitectura en la que predominan los bloques de oficinas impersonales. Croydon, además, se enorgullece de albergar un número récord de grupos de teatro y coros de carácter aficionado. Keith es asistente social y toca el banjo. Candice-Marie trabaja en una tienda de juguetes, compone poemas y canciones y se acuesta con una bolsa de agua caliente de color azul, cubierta por una funda de peluche, a la que llama Prudence. Los dos forman una pareja de vegetarianos obsesionados por la salud, a lo que habría que añadir su ecologismo simplón y su frigidez sexual. Los Pratt carecen, en resumen, de cualquier rasgo atractivo.

El idilio de los Pratt se ve amenazado por primera vez por la llegada de Ray (Anthony O'Donnell), un aficionado a la geología que estudia educación física en una escuela de magisterio de Cardiff. El pequeño Ray, tiene una pequeña carpa y una radio que pone a todo volumen. Keith le aconseja en términos tajantes que mantenga la distancia reglamentaria de carpa y carpa. La relación de los vecinos de acampada se estrechará, sin embargo, después de que, a la vuelta de Lulworth, los Pratt recojan en su Morris a un Ray mojado hasta los huesos. Mientras éste se acurruca encogido en el asiento de atrás, Keith le pregunta: “¿No le estorbará nuestra despensa?”, con la secreta esperanza de que así sea. Envalentonada por la sumisa timidez de Ray, Candice-Marie se cuela a gatas en la carpa de éste para enseñarle las piedras que ha recogido en la playa. Keith monta en cólera, presa de un ataque de celos tras haberles espiado con sus anteojos desde detrás de unos arbustos, como un personaje de farsa.

Los Pratt no se dejan llevar por la vida al aire libre, como quisieran creer ellos mismos, sino que imponen a ésta sus propias exigencias y prioridades domésticas. Cuando visitan una cantera de la comarca en la que están acampados, se comportan como si pertenecieran a alguna aristocracia de medio pelo. En esa cantera, por cierto, había pasado tres semanas Eric Allan, documentándose para su papel de picapedrero.

Los personajes de Honky y Finger están a cargo del matrimonio de actores formado por Sheila Kelley y Stephen Bill. Ambos forman una pareja cuya simpática vulgaridad y ganas de pasarlo bien marcan un vivo contraste con los Pratt: van al “pub”, no respetan las normas y acaban sacando de quicio a Keith. Finger llega incluso a tirarse pedos en la tienda de éste. Pero el momento crítico se produce cuando la pareja empieza a encender una hoguera, contraviniendo la normativa del “camping”. Keith pierde los estribos –y su ira queda realzada por el uso en esta escena de una inestable cámara en mano- y ataca a Finger con una rama que empuña como si fuera una escopeta de cañones recortados. Curiosamente, Keith alcanza así por fin una autenticidad atávica; da la impresión de que ese estallido de rabia irracional ejerce un efecto beneficioso sobre el personaje, sobre todo cuando éste prorrumpe en sollozos y abandona la escena de la refriega, y hasta el “camping”, lanzando a Finger unas patéticas palabras de despedida.

El siguiente proyecto, “The Kiss of Death” refleja la rebelión adolescente de la gran ciudad en la época de los pantalones campana, las camisas marrones de cuello redondo y las primeras discotecas ruidosas. Trevor y su amigo Ronnie forman un cuarteto con Linda (Kay Adshead), una chica de instintos devoradores que mastica chicle sin parar, y Sandra (Angela Curran), una joven casera, en la que despunta ya una actitud matriarcal y que físicamente recuerda a Betty Boop.

Un acontecimiento afecta a Trevor profundamente: la muerte de un bebé, que es el incidente central de la película. Él y su jefe, el señor Garside, tienen que ir a la casa donde se ha producido el fallecimiento, en una urbanización de clase media. La introversión del protagonista se acrecienta tras haber cumplido con su trabajo: amortajar al bebé, cuyo aspecto se asemeja, de modo sobrenatural, al de una muñeca de porcelana verde, “El cuerpo del bebé lo hicieron profesionales que

trabajan para la Facultad de Medicina de la Universidad de Manchester”, dice Leigh. “Si parece una muñeca, entonces es que rodamos mal la escena. La intención era que tuviera un aspecto muy real; y lo tenía”-, y guardarlo, en una bandeja de acero, dentro de la cámara del depósito, como quien mete una hogaza de pan en el horno. Poco después, Trevor ayuda a la anciana vecina de Linda a subir las escaleras después de que ésta haya sufrido un desvanecimiento. Con su marcado acento coloquial, Linda comenta el mal aspecto de la pobre mujer. Trevor y la anciana se presentan. El nombre de esta última, Dolly, y la jovialidad del saludo de Trevor constituyen una cruel incongruencia con su evidente condición de moribunda. Al principio, ella rechaza una taza de té, pero cuando Trevor decide tomar una, la mujer recupera fugazmente un tono vivaracho: “Si aquí el joven acepta la invitación, yo no voy a ser menos”, viene a decir.

En esta película, la escena en la que Trevor y Linda se besan es extraordinaria. Los dos están sentados en el sofá, ella masticando chicle alegremente; él entre nervioso y divertido, pero sin timidez. Cuanto más despliega Linda su actitud de devoradora de hombres, tanto más graciosa le parece la situación a Trevor. “Me puedes dar un beso si quieres”, dice Linda. “Deja la taza de café”. “Es que no he terminado”, contesta Trevor con una falsa sonrisa de superioridad. El juego se demora deliberadamente; no hay prisas, como no sean las de Linda por completar el ritual con una sesión de besos. A Trevor le entra una risita floja, luego experimenta repulsión, a continuación se siente confuso y, finalmente, se ríe a rienda suelta. Entonces Linda cambia de actitud: ahora es Trevor quien controla la situación. Mientras sujeta a la chica por la mandíbula inferior, la besa feroz y salvajemente en la boca. Aunque conmovida, Linda se levanta y le dice, “¿Vamos arriba?”. A Trevor le entra de nuevo la risa histérica, cada vez más fuerte. Ella le corta en seco: “Entonces será mejor que te marches”. Trevor se encoge sobre sus rodillas, adoptando una postura fetal. Linda emana ahora dureza, y también hermosura. Trevor se marcha, perseguido por los gritos de ella. Las interpretaciones de Kay Adshead y David Threlfall marcan con precisión y sensibilidad impecables cada fase de ese combate sexual. En su transcurso surge, como en una serie de intuitivos destellos, todo un catálogo de

las emociones que entran en juego en el apareamiento humano: la ansiedad, la crueldad, el afecto, el asombro, el desprecio, el instinto lúdico. Así se desarrollan las escenas amorosas en la vida real, aunque no en el cine en general, y así lo recoge, aunque depurado y destilado esta película.

Esa secuencia, en la que la cámara se ciñe a los dos rostros sin planos largos ni manipulaciones, es uno de los momentos estelares del cine de Leigh y gravita esencialmente sobre las interpretaciones, que son espontáneas, divertidas, absolutamente originales y verosímiles.

Resulta irónico que la obra por la que mejor se conoce la colaboración artística de Mike Leigh y Alison Steadman sea una grabación de estudio, técnicamente tosca y monótona, de una obra de teatro alternativo que ni siquiera se estrenó en el West End. “Abigail’s Party” no es un telefilm, sino un teatro de estudio televisivo producido a toda prisa y que se limita a reproducir la función del mismo título que se estrenó en el Hampstead Theatre en abril de 1977, después de que se suspendieran varios preestrenos que había programados. La obra, que obtuvo un éxito instantáneo, fue desde el principio producto de la casualidad. Todo ocurrió con muy poco margen de tiempo, porque se había cancelado otra representación y, según cuenta Leigh, Michael Rudman y David Aukin, director artístico y gerente del Hampstead Theatre respectivamente, le convencieron mientras comían en un restaurante chino: “Tienes que decir sí o no ahora mismo”. Leigh dijo que sí, aunque estaba inmerso en los preparativos del telefilm “Who’s Who”, que dirigió para la BBC. Su intención era quitarse aquel encargo de encima cuando antes. El resultado siguió siendo durante mucho tiempo la obra más conocida de cuantas había escrito y dirigido.

Leigh sentía una afinidad natural por aquella sala (la del Hampstead Theatre) acogedora y nada pretenciosa situada en Swiss Cottage. James Roose-Evans, su admirado profesor de la RADA, había fundado el Club de Teatro de Hampstead en 1959. Y allí se habían dirigido, aunque sin éxito, Leigh y David Halliwell con el inasequible primer borrador de “Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs” un par de años más tarde. Cuando “Bleak Moments” estaba en cartel en el Open Space, Rudman, responsable del Traverse Theatre de

Edimburgo, envió a Leigh una carta llena de cordialidad. La colaboración en la que ambos habían pensado durante varios años se materializó por fin en “Abigail’s Party”, y durante la década siguiente produjo tres frutos teatrales de mayor peso e indudable éxito: “Goose-Pimples”, “Ecstasy” y “Smelling a Rat”.

Aukin, amigo de Rudman desde que los dos estudiaban en Oxford, explicó que el atractivo del Hampstead Theatre residía en que era un teatro “en el que no circulaban documentos oficiales, ni había un proyecto pedagógico, ni un plan para ‘satisfacer las demandas de la sociedad’, ni una estrategia de ‘marketing’, ni un ‘gestor cultural’: sólo una obra en escena y otra en fase de ensayos”. Para él fue una sorpresa desagradable descubrir que “Abigail’s Party” no iba a llegar a tiempo para la fecha de estreno prevista. A partir de entonces, el gerente del Hampstead Theatre se encargaría de tener siempre disponibles una o dos semanas a fin de cubrir ese tipo de “emergencias”: “¡Tuve que aprender a trabajar con Mike Leigh!”. Aukin mantuvo su colaboración con él cuando sustituyó a David Rose al frente de los programas dramáticos de Channel 4, desde donde prolongó el compromiso de la cadena de televisión con la obra de Leigh destinando un millón de libras, las dos terceras partes del presupuesto de la película a la producción de “Naked”.

El éxito de “Abigail’s Party” hizo que la obra regresase a Hampstead en el verano de 1977, después de su temporada inicial. En total se hicieron 104 representaciones (curiosamente, la función solía durar 104 minutos). Los productores, encabezados por Michael Codron, hacían cola para llevar la obra al West End. Pero por aquel entonces Alison Steadman se había quedado embarazada. “En aquella época”, cuenta ella misma, “no montabas una función con la idea de conseguir llevarla al West End; hoy esa perspectiva se plantea desde el mismo día del estreno”. La posibilidad de que otra actriz sustituyera a Steadman en el papel de Beverly estaba descartada por completo. En consecuencia, se organizó a toda prisa una grabación para el programa “Play for Today” de la BBC. La producción corrió a cargo de Margaret Matheson y la obra se emitió en noviembre de aquel mismo año, a consecuencia también de un arreglo de última hora. Matheson se encontró con un estudio vacío y sin tiempo para ensayar una sustitución. “Margaret Matheson me convenció para que

metiésemos 'Abigail's Party' en aquel hueco de la programación", dice Leigh, "a pesar de mis reticencias sobre la oportunidad de televisar una pieza esencialmente teatral. La verdad es que la grabación, hecha deprisa y corriendo, es un desbarajuste. Se nota que la iluminación es desigual e inconsistente, y hasta se ve algún que otro micrófono dentro del encuadre. Yo, que soy un director de exteriores, odio los estudios donde se graba en video. Después de "Abigail's Party" juré que no volvería a pisar uno, y me mantengo fiel a mi palabra".

Las deficiencias técnicas que mortifican a Leigh debieron de pasar desapercibidas para la mayoría de los telespectadores, a quienes entusiasmó y sigue entusiasmado la obra y, más concretamente, la interpretación de Alison Steadman. Su tercera emisión coincidió con una huelga de la única televisión no estatal –la ITV, ya que por aquel entonces no existía todavía Channel 4-, con el pase por la segunda cadena de la BBC de un aburrido programa de pretensiones intelectualoides y con un intenso temporal que afectó a todo el país. Así, y al margen de los méritos de "Abigail's Party", la obra atrajo a una audiencia de nada menos que dieciséis millones de espectadores, y consiguió un eco comparable al de las más populares series de humor de la televisión inglesa. Pero, a pesar de la insistencia de Leigh en sus imperfecciones técnicas, "Abigail's Party" no es una telecomedia ni un largo "sketch" humorístico. Por su forma y su sustancia, constituye una ingeniosa subversión de la comedia de boulevard al estilo West End. Conserva la configuración y el vigor que caracterizan a lo mejor del género y posee al mismo tiempo su propia y sobria coherencia interna. Con su enorme pulcritud estructural, vertebrada en torno a la secuencia tensión-aceleración-clímax, se parece más a una tragedia griega que a la mayoría de las comedias televisivas.

Abigail es una quinceañera que nunca aparece en escena. Ha organizado una fiesta en casa, mientras su madre, Susan se refugia temporalmente al otro lado de la calle, en casa de Beverly, una "esthéticienne" retirada, y de Laurence, un agente inmobiliario. La pareja lleva tres años viviendo en la calle Richmond. Beverly ha invitado también a un matrimonio que acaba de trasladarse a la misma calle: una enfermera con gafas y aspecto de adolescente llamada Angela y su

marido, Tony, un informático taciturno que fue futbolista profesional en el Cristal Palace (John Salthouse, el actor que lo interpreta, jugó en realidad en ese equipo hasta que una lesión truncó su carrera) Susan lleva años divorciada. Los invitados intercambian comentarios superficiales y Beverly aprovecha cualquier oportunidad para acaparar el protagonismo de la reunión. Mientras rellena las copas de sus vecinos y les va ofreciendo trocitos de queso y piña ensartados en palillos, se contornea de un modo provocativo en torno al sofá de cuero y la mesita de ónice, pone discos de Donna Summer y José Feliciano y mira en menos a su insignificante marido, a quien le gusta la música clásica.

La acción de esta obra sirve para experimentar con distintos niveles de control, dominio y tensión dramática. Así, cuando Susan va corriendo al baño a vomitar después de excederse con el “gin-tonic”, al final del primer acto, mientras se oyen los consejos de Angela —“Eso es. Échalo todo. Muy bien. Cuanto más vomites, mejor”- desde fuera del escenario. O cuando Laurence, objeto de mortificación por preferir la música del concertista de flauta James Galway a las canciones de Elvis Presley, llega al límite de la exasperación ante el ceñidísimo baile agarrado que se marcan su mujer y Tony. La temperatura alcanza el punto de ebullición con una discusión ridícula en la que se comparan los méritos artísticos de una reproducción de una pintura de Van Gogh y de un cuadro erótico bastante vulgar que le gusta a Beverly y que su marido ridiculiza. Ella le dice: “Muérete”. Laurence, víctima de un ataque de ira, pone en el tocadiscos la Quinta Sinfonía de Beethoven y, acto seguido, hace exactamente lo que le ha dicho su mujer: se muere de un ataque al corazón. El pánico paraliza a las tres mujeres. Angela, que apenas ha intentado reanimar al hombre mediante el boca a boca, sufre de repente un agarrotamiento fulminante; Beverly pide a Susan sin rodeos que se marche a su casa; y la desconcertada madre intenta en vano hablar con su hija por teléfono, mientras el auricular emite un ruido en el que se mezclan la música “rock” a todo volumen, los gritos de los espontáneos que se han colado en la fiesta de Abigail y el alboroto general.

Ya no estamos ante una comedia ligera, sino ante un momento de intensa histeria. El público que ve la obra en el teatro siente que acaba de subir una

montaña rusa sin frenos. En televisión, el efecto quedó inevitablemente amortiguado, pero el nivel de las extraordinarias interpretaciones no se vio mermado en absoluto. Leigh tuvo que sustituir toda la música de la obra por grabaciones de sello británico, por si la BBC vendía la obra a alguna televisión norteamericana, cosa que nunca hizo. Por ellos, José Feliciano se convirtió en Demis Roussos y, para mayor indignación de Leigh, Elvis cedió su puesto a Tom Jones. La versión televisiva introdujo también algunos cortes, destacando el que afectó a la primera página del diálogo que mantienen Beverly y Angela en el segundo acto.

La cuestión de la postura de Leigh respecto a los modos de vida que se reflejaban en sus obras se convirtió pronto en objeto de acalorado debate. Términos como “condescendencia” o “superioridad paternalista” comenzaron a aparecer con frecuencia en las reseñas. Son juicios emitidos siempre por críticos de clase media que quizá no sean los más indicados para saber qué pensarían las personas de clase baja, como Beverly o Angela, de las criaturas que las representan en las obras de Leigh, sobre todo teniendo en cuenta que seguramente no entenderían el vocabulario de esos críticos tan políticamente correctos. Sea como fuere, el debate arrancó precisamente aquí. Hay, de hecho unos diálogos de “Abigail’s Party” que se convirtieron en caballo de batalla de numerosos comentaristas, desde Dennis Potter a Julie Burchill. Cuando Susan se presenta en casa de Beverly, entrega a la anfitriona una botella de vino en un gesto de cortesía por haber sido invitada. Beverly desenvuelve la botella: “¡Qué bien! Porque la verdad es que a Laurence le gusta tomarse una copita de vino. Además, es un Beaujolais. ¡Estupendo! Voy corriendo a meterla en el refrigerador”. La reacción del público de clase media ante este fragmento de diálogo consistió en reírse, consciente del error que enfriar una botella de vino tinto. Las cartas que los lectores enviaron a The Times para intervenir en la polémica se centraban en el dichoso problema de la refrigeración del vino.

Esta agria polémica no se basaba en detalle o ejemplo alguno. Ya hemos hablado de la cantidad de información que sobre los personajes de la obra se proporciona al público, de la callada dulzura de Susan, de la estoica frustración de

Tony, del buen corazón –por desgracia, demasiado evidente- de Angela, del pronto irascible y el afán de agradar de Laurence. Beverly es, sin duda, un monstruo. Pero un monstruo afligido y vulnerable. La característica esencial del personaje de Beverly es su maternidad frustrada. Así se entiende que su grotesca fachada exterior sea en realidad un caparazón bajo el que se esconde su desolación íntima.

Una obra es sólo una obra, del mismo modo que un personaje no es más que un personaje. Ni la obra pretende ser la vida misma ni el personaje una persona real. Son sólo productos de ficción que acompañan a la vida y a los seres humanos y que unas veces están en relación directa con esos términos genéricos y otras no. Y da la impresión de que en el teatro, como en la vida misma, es lícito reírse de las personas y con las personas. No hay norma que imponga que todas las obras de teatro deban ajustarse a una mentalidad única, fruto del consenso liberal.

Compañías de teatro profesionales y de aficionados representan “Abigail’s Party” en Gran Bretaña y en todo el mundo. Eso produce, para Leigh y para los miembros del reparto original, un lento goteo de derechos de autor que, aunque bien recibidos, no sacarían a nadie de la pobreza. Comprensiblemente, Leigh ha mantenido siempre reservas ante la idea de que otras compañías representen las obras que ha concebido y compuesto en estrecha colaboración con su grupo concreto de actores, cuyos impulsos y particularidades domina y asimila al resultado final. Pero una vez disipada su indecisión sobre cómo denominar su función artística –al principio “dirigía” sus obras y era el responsable de la “idea original”, ahora “escribe y dirige” sus trabajos-, fue superando también su renuencia a permitir la publicación de sus textos. “Abigail’s Party” se publicó por primera vez en 1979, en la colección “Plays of the Year” y posteriormente integró, junto con “Goose-Pimples”, un volumen editado por Penguin Books en 1983. “Abigail’s Party” es un auténtico clásico moderno que atrae por igual, y con todo merecimiento, el entusiasmo de los amantes de lo “kitsch” y el elogio de la crítica especializada. Por desgracia, el carácter fuertemente teatral del original no se presta al tratamiento televisivo.

Gracias a aquel encargo del Hampstead Theatre que Leigh había recibido por casualidad, no sólo había consolidado su reputación teatral, sino que la había enriquecido con la nueva dimensión del reconocimiento y la popularidad. La colaboración de Rudman y Aukin, que daría pie a otras dos obras, fue para Leigh una experiencia muy grata: sintonizó con ellos a la perfección y su respuesta le resultó crucial cuando, como de costumbre, se vio inmerso en una desenfrenada carrera contra el reloj.

“Rudman y Aukin y yo compartíamos bastantes cosas en nuestras trayectorias; éramos de la misma edad, teníamos muchos conocidos comunes entre los actores y participábamos del mismo sentido del humor. Rudman era muy inteligente. Recuerdo que, después de un ensayo general, me dijo que el problema de la muerte de Laurence era que yo no había realzado lo suficiente los indicadores del fatal desenlace a lo largo de la obra. Tenía toda la razón. Repasé la pieza de principio a fin, al hilo de su sugerencia, y conseguí que la muerte del personaje pareciera inevitable. Teníamos un ambiente de trabajo muy bueno. Creo que fue la única ocasión en que me he sentido cómodo de verdad en el teatro”.

Trevor Nunn y Terry Hands acababan de anunciar en 1978 que compartirían la dirección artística de la RSC cuando tropezaron con el primer escollo de envergadura: tras diez semanas de ensayos, Mike Leigh retiró la nueva obra que había escrito para la compañía. La pieza, designada en clave con el nombre de “Ice-cream”, iba a estrenarse a principios de 1979 en el escenario londinense del Aldwych y serviría para consolidar los lazos de Leigh con una compañía a la que admiraba y con la que había disfrutado de uno de sus éxitos más sonados, “Babies Grow Old”.

Leigh y el escenógrafo Chris Dyer habían desarrollado el proyecto de un gran decorado, idea a la que Dyer había respondido “con entusiasmo”. Sin embargo, Leigh no se identificó con el resultado final: una estructura de abstractas figuras cúbicas que se conectaban y entrelazaban y que probablemente suscitaban en él el molesto recuerdo de “The Box Play”. En el reparto figuraban Lesley Manville, Jill Baker, Gwyneth Strong, Ron Cook, David Threlfall, Bob Peck, Geoffrey Hutchings e Ian McNiece. No era un mal equipo. Todos trabajaban en

aquel momento en otros montajes londinenses de la RSC, de suerte que resultaba difícil programar los ensayos.

El trabajo previo de documentación incluyó una visita a la factoría Marine Ices, al norte de Londres, para conocer los secretos del negocio heladero. Lesley Manville interpretaría a una camarera contratada para trabajar en un nuevo establecimiento especializado en la venta y degustación de vinos, situado en un local donde antes había una frutería. El tema de la obra era el capitalismo de pequeña escala, y la idea central concebida por Leigh era la imagen de una tienda que cambia constantemente de identidad y de propietario: la bodega que había desplazado a la frutería se iba a transformar a su vez en una heladería.

“Lo eché a perder, sin duda, y la verdad es que la gente se portó de maravilla. Yo había pedido actores libres de compromisos, que no trabajaran en otros montajes y estuvieran plenamente disponibles a la hora de ensayar, como cuando hicimos ‘Babies Grow Old’; pero aquella función se había dado al principio de la temporada. El caso es que Trevor me dijo: ‘No te puedo dar todo lo que me pides’, y yo me conformé”. Leigh acepta también que el fracaso de “Ice-cream” supuso para él no volver a colaborar con la RSC.

Para agravar el sufrimiento de Leigh por el fracaso del proyecto “Ice-cream”, “Who’s Who”, la película que acababa de terminar por encargo de Margaret Matheson –otra producción de la BBC para el espacio “Play for Today”-, no fue de lo mejor de su cosecha, aunque a ratos resultara desternillante. Matheson quería que Leigh se aventurara con mayor osadía en territorio desconocido, y éste se decantó por una comedia sin trama, ambientada en el mundo de la bolsa y localizada a comienzos de la era Thatcher. El film de Leigh presenta un personaje central, el maduro oficinista Alan Dixon (Richard Kane), un trepador que se dedica a coleccionar autógrafos de nobles y famosos. En su hogar, mientras tanto, atiende las necesidades de su excéntrica y disparatada esposa, una amante de los gatos llamada April (Joolia Cappleman) En el trabajo, Dixon le cuenta al joven Kevin –cuya vehemencia y tenacidad interpreta Philip Davis, uno de los actores favoritos de Leigh- su enorme admiración por Petula Clark. Ya en casa, está rodeado por un grupo cada vez más numeroso de gatos, varios periquitos y su

cónyuge. Aparecen también un corredor de bolsa que asesora a los clientes ricos del barrio de Kensington, dos cachorros de clase alta en una velada de “yuppies” y la esposa de Alan ejerciendo de anfitriona con un fotógrafo de animales de nombre Shakespeare.

La obra, carece de un eje, de una estructura integradora, de modo que al espectador sólo le cabe disfrutar de la amalgama de tics, gracias, sarcasmos y ridículos que despliega con gran precisión, que no es poco.

Leigh tenía que recomponerse y volver a la carga con argumentos más convincentes tras el desastre de su colaboración con la RSC. Su reacción fue insólita y sin precedentes: un drama radiofónico, “Too Much of a Good Thing”, grabado en su integridad fuera del estudio, como si del rodaje de una película se tratara, y en el que el hecho central estaba constituido por algo que no se podía representar con tanta autenticidad ni en el cine ni en teatro, ni se había transmitido por radio con anterioridad: un acto sexual, con profusión de detalles relativos al preámbulo, al epílogo y a la escabrosa parte central. La matrona de este parto fue Liane Aukin, productora de radio de la BBC que había conocido a Leigh por mediación de su hermano David, director general del Hampstead Theatre. En principio le propuso que reviviera para las ondas “Abigail’s Party”, pero Leigh manifestó su preferencia por escribir una obra original. Ronald Mason, director del departamento de programas dramáticos de la emisora, respondió con entusiasmo y asignó cinco mil libras –una cantidad enorme para un drama radiofónico en aquel momento-, que salieron de un fondo para programas experimentales gestionado por Stephen Hearst, que supervisaba Radio 3.

Leigh dedicó tres semanas de ensayos, con su método habitual de trabajo, es decir, con mobiliario, atrezzo y vestuario. Los tres actores –Lesley Manville, Philip Davis y Eric Allan- se aprendieron el papel de memoria. Leigh tuvo una inmensa fortuna, según ha dicho él mismo, de contar con dos “buenísimos ingenieros de sonido, expertos en la técnica cuadrafónica”, con los que a la cuarta semana “rodó” la grabación. La obra se terminó en mayo de 1979. Mason estaba emocionado con el resultado y, como él, sus compañeros de producción. Sin

embargo, a Ian McIntyre, que había sucedido a Stephen Hearst en la supervisión de Radio 3, le pareció que “Too Much of a Good Thing” era demasiado.

Imágenes de “Abigail’s Party” (1977)



“Too Much of a Good Thing” es seguramente la muestra menos conocida del mejor Leigh, una historia llena de alusiones de una sordidez grotesca, en la que Pamela (Lesley Manville), una joven entrada en carnes que trabaja en una inmobiliaria y vive en un barrio del este de Londres, en compañía de su igualmente obeso y viudo padre, el señor Payne (Eric Allan), entrega su virginidad a su profesor de autoescuela Graham (Philip Davis) El señor Payne, que trabaja como exterminador de ratas para el ayuntamiento, se pasa el día hablando, con graznidos infrahumanos, sobre lo que acaba de comer, lo que está comiendo y lo que le gustaría comer en el futuro.

Más adelante, Leigh volvería a recurrir a los exterminadores de ratas en “Smelling a Rat” y construiría un complejo entramado de imágenes alimenticias en “Life is Sweet”. Pero, tratándose de la sensualidad más sórdida, “Too Much of a Good Thing” se lleva la palma y deja al oyente con ganas de darse varias duchas frías, cepillarse las uñas a conciencia y desparasitarse el cabello, si fuera necesario. Casi se huele a los personajes, que por cierto no huelen muy bien. Pero esta pieza de sesenta minutos está atravesada también por un leve temblor causado por el afecto, la inseguridad frente a la relación personal, la timidez de los intentos, en un verdadero ritual de cortejo, entre meriendas, programas de televisión, castas sesiones de sofá, últimos tragos antes de acostarse y tiernos abrazos.

Por encima de todo, lo que más emociona es el realismo, a pesar de haberse utilizado un medio que se afana especialmente en buscar efectos de sonido que acompañen a las palabras de los personajes. La diferencia reside en que los intérpretes están en realidad “in situ”, y no leyendo páginas, con hábil dicción, delante de un micrófono, que es lo que hacen en todas las obras que se transmiten por la radio.

La nueva obra de Leigh, “Ecstasy” –de tres horas de duración y con un segundo acto de inusual longitud- fue infravalorada, en parte porque su impactante desolación la hacía muy distinta a “Abigail’s Party”. Hay humor en “Ecstasy”, como lo hay en “Naked”, pero el estado de ánimo dominante es la desesperación. Y la obra contiene momentos como las escenas de angustiosa violencia sexual entre

Jean (Sheila Kelley) y Roy (Ron Cook), la irrupción de la novia de Roy (Rachel Davies), con destrozo de mobiliario incluido, o la fantasmagórica y lúgubre borrachera nocturna con sus hipnóticos cánticos tabernarios, que consiguieron volver loco al público, y no de contento precisamente, sino de desagrado o espanto, o una mezcla de ambas cosas. La del estreno fue, en fin, una noche difícil.

Kelley interpreta a Jean, una mujer con tendencias suicidas que trabaja en una gasolinera, se acuesta con inconvenientes amistades masculinas, bebe más de la cuenta y se somete a varios abortos. Su amiga Dawn (Julie Walters), madre de tres hijos, hace regresar a su marido Mick (Stephen Rea), un jornalero irlandés a quien acompaña su taciturno amigo Len (Jim Broadbent) La interpretación de estos actores en el segundo acto de la obra sirve para proclamar la noche oscura del alma en una de las escenas de fiesta más logradas y al tiempo más tristes del teatro contemporáneo. Leigh se sentía a gusto entre tanta desgracia, investigando aquel mundo sombrío y real al que se llegaba tomando la calle que salía a la puerta misma del teatro.

La BBC tenía una norma según la cual, si el equipo de una película trabajaba en un radio de cincuenta kilómetros de Charing Cross, entonces se rodaba en Londres, y si sobrepasaba dicho límite, el rodaje transcurría en localizaciones. Leigh deseaba esta segunda opción, pero también quería permanecer lo más cerca posible de Londres. Así que, de modo un tanto caprichoso, decidió rodar su nuevo film "Grown-Ups", en Canterbury.

En "Grown-Ups", Dick y Mandy (Philip Davis y Lesley Manville) -- compañeros de colegio, novios enamorados y ahora recién casados- se mudan a su primera casa. Resulta que su nueva vivienda, de propiedad municipal, está al lado de la de su antiguo profesor de religión, "el viejo Butcher" (Sam Kelly), que sigue emitiendo los mismos gruñidos y ruidos extraños que cuando les daba clase. Butcher está casado con una mujer muy seria y formal, que también es profesora y se llama Christine. La suya es una unión infeliz y estéril, sólo alimentada por los comentarios sarcásticos que la pareja intercambia durante las comidas. Dick y Mandy no se ponen de acuerdo sobre si tendrán o no hijos (la misma discusión se

reproducirá en “High Hopes”) Mientras tanto, reciben la visita de otra antigua compañera de colegio, la arisca y nada servicial Sharon (Janine Duvitski), y son importunados durante todo el periodo de adaptación por Gloria (Brenda Blethyn), la hermana mayor de Mandy: una mujer irritante, con inequívoco aspecto de solterona y víctima de una desesperación creciente. Blethyn convierte a este personaje en un monstruo patético mediante una interpretación que pertenece al mismo género que la de Alison Steadman en su encarnación de Beverly.

La fuerza motriz que impulsa todo ese despliegue interpretativo no es otra que el puro pánico: Gloria no soporta quedarse metida en casa en compañía de su despótica madre. Parlotea sin cesar, y se presenta sin previo aviso, sumida siempre en un ajetreo inacabable, que hará necesaria su vuelta. Y todo ello de manera que nadie pueda cuestionar o interrumpir ese trasiego banal y sin sentido, o poner en duda las perspectivas de paz hogareña y realización personal que alberga de cara al futuro lejano. Hasta sus ojos se niegan a detenerse en un punto, no vaya a ser que se vean enfrentados a una mirada sincera o una pregunta directa. La actuación que despliega Blethyn es un vertiginoso torrente de gestos y palabras, pero tanta vivacidad y tanta energía denotan, sin lugar a dudas, el vacío y la tristeza que hay en el interior del personaje.

En “Grown-Ups”, Leigh toma el timón con fuerza y depura la vitalidad y exhuberancia de sus actores por medio del control y el hábil manejo que ya caracterizaban “Abigail’s Party” y “Ecstasy”. Atribuye el éxito al transferir sus rígidas estructuras teatrales a la pantalla, no sólo a su propia maduración artística, sino, sobre todo, en el caso de “Grown-Ups”, al montaje de Robin Sales, que era el mejor montador con quien había trabajado hasta la fecha. Posteriormente establecería una relación igualmente creativa, pero más duradera, con Jon Gregory, que se hizo cargo del montaje de sus películas a partir de “The Short and Curlies” (1987)

Por aquella época, mientras los años setenta desembocaban inexorablemente en la década de la señora Thatcher, Leigh iba adquiriendo cada vez mayor popularidad. Se escribía sobre él, con creciente asiduidad, en las revistas que se ocupaban de los estilos de vida alternativos, la música rock y el

“look” de los jóvenes del momento. En cierto sentido se convirtió en portavoz de la discrepancia crítica de ciertas áreas concretas de la geografía suburbana. Una opinión de Leigh lo gráfica: “Resumiendo, creo que sí; en ‘Grown-Ups’ había un componente autobiográfico, y no se trataba solamente del griterío en las escaleras, sino de todas aquellas personas que venían a vernos a casa. Ahora comprendo que, tras el proyecto fallido de la RSC, me sumergí en un mundo que conocía bien y en el que se encontraba todo aquello que me afectaba directamente: el infierno de los suburbios”.

Con sus dos obras siguientes, producidas casi al mismo tiempo, Leigh mantuvo su encomiable idea de combinar el Hampstead Theatre y la BBC. La tercera obra que hacía para Rudman y Aukin, “Goose-Pimples” tuvo más probabilidades de trasladarse al West End que “Ecstasy” y lo hizo enseguida.

En “Goose-Pimples”, Vernon es un vendedor de autos y un maniático del orden doméstico, que vive sin familia alguna, aunque con una inquilina. En el salón-comedor de su casa (un diseño de magnífico mal gusto de Caroline Beaver) se acumulan el papel pintado que emula la piel de tigre, el cromado de las sillas, una alfombra de falsa piel de leopardo, un recargado equipo de alta fidelidad, las estanterías a medias y un mueble-bar listo para servir bebidas, con sus taburetes incorporados al lateral. Vernon ha invitado a cenar a Irving Gamon, vendedor de coches como él, y su mujer, Frankie, y ahora se mueve ajetreado por la casa.

Los dos amigos, que constantemente buscan en sus palabras el chiste obsceno, se tratan con una falsa camaradería, en la que las palmadas afectuosas en la espalda encubren el nada fraternal tocamiento de otra parte de su anatomía. Vernon mantiene una relación clandestina con Frankie. La inquilina de Vernon, Jackie Scragg, trabaja de “croupier” en un club nocturno. Su fuerte acento local hace que su pronunciación de las palabras recuerde el zumbido de una sierra. Un día, Jackie lleva a casa a Muhammad, que se ha dejado caer por el club y a quien ella cree un jeque del petróleo. Pero Muhammad no es más que un modesto empresario que importa animales destinados a los sacrificios islámicos y quiere pasar un buen rato. Hombre de planteamientos simples Muhammad, que vive absorto en sí mismo, se expresa en un inglés limitado e incorrecto, que mezcla

con algunas frases árabes, todo ellos salpicado por curiosas interjecciones: “O.K.”, “Abdullah” (un amigo al que ha perdido la pista en el “pub”) y “girl”. Cuanto mayores son las necesidades para entender lo que quiere o necesita Muhammad, más aumenta la excitación de éste. En su juerga incomprensible farfulla algo que se supone es una invitación para que Jackie empiece el espectáculo y se ponga a bailar mientras se desprende de sus ropas.

Cuando regresan Vernon y los demás, el confuso Muhammad da por sentado que Irving es el camarero y Frankie una segunda prostituta. Desesperado, intenta salir de la casa de Vernon, balbuciendo entrecortadas consignas: “jugo de naranja”, “camarero”, “taxi”... Vernon, interpretado por el actor Jim Broadbent, aclara su identidad fuera de toda duda. Muhammad se ha convertido en la víctima de un torrente de insultos racistas y en la excusa para el desagradable desahogo de Irving contra su mujer, precisamente poco después de ser sorprendido insinuándose a Jackie.

La pesadilla de Muhammad no es de las que se pueden disipar en beneficio de la convención dramática o a fin de que el público regrese feliz a sus hogares tras la representación. Cuando el matrimonio de los Gamon se está despidiendo, Vernon niega que esté liado con Frankie: “Irving, yo no caería tan bajo”, afirma. A continuación sugiere que tal vez Jackie se sentiría más segura si pasara la noche en su dormitorio. Ella se lo piensa, mientras las luces se van atenuando, y finalmente sigue a Vernon hasta el cuarto de éste.

Como mecanismo dramático, “Goose-Pimples” está tan bien trabajado y, a su manera, resulta tan inquietante como “Ecstasy”. La interpretación de los actores fue sobresaliente, desde los vendedores encarnados por Jim Broadbent y Paul Jesson hasta la trémula y exuberante Frankie a la que daba vida Jill Baker, pasando por la graciosa y a la vez vulnerable Jackie de Marion Bailey. Los dardos de la obra no se dirigen sólo contra la falta de tacto y el mal gusto de Vernon y sus amigos, sino también contra su hipocresía, su xenofobia y su profunda incultura. Muhammad no es una mera figura cómica –aunque su incapacidad para entender correctamente su situación tenga una notable carga de humor-, sino un ejemplo extremo, el más extremo en el canon de Leigh, del extranjero no integrado. El

personaje lo interpretó de un modo inolvidable Anthony Sher, que años después se especializaría en papeles de “outsider” dentro de la RSC.

La complejidad de la labor de Leigh la comprobó bien pronto Timothy Spall, que trabajó con él por primera vez haciendo el papel de un desastroso cartero en “Home Sweet Home”. De hecho, en la película, rodada en exteriores de Hitchin, aparecen tres carteros que son verdaderos desastres. Spall hacía el papel del segundo de ellos, Eric Richard el del primero y Tim Barker el del tercero: si será desastroso este último, que es incapaz de comprender que su mujer tiene un lío con el cartero uno.

Spall tuvo que documentarse para el papel de Gordon Leach, un hombre indolente, cuya única afición es estar todo el día tumbado en el sofá y que discute sin cesar con su despampanante y horterera esposa Hazel (Kay Stonham) Hazel, que acaba de perder veinticinco kilos, trabaja a tiempo parcial en unos grandes almacenes de Stevenage y está dispuesta a procurar entretenimiento al primero de los tres carteros, Stan (Eric Richard), cuando los turnos de trabajo de éste no coinciden con los de Gordon.

El cartero número tres, Harold Fish (Tim Barker), cuenta unos chistes malísimos y farfulla fragmentos de letras de canciones –sin la música- de un modo casi inconsciente. Su mujer, June (Su Elliot), dueña de una horrorosa dentadura y vestida siempre de andar por casa, arrastra sus mullidas zapatillas rosas por el piso, ignorando la presencia de su marido, o peor aún: sin ser siquiera consciente de ella. Su matrimonio está tan muerto como el de Gordon, que permanece sentado en el salón de su casa, eructando y rascándose la barriga, mientras su mujer sube sola al dormitorio. En esta película son las mujeres las que “tiran de la cuerda” en materia sexual. Gordon y Harold son tan cobardes como incompetentes.

La mujer de Stan se fugó con otro hombre cuando su hija Tina tenía seis años. Ahora tiene catorce. A medida que avanza la película, Stan y sus cuestiones domésticas van adquiriendo una importancia crucial. El hombre sufre el pesado asedio de una trabajadora social (Frances Barber) que habla más de sí misma que de Tina, y encima se pierde una importante visita dominical a su hija por culpa de

la lavandería, donde recoge a una extraña criatura coja y de aspecto desvalido, a la que lleva al “pub” y mete luego en su cama. Este personaje está interpretado por Sheila Kelley, a quien Leigh llamó con escasa antelación, al no materializarse la vaga idea de que Stan tuviera una relación sexual con la trabajadora social. Kelley sólo aparece en pantalla unos minutos, en el “pub”, vistiéndose después de haberse acostado con Stan, y abandonando finalmente la casa sin esperanza o deseo de volver a verle; pero en su encarnación de esa criatura abandonada y víctima de la polio, la actriz retrata la existencia entera de una persona que frecuenta las lavanderías, no con el fin de lavar la ropa, sino de entrar en contacto otros seres humanos.

No hay nada anormal en el instinto sexual de Stan. Cuando, ya avanzada la película descubrimos con cierto desagrado su lío con June Fish, la pareja lleva seis meses sin conseguir consumir un encuentro sexual. El carácter furtivo que adquiere su relación en el ámbito de la urbanización se hace dolorosamente patente cuando June, al repeler el primer intento de Stan, le dice: “Quita, que nos pueden ver los vecinos”. Pero nuestro desagrado no es nada comparado con el que experimenta Harold cuando su mujer le confiesa su relación con Stan. Su impotente y humillante “¿Por qué?” encierra otra serie de preguntas: ¿Cómo has podido hacerme una cosa así? ¿Cómo ha podido alguien hacer una cosa así contigo? ¿Qué he hecho yo para merecer esto?... No hace falta decir que, durante las improvisaciones, el actor Tim Barker desconocía la existencia de esa relación. Cuando June le confesó la verdad a Harold, el propio Barker se negó a creerlo. Le dijo a Leigh que aquello no era verdad. Hasta que descubrió que era cierto. “Se sintió destrozado”, cuenta Leigh, “y volcó en la escena la auténtica emoción que sentía. Por eso es tan buena”.

El Stan que encarna Eric Richard resulta un personaje atractivo por su valor y su fuerza sexual. Aporta al film un componente de sólida integridad que lleva la inequívoca marca de Leigh, en el sentido de que combina su simétrica precisión estructural con una fascinante ambigüedad. Así ocurre cuando el personaje nos hace especular sobre el deseo sexual de Hazel, el matrimonio de ésta, la situación en casa de los Fish o el futuro que aguarda a la joven Tina.

En la retrospectiva que el National Film Theatre dedicó en mayo de 1993 a la obra de Leigh, y tras la proyección de “Home Sweet Home”, una mujer de clase media que se hallaba entre el público acusó al director de “crueldad” por la escena en la que se ve a Hazel sacudiendo un felpudo sintético de color naranja con una saña que daba a entender que esa acción debía suscitar la risa del público. ¿Querría decir eso que la alfombrilla encerraba un elemento de crueldad? Leigh contestó: “La ‘crueldad’ está en su juicio, señora. Actúa usted en complicidad con la película. Nosotros le hemos dado al personaje lo que necesitaba. No nos hemos inventado el felpudo. No buscábamos un objeto ‘cruel’ para ponerlo en manos del personaje. Sencillamente, el personaje es así”.

Volvemos con ello a la cuestión de lo risible en las obras de Leigh, y a su supuesta actitud de desprecio. Nos reímos del ama de casa que, calzada con sus zapatillas de felpa, sacude un felpudo naranja de imitación: ¿quién la desprecia? Parece que, de repente, la indumentaria y el atrezzo de la realidad constituyen un problema. ¡Qué desgracia si tuviéramos una vecina así!

Al igual que para la sociedad inglesa, para Leigh, los años ochenta, fueron años difíciles pero de gran intensidad. Realizó dos buenas películas, “Meantime” y “Four Days in July”, esta última rodada en Belfast, y, mientras se encontraba trabajando en Australia en 1985, recibió el mazazo de la muerte de su padre. Profundamente apenado, e inseguro de repente con respecto a su futuro profesional, decidió prolongar su ausencia de Gran Bretaña unos meses más.

Cuando regresó, muy afectado todavía, comenzó a trabajar en una nueva película para la cadena Channel 4, de reciente creación. La idea, que recibió el nombre provisional de “Rhubarb”, fue abandonada después de ocho semanas de tensión que sirvieron para revivir el desastre de “Ice-cream”, aunque en esta ocasión la crisis fue más fruto de las circunstancias personales de Leigh que consecuencia de las presiones y exigencias apremiantes del patrocinador. Aunque el periodo de inactividad fue más largo, también esta vez consiguió recuperarse al cabo de dos años para lanzar una nueva fase en su carrera, con su primer largometraje desde “Bleak Moments”. “High Hopes” (1988) no sólo culmina una trilogía de films políticos realizados durante los años ochenta –aunque no fuera su

intención original hacer una trilogía-, sino que señala también la madurez de un cineasta poseedor del conocimiento, la pasión y la confianza necesarios para hablar al mismo tiempo en nombre propio, en el de su país y en el de sus personajes.

Gracias en gran medida al optimismo creativo que provocó la fundación en 1982 de Channel 4, que tomó de la antigua BBC el relevo en la producción y promoción del nuevo cine británico, Leigh encontró viento favorable y experimentó un resurgimiento que se extiende hasta hoy. Se había convertido en uno de los grandes directores del cine británico y el reconocimiento de esa condición fue cada vez mayor en Europa y América.

El embrión de “Meantime” se le ocurrió mientras estaba en el baño. “Cuando rodaba ‘Home Sweet Home’ me alojaba en un piso horroroso: tenía un baño sin ducha y debajo había una tienda. Era muy de mañana y estaba en la bañera escuchando la radio, cuando dieron una información sobre dos jóvenes parados de Warrington o St Helens, no recuerdo bien, que se habían suicidado. Y pensé, como otras muchas veces, que nuestro trabajo no tiene ninguna relevancia. Aquellas eran las cosas que teníamos que contar. Cosas que tuvieran que ver con el paro. Llevábamos ya dos o tres años con Thatcher, se hablaba del problema del desempleo y aquello prendió en mi cabeza”.

“Meantime” se integró en el programa “Film on Four” de Central Television, que producía Graham Benson en formato cinematográfico de 16 mm. A los pocos meses, las películas producidas para Channel Four empezaron a rodarse en 35 mm. para poder distribuir las después en salas. Aunque por poco, “Meantime” no pudo beneficiarse de esta importantísima novedad. Y eso retrasó otros cinco años el regreso de Mike Leigh a la pantalla grande. Desde “Bleak Moments” había dirigido todas sus películas para la BBC.

La película continúa ejerciendo una atracción especial sobre los jóvenes. Como dice la diseñadora de vestuario, Lindy Hemming, “sigo encontrando a esos chicos, vestidos con la misma indumentaria, todos los días en las calles de Londres”. Según Phil Daniels, actor de la cinta, “Es de esas películas que tienen algo. Quizás a los jóvenes de quince y dieciséis les guste revivir la nostalgia de

finales de los setenta y primeros ochenta. A nosotros nos cuesta. A mí hacer la película me pareció en aquel momento algo natural. Por otra parte, a los jóvenes les gusta ver películas sobre gente de su edad, ver en la pantalla su propia realidad. A un chico aficionado a tocar el bajo, toda esa basura yanqui para adolescentes no le va. Prefiere algo más lúgubre, más gris”.

Coxy (Gary Oldman) es un vándalo de banda urbana, un chico sin oficio ni beneficio, amigo de Mark (Phil Daniels) Coxy es un patético héroe de las cloacas, cuyas gestas consisten en aporrear la mesa de billar del “pub”, patalear sentado en un sofá como un psicópata doméstico, meterse con un negro del vecindario y, finalmente –en la última imagen que tenemos de él-, rodar metido en un bidón de hojalata. La marginación denigrante que supone ser un parado, la sensación de infructuosa futilidad que acarrea, son cosas que ninguna otra película de este periodo ha conseguido expresar con la misma capacidad de conmover o idéntico lirismo.

Coxy, y en menor medida Halley (Tilly Vosburgh), el colega de bares de la banda, actúan en la periferia de la historia doméstica de los Pollock: Mavis y Frank, y de sus dos hijos Mark (Daniels) y Colin (Tim Roth), viven en el East End londinense. La familia viaja a Chigwell con el propósito de visitar a la hermana de Mavis, Barbara (Marion Bailey), y a su marido (Alfred Molina) Los tres varones de la familia Pollock están en el paro. Barbara ofrece a Colin un empleo esporádico en la decoración de su propia casa. La oferta es bienintencionada, pero Mark ve en ella, quizás equivocadamente, un gesto de conmiseración.

La autenticidad de la película procede sin duda de que los actores se inspiraron en personas y ambientes que conocían a la perfección. Para encarnar a Mark, Daniels se basó en alguien que conocía de los bloques de pisos donde se crió. Él y los demás intérpretes hicieron “muchacha vida en el “pub” para el trabajo de improvisación.

Normalmente los ensayos no entrañaban peligro físico, pero un año después Leigh se encontraría preparando y rodando una película para la BBC en las calles más conflictivas de Belfast. Él, que nunca antes había trabajado fuera de su isla, se refiere humorísticamente a “Four Days in July” (1984) como su primera

“película en lengua extranjera”. El reparto salió en su integridad del norte de Irlanda, salvo Shane Connaughton -actor y escritor que había trabajado con Leigh en Stoke-on-Trent, en la misma compañía de repertorio-, que era oriundo de Cavan, provincia fronteriza de la antigua región del Ulster, pero que desde la partición pertenece a la República de Irlanda.

“Four Days in July” es ya un film histórico y un valioso documento sobre cómo se vivía antes de que el ejército británico dejara de patrullar las calles de Belfast a plena luz del día, a finales de 1994, como consecuencia de las iniciativas de paz y del alto al fuego del IRA. Veintiséis años de conflicto han dejado una huella profunda en la mentalidad de la gente, y aunque la película está estructurada simétricamente a fin de culminar con el nacimiento de dos bebés en camas contiguas del mismo hospital –uno es de una pareja de católicos de la nacionalista calle Falls; la madre del otro está casada con un soldado de la sección local del ejército británico en Irlanda del Norte-, el corazón del autor está con el bando republicano. Como explica Connaughton, “el bando protestante, y algunos de los actores protestantes de la película, sintieron que no se les trataba igual”. Cuenta Stephen Rea que la postura de Leigh no gustó nada en determinados círculos protestantes “pero lo cierto es que hay una comunidad que ejerce la fuerza policial y otra que la sufre. Puede parecer demagógico, pero así es. Hay una comunidad que se siente al margen de la ley y otra que se siente con la ley en la mano. Eso no quiere decir que la legitimidad del estado y el debate constitucional son ingredientes de la vida diaria”.

Los cuatro días a los que alude el título, y que están reflejados con ánimo documental, son los comprendidos entre el 10 y el 13 de julio: las fechas de los festejos unionistas en torno al aniversario de la batalla del Boyne, las marchas protestantes y las hogueras. Las imágenes reales de esos acontecimientos están manipuladas, al servicio de la ficción narrativa, que se amplía para dar cabida a la historia de dos familias en las que acaba naciendo un niño.

A Leigh, Belfast le pareció una ciudad muy hospitalaria, pero el rodaje en ella resultó una experiencia traumática. “Habíamos iniciado el trabajo de documentación en el verano de 1983 y fuimos a rodar en el mes de julio siguiente.

La reacción general al ver al equipo fue un tanto escéptica, pero no se puede decir que obstruyeran nuestra labor. Lo mejor era que, como no teníamos guión, nadie podía acusarnos de estar haciendo nada; eso siempre me ha beneficiado. Tuvimos una suerte enorme; tanto en el este protestante como en el oeste católico de la ciudad, íbamos a lo nuestro. Kenith Trodd, productor de la cinta) se mantenía firme en su idea de que yo no hiciera otra película de carácter local. Pero, desde luego, es local al cien por cien. Al principio le molestó un poco, pero terminó sintiéndose muy satisfecho del resultado”.

Mientras se documentaba para su papel de fontanero, Shane Connaughton entró a trabajar en una empresa que se dedicaba a reponer radiadores y tarimas que hubieran resultado dañadas por los registros del ejército. “El drama de aquella situación es increíble. Una semana en que yo estaba fuera, el ejército le disparó a un individuo llamado Bonzo McCann. Yo conocía a su novia porque había estado trabajado en su casa de “fontanero”; la obra era bastante importante y recuerdo que yo merendaba en aquella casa todos los días. Era una mujer guapísima. Cuando volví, la vi bajar las escaleras vestida de negro, rodeada de otras mujeres. Como en una tragedia griega. Constantemente nos paraban y nos registraban soldados armados con fusiles. Cuando te apuntan con un fusil, la sensación es muy extraña. La gente que vive en el oeste de Belfast lo supera ignorándolos, sin mirarles los ojos. Es algo extraordinario”.

Con la llegada de Channel 4, y con la decisión adoptada por David Rose – nuevo director de dramáticos y editor responsable de los encargos de ficción- de rodar en 35 mm. en lugar de en 16, Leigh supo que se le presentaba una oportunidad inmejorable de hacer otra película. Pero, de pronto, el panorama se oscureció para él durante los dos años siguientes. Se había comprometido a asistir a un congreso de guionistas convocado en Melbourne a principios de 1985 y había aceptado una invitación posterior para dar clases en la Australian Film School de Sydney. Por aquellas fechas, su padre, que tenía setenta y un años, se encontraba muy enfermo tras haber sufrido una apoplejía. Además, había tenido ya tres infartos. Su consciencia oscilaba entre el presente y el pasado. Durante los últimos cuatro o cinco años, Leigh había estado con su padre mucho más que

antes. En aquella época, Abe empezó a abrirse a su hijo y, según Leigh, “se volvió extraordinariamente locuaz”. Postrado en la cama, lanzó un maleficio contra cualquiera de sus cuatro nietos –los dos hijos de Leigh y los dos de su hermana– que se dedicara a la medicina, porque decía que era una desgracia darse cuenta de lo que hacen con uno cuando se es un viejo enfermo. Antes de marcharse a Australia, Leigh fue al piso de Salford para despedirse: “Los dos sabíamos que era la última vez”. Se dieron un “abrazo espontáneo”, seguramente el primero desde que Leigh era niño. Como sucede a veces, “tales gestos no formaban parte de nuestra cultura familiar”.

Su viaje a Australia fue “una fase asombrosa e inolvidable de mi vida. Pero todo estaba relacionado con mis sentimientos personales, con la muerte de mi padre, con mis dudas sobre qué rumbo tomar y con mi deseo de hacer un largometraje para el cine. En Australia, donde me tocó hablar bastante sobre mi propio trabajo, me distancié de todo. Te sientes como en otro mundo. Me parecía haber llegado al final de una etapa de mi vida y estar a punto de comenzar otra”.

Leigh regresó de Australia con la intención de recuperar el proyecto de “Rhubarb”, pero las circunstancias determinaron que fuera él quien estuviera a punto de naufragar. En primer lugar, tuvo que someterse a las operaciones de hernia. En la primavera de 1986 reunió un reparto de veintiséis actores de Blackburn. Entre ellos figuraban Julie Walters, Jim Broadbent, Jane Horrocks y David Thewlis. Después de ocho semanas de ensayos, Leigh se retiró y la película se canceló.

En la época en que se abandonó la película, Leigh había tocado fondo. “Había perdido el norte”, confesaría después. “Soportaba una enorme presión, y cuando fui a ver a un médico llegó a la conclusión de que sufría un agotamiento nervioso. Era verdad. Por fortuna, eso permitía que los productores cobraran el seguro de la película. Estaba previsto, como causa de fuerza mayor; pero me tenían que declarar enfermo y administrar un tratamiento”.

Fue en aquel momento cuando Channel 4 asignó una cantidad para la producción de un cortometraje y, dependiendo del éxito de ese proyecto, se comprometió a coproducir con Portman Productions el primer largometraje de

Leigh desde “Bleak Moments”. Todo salió como estaba previsto y Leigh resurgió de sus cenizas para realizar “The Short and Curlies” (1987, 18 minutos) y luego “High Hopes” (1988, 104 minutos). Sus horas más negras habían quedado atrás.

La aportación de Channel 4 a “High Hopes” se fijó en 745.000 libras, de un presupuesto total de 1.270.000: el 59% de la producción. Durante la década siguiente, David Rose y sus socios pusieron el listón de calidad de las películas de Channel 4. Las carreras de importantísimos directores como Stephen Frears, Peter Greenaway y Derek Jarman, como la del propio Leigh, recibieron un notable impulso por esta vía. La intención, en palabras del crítico John Pym, era “promover a los nuevos –y no tan nuevos- cineastas independientes, ofreciéndoles no sólo la financiación, sino la oportunidad de exhibir sus trabajos en las salas de cine – siempre que apareciera un distribuidor-, donde podían adquirir prestigio y entidad, antes de emitirlos por televisión”. Esta política, que ya se había experimentado en el resto de Europa, era nueva en Gran Bretaña, y hay que afirmar que tuvo un éxito rotundo.

En 1990, Rose fue sustituido como director de programas dramáticos de Channel 4 por David Aukin, viejo amigo y colaborador de Leigh en el Hampstead Theatre y que en los últimos siete años había sido director del Leicester Haymarket Theatre y, después, director ejecutivo, con Richard Eyre, del RNT. La confianza de Aukin en la generación joven es mayor que la Rose, aunque ha expresado su deseo de participar de un modo u otro en cualquier película que haga Leigh “y espero que él tenga las mismas intenciones con respecto a mí”.

Sin embargo, y para disgusto de Aukin, Channel 4 no participó en la financiación de “Secrets and Lies”, aunque después adquirió los derechos nacionales para televisión, salas y video.

Hacía tres años que Leigh no se colocaba detrás de la cámara. El cortometraje que prometió a la productora Portman era “The Short and Curlies”: si no lo entregaba, le retirarían para siempre la confianza. Ese pequeño film, realizado con apenas tres semanas de ensayos, era un delicioso entremés sobre una peluquera locuaz llamada Betty (Alison Steadman), su introvertida hija Charlene (Wendy Nottingham) y Joy (Sylvestra Le Touzel), una de las clientas de la

peluquería, que trabaja de dependienta en una farmacia y a quien se quiere ligar, situado delante del expositor de los preservativos, un cliente larguirucho y pesado llamado Clive (David Thewlis) Wendy Nottingham, incluida en el reparto del proyecto “Rhubarb”, había recibido, como todos sus compañeros, una carta de disculpa firmada por Leigh y en la que el director se comprometía a intentar contar con todos ellos en algún proyecto futuro. “Aquello estuvo muy bien de su parte. Muchos directores dicen esas cosas por decirlas. En mi caso, me habían ofrecido otro trabajo antes de enterarme de que él quería contar conmigo en ‘The Short and Curlies’. No me lo pensé dos veces y rechacé la primera oferta para trabajar con Mike”.

La tersa narrativa línea narrativa del cortometraje avanza con agilidad hasta el matrimonio de Joy y Clive y el embarazo de la solitaria y malhumorada Charlene. A Betty le interesa más la vida amorosa de su clienta que el bienestar de su propia hija. La peluquería que aparece en el film, “Cynthia’s”, está en realidad en Willesden, en el norte de Londres, y los exteriores se rodaron en la vecina localidad de Harlesden.

Por fin, el proyecto de largometraje tenía vía libre. La locación principal de “High Hopes” era King’s Cross, la zona de Londres donde se encuentra el ático en el que vive la pareja protagonista formada por Cyril y Shirley.

La madre de Cyril, una anciana solitaria, interpretada con hermosa serenidad por Edna Doré, habita el último piso de propiedad municipal de una calle con cierta “clase” del barrio de Islington. Como no encontraron demasiada colaboración en este barrio, Leigh y su equipo tuvieron que desplazarse hasta Bethnal Green para encontrar las dos viviendas vecinas; una de ellas, propiedad de una altiva familia de “amantes de la ópera”, los Boothe-Braine; la otra, la de la señora Bender, en una nueva versión de la yuxtaposición doméstica que aparecía ya en “Grown-Ups”. La hermana de Cyril, la vulgar e histeroide Valerie, vive en una urbanización más allá del norte de Londres: un lugar que mira a la zona de King’s Cross con el mismo aire de injustificada superioridad con que Chigwell miraba en “Meantime” al East End londinense. Y, como aquella película, también “High Hopes” contrapone la situación económica y espiritual de una pareja de

hermanos. Además, al desarrollar algunos temas ya presentes en “Babies Grow Old” y “Grown-Ups”, ofrece una síntesis dramática perfectamente organizada de las actitudes humanas con respecto a la procreación y a la vejez.

El argumento de la película va convergiendo en torno al septuagésimo cumpleaños de una señora Bender cada vez más desamparada y amnésica. La celebración tiene lugar en medio de una espantosa reunión familiar en urbanización horrorosa. Otro hilo conductor de la película es la reflexión que acompaña a la comparación de estilos de vida vacíos, que se dispara cuando la señora Bender se queda fuera de casa, sin llaves, y a sus vecinos de clase media-alta no les queda más remedio que atenderla y ofrecerle una taza de té en la cocina. “¿Conserva usted los rasgos de cuando era joven?”, le pregunta con afectación Laetitia Boothe-Braine. La cámara recorre el rostro seco, arrugado y confuso de la anciana en busca de una respuesta. Pero en vano. Esa confrontación irónica entre los dos extremos del legado de la señora Thatcher es un intento de resumir, en unos pocos encuadres enfáticos, el espíritu de una época. El film recurre a la estrategia de un modo sistemático, y tan brutal, que las viejas acusaciones sobre la “exageración” y la “caricatura” tenían que reaparecer necesariamente.

Entre líneas de la jerga infantil con que el matrimonio Boothe-Braine bromea en las escaleras se adivina una rutina de perversos juegos sexuales. Aún no se ha hecho de noche y Rupert, un comerciante de vinos, se despoja apasionadamente de sus ropas mientras Laetitia, con lencería de seda, acaricia un famélico oso de peluche, “el señor Salchicha”. Aunque el retrato de estos representantes de las clases descerebradas es un tanto extremado, no resultan más grotescos –en realidad, son exactamente igual de grotescos- que sus advenedizas réplicas de la clase obrera: Valerie y Martin Burke. Burke (Philip Jackson) se dedica a la venta de autos de segunda mano y hamburguesas, y su forma de hablar, sus andares, su porte descuidado y su aspecto lujurioso le convierten en un ser tan repulsivo como los “yuppies”. Y Valerie (Heather Tobias) resulta patética en su afán por arrancarle a Laetitia los secretos del “buen gusto”.

Ningún cineasta está obligado a ser justo o equilibrado con la sociedad a la que toma, con pleno derecho, como material para sus películas. Su única obligación es la fidelidad a la verdad de las cosas tal como él la percibe, y Leigh percibía una nación dividida y desmoralizada. No podía sorprender, por tanto, que las lamentaciones de la crítica que incidían en la “falta de ecuanimidad” y la “exageración de los métodos de tipología de Leigh se aplicaran con el mismo “entusiasmo” a su talante político.

Cyril y Shirley están interpretados por Philip Davis y Ruth Sheen, una pareja que actúa con gran ternura y sinceridad. Los dos se aman intensamente y ven en su amor un refugio frente a la atmósfera inclemente de aquellos tiempos. Su relación, sin embargo, se ve constantemente alterada y sacudida por el dilema de tener o no hijos. Cyril es reacio a traer hijos al mundo cuando les espera una vida miserable. Él es un hombre tranquilo, pacífico y decente. Shirley, caracterizada por su prominente dentadura superior y su desaliño físico, sólo tiene que abrir un poco más sus enormes ojos castaños para expresarse con elocuencia sobre el tema, y el hombre, que lleva en su corazón.

Resulta cómodo resumir la carrera de Mike Leigh diciendo que es una progresión ininterrumpida hacia su éxito actual como cineasta. Ésta ha sido, de hecho, su ambición fundamental. Cuando empezó, sin embargo, era más fácil encontrar trabajo en teatro, y lo cierto es que nunca ha perdido todo el interés por este medio, aunque hoy estaría dispuesto a renunciar al teatro en el futuro. Pero a Leigh sólo le interesa ya dirigir películas, y, en realidad, es lo único que siempre quiso hacer.

Cuando se programó “Smelling a Rat”, en el Hampstead Theatre estaba a cargo Jenny Topper, que consiguió que el nuevo proyecto de Leigh llegara a buen puerto. “Smelling a Rat” resultó una obra muy divertida, a la quizás faltaba algo de acción, unos cuantos hechos más que sostuvieran la estructura de farsa que la propia obra subvertía con gran inteligencia. Timothy Spall encarnaba a Vic Maggott, un exterminador de ratas y otras plagas, que vive en el norte de Londres, eructa sin recato, parlotea atropelladamente y resulta, en fin, verdaderamente desagradable. Saskia Reeves es Melanie-Jane Beetles, una retrasada de aspecto

tembloroso e inocente a la que caracterizan sus andares cojos, su pronunciación ceceante y sus lentes color rojo. Siete años después de “Goose-Pimples”, Leigh se sacaba de la manga otra antifarsa vigorosa, candidata idónea para dar el salto al West End. Pero la producción no funcionó del todo como esperaba Leigh y esta última opción no prosperó.

No es la primera vez que Leigh se fijaba en los exterminadores como protagonistas de una de sus obras. Aquí, los empresarios raticidas duermen en cursis “gabinetes” cuyas paredes, de un verde y rosa intensos, crean un ambiente recargado. Así es el dormitorio de Rex Weasel (Eric Allan), que ha tenido que regresar inesperadamente de sus vacaciones en Lanzarote porque su mujer se ha enrollado allí con un jovencito. Acaba de terminar el feriado de Navidad y Vic Maggott, que trabaja en la empresa de Rex, se ha acercado a echar un vistazo al piso, como le ha pedido su jefe, después de que se haya celebrado en él una fiesta. Vic, que exhibe su grosero buen humor, ha traído a su mujer Charmaine (Brid Bennan) para fisgonear un poco. Al oírles llegar, Rex, con los reflejos y la velocidad de una liebre, corre a esconderse en uno de los muchos armarios del piso para espiar desde allí a su subordinado. Éste le critica por ser un falso, un auténtico “camaleón” de lengua retorcida. Se produce entonces una segunda incursión en el piso, protagonizada por el hijo de Rex, Rock (Greg Curttwell), momento en el que Vic y Charmaine se esconden también en el armario, lo que refuerza el aspecto estructural de farsa a la francesa. Rock parece un ave zancuda herida y malhumorada, y apenas abre la boca. A pesar de ello, confía en seducir a su novia Melanie-Jane aprovechando la ausencia de sus padres.

Vic es un personaje de una locuacidad increíble, capaz de construir sus parlamentos con un mínimo andamiaje gramatical, como un edificio barroco levantado sobre arenas movedizas. Parte de esa exuberancia verbal es fruto del trabajo de documentación de Spall –así hablaba un auténtico exterminador de ratas al que acompañó un día-, pero el actor asegura que la mayoría de las expresiones del personaje proceden a las sesiones de trabajo con Leigh, en las que intentaban recuperar y refinar, “unas veces dentro del papel y otras fuera”, lo que se había dicho en la improvisación original.

Leigh recuerda que lo pasó muy bien escribiendo los diálogos, pero Eric Allan, una de las personas que durante más tiempo ha colaborado con él, no habla con la misma satisfacción de su experiencia en el papel de Rex: “No hicimos los habituales ejercicios de improvisación. Pasamos muchísimo tiempo sentado, discutiendo cómo hacer las cosas. Con Mike la improvisación funciona cuando vas creando la obra a base de acciones. Y yo no acaba de hacerme con el papel. Tim, en cambio, bordó su personaje. Luego me enteré de que se había documentado en los servicios municipales de desratización, mientras que yo había estado en una empresa privada. El caso fue que no conseguí despegar con el personaje. Para mí fue una experiencia muy insatisfactoria, aunque tengo que reconocer que Mike posee la personalidad más fuerte que he conocido jamás y es un artista de verdad. Siempre empieza con un lienzo en blanco y nunca se repite ni se sirve de referencias externas. Todavía pienso que en aquella ocasión le defraudé”.

El Belvoir Street Theatre, una organización de teatro radical de Sydney, promovió el segundo viaje de Leigh a Australia, para poner en marcha un nuevo proyecto escénico. A su modo, Sydney resultó ser un entorno de trabajo tan polémico como lo había sido Belfast durante el rodaje de “Four Days in July”. Todos los actores de Sydney querían trabajar con Leigh. Éste entrevistó a ciento ochenta en tres semanas. Inicialmente había pensado en hacer algo con intérpretes aborígenes, pero descubrió que entre los que se presentaban a las audiciones había un pequeño grupo de actores de origen griego y eso suscitó su curiosidad. Precisamente sus vecinos de Wood Green son grecochipriotas. Leigh descubrió que también en Sydney los inmigrantes griegos controlaban el negocio textil: “Así que decidí montar una obra de griegos, y al parecer aquello fastidió enormemente a los actores con prestigio y popularidad, no porque fueran racistas, sino porque esperaban que se les considerara por encima de otros intérpretes menos conocidos”.

Para la producción, el Belvoir Street Theatre recibió una subvención procedente de los fondos para la celebración del bicentenario de Australia. La institución siempre había querido presentar algo subversivo y contrario al “establishment” con ocasión de esos festejos nacionales. Leigh estuvo sin duda a

la altura de sus deseos con su montaje de "Greek Tragedy": una pesadilla suburbana de ochenta minutos, ambientada en el barrio griego de Marickville, en un decorado de tresillos de segunda mano y joyería étnica. Los protagonistas son Kalliope, una costurera embarazada, y su esposo Alex, un tipo machista, voluble y permanentemente insatisfecho, que trabaja como cortador en una fábrica de ropa y tiene la casa a medio pintar. Todos los personajes son australianos de origen griego, menos Kalliope (Evdokia Katahanas), que nació en Grecia y quiere volver a su patria. En un accidente laboral, Alex (Stan Kouros) se hace un corte muy profundo en un dedo, que provoca la aparición en su casa de su jefe Larry (George Spartels), un hombre vulgar y aficionado a pellizcar el culo a sus operarias. Le acompañan su grotesca esposa Vicki (Christina Totos) y la hermana de ésta (Zöe Carides), azafata de la compañía aérea Qantas. El aeropuerto está cerca de la vivienda de la pareja y el zumbido de los aviones jalona la escena con siniestra regularidad.

Su implacable retrato de lo peor de Australia, centrado además en una minoría étnica de inmigrantes, difícilmente podía satisfacer las expectativas de las altas esferas del país, aunque tampoco se entienda muy bien qué esperaban de Leigh en tales circunstancias; ciertamente, no un producto blando y complaciente. Leigh disfrutó con el éxito del estreno y la polémica que lo rodeó. Mientras la obra estaba en cartel, se desplazó al Festival de Cine de Melbourne, donde se proyectaba una retrospectiva en su honor y donde tuvo lugar el estreno de "High Hopes". Por aquellos días se encontraba de vacaciones en Australia Philip Hedley, director artístico del Stratford East Royal Theatre, que manifestó su interés por llevar a Londres "Greek Tragedy". El director del Festival de Edimburgo, Frank Dunlop, hizo llegar a Australia una invitación entusiasta para que el montaje viajara a Escocia para participar en la edición de 1990 del certamen.

Philip Hedley se preocupó de que Leigh se sintiera como en casa durante su estancia en Stratford East. Regresó allí en junio de 1993 para poner en pie un nuevo montaje. Se trataba de "It's a Great Big Shame", título extraído de una famosa canción de vodevil compuesta por Gus Elen. La función se estrenó a mediados de octubre, un mes antes de la presentación londinense de "Naked". De

ahí que se generara gran expectación y se registraran llenos en el teatro y buenas reseñas por parte de la crítica.

El primer acto de “It’s a Great Big Shame” se retrotraía a 1893. La ambientación musical de Katherine Aughton se completaba con el verismo victoriano que confería al espacio de la representación la escenografía de Alison Chitty: paredes de ladrillo, el interior de una taberna, las esquinas de la calle, caballos, etc. En la segunda parte, la escenografía se transformaba en el paisaje, más familiar para Leigh, del interior de una vivienda en 1993. Los nuevos inquilinos –un matrimonio de raza negra que discute constantemente, la hermana de la esposa y el amigo del marido- son los protagonistas de una historia cercana en la que no faltan las actitudes superficiales, los resentimientos, los diálogos llenos de ocurrencias y las peleas. El primer acto estaba compuesto por treinta escenas breves y duraba noventa minutos; el segundo comprendía cuatro escenas más largas, con un total de cincuenta minutos. Entre el público hubo división de opiniones entre las dos partes, aunque en la mayoría de los casos ambas agradaban por igual.

Por primera vez, Leigh intentaba combinar las técnicas cinematográfica y teatral en una misma obra. El equipamiento técnico de Stratford, con ser excelente, no satisfacía todas las demandas planteadas por el primer acto, para el que Leigh y Chitty necesitaban un juego de fundidos y encadenados que dieran paso a las distintas locaciones. Nellie (Kathy Burke), la chica de la calle que canta el preludio de la obra, está enamorada de un carretero, joven alto y fornido que se llama Jim Short. Pero Jim no le hace caso a Nellie. En la ferretería conoce a Ada Ricketts, una muchachita menuda. Ada es una rival de pelar y Jim cae en su trampa tras invitarla a pepinillos, ya que él no aspira a mayor felicidad.

El destino fatal del matrimonio lo había profetizado Nellie en su triste canción, en la que lamentaba que un hombre del poderío físico de Jim quedara anulado por alguien que, como mujer era bien poca cosa. En un microcosmos de gran belleza plástica, reaparece la tensión, clásica en Leigh, entre la libertad y la domesticidad. Sólo que aquí el desenlace es más macabro que en las grandes peleas familiares que pueblan las obras de Leigh: Jim, minado por las tares

domésticas y por la fiscalización de su mujer, le anuncia que vuelve a casa con su madre; acto seguido, la alza en vilo y la estrangula, con esa inconsciencia de su propia fuerza que tienen los gigantes buenos.

Los actores que intervendrían en las escenas de ambiente victoriano hicieron más trabajo de documentación bibliográfica y salieron menos a la calle “metidos en sus personajes”, aunque Paul Trussell, que hacía de Jim, fue con un carro a repartir cerveza por el distrito londinense de Wandsworth: el último de aquellos carros victorianos tirados por caballos que quedaba en Londres. Wendy Nottingham, que hacía el papel de Ada, fue a la biblioteca de la Universidad de Oxford y se documentó sobre los artículos de ferretería de la época, consultando además los anuncios del momento.

La segunda parte de la función era un ejemplo de cómo se puede revivir el pasado por medio del espíritu de un lugar, aunque quizá Leigh podría haber aprovechado mejor las posibilidades del espectro de Ada, que regresa al final para aparecerse (¿y consolar?) a la afligida Joy, que ha estrangulado al inepto de su marido en la misma habitación. Pero los ecos del pasado están sin duda presentes en un contexto más amplio: el de unos vecinos que vuelven a alimentar el fuego – encendido por el rescoldo de la canción de Gus Elen- de antiguas querellas y viejos rencores.

Se abría así un camino nuevo en la carrera teatral de Leigh. Queda por ver –ahora que su capital cinematográfico se cotiza tan alto- hasta dónde llegará su trayectoria creativa en la escena británica. Como todos los que se dedican al teatro, Leigh está a merced de los avatares de la financiación y de las imprevisibles políticas de gestión que rigen esa actividad. Pero su producción teatral posee tal inmediatez, proyecta una sensación de riesgo tan acusada y se caracteriza por una intención satírica tan poderosa, que sería un crimen que los teatros subvencionados, grandes o pequeños, de este país le cerraran las puertas en el futuro. La carrera de Leigh empezó en el teatro, y es el único entre sus compañeros de profesión que ha sido capaz de generar, tanto para la escena como para la pantalla, una obra marcada por la consistencia, la intensidad emocional, la profundidad y la calidad. No cabe duda de que, en su caso, las

características y exigencias de los dos medios se han completado y alimentado mutuamente.

En 1989, después de “High Hopes”, Leigh y Simon Channing-Williams crearon la productora Thin Man Films, con sede en la calle Greek del Soho londinense. Aparecía así un núcleo geográfico de referencia en el que se darían cita todos los colaboradores de las empresas cinematográficas de Leigh. Según su agente, Anthony Jones, esta nueva manera de organizarse le ha proporcionado comodidad y estabilidad.

La primera aventura de Thin Man Films fue “Life is Sweet”, una comedia sobre las relaciones familiares y la comida, cuyos exteriores se rodaron en Enfield, otra ubicación indefinida del norte de Londres.

“Life is Sweet”, es una película de claridades, llena de vivacidad y de colores primarios. Wendy (Alison Steadman) da clases de danza, pero trabaja también en una tienda de ropa infantil. Su personaje es activo, alegre y un poco mandón, y su matrimonio con Andy (Jim Broadbent) es sólido como una roca, a pesar del aletargamiento crónico en el que éste se halla sumido por su dedicación al bricolaje. El film narra la historia de dos gemelas, Nicola (Jane Horrocks) y Natalie (Claire Skinner), y de dos “chefs” de cocina, Andy y Aubrey (Timothy Spall), que terminan bastante perjudicados, aunque las cosas adquieren al final un tinte cómico. Andy resbala al pisar un cucharón en la gran cocina donde trabaja y en la que es el jefe supremo. Y el objeto que ha provocado el accidente colgará luego de la pared de su casa, encima de una reproducción de Degas. Poco antes, el propio Andy había sido descubierto tumbado en el suelo de su “casa rodante-hamburguesería”, un puesto de comida rápida condenado al fracaso, tras haber bebido más de la cuenta en el “pub” con su amigo Patsy, el mismo que le ha vendido esta chatarra. Por su parte, Aubrey, es un chef impresentable que espera demostrar su talento en la inauguración del “Regret Rien”, su restaurante que se anuncia como “très exclusive” y está situado en una calle comercial de Enfield. La primera noche no se presenta ni un solo cliente.

El lado oscuro de la historia viene dado por la implacable desgracia de Nicola, aunque el asunto se aborda con inteligencia y humor, pero sin traicionar la

gravedad del problema. Nicola es una rebelde instintiva y alejada, que contrae sus facciones huidizas en un gesto desafiante que expresa su desprecio hacia el aburguesamiento de la vida familiar.

Como de costumbre, Leigh hunde su cámara hasta el fondo en la vida secreta e inconfesable de sus personajes. En este caso, Nicola se da un atracón de chocolates y después se provoca el vomito. En el cuarto de al lado, Natalie, inmersa en el estudio de sus folletos de viaje, escucha con tristeza la habitual sesión de ruidos que hace su hermana al engullir primero y devolver después su festín clandestino. El agobio de la vida familiar es un aspecto de la anorexia-bulimia que Jane Horrocks incorporó al papel: “En cuanto escapas de la familia, el problema empieza a mejorar. Nicola sólo salía de la casa para comprar tabaco. Su paranoia hacía que el mundo exterior le resultara inabordable, como la propia realidad en el interior de la casa”. El trance por el que atraviesa Nicola se resume en un memorable encuentro con su madre, que es además un buen ejemplo de cómo las menudencias cotidianas de la vida familiar pueden transformarse, como en una comedia griega, en material de alta tensión dramática. Nicola tuerce el gesto mientras Wendy le abre su regazo maternal con los ojos llenos de lágrimas y le explica a esa criatura desdichada y sin expectativas laborales el cariño que le tienen en casa. La tragedia de Nicola, reconocible por lo que tiene de frecuente, consiste en que ella misma se ha vuelto inaccesible para los demás. Con su comportamiento está alejando a su novio, que no tardará mucho en desaparecer de su vida.

En el restaurante de Aubrey, éste tiene una ayudante de una chica tímida y rara (Moya Brady), y a quien el “chef” piensa seducir con la excusa de enseñarle a tocar batería. Los únicos amigos de Aubrey son Wendy y Andy. En un gesto afectuoso y de genuina generosidad, la primera se ofrece a echar una mano la noche de la inauguración, ya que la camarera del restaurante se ha ido de viaje. Aubrey empieza a beber para calmar los nervios y termina emborrachándose. Como, además, no se presenta ni un solo cliente, acaba echándose a la calle para insultar a la sociedad y sus hordas de “cretinos de clase obrera” que no han acudido a la inauguración. Completamente ebrio y rechazado, se insinúa con

ordinariedad a Wendy, se quita los pantalones, deambula con torpeza e indignación por las mesas vacías —la mayoría de las cuales derriba, haciendo añicos la vajilla— y, finalmente, pierde el conocimiento tras hundirse en trémulos sollozos de desencanto.

Mientras esperaba la financiación de “Naked”, Leigh se había sentido intrigado por guión breve que le había enviado su amigo Jim Broadbent. “A Sense of History” era la autobiografía confesional de un personaje de ficción, el vigésimotercer conde de Letee, contada ante la cámara en exteriores, como si fuera un documental que recorre la propiedad de esa familia nobiliaria. Viendo en esa idea la oportunidad de tomarse un respiro, pero manteniéndose activo al mismo tiempo, Leigh se avino a dirigir el guión de Broadbent para Thin Man Films y Channel 4. El propio Broadbent hizo el papel del conde, que no estaba basado en ninguna persona real. La película, de veintiocho minutos, se rodó en los hermosos exteriores del castillo de Highclere. El padre del vigésimotercer conde se ahorcó cuando el actual tenía catorce años, aunque éste había allanado ya el camino de la sucesión a los siete años, matando a su hermano mayor, convencido de que era tonto y sospechando que fuera homosexual, aunque sólo tuviera once años. El genuino sentido de la responsabilidad del hermano pequeño respecto de la hacienda familiar debía tener su recompensa. El deber le exigía estar a la altura de las circunstancias. Por eso le descerrajó un tiro a su hermano justo debajo del mentón.

Cuando llegó la guerra, el conde de Letee sintió que no podía alzarse en armas contra Hitler. Se enamoró de una sirvienta de establo y eliminó a su mujer en el lago de la hacienda. A sus dos hijos, de ocho y seis años, testigos potenciales del hecho, les obligó a acercarse para ahogarlos también. El aristócrata revive ahora ante la cámara el ciego frenesí de sus actos pasados, y acaba haciendo que aquel crimen parezca el cómico accidente de un día de excursión en barca. Jamás volvió a ver a la hermosa joven por la que había cometido aquellas acciones. El relato de Broadbent, enunciado aquí con gesto frío y voz neutra, empieza a ejercer una curiosa fascinación sobre el espectador, hasta el punto de suscitar su comprensión. El aliento helado y la mirada cruel del conde

se impregnan de tristeza y ya no se asiste a la insensible confesión de un viejo loco, sino a la tragedia de un individuo radicalmente equivocado en su idea del deber. Y es que, en el fondo de su corazón, vibra un cariño vehemente por aquella hacienda, por aquel paisaje rural, por aquella Inglaterra...

En 1996 llega el reconocimiento casi unánime con un proyecto que hasta la fecha había resultado el de mayor presupuesto de su carrera. En la primera fase de "Secrets and Lies", se desarrolla un relato que se descompone en tres hilos narrativos: el matrimonio formado por Maurice Purley (Timothy Spall), fotógrafo retratista, y su angustiada mujer Monica (Phyllis Logan), cuya relación resulta enigmática en su aridez y cuyo equilibrio parece precario; la accidentada convivencia entre Cynthia (Brenda Blethyn), hermana de Maurice, que vive entre el extrañamiento familiar y el trastorno mental, y su hija Roxanne (Claire Rushbrook), joven barrendera permanentemente ceñuda; y, finalmente, la pericia personal de la afligida Hortense (Marianne Jean-Baptiste), en su afán por localizar a su madre biológica. Ésta resulta ser nada más y nada menos que Cynthia. Hortense es negra y Cynthia blanca. La ceguera de los prejuicios raciales y las dificultades creadas por el color de la piel son temas candentes que subyacen a muchas relaciones sociales.

La acción conduce a un clímax clásico, característico de la obra de Leigh, que en esta ocasión tiene lugar durante un asado que es también la fiesta de cumpleaños de Roxanne. Es un momento propicio para la confesión desnuda, en el que Maurice da rienda suelta a su rabia reprimida contra todas las veladuras que falsean la representación de la verdad y que su oficio de fotógrafo tipifica, contra los resentimientos y hostilidades que informan nuestra existencia cotidiana. Las tres personas a las que más quiere, dice Maurice, no se pueden ver ni en pintura: "¿Por qué no podemos compartir nuestro dolor?". Entonces sale a la luz la incapacidad de Maurice y Monica para tener hijos. Llevan quince años intentándolo todo. A pesar de ello, su matrimonio parece vivo. Cynthia, por su parte, ha encontrado su primera hija, aunque por el momento se niegue a desvelar la identidad del padre. La cámara se aleja del pequeño patio trasero de la casa de Cynthia, con su cobertizo y su barato mobiliario de jardín. Vemos a Cynthia

disfrutando relajada ante la perspectiva de que sus hijas se lleven bien: “Esto es vida, ¿eh?”.

Las escenas cruciales son las del encuentro de Cynthia y Hortense: una secuencia completa, orquestada con aplomo, a lo que contribuye también la música de Andrew Dickson. En la partitura de Dickson, el cauteloso juego del teclado y los violoncellos desemboca en la polifonía de las trompetas y en un tono melodioso que sugiere dinamismo y vitalidad. Así se subraya el “retorno a la vida” de Cynthia, una aventura en la que ella se embarca con grandes titubeos durante la primera cita entre madre e hija.

La utilización de la cámara estática es una de las habilidades de madurez de Leigh. La confianza con que prolonga los planos durante el tiempo necesario, pero no más, es un síntoma inequívoco de la maestría que ha alcanzado con el paso de los años. Hay en la película dos planos-secuencia cuya longitud resulta especialmente significativa: uno dura nueve minutos, cuando madre e hija se conocen en el café, y el otro, el asado familiar, seis y medio. En el periódico *The Observer*, al crítico Philip French le llamó la atención cómo, en esta última escena los siete personajes que se sientan en la mesa interactúan sin que la cámara favorezca a ninguno de ellos en especial: “El director de fotografía Dick Pope utiliza la profundidad para hacer que Maurice, que se encuentra detrás de los demás, ocupándose del asado, constituya una presencia vívida dentro del grupo, pero al mismo tiempo quede al margen de él. A ese largo plano sigue la escena en el interior de la casa: un momento de encarnizamiento familiar, primero y, después, de descarnada sinceridad. Leigh alterna aquí los primeros planos con otros en los que a una figura perfectamente enfocada en primer término acompaña otra, en posición más retrasada y levemente desenfocada”.

En este tiempo, una circunstancia personal vino a someter de nuevo a Mike Leigh a una dura prueba. Su matrimonio con Alison Steadman se rompió. La noticia se supo poco antes del triunfo de Cannes. Al parecer, Alison había iniciado una relación con el actor Michael Elwyn mientras trabajaban juntos en el rodaje de una serie de la BBC titulada “No Bananas”. En la actualidad, Alison ha

abandonado el domicilio común en el norte de Londres, donde Leigh continúa viviendo con sus dos hijos.

Todos los personajes de las obras de Leigh son minuciosamente documentados por los actores durante la fase de ensayos. El truco empleado por el director en “Career Girls”, consistió en decir a sus intérpretes, justamente al acabar el periodo de ensayo, que en esta ocasión el trabajo de documentación iba a formar parte de la película misma. Dos amigas de los años de universidad que llevan seis años sin verse, Hannah (Katrin Cartlidge) y Annie (Lynda Steadman), se reúnen durante un fin de semana en Londres. La película empieza con el viaje en tren de Annie, que se dirige a la capital desde el norte de Inglaterra. En la estación de King’s Cross la recibe Hannah en un auto de la empresa para la que trabaja. Annie trabaja ahora como secretaria de personal, mientras que Hannah, de apariencia más segura que su amiga, es ejecutiva de una empresa de papelería.

Como estudio de los entresijos y las prioridades de la amistad, “Career Girls” es una película muy amena, aunque en ella se da rienda suelta a la faceta más enfática y excéntrica de los personajes. Eso defraudó a algunos críticos, aunque menos que en otras ocasiones. Las dos mujeres han suavizado las aristas de su personalidad de la época estudiantil, cuando Annie estudiaba Psicología y Hannah, Inglés: una época frenética que la película recrea bajo una luz más fría. Annie sufría en aquel tiempo el doble estigma de una enfermedad cutánea y de unos ojos que no paraban quietos ni un momento; Hannah por su parte, se endurecía para enfrentarse al mundo mediante una agresividad imprudente que, en el fondo, denotaba su vulnerabilidad. Había una tercera amiga y compañera de piso, Claire, a quien las dos reconocen, ya en el presente de su reencuentro londinense, cuando pasa junto a ellas haciendo “footing”. Pero Claire apenas cuenta en el conjunto del film.

Más importancia tiene la presencia del grotesco Ricky (Mark Benton), cuya represión sexual y gestos estafalarios de los tiempos de estudiante han dado paso en el adulto a la desesperanza del alcohol y al fracaso más absoluto. Las chicas encuentran a ese elefante bonachón tirado a la puerta de su antiguo

departamento, que las dos han querido visitar. En las escenas retrospectivas, Ricky aparece como un desastre lleno de tics nerviosos; el dedo índice de su mano derecha se empeña en apuntar hacia una zona no muy bien definida próxima a la oreja del mismo lado. Entre sus incomprensibles balbuceos, los espasmos de Annie y la irritabilidad de Hannah, la tensión que se acumula entre los tres resulta a la vez cómica e inquietante.

Hannah y Annie van juntas a buscar departamento y encuentran por casualidad a dos viejos conocidos: uno es un persuasivo especulador que opera en el distrito londinense de Canary Wharf, y el otro un desdeñoso agente inmobiliario que, como comprobarán después, tuvo en otros tiempos relaciones con las dos chicas. La película desprende una atmósfera extraña, un aire de lamento y elegía que corrobora la tristeza de los últimos planos, en los que aparecen Ricky sumido en sus solitarios desvaríos junto al mar y las chicas despidiéndose con la promesa de volver a verse al cabo de otros seis años. Se tiene la impresión de que esa promesa se la llevará el viento. El fin de semana que han pasado juntas ha servido para ratificar su afecto mutuo, pero también sus diferencias.

Leigh se despediría del siglo XX con “Topsy-Turvy”. Con este trabajo se despidió de la era victoriana, a cuya sombra –en el aspecto arquitectónico y musical- se había criado su generación. La gran sorpresa que depara “Topsy-Turvy” –que a grandes rasgos cuenta la historia de cómo W.S. Gilbert (Jim Broadbent) y Sir Arthur Sullivan (Allan Corduner) compusieron “El Mikado” (1885), una de las óperas cómicas inglesas más populares de todos los tiempos- sólo se mitiga un poco a la luz de las obsesiones y constantes de Leigh, entre las que figuran la existencia de una compañía de intérpretes escénicos, la forzada amistad de los dos protagonistas y la evocación, increíblemente minuciosa y detallada, de una sociedad al borde del cataclismo milenario.

Estamos en el Savoy Theatre, construido por D'Oyly Carte y dedicado a Gilbert y Sullivan y sus trece colaboraciones. “La princesa Ida” era la tercera función que acogía el nuevo teatro pero no fue aclamada de forma unánime. En la película, Gilbert convoca a su mujer y a los miembros de la compañía para leerles

la desfavorable reseña de The Times, en la que se le llama “rey de los desbarajustes”. El film muestra cómo la colaboración entre sus dos protagonistas, súbitamente amenazada, consigue remontar el vuelo gracias a “El Mikado”. Sullivan quiere que se le tome más en serio como músico; D’Oyly Carte necesita más espectáculos para su nuevo teatro; Gilbert vive encerrado en un matrimonio sin hijos con la leal y dedicada Kitty (Lesley Manville), mientras sus padres, ya mayores y que viven separados, ponen constantemente a prueba su paciencia. Uno de los elementos más divertidos de la película es la rigidez y falta de humor de Gilbert. Mientras Gilbert se entrega a su trabajo con absoluta seriedad, Sullivan se divierte con prostitutas parisinas y habla abiertamente de su salud, sus preocupaciones y ambiciones con su refinada amiga norteamericana Fanny Ronalds (Eleanor David)

Al mismo tiempo, Leigh construye un relato realmente extraordinario sobre una compañía de actores y cantantes inmersos en la creación de una nueva obra y participes de todas las alegrías y sinsabores de la vida cotidiana. Hay ensayos, cotilleos detrás del escenario, pruebas de vestuario, reuniones para dar instrucciones a los actores, sorprendentes revelaciones sobre la adicción a las drogas y al alcohol de algún que otro personaje e incluso, en un momento determinado, un gesto de solidaridad de los integrantes de la compañía frente a la decisión de Gilbert de cortar el número más importante de “El Mikado” justo antes del estreno. La vida del actor se convierte en un contrapeso del interés por el proceso creativo, como si Leigh se propusiera homenajear a Gilbert y Sullivan bajo la forma de su habitual aspiración a reflejar la dimensión humana en toda su gloria y miseria.

Su siguiente trabajo será “All or Nothing”, película en la que Phil (Timothy Spall) es un taxista, padre de familia, que con los años ha perdido alegría y se ha abandonado a una taciturna resignación. El mismo sentimiento que parece marcar la conducta de su hija Rachel (Alison Garland), la obesa adolescente que limpia pisos en una clínica, habla poco y se refugia cada noche en la lectura de novelas. Toda esa pasividad contrasta con la rabia que se percibe contenida en Penny (Lesley Manville), la atareada dueña de casa, esposa de Phil, que apuntala las

finanzas con su sueldo de cajera en un supermercado, y que es hostilmente impugnada por Rory (James Corden), el hijo que sólo sale del sofá donde vive echado mirando televisión, masticando y maldiciendo, para sentarse a la mesa y seguir engrosando su silueta.

La soledad y el descontento también son visibles en sus vecinos. Carol (Marion Bailey) y Ron (Paul Jesson), otro taxista. Ambos "sobreviven" a base de alcohol, mientras que su desempleada hija Samantha (Sally Hawkins), anda en busca de amoríos y es objeto del deseo de un muchacho extraño que vive apostado al pie de su ventana. La única que parece mantener cierto optimismo gracias a su sentido del humor es Maureen (Ruth Sheen), compañera de trabajo de Penny, aunque su hija Donna (Helen Coker) le trae bastantes problemas ya que se ha embarazado de su novio, un tosco galán que incluso llega a golpearla y amenazarla, no sin antes haberla engañado con Samantha.

Hay momentos dignos de ser destacados por su poder descriptivo o por su contenida carga dramática, por ejemplo: La noche de karaoke que se regalan las tres amigas y el rastreo que hace Phil en busca de monedas para poder pagar el alquiler de su radiotaxi. Estas imágenes son la prueba de que el método de Leigh brinda a los personajes una profundidad y coherencia innegables, ya que desenvolviéndose en situaciones cotidianas, éstos reaccionan de la misma manera verosímil que lo han venido haciendo.

Imágenes de “Secrets and Lies” (1996) y “Topsy-Turvy” (1999)



En 2004 Leigh vuelve a los grises suburbios ingleses, esta vez con “Vera Drake”, la historia de una mujer ingenua con un secreto. Vera (Imelda Staunton) es una madre y esposa ejemplar, solidaria y servicial, que durante años oculta a sus seres queridos una de sus actividades periódicas. Se dedica a practicar abortos en familias pobres. Cuando es descubierta, es detenida y procesada, momento en el que todo su mundo y el de su familia se derrumban.

El personaje no existió realmente, aunque Leigh afirma que representa a centenares de mujeres que en el Reino Unido de mediados del siglo XX, “ayudaron a muchas otras a deshacerse de hijos no deseados, en especial por la negativa consecuencia que en su precaria economía tendría la llegada de un nuevo vástago”²¹.

Leigh escogió hacer una película sobre el aborto, “porque se trata de una materia conflictiva, hoy como hace décadas, que hace necesario un debate social”²². Igualmente aborda la diferencia de derechos y posibilidades dependiendo de las clases sociales, un tema común en su filmografía.

En esta oportunidad escoge tomar una posición clara respecto al tema, ya que contrapone el hecho de que el personaje de Drake ni siquiera cobre por sus prácticas, frente al ejemplo de las hijas de familias adineradas, que podían interrumpir su embarazo fácilmente previo pago de informes psicológicos que lo justificaran. Optó por situar la trama en la década del 50 y no en la actualidad “para tratar implícitamente el dilema moral sobre el aborto, evitando la cruda propaganda. Además, he intentado sólo hacer preguntas y no extraer conclusiones fáciles y superficiales”²³, afirma Leigh.

Su último proyecto se estrena este año. Se trata de Happy-Go-Lucky, en el que Poppy (Sally Hawkins) una chica que mantiene una actitud positiva frente a la vida, se encontrará con personajes que cuestionarán su aparente felicidad injustificada. A pesar de que no hay muchos datos sobre el proyecto, en el Festival de Cine de Berlín de este año, el film obtuvo un premio para su actriz principal.

²¹ [Http://www.elmundo.es/elmundo/2004/09/06/cultura/1094485719.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2004/09/06/cultura/1094485719.html)

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

- **Filmografía**

- *Bleak Moments* (1971)
- *High Hopes* (1988)
- *Life Is Sweet* (1990)
- *Naked* (1993)
- *Secrets & Lies* (1996)
- *Career Girls* (1997)
- *Topsy-Turvy* (1999)
- *All or Nothing* (2002)
- *Vera Drake* (2004)
- *Happy-Go-Lucky* (2008)

- **Estrenos comerciales (obras teatrales) Proyectos para la TV y BBC.**

- *The Box Play* (1965)
- *My Parents Have Gone to Carlisle* (1966)
- *The Last Crusade of Five Little Nuns* (1966)
- *NENAA* (1967)
- *Individual Fruit Pies* (1968)
- *Down Here and Up There* (1968)
- *Big Basil* (1969)
- *Epilogue* (1969)
- *Glum Victoria and the Lad with Specs* (1969)
- *Bleak Moments* (1970)
- *A Rancid Pong* (1971)
- *Wholesome Glory* (1973)
- *The Jaws of Death* (1973)
- *Dick Whittington and his Cat* (1973)
- *Babies Grow Old* (1974)
- *The Silent Majority* (1974)
- *Abigail's Party* (1977)
- *Too Much of a Good Thing* (1979)
- *Ecstasy* (1979)
- *Goose-Pimples* (1981)
- *Smelling a Rat* (1988)
- *Greek Tragedy* (1989)
- *It's a Great Big Shame!* (1993)
- *Two Thousand Years* (2005)
- *Hard Labour* (TV, 1973)
- *The Five Minutes Films* –The Birth of the 2001 F.A. Cup Goalie Final; Old Chums; Probation; A Light Snack; Aftrenoon- (TV, 1975)
- *The Permissive Society* (TV-BBC “*Second City Firsts*”, 10/04/75)
- *Nuts in May* (TV-BBC “*Play for Today*”, 13/01/76)

- *Abigail's Party* (TV-BBC "Play for Today", 01/11/77)
- *Kiss of Death* (TV, 1977)
- *Who's Who* (TV, 1978)
- *Grown-Ups* (TV, 1980)
- *Home Sweet Home* (TV, 1982)
- *Meantime* (TV, 1983)
- *Four Days in July* (TV, 1985)
- *The Short and Curlies* (TV-Cortometraje, 1987)
- *A Sense of History* (Cortometraje, 1992)²⁴.

²⁴ Coveney Michael, 1996: 48-49-50-51-52-54-55-56-69-70-71-75-76-78-79-80-82-83-84-86-87-89-90-93-94-97-101-102-103-108-109-110-111-112-114-115-116-117-118-120-121-122-123-124-125-128-131-132-134-136-137-138-139-140-144-145-146-152-153-154-157-160-161-162-163-167-168-172-174-176-179-181-182-183-184-185-191-192-193-195-196-197-203-204-205-5-206-207-209-210-212-214-215-218-219-220-221-223-224-226-227-228-233-234-235-236-239-240-242-243-244-246-247-250-258-259-260-282-284-285-286-288-289-290-291-293-294-299-300-301-302-303-304.

III) Una de sus obras más famosas

*Análisis de su obra:

-Naked (Cine)

***Análisis de su obra.**

“Naked” es una antiodisea, una crónica de la actualidad llena de malas noticias, un viaje a lo más profundo de la enfermedad y la desesperación de un hombre donde, al mismo tiempo, se registran los efectos perniciosos que su trato ocasiona a las mujeres que encuentra en su camino. Tiene una movilidad y dinámica únicas dentro de la filmografía de Leigh.

Los planos iniciales, rodados con cámara en mano, muestran las imágenes, un poco menos nítidas que el resto de la película, de un encuentro sexual marcado por la violencia, que tiene lugar contra un muro en algún callejón. La mujer, seguramente una prostituta, lanza una serie de insultos mientras Johnny (David Thewlis), huye a la carrera, roba un coche y abandona la ciudad en dirección a Londres. Desde ese momento vemos a Johnny desbocado en sus actos y en su expresión: escupe un torrente de juicios críticos y se dirige al departamento de su antigua novia, Louise (Lesley Sharp), en un barrio gris del East End londinense. La interpretación de David Thewlis dota al film de un gran magnetismo. Johnny posee un aspecto físico desagradable, fuma sin parar, mientras un hilo de saliva corre por los pocos pelos de su descuidado bigote, tras el que asoman unos dientes prominentes., y tiene una mirada penetrante. Es un hombre sin ataduras sociales, lleno de conocimientos inútiles y con facilidad para la réplica ingeniosa, impregnada de intimidatoria agresividad. En resumen, una bomba de relojería andante que sólo espera que algo lo haga estallar.

Louise comparte piso con dos chicas: Sophie (Katrin Cartlidge), una “punk” con pinta de estar permanentemente colgada, que viste de cuero negro y se mueve sin elegancia, y Sandra (Claire Skinner), una enfermera que ha ido de vacaciones a Zimbabwe, acompañada por su novio, y que no aparece hasta los últimos veinte minutos de película. Sandra encontró el departamento por mediación de un yuppie, un tipo de intenciones perversas, conocido por dos

nombres distintos. Sebastián Hawks para sus arrendatarios y Jeremy (Greg Curttwell) para los demás. Los aspectos más repugnantes de la figura de Jeremy y su afán depredador en el terreno sexual constituyen una derivación del relato paralela a las hazañas de Johnny y desencadenan un conflicto catastrófico.

Johnny se presenta en el piso de Louise y casi de inmediato seduce a Sophie, aunque “seducir” es un término demasiado suave para describir lo que ocurre entre ambos. Ella es una criatura patética, fascinada y a la vez asustada por la verborrea hipnótica y dominante de Johnny. En uno de los mejores “gags” de Leigh, derivado, como es característico en él, de los detalles de vestuario, la chica desvía la atención de Johnny desde la barroca profusión de cordones y hebillas de su oscuro atuendo hasta el cierre sencillo y escondido de su pantalón: “Ya lo has intentado por las escaleras a pie, ¿qué tal si probamos ahora las mecánicas?”. Al cabo de unas escenas, se ve a la pareja haciendo el amor. Johnny golpea con violencia la cabeza de Sophie contra el sofá. Es evidente que nadie admitiría ese procedimiento como estrategia de seducción, pero también es cierto que para muchas personas el sexo es así y que, la violencia forma parte de cualquier expresión de la sexualidad. Katrin Cartlidge, dice de su personaje que la falta de inteligencia y la insensibilidad en la que vive sumida le hacen apetecer las sensaciones fuertes: “Hasta el dolor es mejor que nada”.

En una secuencia de la película, la cámara permanece inmóvil mientras observa desde unas escaleras. Dick Pope, el director de fotografía, ha relatado posteriormente lo difícil que fue conseguir la “sencillez” de ese plano. En aquel espacio tan limitado no había sitio para que se ocultarán él y su equipo, y la iluminación, que en todas esas escenas crea una atmósfera nocturna en la que predomina el azul tenue, resultó enormemente complicada. Johnny va y viene de la cocina al salón, donde Louise está sentada frente al televisor, y Sophie intenta convencerle para que le deje ir con él. A Johnny se le cruzan los cables y abandona el departamento, perseguido por la música y por sus propios demonios. Se aventura entonces por el torbellino del Soho y, en medio del ajetreo nocturno tropieza con un joven escocés pelirrojo que grita a pleno pulmón el nombre de Maggie y que, al parecer, ha venido a Londres tras golpear a su padre en la

cabeza con un atizador. El diálogo coloquial que mantienen Archie, el escocés, y Johnny, que se aprovecha de la torpeza del muchacho para revalidar su superioridad sobre él con la misma capacidad intimidatoria que emplea para humillar a las mujeres, está cuajado de violencia y sarcasmo.

Hay un detalle de la caracterización de Archie que ilumina un aspecto interesante del método de Mike Leigh. “El personaje no está basado sólo en algún conocido del actor, sino que procede también de una persona que el propio Leigh recuerda haber encontrado años atrás, durante uno de sus viajes: una vía bastante frecuente de acceso a los personajes. Archie, una criatura agresiva e intratable que se expresa con monosílabos, surge de dos vías creativas distintas, pero lo destaca una orgánica individualidad de parte del actor que lo interpreta”.²⁵

Todo aquel episodio concluye cuando por fin aparece Maggie, una vagabunda que deambula por un solar abandonado, que compone en realidad un paisaje de barro, muros y arcos de ladrillos que la cámara fotografía con notable belleza. Aquel lugar no tenía nada que ver con el Soho londinense, desde luego, pero como dice Leigh, que en realidad rodó esta escena en el East End, fue una “licencia poética”.

Lo cierto es que en la película no hay ningún elemento de carácter estrictamente realista; la intensidad de los diálogos, aunque arraigada en el habla cotidiana, es una táctica poética deliberada, del mismo modo que los exteriores elegidos para cada escena se adecuan a esos diálogos. Johnny ha regalado ya a Archie uno de sus discursos favoritos sobre Nostradamus y el Apocalipsis. En aquella tundra de ladrillos envuelta en luz nocturna, Maggie pregunta a Johnny si ha visto alguna vez un cadáver. “El mío solamente”, es su enigmática respuesta. La atmósfera es bastante teatral; la acción se recorta sobre el sugerente decorado de los arcos ladrillos; la pareja de jóvenes vagabundos escoceses dan vueltas uno alrededor del otro, y dando vueltas desaparecen de la vida de Johnny y de la vista del espectador, dejando en primer plano a un Thewlis cabizbajo, presa de la soledad nocturna y componiendo la imagen que quizás, mejor compuesta está de toda la película.

²⁵ Coveney Michael, 1996: 34.

Johnny asume a partir de entonces la condición icónica de portavoz, no tanto de los sin techo sino de los que se encuentran perdidos y sin rumbo en la vida, de los insatisfechos, los rebeldes y los ignorados. Por eso reacciona contraatacando. No deja de hablar ni de moverse. La densidad filosófica durante su siguiente encuentro, esta vez con un guardia de seguridad llamado Brian, alguien melancólico y muy receptivo. Para Johnny, Brian tiene el trabajo más aburrido del mundo, encargado de vigilar un enorme espacio vacío. De vez en cuando se levanta de la silla en la que pasa las horas leyendo y aliviando el tedio comprobando el funcionamiento de unos interruptores. Brian permite que Johnny entre en su recinto de trabajo, proporcionándole un refugio y una compañía imprescindible. Hace tiempo su mujer lo abandonó y se fue a vivir a Bangkok. Cuando Johnny le pregunta directamente por su vida sexual, el vigilante confiesa que ya ni se acuerda del último polvo que echó.

Gracias a la iluminación y a un hábil uso de la técnica del silueteado, aquel lugar se transformó en una especie de “cámara de gas post-moderna”. En ese limbo iluminado por luces de neón, despojado de cualquier indicio de habitabilidad y sin más adorno que unas plantas de interior, Johnny lanza sus desvaríos apocalípticos. En un instante parece uno de esos fanáticos religiosos que andan por las plazas públicas y en las calles declarando que la prueba de la salvación, y el archivo histórico más válido, por ser sagrado, de las catástrofes que ocurrieron y ocurrirán, es la Biblia. Nada más que Johnny no puede invitar a nadie a leer las asociaciones que ha concluido con los años ya que éstas están sólo en su cabeza.

David Thewlis considera que, aunque “Naked” trata en realidad sobre la muerte del amor, “la película nace del amor a la vida y de la preocupación por el futuro. Johnny no es una persona complaciente. Es un existencialista cuya falta de comprensión acrecienta su hostilidad. A esa apreciación hay que añadir la del propio Leigh, para quien el bagaje de la cultura cinematográfica que uno va acumulando no puede por que “proyectar una sombra sutil sobre tu trabajo”.²⁶

Desde una de las ventanas situadas en una planta del edificio de oficinas, Brian muestra a Johnny una escena que contempla asiduamente: en un piso del

²⁶ Coveney Michael, 1996: 36.

otro lado de la calle, sin cortinas que impidan la visión, una mujer baila con ademanes provocativos y bebe vodka. Johnny quiere saber si el guardia la ha visto completamente desnuda. “Una vez”, contesta Brian. Johnny no tarda en colarse en el departamento de la mujer, adoptando la falsa identidad del hermano del agente de seguridad. Johnny trata a la mujer con una mezcla de lástima y desprecio: “Desde allí enfrente pareces mucho más joven”, le dice con crueldad, mientras sus manos apartan bruscamente el vestido y su ropa interior. Pero, cuando la tiene entregada a su voluntad, Johnny se arrepiente, al ver en su cuerpo un tatuaje de una calavera. De nuevo se le cruzan los cables y, añadiendo al agravio el insulto, declara que no puede hacerlo con ella porque le recuerda a su madre. Johnny piensa que su madre es una puta, en un momento posterior dará a entender que sus fotos han figurado muchas veces en las páginas de revistas pornográficas y comparte con Sophie y Louise que a uno de sus amigos le cobra menos de lo habitual por sus servicios sexuales. Si es cierto o no, constituye un enigma que el film no revela. Se trata, en todo caso, del segundo tatuaje importante que aparece. El primero lo lleva Sophie en el brazo derecho y es una golondrina: la marca de las prostitutas. De modo un tanto incongruente, la mujer del departamento le ha contado a Johnny que su libro favorito es “Emma” de Jane Austen. Antes de salir de allí, el protagonista roba éste y algunos otros libros que encuentra en la casa.

A medida que avanza la película, los lugares por los que va pasando Johnny definen sus palabras y su comportamiento. No es que el personaje vaya cambiando o creciendo, sino que va mostrando las distintas caras de una misma e ***inmutable personalidad***. Es precisamente así como nos vemos a nosotros mismos y a los demás en la vida real: por lo general, no experimentamos los cataclismos emocionales ni las caídas en picado de los personajes de la tragedia tradicional; no sufrimos grandes cambios en el curso de nuestra existencia. La obra de Leigh incluye esta verdad esencial, tejiendo en torno a ella una estructura narrativa y estética.

Después de robar los libros y desayunar Brian –que se despide de él con “un no malgastes tu vida” que resulta tristemente irónico viniendo de quien viene-,

Johnny se va detrás de la primera que encuentra: la chica que les ha servido el desayuno y que cuida la casa de unos estudiosos de la cultura clásica que están de viaje. No sólo la casa, sino la decoración del lugar se convierten de nuevo en leña para el insaciable fuego del protagonista. Empieza saludando a una pequeña réplica en cobre de un atleta griego: “¡Pero si es el repartidor de pizza!”. Después, y tras deducir que los propietarios de la casa son hombres los dos, declara que él no es “homerofóbico”: “Me he leído ‘La Ilíada’ y ‘La Odisea’”. También ha visto una que otra película. Cuando la chica le ofrece ducharse, él responde con su sarcasmo habitual: “No irás a acercarte con un luego sigilosamente, con un cuchillo en la mano y disfrazada de tu madre, ¿verdad?”, referencia que se refuerza posteriormente con un plano nocturno del “gótico” exterior de la casa (como el de la película “Psicosis”) Johnny no usa su inteligencia para relacionarse con los demás, sino como un amortiguador de su condición casi psicópata y como arma de sometimiento, se camufla tras su ingenio verbal para atacar a quienes son menos ingeniosos que él; es decir, a todo el mundo.

Es cierto que hay momentos de ternura en todas las relaciones que entabla Johnny con las mujeres, pero al protagonista de “Naked” lo traicionan sus instintos. Con la misma facilidad con que abandona la triste existencia de aquella mujer borracha por el vodka, se mete ahora con la chica de la cafetería y maldice a su futura descendencia. A tales alturas de la película, que avanza inexorablemente hacia su clímax, ya se ha interpolado la escena en la que Jeremy realiza su incursión al departamento de East End en el que viven Louise y Sophie. Allí obliga a ésta última a ponerse el uniforme de enfermera de Sandra y fustigarle con su larga cabellera. Después la somete a una penetración anal: ni más ni menos que una violación. El sueño de los esqueletos sirve de comentario a esta escena, al tiempo que evoca al personaje de Sandra (elemento estilístico narrativo homogéneo)²⁷: los esqueletos del poster de anatomía decoraban las paredes del departamento de su ex-novia. Se vuelve al principio.

La película va acumulando tensión de un modo implacable y a la vez desagradable. Jeremy martiriza a Sophie al decirle que espera no haberle

²⁷ Casetti Francesco, Di Chio Federico, 1991: 45.

contagiado el Sida. Es una broma, añade, aunque el Sida es bueno, porque hay que rebajar la población mundial. La escena se traslada al “pub”, donde Louise y Sophie hablan del aborto; Sophie abortó a los quince años. “¿En qué consiste una buena relación?”, pregunta a Louise. “En convivir con alguien que sigue hablándote después de metértela”. Mientras tanto, en la calle, Johnny ataca a un hombre que pega carteles y que le devuelve los golpes; comienza a insultar a los autos que pasan y después, sin motivo aparente un grupo de vándalos le da una tremenda golpiza en un callejón. El episodio posee el mismo realismo perturbador, y está fotografiado con la misma luz siniestra que los planos del callejón de Manchester con que empezaba la película. Johnny vuelve al departamento de su novia por última vez, magullado y cubierto de heridas.

Con Johnny temporalmente incapacitado para moverse, Leigh se saca de la manga una de sus mayores sorpresas cuando el protagonista y Louise, reunidos por las circunstancias, muestran lo extraños que se sienten en Londres cantando una canción de aires nostálgicos que el director recordaba de su infancia y que evoca el deseo de regresar a Manchester. Como si quisiera impedir cualquier avance de ternura Johnny dice enseguida: “Se me está poniendo dura”. En aquel panorama de destrucción emocional aparece Sandra, que no está precisamente muy animada tras unas vacaciones desastrosas y un agotador viaje de vuelta. Lo que menos necesita es esa compañía.

Finalmente será Louise que se enfrente a Jeremy. Le pide que abra el cierre de su pantalón mientras toma un cuchillo. En ese momento puede ocurrir cualquier cosa. Es posible que muera Johnny; que a Jeremy le rebanen el pene y lo arrojen por la ventana; que Johnny seduzca a Sandra; que Jeremy ataque a Johnny e incluso le quite la vida. ¿Por qué no? Pero nada de eso sucede. Tras arrojar al suelo, delante de Sophie, un pago por sus servicios, Jeremy se marcha en su Porsche: no ha perdido su gesto de desprecio y sigue representando un peligro para la próxima desdichada a la que prostituya.

La atmósfera de tierna reconciliación reaparece en una de las mejores escenas de la película. Johnny y Louise acaban abrazándose en el suelo del baño. Ella le pregunta dónde ha estado. “Recorriendo la Vía Dolorosa. No seas tan

entrometida". Johnny le acaricia el trasero con su pie desnudo y bromea sobre esas caricias. Parecen a punto de salir ilesos de sus últimas experiencias. En cuanto a Sophie, está demasiado hundida como para seguir viviendo allí y recoge sus cosas, entre las que se encuentra, a modo de sucedáneo de un documento que acredite su identidad, una gran letra "S". Seguidamente se marcha, con sus andares característicos, en busca de un nuevo agujero donde dejarse caer, de nuevas experiencias sexuales descarnadas, del siguiente ataque de soledad terminal.

Mientras una Sandra deprimida se relaja tomando un baño, después de haber vendado caritativamente el pie de Johnny, éste se mete el dinero de Jeremy en el bolsillo. Renegando de su promesa de arreglar las cosas con Louise y regresar con ella a Manchester cuando ella deje su trabajo esa misma noche, Johnny abandona el departamento y se marcha cojeando. Sandra y Johnny intercambian las últimas palabras de la película:

-Sandra: Basta. No puedo más. Me llueven golpes por todas partes. Y ustedes, todos ustedes... Esto es la gota que colma el vaso. ¿Cuándo... y cómo... va este mundo...

-Johnny: ... a acabarse?

-Sandra: Sí.

El último plano acompaña frontalmente el movimiento de Johnny a medida que se acerca al espectador, mientras la banda sonora es invadida por la música serial de Andrew Dickson. Johnny se aproxima cojeando: parece una bestia que anda suelta, caminando por el medio de la carretera, con un pie a cada lado de la línea blanca discontinua. La cámara, más rápida que él, le deja atrás antes de un brusco corte en negro, y el espectador quizás experimente la siguiente aprensión: ¿Adónde se dirige? ¿A qué otras personas devorará y destruirá? Lo odiamos, da lástima, sentimos afecto por él, nos parece una persona horrorosa, un fenómeno, un desgraciado asqueroso, un santo y un profeta, un animal carroñero, la fuerza misma de la vida"²⁸.

²⁸ Coveney Michael. 1996: 29-30-33-35-37-38-39-40-43.

“Naked” es un film divisor de aguas, y no sólo porque aumentó el perfil internacional de Leigh. El tema principal es una mezcla de violencia sexual, inestabilidad doméstica y vagabundez. Es una crónica épica y también el intento más potente de Leigh de permitir que la odisea de un personaje controle la dinámica del film.

Para el director inglés uno de los temas más importantes de retratar en este film era el estado de la sociedad: “La fábrica de sociedad está desmenuzando Inglaterra, hay gente en todas las calles. Y mientras ‘High Hopes’ era en un nivel un lamento por el socialismo que quizás se había perdido de alguna manera, este film, si lo saco del closet, toma más una visión anarquista. Mi desesperanza es que la sociedad realmente sea capaz de organizarse a sí misma, alguna vez. En los últimos años, mira que ha pasado en el mundo. Entonces en ese sentido el film es sobre algo fundamental más que solamente local. Al final de lo que trata es de este tipo, una especie de satélite de comunicación perdido, flotando por la atmósfera, desechado. Es sobre el desecho y la impredecible naturaleza de las cosas, como yo lo veo”²⁹.

Frente a una pregunta referente a qué es lo que le preocupa actualmente y qué era lo quería reflejar en “Naked”, Leigh dice: “O se me preocupo de hacia dónde vamos. Quería hacer un film sobre el milenio, y la peculiar cosa que sentía acerca de una posible amenaza apocalíptica que no parece tan utópica ahora. A pesar de que hay mucha gente sin hogar en Inglaterra, no quería hacer un documental acerca de eso. De cierta manera, creo que el film cruza el parque de los techo sin lidiar con eso realmente. A pesar que todos en él, en una manera de hablar, no tienen raíces, o al menos son desplazados. Entonces es sobre eso. La discusión sobre la familia continúa, pero aquí por defecto más que directamente. Sería agradable si su energía fuese positiva. Hay momentos cuando él está con alguien y comparte una idea, sientes que tal vez hay algo de importancia en eso, lo que podrías llamar positivo. Yo creo que él es una basura, personalmente”³⁰.

²⁹ Movshovitz Howie, 2000: 56.

³⁰ Ibíd. 2000: 56.

La volatilidad emocional del film está reflejada en unas cuantas acciones de mucha dureza: acoso heterosexual, sadomasoquismo, violencia callejera, toda clase de rudezas, decepción y desilusión. Como una visión de la vida en las grandes ciudades es un desolado remache, creíble, exagerado e hilarante, todo al mismo tiempo.

El hiper-inteligente y fluctuante Johnny tiene el conocimiento del nivel de un genio sobre la filosofía occidental y la teología, pero es un iletrado en su trato con las mujeres. En cuanto las seduce (con su locuacidad y personalidad ingeniosa, es extremadamente exitoso), se transforma en un abusador verbal y físico. Thewlis dice que Johnny, “creció con una repugnancia al sexo. Entonces culpa a las mujeres por su propia excitación sexual”³¹.

Johnny no sólo luce perdido, tiene un borde obsceno que lo hace de primeras bastante desagradable. Pero lo que viene a través, y lo que Leigh más busca, es que el personaje suene como verdadero.

Leigh utiliza palabras y frases para conseguir un efecto rítmico, y no de un modo sentencioso. La manera en la que hablan sus personajes incorpora en su dicción, que a veces puede parecer vacilante y exagerada, una recapitulación de la jerga en la que habla la clase media-baja y la clase obrera: una recapitulación que tiene como fin configurar estructuras dramáticas y modos de caracterización. En “Naked” el caso más evidente es Sophie, quien habla a veces con un acento que hace casi imposible la “inteligibilidad”.³² No resulta menor destacar que Mike Leigh siguió utilizando este recurso con la misma actriz que interpretó a Sophie, Katrin Cartlidge, aunque no de manera tan evidente en su película “Career Girls”, y lo habría seguido utilizando si ésta no hubiera muerto. Hablando del modo de caracterización, el patrón de la complejidad es, claramente, el siempre inspirado Johnny, de quien las palabras brotan en un caudal impresionante, resultando muy elocuente e inquietante, pero a la vez, cruelmente gracioso. Con tan sólo hablar, Johnny nos demuestra lo débiles de las personalidades de personajes como la ya citada Sophie, pero en mayor medida, la de Louise.

³¹ Movshovitz Howie, 2000: 46.

³² Casetti Francesco, Di Chio Federico, 1991: 52.

Lo picaresco de “Naked”, es su narrativa de final abierto dominada por dos asuntos que en ocasiones se interceptan: invención verbal y sexualidad alienada. Mientras el film se acerca a su catalizador voluble, Johnny arroja monólogos que dejan sin aliento, o maniáticos, o elocuentes y se embarca en una serie de andanzas con mujeres que inicialmente se encuentran atraídas por el torrente de palabras, pero que son repelidas por el despectivo abuso. El sexo en “Naked” es la antítesis del emparejamiento de enfoque suave de Hollywood. De hecho, cualquier idea de “unión sexual” es ajena a los protagonistas de “Naked”, ya que, el frenético tormento de los personajes acentúa su soledad esencial.

“Naked” combina la precisión casi antropológica de los films previos de Leigh con una alta estilización que hace del film su trabajo más alegórico, y el menos inglés específicamente. El viaje sin objeto de Johnny a las profundidades del infierno de Londres permite a la película el fortuito desvío a las meditaciones metafísicas de un raro guardia nocturno, a las fulminaciones de un yuppie, quizás el personaje más asqueroso que Leigh haya creado. Y, en el momento en el que la película parece haber llegado a un pesimista callejón, Leigh presenta a Sandra, cuya inhabilidad para terminar una oración la hace en su superficie fastidiosa casi ridícula.

Las precursoras de “Naked” en la filmografía de Leigh fueron “Meantime y “High Hopes”. ***El personaje del ególatra locuaz, que manifiesta su descontento con verborrea crítica, el disidente que grita su denuncia sobre lo que ocurre a otros “inadaptados” como él, es un arquetipo muy arraigado en Leigh*** y que franquea peligrosamente el límite de la locura. Sobre esto mismo, Leigh en alguna entrevista ha declarado que siempre se siente identificado con las personas que representan la disidencia, ¿será que Johnny presenta aspectos de la personalidad de Leigh? Por la manera, vista hasta ahora, que genera sus proyectos, seguramente.

Mike Leigh se sintió decepcionado con el hecho de que la estructura de “Life is Sweet” limitara a David Thewlis a dos escenas y quería hacer un film con éste en un rol más prominente. Al mismo tiempo, mientras entraba en el proyecto

que se convertiría en “Naked”, Leigh quería enfocarse en un personaje masculino ya que sus dos películas previas se centraban en mujeres.

“Entonces, cuando estaba haciendo el próximo film, pensé, ‘no me importa, lo tengo que tener a él. Me tuve que comprometer con él en una manera que normalmente no hago. Él tendrá un desproporcionadamente buen rol’. Una vez que hice eso, sentí que me movía en una dirección. Si alguna vez cumplí una promesa, fue en esta ocasión”³³.

David Thewlis es el primero en concordar que el personaje que interpreta es “aborrecible” en muchos aspectos. “‘Pero no pusimos nada en el film para cosquillear porque sí’. ‘Tenemos un sentido de responsabilidad en todo lo que hicimos, y afortunadamente, las mujeres parecieron entender porqué estaban representadas en el film así’. ‘No estamos en el negocio de la misoginia o el sensacionalismo,’ continúa con énfasis. ‘Las escenas de violencia en el film están para hacer un comentario acerca de la sociedad en la que vivimos, la inequidad entre los sexos, las razas, las clases. Todo está por una razón’”³⁴.

En muchos aspectos “Naked” resume y refleja características de los trabajos de Leigh, sus proporciones, ambición y fuerza la distinguen del resto de su filmografía. Thewlis y Leigh crearon un personaje, Johnny, que no transmite simpatía, pero sí magnetismo. Y su figura refleja la ansiedad de la sociedad actual frente a temas como la violación en la que culminan muchos encuentros sexuales, el cinismo de la marginación, el derrotismo en la gran ciudad y el esfuerzo por buscar un sentido en la aparente sinrazón de las cosas.

Leigh y Thewlis reconocen que Johnny es un joven extremadamente brillante y educado como también obscuro y disfuncional. Para Thewlis el mayor desafío fue mezclar las asquerosas y loables calidades del personaje en la caracterización. “He trabajado antes con Mike en papeles menos substanciales. Pero éste fue un personaje tan complejo y multifacético, que fue difícil improvisar con tal rapidez, vocabulario y enunciación. Recuerdo mi cerebro en llamas, furioso de ideas, pero también investigué en enorme medida”³⁵.

³³ Movshovitz Howie, 2000: 72.

³⁴ Movshovitz Howie, 2000: 43.

³⁵ Ibíd. 2000: 43.

“Fue un proceso terrible de juntar el aprendizaje y salir con la filosofía y actitud del personaje, quien se convirtió en indigno y arrogante, con un sentido de la superioridad por estar más informado e instruido que cualquiera que lo rodea... Y eso lo sentí yo al mismo tiempo. Sentí que podía confundir y discutir con cualquiera”³⁶.

Thewlis se convirtió, en sus propias palabras en alguien, “realmente obsesivo, hiperactivo y frustrado” en el rol de Johnny. Pasó un año leyendo libros que pensaba serían los que Johnny leería, una enorme lista de lectura que incluía el Corán, la Biblia y innumerables trabajos filosóficos. “Para ser obtuso, era realmente un dolor de cabeza en casa. No creo que sea fácil vivir con alguien que trabaja con esa cantidad de intensidad. No espero trabajar tan duro el resto de mi vida”³⁷.

En una entrevista concedida a “The New Musical Express” en noviembre de 1993, David Thewlis se refirió a Johnny como un personaje demoníaco. “En realidad no realiza ninguna buena acción en toda la película. Además, se compara con Buda, con Jesucristo, con cualquier figura profética. Dice que ha recorrido la Vía Dolorosa, pero el Cristo que pretende ser se parece más al que arroja enfurecido a los mercaderes del templo que al Jesús compasivo, que perdona a los pecadores y sana a los enfermos... Johnny clama contra la fatal indiferencia del hombre moderno, pero no hace nada para cambiar la situación. Simplemente intenta que la gente se dé cuenta de lo que está ocurriendo, que es lo que espero que consiga la película.

Según el amigo de Leigh, David Canter, el caso de Johnny le parece un ejemplo absolutamente clásico del criminal al que sólo salva de cometer un asesinato o una violación su vehemente locuacidad: “Si Johnny fuera un poco menos inteligente, un poco menos capaz de verbalizar sus conflictos internos, se convertiría en un hombre sumamente peligroso. Su maltrato al sexo femenino surge de las relaciones que en la realidad mantiene con las mujeres, y de ahí se

³⁶ Ibid. 2000: 43.

³⁷ Movshovitz Howie, 2000: 49.

extiende a sus encuentros casuales con las personas del sexo opuesto; es un comportamiento que oculta una lógica aplastante”³⁸.

Uno de los encuentros callejeros de Johnny es con alguien igualmente exaltado como el vagabundo escocés llamado Archie (Ewan Bremner) “En la improvisación inicial en una calle de Londres, nos pusimos muy hostiles”, recuerda Thewlis. “Hubo muchos gritos, latas de cerveza fueron lanzadas, y uno de nosotros tenía un destornillador y quería pelear, se transformó en algo un poco peligroso. Entonces Mike vino y muy calmadamente dijo, ‘salgan del personaje’ y nos pidió que nos calláramos. Muchas personas nos miraban y debían pensar, ¿qué les dijo el pequeño de barba a estos vándalos?’ Luego llegó la policía y Mike tuvo que explicar sus métodos de trabajo y volver a la sala de ensayos para enseñar sus documentos de Channel 4”³⁹.

Igualmente de intensa fue la interacción entre los personajes de Johnny y Sophie. “Había un acercamiento instantáneo entre nuestros personajes, y a pesar que nunca nos habíamos visto como actores, terminamos besándonos y explorando el cuerpo del otro”, dice Thewlis. “Entonces Mike dijo, ‘salgan del personaje’, y hubo un momento en que ella extendió su mano y dijo, ‘hola, soy Katrin’. Estábamos terriblemente avergonzados el uno con el otro entonces, nuestra primera conversación fue tan tensa. Desde entonces ella se ha convertido en una de mis amigas más queridas, pero fue el comienzo más extraño, espero, de una amistad duradera que te puedas imaginar”⁴⁰.

Entrevistado sobre la dedicación de Thewlis, Leigh dice que no recomienda la completa inmersión en el rol por “insana”. Pero reconoce que su proceso creativo “te posee. Creo que sufro de lo mismo también. Por seis meses no saldrás, no comerás, irás al cine, socializar, (trabajando) 14 horas cerca del reloj, día de trabajo, y día de descanso”⁴¹.

Leigh era consciente de la película que había hecho y estaba preparándose para su recepción cuando declaró: “Mis sentimientos con respecto a ‘Naked’ son

³⁸ Coveney Michael. 1996: 45.

³⁹ Ibíd. 2000: 96

⁴⁰ Movshovitz Howie, 2000: 96.

⁴¹ Ibíd. 2000: 50.

tan ambivalentes como los que albergo sobre este caótico mundo nuestro de finales del siglo XX; seguramente son tan ambivalentes como la propia película, que confío resulte tan divertida como triste es, contenga tanta hermosura como fealdad muestra, genere tanta comprensión como rechazo y posea un sentido de la responsabilidad tan grande como su espíritu anárquico”⁴². Pero, con “Naked”, Leigh ha creado también una referencia clásica para un tipo de cine fuertemente orientado hacia la caracterización.

Como muchas mujeres participan de sus martirios, este fue el hueso principal de disputa. Leigh se enoja con quienes concluyen que, al retratar a un misógino, el film es también misógino. Él apunta aprobando a dos críticas, Georgia Brown y Amy Taubin del “Village People”, quienes han reseñado la película con inequívoco entusiasmo. Leigh considera sus reacciones “la seria posición madura feminista con la que estoy complacido, que no tiene para nada problemas con el film”. Hay otro tipo de reacción, la cual es de molestia con el film por mostrar a las mujeres siendo débiles –“¿Por qué las mujeres no son mostradas de manera positiva?”- y todo ese asunto. Para ser honesto, siento que eso es un poco ingenuo. El film es claramente ni pornográfico, o una celebración de la dominación femenina...”⁴³.

“También se cuestionan cuántas violaciones hay en el film. Rebatiría eso, mientras, obviamente, una condone cualquier tipo de violación, cada situación que es mostrada es de personas que están por elección propia, por cualquier triste motivo”⁴⁴.

Como cineasta, lo que dice Leigh es: “Así son los seres humanos; así se comporta este personaje concreto; es terrible, espantoso, divertido, descorazonador. Y he hecho una película que da fe de todo ello”. Las actrices que interpretaban a las supuestas víctimas de los actos de depredación de Johnny no compartieron el análisis del sector feminista. Katrin Cartlidge, su Sophie, irrecuperable bárbara de tribu urbana, se mostró perpleja por el hecho de tener que defender a su personaje: “Es como si le dijéramos a Van Gogh: ¿Cómo te

⁴² Ibíd. 2000: 42.

⁴³ Ibíd. 2000: 46.

⁴⁴ Movshovitz Howie, 2000: 46.

atreves a hacer un desnudo de una prostituta a la que mantienes en tu casa, y llamarle luego al cuadro ‘Pena’, y esperar que nos sintamos tristes al mirarlo?”. Sophie es una chica de veintisiete años, necesitada de amor, desorientada, patética y estúpida terminal. ‘Hay mucha gente así por el mundo: personas que han inventado una forma de proyectar una imagen ante los demás; es una reacción cultural, una especie de escudo protector’⁴⁵.

Respecto a aspectos técnicos se puede decir que el film está desarrollado con una clara influencia expresionista. El mejor ejemplo es el plano en el que Johnny y los vagabundos escoceses se separan. Personalmente, salvo en “Vera Drake” he visto una composición y una influencia tan marcada. Tal vez la influencia de uno de sus directores favoritos, Fritz Lang, tuvo que ver en algo al momento de escoger la tonalidad y composición de planos. Otro aspecto que se vio claramente influenciado por la misma corriente fue la escenografía, con muestras tan simples como la opacidad de las paredes en todo instante del film, y el deslavamiento de éstas, el que se puede ver en el plano en que Johnny y la mesera salen de la cafetería en dirección de la casa que ésta cuida. Leigh declarará: “Para este film en particular, Dick Pope, el director de fotografía, estaba rondando antes de lo habitual. Él, la diseñadora y yo nos sentábamos y yo decía, ‘creo que vamos a hacer un tipo de film que es una especie de viaje en el que este tipo está. Será nocturno y (mostrará) el inaceptable lado de la vida urbana’. Empezamos el experimento con un bypass fotográfico blanqueado que da un grano, calidad monocromática”⁴⁶. El último aspecto que trataré es el del sonido. Lamentablemente, al no ser Chile un país angloparlante, muchas de las ironías en los diálogos se pierden, si es que no se tienen los conocimientos básicos del idioma y de la historia. Por ejemplo, una corta afirmación que utiliza Sophie es la dicción **“Ta”**. Esta palabra es una constante utilizada por Leigh desde siempre en sus trabajos –yo lo he comprobado personalmente y puedo decir que desde la época de “Abigail’s Party” emplea este término-, otro ejemplo es un insulto que Johnny le dice en una escena a Louise, **“Cockney”**. Ésta es una manera de

⁴⁵ Coveney Michael, 1996: 45.

⁴⁶ Movshovitz Howie, 2000: 53.

designar a un londinense de clase baja. Estas dos palabras, y muchas otras utilizadas por Leigh, tienen un origen medieval, y siempre han estado asociadas a la gente de clase popular inglesa. Es quizás por este tipo de cosas que Mike Leigh causa tanto resquemor entre sus detractores, ya que evidencia la clase social con la que él se identifica. Esto es quizás uno de los escasos aspectos de sus films que lamentablemente no podrá ser comprendido a cabalidad por los espectadores de todo el mundo, a no ser que el inglés británico se masifique.

Respecto a los ruidos, los únicos que llamaron poderosamente mi atención son los de la secuencia inicial, la de la huída, ya que parecen sincronizarse rítmicamente de manera perfecta con la estupenda partitura de Andrew Dickson, alguien que ha desarrollado un tipo de música que ya es asociable a una película de Mike Leigh, aunque con la suficiente visión artística de siempre estar innovando.

Para finalizar este capítulo adjuntaré extractos de una entrevista que Mike Leigh sostuvo con Lee Ellickson y Richard Porton de la revista "Cineaste". En ella se refiere a los mismos temas ya tratados, pero me parece importante, y respetando mi precepto de incentivar a un lector participativo, que tenga toda la información necesaria para formarse una opinión sólida.

Temáticamente puedo agregar que Johnny no es alguien que ya no crea en la vida. Es alguien que no cree en los seres humanos. Y con su actitud comienza a arrastrar a otros a su pesimismo, como es el caso de Sandra, quien, al igual que él, está a punto de perder la cordura.

Entrevista: *"Encontré las cosas tragicómicas de la vida. Una entrevista con Mike Leigh". De Lee Ellickson y Richard Porton para "Cineaste", 1994.*

CINEASTE: *"Naked" parece tener una cualidad casi terminal. En la mayoría de sus otros films se trata con familias o grupos de personas. Aquí todos están muy solos.*

M. L: Sí. Se trata del desplazamiento, personas desplazadas de sus familias. Yo trato más con familias que con otra cosa, pero en este film sentía la necesidad de

dirigirme a la situación de las personas que están a la deriva de sus familias. Siempre ha habido gente en esa situación.

CINEASTE: *Los vecindarios no se ven identificables a la primera, excepto por Soho. ¿Fue esto deliberado?*

M. L: Sí. Esto es muy importante. Tú sabes dónde estás en “High Hopes” y “Life is Sweet”. Es importante hacer hincapié que este film puede ocurrir en cualquier parte, Nueva York, Berlín, dónde sea. Esto es *un* Londres. Soho, si puedo usar la palabra con cuidado, fue filmado del modo más naturalista posible. Realmente rodamos en las calles y la gente caminaba entre las tomas. Filmamos de noche y no había extras.

CINEASTE: *¿Hay un desdoblamiento de Johnny y Jeremy, el depredador personaje yuppie?*

M. L: Sí, ciertamente. Johnny es complejo y empieza siendo inaceptable. También sabemos que de alguna manera es muy compasivo. Parece importante, para no dejar fuera el comportamiento masculino contemporáneo, tener a alguien peor que Johnny, tan malo como lo es a veces. Ellos se reflejan entre ellos, en ese sentido.

CINEASTE: *Parece significativo que Johnny se quede sin habla después de encontrarse con Jeremy. Finalmente no tiene réplica.*

M. L: Así es, principalmente porque está en una corrompida condición. Investigamos escenarios alternativos pero al final, este parecía más pertinente. ¿Cómo confrontas a un tipo como Jeremy? Louise lo enfrenta, pero sabes que él se subirá a su Porsche, molestará en la esquina, y tal vez viole a otra persona. Ese es el problema, ella pudo castrarlo, pero eso no parecía apropiado.

“CINEASTE: *Y él corre a la mínima provocación.*

M. L: Él lo enfrenta yéndose. Eso es lo que tenía que pasar, y parecía importante que obtuvieses la confrontación que pudieses esperar.

CINEASTE: *Eso habría sido muy melodramático.*

M. L: Sí. Sin interés. Sin significado.

CINEASTE: *Parece interesante que las mujeres correspondan inusualmente a personajes como Johnny y Jeremy.*

M. L: Bueno, uno se inclina a pensar eso, en estos tiempos post-feministas, los llamados tiempos liberales, las mujeres no son víctimas. No creo que sea completamente cierto. También pienso que es importante mostrar que pasa si eres alguien agresivo, descarado y carismático. Pienso en estas cosas, en cierto sentido, en un nivel semiótico, y uso la palabra semiótico de mala manera. Esto no tiene nada que ver con el aspecto de imaginería en movimiento que pones en un film. Aquí hay un motor, el personaje central carismático. De alguna manera, él es sexy e inteligente, pero no es el tipo de persona que usualmente encuentras en una película porque es feo e inaceptable.

CINEASTE: *Estoy seguro que las actrices, desarrollando sus papeles, fueron muy elocuentes respecto a la política sexual del film.*

M. L: Absolutamente. Hablamos de los personajes de una manera muy esmerada y compasiva. Estábamos tratando con el predicamento muy común en varios tipos de mujeres. De eso se trata el film, sabes.

CINEASTE: *Hay una especie de desesperación en la mayoría de los personajes. Esto parece especialmente verdadero con la mesera que es inicialmente amable con Johnny. Cuando finalmente lo bota de la casa, parece asqueada de su propia necesidad.*

M. L: Sí. Cualquier cosa que ella haya experimentado, ciertamente no puede abordarlo, o enfrentarlo.

CINEASTE: *Una cosa impresionante sobre sus films es que siempre han tenido el uso del detalle preciso. Este film es un esfuerzo hacia esa mirada. El personaje de Johnny es una pieza maestra del detalle.*

M. L: Está demás decir que esto no podría lograrse sin alguien como Thewlis. Él es un actor y un hombre extraordinariamente inteligente. Empujé los límites al extremo, trabajando en esta creación. Él estuvo en “Life is Sweet” y “The Short and Curlies”. En “Life is Sweet”, él no obtuvo un justo trozo de la torta. Porque de toda la suerte de desarrollos, decidí que tendría que ser despiadado y decir, “no tiene sentido si ves a este tipo de nuevo”. Había toda una cosa de él volviendo al final después del accidente, y hay una escena con Andy y él en el “pub”. Lo filmamos y tuvimos que cortarlo, pero había cambiado poco”⁴⁷.

⁴⁷ Movshovitz Howie. 2000: 61-62-63-67-69-71.

Imágenes de Naked (1993)



IV) La improvisación y su influencia en su método de trabajo.

*La improvisación.

*Un particular método de trabajo. Sus orígenes teatrales. En qué consiste este procedimiento de trabajo y su aplicación en diversas obras.

*La relación de Mike Leigh con su grupo de actores y el equipo técnico. Impresiones de sus colaboradores.

***La improvisación.**

La improvisación resulta de la iniciativa y acción de los actores sin mediar el texto escrito⁴⁸, y supone, en un nivel mínimo, el conocimiento de un personaje y un conflicto. Un sistema que empleaba esta creación libre, aunque sólo con el fin de entretener será la “commedia dell’arte” italiana.

Desde el siglo XVI y hasta comienzos del XVIII floreció en Europa este tipo de comedia improvisada cuya influencia puede reconocerse actualmente en Chaplin, el vodevil, etc. Se conoció con el nombre de *all’improviso* porque los actores improvisaban parte de sus parlamentos: *dei zanni*, por los sirvientes cómicos; *dei maschere*, por el empleo de máscaras; *all’italiana*, por su país de origen, y *dell’arte*, que significa en esencia “del oficio”, porque sus actores eran profesionales⁴⁹.

Había un corto libreto que indicaba la línea general del argumento. El alma del espectáculo era la acción.

A pesar que todo el proceso de Mike Leigh al momento de crear una nueva obra es bastante distinto a éste, comparte la singularidad de tan antigua forma de espectáculo en muchos aspectos. Algunos ejemplos sobre lo que piensa de la improvisación y cómo ésta permite la consecución de su trabajo final a continuación: En 1977, Leigh le dirá a Sheridan Morley de “The Times” de Londres, “creo en la improvisación sin una estructura alrededor; esto no es una especie de democracia anárquica. En Hampstead tenía la promesa de un número

⁴⁸ Sotoconil Rubén, 1971: 20.

⁴⁹ Ibíd: 20-21.

específico de actores y nueve semanas de ensayo. Conocía también estimativamente las dimensiones del escenario de Hampstead y el tipo de audiencia que entra allí, pero eso, en el primer día de ensayos, era todo lo que tenía para trabajar”⁵⁰. A pesar que quizás se escuche un cierto toque de recelo en esta respuesta, escudriñando en algunas opiniones, se puede inferir que Leigh es un hombre sumamente abierto a los aportes externos.

Frente a los prejuicios de un régimen que utiliza esta forma de creación opina: “...en cuanto empiezas a hablar sobre improvisación la gente espera anarquía: de hecho, nuestros objetivos en “Abigail’s Party”, las cosas que queríamos decir sobre esa gente y sus hábitos sociales y ambiente, permanecieron sólidos como una roca desde el comienzo: sólo la superficie del texto es flexible...”⁵¹.

Interrogado sobre lo que les pide a sus actores en cuanto a la investigación que deben realizar, dice: “Generalmente ellos llegan con una lista de cinco o seis amigos, gente que les gustaría representar, y durante la primera semana o dos de ensayo trabajo independientemente con cada uno de los actores hasta que él o ella hayan seleccionado uno: estos no son ejercicios de actuación en los que la gente se supone debe ser graciosa o inventiva o divertida –son una búsqueda genuina de personajes que luego serán investigados y contruidos en un guión final. Los personajes luego desarrollan, relaciones, y esto lo monitoreo y sigo y promuevo hacia un conflicto dramático de algún tipo, así obtienes un microcosmos de sociedad a través de la improvisación”⁵².

Leigh le dice a Peter Brunette en 1991 que tomó tres meses de ensayo y otras nueve semanas de rodaje producir “Life is Sweet”. “Escribo una estructura muy breve,” dice Leigh, “como tres páginas... Y cada escena es contruida y ensayada en la locación y contruida a través de ensayo hasta que esté lista y luego se filma”⁵³.

⁵⁰ Movshovitz Howie, 2000: VII.

⁵¹ Entrevista de Sheridan Morley, 1977, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 4.

⁵² Ibíd. 2000: 4.

⁵³ Ibíd. 2000: VII.

Hablando de la disposición con la cual el actor debe enfrentar el desafío: “...El actor aquí tiene que pensar sólo en su propio personaje: una vez que empieza a preocuparse sobre el entramado total de la obra o si funcionará, entonces está perdido: sólo es bueno para los actores que quieran representar gente real en vez de personajes de escenario. Improvisar no tiene nada que ver con escribir y sacudir o explorar un proceso artístico para su propio bien: lo que estamos tratando aquí es una forma de documental social”⁵⁴.

Las actuaciones en sus obras -en el escenario- y en las filmaciones de sus películas –en el rodaje mismo-, no involucran improvisación alguna. Para cuando un periodo de ensayo termina completamente, Leigh incorpora las contribuciones de los actores en el guión final, y permanece en control como cualquier director tradicional⁵⁵.

***Un particular método de trabajo. Sus orígenes teatrales. En qué consiste este procedimiento de trabajo y su aplicación en diversas obras.**

“Bleak Moments” (1970), la primera obra de Leigh producida de forma profesional para el teatro y que luego se convertiría en su primer largometraje, se estrenó en la sociedad Open Space, una factoría de teatro alternativo. Aquella era su décima “improvisación dramática”. Hasta aquel momento, en sus obras se había improvisado durante los ensayos, pero no en la representación. En las obras de Mike Leigh los actores no deambulan por el escenario inventándose sus diálogos. La palabra “improvisación” es inadecuada e induce al error. Hace pensar en esos actores que pretenden ser un árbol o que farfullan respuestas precipitadas a lo que se les acaba de decir: huele, en suma, a chapuza y a falta de autodisciplina”.

En las sesiones de dibujo del natural, habiendo egresado de la RADA, fue cuando Leigh descubrió dónde estaba su futuro artístico. Como estudiante de Arte Dramático, el proceso de aprendizaje había consistido de alguna manera en una

⁵⁴ Entrevista de Sheridan Morley, 1977, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 4.

⁵⁵ Entrevista de Lee Ellickson y Richard Porton, 1994, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 59.

pura reproducción maquinal. Los estudiantes no salían nunca a la calle a trabajar, y mucho menos a observar: "...de pronto descubrí lo que siempre había odiado de la RADA: nunca hicimos una declaración orgánica o verdadera sobre que estábamos experimentando –todo era de segunda mano, o prestado o aprendido. Nadie nunca se confrontó con la experiencia en la calle, o tratado de destilar o expresarla. Nunca encontrarás la importancia de eso en Stanislavski, pero para mí fue una revelación: de pronto estás en un área de investigación creativa en vez de mera reproducción"⁵⁶. ¿Acaso no era ése el propósito central de la dedicación artística, ya fuera dibujar, hacer obras de teatro o películas? La materia prima estaba ahí, al alcance de la mano: incuestionable y evidente, como aquel cuerpo desnudo que estaba dibujando; la misión del artista consistía en salir al mundo, experimentarlo y asimilarlo después al proceso creativo. Esa revelación deslumbrante ha informado radicalmente desde entonces la perspectiva de Leigh.

A pesar de sus reservas sobre la educación que recibió, existen dos aspectos de su formación en la RADA que hicieron mella en él. Le resultaron fascinantes unos ejercicios impartidos por el director James Roose-Evans, que empleaba un método tomado de una visita al Actor's Studio de Lee Strasberg en Nueva York y que tenía que ver con la expresión de lo inefable a través del movimiento, del tacto y de las manos. Posteriormente, Leigh ha utilizado esta técnica para hacer que los actores vayan más allá de los parámetros de la improvisación naturalista. También le impresionó un ejercicio concreto de improvisación dirigido por Peter Barkworth, en el que a dos estudiantes se les proporcionaban por separado informaciones mutuamente incompatibles, y se les pedía que entraran en contacto. De ahí parte una norma fundamental en el modo de trabajo de Leigh: en el curso de una improvisación o de un ensayo, cada uno de los actores sólo sabe de los demás personajes lo que en ese momento determinado de la historia sabría el personaje que él mismo encarna. Dicho de otra manera, sus películas y obras de teatro se desarrollan de tal manera que los actores –e incluso el director- no saben lo que va a ocurrir hasta después de

⁵⁶ Entrevista de Sheridan Morley, 1977, en: "Mike Leigh: Interviews", Movshovitz Howie, 2000: 5.

explorar y discutir las posibilidades de la situación en la que Leigh ha colocado a los personajes.

Gracias a su amigo Paul Rowley, que trabajaba como acomodador en el Aldwych Theatre y lo dejaba entrar sin pagar, Leigh presencié muchas obras de teatro, inglesas y extranjeras. Apreció mucho esa oportunidad de acercarse al teatro europeo. También le impresionó el trabajo de Peter Brook en la RSC: “El rey Lear”, protagonizada por Paul Scofield, en una versión beckettiana, desnuda, nihilista y brutal; y su extraordinario montaje del “Marat/Sade” de Peter Weiss, derivado de los experimentos de teatro de la crueldad que el propio Brook había realizado en el Teatro LAMDA –Leigh los había visto todos- bajo la inspiración del visionario director francés Antonin Artaud. Leigh vio la producción de “Marat/Sade” en 1965, acompañado de David Canter, su amigo psicólogo, quien al contemplar a aquellos actores que hacían de esquizofrénicos paranoides sentados contra la pared –la muerte de Marat la “interpretaban” los internos de un hospital psiquiátrico- comentó: “¡Los han calcado! Es justamente lo que hace esa gente: quedarse sentados sin moverse”. Leigh sabía que aquel montaje se había desarrollado a base de improvisaciones –había visto en televisión un reportaje que mostraba cómo los actores, para construir sus personajes, se habían inspirado en enfermos del psiquiátrico que habían visitado- y se preguntaba por qué ese tipo de ejercicio no se podía usar para crear una obra original, en lugar de interpretar un texto ya escrito. Dicho de otra forma, ¿por qué no llevar aquel proceso un poco más lejos?

Leigh había comenzado a improvisar “The Box Play” por las tardes con un grupo de adolescentes y algunos adultos. Uno de éstos era Les Blair, que entonces tenía veinticinco años y al que la compañía había fichado para que hiciera un papel de padre, dada su “avanzada” edad. Les se fue a Birmingham con su amigo Mike y los dos encontraron un departamento cerca del Centro de las Artes.

“The Box Play” era una historia de familia que se escenificaba en un habitáculo en forma de jaula, estructura para la que Leigh se había inspirado en la casita que había adquirido su hermana antes de casarse. Dio instrucciones a los

intérpretes sobre sus personajes y empezaron las sesiones de improvisación. La diferencia con respecto a la técnica improvisatoria ya perfeccionada que Leigh utilizaría después, y sigue utilizando, reside en que ahora comenta con cada uno de los actores una lista de los conocidos actuales o pasados de éstos, para decidir después, teniendo en cuenta esos comentarios, la persona de carne y hueso sobre lo que se va a fundamentar el personaje en cuestión. Éste se irá desarrollando a lo largo de la fase de ensayo y composición de la obra.

En Stratford-upon-Avon Leigh fue ayudante de dirección de Peter Hall en un montaje desastroso de “Macbeth”, con Paul Scofield y Vivien Merchant; de John Barton en su interesante versión de “Coriolano”, con Ian Richardson; y de Trevor Nunn en su desenfadada representación de “La fierecilla domada”, cuyo reparto encabezaban Janet Suzman y Michael Williams, en los papeles de Catalina y Petrucho, y enriquecían con sus memorables interpretaciones secundarias el Roy Kinnear, Frances de la Tour y Patrick Stewart; uno de los cazadores era Ben Kingsley, al que Leigh vio entonces por primera vez. A instancias de Nunn, Leigh se hizo cargo de unas sesiones de improvisación cuyo objetivo era ir organizando la “obra dentro de otra obra” que se incluye en la comedia de Shakespeare. Y convenció a los responsables de la compañía para que le permitieran trabajar con un grupo de actores que estaban menos ocupados, para representar una improvisación dramática en la antigua sala de congresos.

La obra se llamaba “NENAA”, acrónimo de la North East New Arts Association (Asociación de las Artes Nuevas de la Zona Nordeste), y exploraba las fantasías de un hombre de la región de Northumbria que trabaja en un café italiano de King’s Cross y alberga la idea de fundar una sociedad artística en su ciudad natal. A sus fantasías se contraponen las de los clientes habituales del café. La gran liberación de Leigh, que por fin podía trabajar en una obra improvisada con actores profesionales –después de haberlo hecho con aficionados en Birmingham-, fue darse cuenta de que “si una obra que esté realmente construida a base de improvisación tiene que ser una entidad orgánica, que va creciendo de forma genuina a partir de los personajes y sus relaciones, entonces yo me había equivocado al comenzar los ensayos de esas piezas

declarando por adelantado la trama o el tema de la obra, para después ir tejiendo en torno a eso todo lo demás”.

Esta confesión procede de un documento fascinante que él mismo envió al comité encargado de conceder el premio George Devine de 1970 (Leigh lo ganaría, pero no en aquella ocasión, sino tres años más tarde) El documento decía así: “Me di cuenta de que teníamos que empezar con un grupo de personajes que no tuvieran ninguna relación entre sí –cada uno era la creación específica del actor que lo encarnaba-, y pasar luego de un proceso en el que me correspondía provocar el encuentro de unos con otros; la obra saldría del resultado de aquellos encuentros”.

En “Big Basil”, la primera de las dos obras que Leigh hizo con el Young Theatre de Manchester. El protagonista es un estudiante de bachillerato menudo y misántropo que aprende poco a poco que el mundo puede ser tolerable si se mantiene una actitud filosófica. En un largo reparto de treinta y cuatro papeles se incluía el de un profesor interpretado (“de un modo brillante”, según Leigh) por Steven Pimlott, futuro director de la RSC y responsable de montajes operísticos (“solíamos hacer concursos entre nosotros dos para ver quién sabía más sobre Gilbert y Sullivan”); también estaban la actriz Julie North y el gerente teatral Robert Cogo-Fawcett. La segunda producción del Young Theatre, también con un nutrido reparto, fue “Glum Victoria and the Lad with Specs”: otro estudio sobre la alienación y el rechazo, que de alguna manera reflejaba la frustración profesional acumulada por el propio Leigh, precisamente en el momento en que estaba descubriendo su propio rumbo.

Por fin se había fijado un método de trabajo. Habría discusiones y ensayos. Las obras de teatro o las películas se desarrollarían de forma orgánica y los intérpretes se incorporarían al proceso creativo con total libertad. Tras una fase de improvisación preparatoria, Leigh escribiría una estructura en la que constara el orden de las escenas, normalmente a base de breves frases sueltas: “Johnny y Sophie se conocen”, “Stan y Gordon en el furgón de reparto”, “Betty peina a Joy”, “La despedida de soltero de Jim”, “Wendy se enfrenta a Nicola”, “Cyril, Shirley y Wayne van en busca de la hermana de Wayne”, “Lorraine y Billy se acuestan”.

Una estructura sencilla e inalterable, que se ensayaría una y otra vez hasta que alcanzara el nivel de calidad que permitiera dar el producto por terminado. Leigh comprendía ahora que no se podía hablar ya de una “dirección carente de objetivos”, porque se trataba de tener presente en todo momento el producto final, la narración resultante, la historia, los personajes y sus vidas. Y la materia prima era inconmensurable e inagotable.

Cuando Charles Marowitz incluyó en su teatro alternativo Open Space la obra “Bleak Moments” pudo presenciar la preparación de ésta. Vio un ensayo completo y quedó horrorizado. Leigh dice que el empresario vio en la obra una simple comedia de situación que no se ajustaba a su idea de lo que debía ser el teatro experimental basado en la improvisación. Los personajes hablaban sin alterarse mientras degustaban tranquilamente una copa de jerez. Ni se insultaban a gritos ni se arrancaban la ropa. “La noche del estreno”, recuerda Leigh, “la representación alcanzó una enorme intensidad, una gran precisión, una considerable variedad de registros, una incuestionable unidad orgánica y una interpretación impecable”. El crítico de The Time, Irving Wardle, no compartió esa opinión, y atribuyó erróneamente los balbuceos y vacilaciones de los personajes a los métodos de improvisación utilizados por Leigh. De hecho, supuso, equivocadamente también, que los actores iban inventando la obra a medida que la representaban e interpretó la atmósfera de inseguridad como fruto de la vergüenza experimentada por los miembros del reparto. Al menos reconoció que la actuación de éstos transmitía “una sensación de aprensión constante, como si sus intrascendentes y civilizados diálogos transcurrieran en una ciudad azotada por la peste. Sus dedos se retuercen sin cesar, sus sonrisas efímeras apenas consiguen iluminar las máscaras pesadas y adustas de sus rostros, cada acción que ejecutan soporta la carga rígida y de alguna obsesión oculta”. Aunque no se fiaba de los métodos de Leigh, Wardle pensó que “Bleak Moments” merecía la pena como trabajo de investigación honesto e inteligente: “A diferencia de la mayor parte del ‘teatro experimental’, esta pieza satisfaría los criterios del trabajo de laboratorio”. Unos días después apareció en The New Statesman la reseña más

inequívocamente positiva, firmada por Benedict Nightingale, que declaraba que el montaje de Leigh era “divertido, conmovedor, nada pretencioso y bueno”.

Aunque la calidad del sonido es pobre y el ritmo algo lento -en mayo de 1993, tras la proyección de la versión cinematográfica de “Bleak Moments” en una retrospectiva de National Film Theatre (NFT), Leigh subió al escenario e interrumpió el silencio favorable del público: “Es la película de humor más lenta que jamás se haya hecho. Es como contemplar cómo se seca la pintura”-, el film posee un tono tan seguro y una técnica tan depurada a la hora de presentar sus magníficas interpretaciones, que la originalidad y el talento de su autor resultan evidentes. La incapacidad de los personajes para expresar sus sentimientos refuerza el aire de desolación general y un tono de desesperanza propio de la literatura eslava. De hecho, el amor imposible que siente la hermana retrasada por el “hippie” Norman, así como la sensación de que esas vidas frustradas prolongarán su ineludible vacío, que se desprende del final de la película, crean una atmósfera chejoviana de inefable tristeza, no mitigada aquí por el tipo de clímax catártico que más adelante será característico de la obra de Leigh.

En una entrevista declara: “En mis primeras obras, raramente vez un cambio en los personajes, es más como una tajada de vida. Pero estaba la neurótica necesidad de no repetirme a mí mismo, de continuar. En “Bleak Moments” parece apropiado lidiar con lo que puedes llamar actos privados, soledad, aislamiento, no-comunicación, sin mirar a la sociedad. En un sentido crudo estaba siendo muy pesimista, había una especie de sentencia”⁵⁷.

El film es como una pompa de jabón que crece pero nunca llega a estallar. Hasta los planos exteriores poseen una tristeza obstinada: esas imágenes, bellamente compuestas, de las casas de mortero y guijarros y las cocheras, las calles despejadas y los grandes árboles de los alrededores del oeste de Norwood y Tulse Hill. Aquí se percibe claramente una prolongación de los sentimientos de Leigh hacia su Salford natal.

Las críticas de esta versión fueron más entusiastas. En “The New Statesman”, John Coleman saludaba “el debut más notable que he visto nunca en

⁵⁷ Entrevista de Hugh Hebert, 1988, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 10.

un director británico que ha trabajado con un presupuesto ridículo y con actores desconocidos”. Antes de que terminara el año se empezó a fraguar la reputación de Leigh al otro lado del Atlántico, gracias a comentarios como los de Roger Ebert en *The Chicago Sun Times*: “‘Bleak Moments’ es una obra maestra, sencilla y sin adornos... Su grandeza no reside únicamente en la dirección, ni en el tema que aborda, sino en la absoluta singularidad de las interpretaciones. Nunca se había visto a unos actores interpretar así en el cine. Anne Raitt y Eric Allan comparten algunas escenas tan buenas, y al tiempo tan dolorosas, que al espectador le da miedo respirar, para evitar que los intérpretes den un paso en falso. No lo dan en ningún momento”.

Este último juicio de Ebert confirma el éxito de Leigh al recrear la tensión dramática de las mejores interpretaciones del teatro en un nuevo estilo de actuación adaptado al cine. A veces, sus obras para la escena –de un modo muy destacado “Ecstasy” y “Goose-Pimples”- han estado fuertemente impregnadas de un malestar genuino y de la sensación de que algo grave puede suceder. Esa autenticidad y esa sensación de peligro inminente constituyen la marca distintiva de las grandes interpretaciones. Quizás el hecho de que sea un logro tan poco común puede explicar en parte, e incluso justificar, la perplejidad de Irving Wardle tras asistir a la representación de “Bleak Moments” en la sala Open Space. Menos frecuente aún es que ese tipo de emoción provocada por una interpretación se reproduzca en el medio cinematográfico. Pues bien, las mejores películas de Leigh, empezando por “Bleak Moments”, poseen siempre ese elemento de tensión, esa vitalidad cruda e inquietante. “La sensación de peligro propia del teatro es algo fantástico”, afirma Leigh, “y el cine debe aspirar siempre a recrear ese factor de peligro teatral. Aunque en una película el control a este respecto es mucho mayor, yo no soy un Hitchcock ni un Greenaway, para quienes hacer cine es sinónimo de ejercer un control rígido”. Esa flexibilidad, que no es laxitud, se deriva que la naturaleza misma de las interpretaciones. Para Leigh, todo tiene que ver con la tensión entre el control y la fluidez.

Tony Garnett reconoció enseguida el potencial de Mike Leigh: “Me daba cuenta de que Mike nunca conseguiría hacer lo que quería en el cine. Sus

condiciones de trabajo resultaban caras, no por las dimensiones de la producción –no necesitaba un ejército de cosacos-, sino por el tiempo que requería su forma de trabajar. Yo sabía que no tendría ninguna oportunidad hasta que no consiguiera consolidarse un poco. Por eso decidí ofrecerle uno de los últimos huecos que me quedaban por cubrir en mi programación”.

Según Michael Coveney (autor del libro que es una de las bases de esta tesis), la obra “Nuts in May” posee un atractivo imperecedero y que, entre otras cosas, procede de la traslación de una estructura teatral a unos exteriores realistas. Lo curioso del caso es que ello no se debe a que la película tenga su origen en una pieza teatral –en realidad, su relación con “Wholesome Glory” es prácticamente nula-, sino que es el resultado del método de Leigh a la hora de manipular a sus personajes en situaciones de conflicto.

En la cantera donde se desarrolla ésta historia; había pasado tres semanas Eric Allan, documentándose para su papel de picapedrero. Tanto se implicó Allan en aquella experiencia, que no sólo aprendió un oficio nuevo, sino que consiguió introducirse en la intimidad doméstica de los canteros. Pero se siente culpable de no haber sido capaz de ofrecer una interpretación más valiosa: “Trabajando con Mike, he pensado muchas veces que lo agradable de la experiencia -en este caso, una especie de vacaciones de tres semanas en una cantera de Dorset- te hace sentir que no te has ganado el sueldo”. Leigh, por su parte, piensa que Allan subestima las importantísimas ventajas adicionales de un amplio trabajo de documentación, aunque el actor en cuestión haga un papel pequeño: el acento, la inmersión en el ambiente del lugar, “sin mencionar el hecho de que Eric maneja realmente la maza y el escoplo sin herirse la mano”.

Angela, un personaje de Leigh y de la actriz que lo interpreta en la obra “Abigail’s Party”, a quien Beverly insiste en llamar “Ang” en un gesto característico de esnobismo, trabaja como enfermera del Hospital de Santa María, de Walthamstow. La actriz que encarnó el personaje, Janine Duvitski, pasó un par de semanas documentándose para el papel en el Hospital Royal Free, de Hampstead. Duvitski no se considera un buen modelo a la hora de describir el trabajo de Leigh con los actores: “Hago bastante trampas. Recuerdo que entré en

un supermercado, metida en el papel de Angela, y, como no había tenido tiempo de comprar comida para mi perro, aproveché para hacerlo durante aquel “ensayo”. De pronto me encontré con Mike, que nunca sabes si te está siguiendo o no: estaba espiándome como un viejo verde en la sección de comida para mascotas. Sin pensárselo dos veces, me dijo en voz baja: ‘Tu personaje no tiene perro. Y la verdad es que te ríes mucho’. De hecho, creo que no dejé de reírme durante todo el tiempo que trabajé con él. Cuando leo que la obra se está representando en Japón me vienen a la memoria nuestros ensayos en aquel local parroquial. Nunca había hecho ese tipo de personajes. Hasta entonces me había dedicado a hacer papeles de joven madre soltera en obras llenas de realismo social. Cuando llegamos a los ensayos finales, Tim Stern hizo de repente lo del ataque al corazón. Yo sabía que tenía hacer algo. Fingí que no lo había visto y me quedé agazapada como una ardilla. Entonces Alison me dijo: ‘Ang, ¿tú no eres enfermera?’. Y yo, como si no la oyera. De pronto resonó la voz atronadora de Mike desde el fondo del patio de butacas: ‘¡Levántate!’. Me levanté e hice lo que pude. Y entonces me dio de verdad aquel calambre horroroso, y Mike dijo: ‘¡Vamos a incorporar eso a la escena!’. Jonathan Miller vino a un ensayo para enseñarme lo que hay que hacer en estos casos: habían llamado a su mujer, que es médico, pero se puso él y se ofreció a venir en su lugar. El caso fue que el final de la obra nunca me gustó, y sigue sin gustarme”. A pesar de este tipo de conclusiones divergentes, éste es un claro ejemplo de cómo Leigh está siempre dispuesto a enriquecer sus proyectos con las casualidades que se puedan dar.

En 1983, Alison Steadman declaró a la revista “The Face” que “aunque lo pasé muy bien, es uno de los personajes más tristes que he interpretado. Beverly no posee nada verdadero: no tiene amor ni esperanza, y sus sentimientos son tan falsos como sus joyas. El suyo es un mundo de pizza congelada y uñas postizas”. Reaccionar ante una criatura tan superficial –y, en definitiva, ante una obra como “Abigail’s Party”- con acusaciones de maltrato a la clase media baja es como acusar a Shakespeare de predisponernos con desdén contra los rústicos pobres de espíritu y los cortesanos petimetres. David Canter, amigo de Leigh, recuerda que los dos hablaban con frecuencia de los monstruos y la monstruosidad. “La

monstruosidad era siempre una atribución era siempre una atribución cariñosa que reservábamos para quienes se comportaban de un modo indebido o insensible. La fuerza que caracteriza el trabajo de Mike está relacionada con su forma de conseguir que los actores creen monstruos que, vistos desde dentro, resulten aceptables. El proceso de improvisaciones y ensayos exige al actor que aprenda más sobre sí mismo, que descubra aspectos de personalidad susceptibles de expresión. El juego que consiste en empezar pensando en una persona conocida no es sino un modo de liberar al intérprete para que se analice a sí mismo y mire hacia su interior”.

Sin embargo, Leigh a pesar de la buena impresión que causa entre sus conocidos y gente que trabaja y ha trabajado con él, ha emprendido proyectos que no han llegado a buen término. A pesar de esto, la gente que ha trabajado con él en estos proyectos fallidos guarda una buena impresión de su trabajo. Terry Hands explica que los problemas que dieron al traste con uno de esos proyectos, “Ice-cream”, se debieron sobre todo a las exigencias de exclusividad planteadas a los actores. Hands resume la carrera de Leigh con una lucidez desprovista de apasionamiento: “A Leigh le falló la inspiración cuando se dedicaba a presentar estereotipos. Pero luego se liberó de aquel problema, desarrollando una especie de ‘lenguaje del arte’. Dentro de ese lenguaje y esa poesía, sobre todo con un actor como Timothy Spall (que había destacado en papeles protagonistas con la RSC antes de trabajar con Leigh), se creaban personajes obsesionados con su propia identidad, personajes que no crecen. Después, Mike iba modificando la circunstancia de esos personajes que nunca cambiaban. Estoy seguro de que Mike irá aún más lejos. El mundo se ha vuelto tan sórdido que necesitamos que alguien explique estas cosas. Yo le hecho la culpa a nuestro sistema económico y cultural, que nos hace parte de un dispositivo que niega los recursos económicos a personas como Peter Barnes, Peter Brook y Mike Leigh”.

Cuando Philip Davis, un actor que ha trabajado en repetidas oportunidades con Mike Leigh, es interrogado sobre el método de trabajo en un proyecto señala: “Lo de Mike no es tanto improvisar situaciones como personalidades. Es algo que tiene que ver con la tipología, y a partir de ahí surge toda una labor de

documentación para que el personaje tenga el mayor relieve posible. Es muy importante saber cuándo se pone la sal y cuándo no, de lo contrario la improvisación se viene abajo. Se trata de estar cómodo en el personaje, y si no sabes cuándo se pone la sal, no puede ser”. “La experiencia de trabajar con Mike es tan creativa que sales de ella rebosando ideas y con ganas de hacer algo. Es imposible reproducir su modo de trabajo. Pero si no hubiera trabajado con él, nunca habría saltado la valla para ponerme a hacer otras cosas. La gente piensa que con él todo es muy serio, pero no es así. Tiene mal carácter en ocasiones, y si hace falta te echará una buena bronca, pero nunca por reírte”.

Para Sheila Kelley, el personaje de Jean en la obra “Ecstasy” –que aparece en escena desnuda y en compañía de Roy (Ron Cook); es objeto de golpes, vejaciones y rechazos; que se sumerge en una espiral que la llevará a la crisis nerviosa, y que finalmente avanza con paso vacilante y patético hacia la amistad renovada y comprensiva de un Len (Jim Broadbent) decente y sensible- era el mejor de su vida. Pero nadie se lo había servido en bandeja, sino que lo había creado ella en colaboración con Leigh, partiendo de cero. “Improvisamos la escena inmediatamente posterior a la marcha de Roy, dejando la habitación patas arriba, y cuando ella acaba de pasar por su tercer aborto. Entonces llaman a la puerta: es Dawn (Julie Walters), que viene a buscarla para llevarla al ‘pub’ y presentarle a Len. Pero en ese momento yo ya estoy muerta por sobredosis. En el ensayo me tomé dos aspirinas y me tumbé. Así era. Jean estaba muerta y nos habíamos quedado sin segunda parte de la obra. Entonces Mike me mandó a sentarme y entre los dos repasamos toda la situación, hasta que descubrimos una razón por la que Jean tuviera que abrir la puerta antes de tomarse las pastillas, y ahí seguimos adelante...”.

Julie Walters afirma categóricamente que trabajar en “Ecstasy” fue “una de las experiencias más felices de mi carrera”. Desde entonces ha visto frustrado su empeño de volver a trabajar con Leigh, pero aún no se ha rendido. Tampoco él. Tanto para Jim Broadbent como para Stephen Rea, ésta fue la primera de varias colaboraciones con Leigh. Para el primero, la experiencia fue “como participar en un gran curso de interpretación que culminaba en una gran obra”.

También para Rea la obra fue una inyección de energía, “un entrenamiento necesario si uno quiere llegar a todos los recovecos de la interpretación”. A diferencia de Broadbent, que hace tabla rasa cada vez que cambia de papel, Rea vive permanentemente con el personaje. “Jamás sentí nervios haciendo ‘Ecstasy’. Iba todas las noches al teatro y me bebía en escena siete latas de Carlsberg. Nos parecía que lo teníamos todo bajo control, pero hasta las últimas representaciones no me enteré de lo de los abortos de Jean. Cualquiera que haga hoy el papel de Mick, sobre la base del texto publicado, lo interpretará de un modo inevitablemente afectado por el hecho de saber que Jean es una figura trágica. Para mí, sólo era una chica en una habitación. No tenía ni idea de lo que estaba pasando mal. Eso es lo que resulta tan interesante en este proceso: el no saber nada que tu personaje ignore. En todos los demás trabajos que he hecho siempre creí que un actor debería poseer una visión panorámica de la obra en su conjunto. Lo de Mike es la excepción. Es totalmente diferente. Porque, con él, el texto es precisamente el resultado de todas tus investigaciones previas. Es decir, justo al revés de cómo se trabaja en una obra convencional”.

La densidad y el carácter acabado de “Abigail’s Party” y “Ecstasy” habían acrecentado el rechazo que sentía Leigh hacia la irregularidad y la falta de control de algunos elementos de “Who’s Who”, un proyecto con el que no obtuvo mayor reconocimiento. Ahora estaba decidido a hacer una película exacta y plenamente disciplinada. “Y lo conseguimos, creo yo. También era la primera vez que trabajaba con el que es, con mucho, el mejor operador e iluminador que había tenido hasta la fecha, Remi Adefarasin, que posteriormente trabajó en “Home Sweet Home” y “Four Days in July”. Otra amistad cuya colaboración resultó clave, y esencial en el mantenimiento del éxito de Leigh en los últimos años, fue la que forjó con Simon Channing-Williams (actualmente, el productor estable de sus largometrajes), que trabajó en “Grown-Ups” como primer ayudante de dirección.

Como ya se ha mencionado, su siguiente proyecto sería el telefilm “Grown-Ups”. Leigh aplicó una improvisación más controlada en esta película, así los cabos que se van trenzando en las escenas se crearon por separado durante los ensayos, se entrelazaron después mediante la improvisación controlada y se

anudaron finalmente a través de la acción dramática: “Naturalmente, una de las ventajas de actuar de esta forma tan plástica y orgánica –no partir de un guión que te ha escrito otra persona y al que tienes que atenerte- es que se pueden expandir y contraer tanto el diálogo como la acción, para que todo funcione al unísono. La escena ha de estar al servicio de la cámara, y la cámara al servicio de la escena”.

Jean Renoir, uno de los cineastas más admirados por Leigh, afirmó en cierta ocasión que, por muchas películas que haga un director, en realidad está haciendo siempre la misma. “La cuestión reside”, dice Leigh, “en comprobar hasta qué punto te puedes alejar de esa película”. Y establece una distinción importante entre su obra teatral y su producción cinematográfica, en el sentido de que en sus piezas escénicas la dimensión teatral es plenamente consciente, y ellas mismas “reconocen” la forma y el ámbito espacial en que están construidas. Así “Abigail’s Party” era una especie de comedia de boulevard en la que se alteraban los principios de este género, y las dos obras siguientes, que hizo para Hampstead, “Goose-Pimples” y “Smelling a Rat”, vapulean las convenciones de la farsa del West End, pero empezando por invocarlas.

Un ejemplo de lo extremo que puede resultar el proceso de trabajo de preparación de una obra es el siguiente. Durante los ensayos de “Goose-Pimples”, a Anthony Sher se le había mantenido tan aislado del resto de los intérpretes que la ansiedad sobre la dimensión de su papel empezó a afectar a su confianza. Durante nueve semanas trabajó por su cuenta en el personaje del extranjero no integrado en la sociedad inglesa, Muhammad, y en una entrevista para un especial de The Sunday Times de mayo de 1981 le contaría a Gordon Burn que la experiencia había sido “absolutamente espantosa. La impresión de estar marginado y olvidado me hizo sentir horriblemente inseguro”. Cuando por fin se unió a los demás intérpretes para el primer ensayo-improvisación, le hicieron beber a la fuerza alcohol de verdad y acabó vomitando delante de todo el mundo, incidente lamentado tanto por Leigh (“Si hubiera sabido lo borracho que estaba, es evidente que habría parado aquello”) como por el propio Sher, temporalmente encolerizado: “No sufrí ningún daño. Pero al día siguiente me sentía muy abochornado y furioso. Es muy chocante verte convertido en materia prima del

proceso creativo de otra persona, pero en el caso de Mike hay que confiar plenamente. Lo que no se puede es trabajar con él si se tienen tendencias paranoides”.

Se podría argumentar fácilmente que las personalidades fuertes dominan en la escena como en la propia vida. Y el carácter democrático del método de Leigh favorece de hecho que las interpretaciones más vigorosas afloren y destaquen sobre las demás. En última instancia, todo se reduce al modo en que Leigh –artista dominante él mismo en el proceso creativo- absorbe y responde a las aportaciones del actor en conversaciones y ensayos.

Como sucede en todas las obras escritas al modo convencional, también Leigh reconoce a su trabajo que “obviamente, explotas más a quienes tienen mucho que ofrecer, y a los que tienen menos que ofrecer los explotas menos”, pero en este terreno las decisiones las toma invariablemente en una fase del proceso de producción muy posterior a lo que es normal en estos casos, por la sencilla razón de que es durante los ensayos cuando realmente se van constituyendo la película, o la obra de teatro, y sus interpretaciones.

Por culpa de toda esa mística que rodea al método de trabajo de Leigh, con demasiada frecuencia y demasiado poco rigor se le toma por una especie de gurú. Como sucede con todos los buenos directores, en él hay algo de maestro. Ciertamente, es un comunicador convincente y persuasivo. Al principio de su carrera, sobre todo, tenía tanto impacto sobre los demás que todos querían imitar su modo de trabajar. Algo de eso le ocurrió seguramente a Les Blair, quien suele decir que su método se derivó de la atmósfera que se respiraba a finales de los sesenta. Pero Leigh, que afirma que sus ideas a este respecto han “evolucionado”, mantiene una actitud escéptica. “No es cierto que se pueda trabajar como lo hago yo, o adoptar mi punto de vista, porque lo que yo hago es demasiado complicado y demasiado personal”.

El propio Leigh se fue dando cuenta, a medida que sus obras empezaban a estar “escritas y dirigidas” por él, y no sólo dirigidas “según una idea general” suya –la primera que apareció así descrita fue “The Short and Curlies”, en 1987-, de que no sólo escribía con pluma y tinta, sino a través de sus intérpretes y técnicos.

Su comprensión de la realidad de los medios cinematográfico y teatral alcanzó cotas insospechadas: la realidad práctica consistía en que los actores tenían que pronunciar las palabras que él escribía, por lo que él tenía la cortesía democrática de contar con ellos desde la misma línea de salida. La liberación de sus intérpretes Alimentó la creatividad de Leigh. Y si Leigh no gobernaba aquella nave –si el crítico David Edgar hubiese tenido razón al sostener que únicamente coordinaba los esfuerzos de los actores, en un espíritu de desprecio objetivo hacia los personajes que aquellos iban diseñando-, ¿cómo explicar entonces que todas las obras y películas de Mike Leigh rebosen preocupación por el género humano y muestren tan a las claras su sello personal?

***La relación de Mike Leigh con su grupo de actores y el equipo técnico. Impresiones de sus colaboradores.**

Después de practicar y corregir el método de creación de un proyecto, una cosa quedaba clara. Mike Leigh era un director. Había colgado sus hábitos de actor. Y sabía exactamente el camino que quería seguir: “Hay personas excelentes que no saben dirigir. Hay otras que no son tan buenas y que consiguen que a lo que hacen lo llamen dirigir. En cuanto a mí, y aunque soy un entusiasta del trabajo en grupo, la verdad es que como actor no servía, en parte porque me cuesta mucho aguantar la estupidez de algunas personas. Además –y esto debe de ser típico de los dictadores esquizofrénicos y paranoides, incluida la variante del déspota benevolente, que es a la que pertenezco-, sólo me relajo cuando tengo el control, cuando estoy al mando. Pero sólo funciona porque impongo una disciplina férrea. Dirigir, cualquier cosa, implica soledad. Cuando se trata de una obra de teatro, esa soledad es infinitamente mayor. En una película compartes mucho más el trabajo, con el cámara, con el técnico de sonido, etcétera. Hay quienes, por su temperamento, se adaptan muy bien a la soledad de ese corredor de fondo que es el director. Es cuestión de química. Pero no es mi caso. Estoy seguro”.

Ningún intérprete, ni siquiera Alison Steadman, ha trabajado más veces con Leigh que Eric Allan. Allan comenta que la mayoría de los directores, sobre todo

en el teatro, se preocupan por los efectos. “Recuerdo que estábamos con los ensayos del ‘Lear’ de Edward Bond –en 1971, inmediatamente después de “Bleak Moments”- y le dije al director William Gaskill, que no sabía lo que tenía que hacer. Él me contestó: “Expresa esa frustración”, y volvió a su tarea de dirección. El problema consistía en que tenías que subir al escenario y manifestar un sentimiento sin estar verdaderamente implicado en el texto. Incluso cuando se trata de decir tus frases, hay siempre una obsesión por el efecto de lo que dices, por la comicidad, por ejemplo. Pero con Mike es completamente distinto. A él le preocupan las causas, lo cual es de agradecer. Leigh es único, en el sentido de que te deja a tus anchas como actor para que hagas tu trabajo sin tener que preocuparte por los efectos ni por lo que diga la gente de producción”. En un programa que la BBC dedicó a Leigh en 1982, Allan explicó esa diferencia por medio de una atinada metáfora: los actores crean una especie de escalera mecánica subterránea con la que se desplazan por el túnel del texto, y sólo a Mike Leigh le importa cuándo salen de ese túnel.

Sheila Kelley, que interpretó el papel de Elaine en “Babies Grow Old”, recuerda que la obra suscitó un gran interés en la RSC. Muchos constataban lo insólito de aquel estilo de interpretación en el que parecía que los actores se limitaban a conversar entre sí. Como Irving Wardle en su crítica de “Bleak Moments”, la gente supuso erróneamente que los diálogos se improvisaban sobre la marcha. “Pensé que aquella obra ponía de manifiesto la razón por la que una quiere ser actriz”, asegura Kelley. “La interpretación es un arte creativo, se trata de crear un personaje. No hay en ello nada fuera de lo normal. Tendría que ser la norma en nuestra profesión. Pero no es así. Lo que hace Mike es lo que debería hacerse siempre. Por eso los actores responden a su modo de dirigir. Él no nos enseña nada, sino que saca ideas de nuestro trabajo, y a su vez trabaja con ellas, no contra ellas”.

Anthony Sher, que trabajaría con Leigh al año siguiente, corrobora y matiza esta importante observación: “Cuando llevamos ‘Goose-Pimples’ al West End, me di cuenta de que era difícil que la obra aguantara en cartel por mucho tiempo. Era imposible seguir ahondando en el texto del autor con unos diálogos que tú mismo

habías contribuido a componer y en los que en cada momento conocías hasta el menor detalle de las motivaciones que subyacen a las palabras y acciones de los personajes. No digo esto como crítica al modo de trabajar de Mike, sino simplemente como comentario sobre los problemas que supone representar una obra durante un periodo de tiempo prolongado. En el cine me imagino que esto no constituye en absoluto una dificultad, seguramente al contrario”. Jim Broadbent y Stephen Rea comparten esta opinión –aunque “Ecstasy” no sobrevivió a la temporada de representaciones de Hampstead-, y a los dos les marcó la experiencia de trabajar con Mike Leigh.

En la obra “It’s a Great Big Shame” hay un momento inolvidable del primer acto, en el que el personaje de Jim lleva a Ada a la taberna y Nellie les ve juntos por primera vez. Ella se queda sentada mirando, diciéndolo todo con su silencio. La intensidad emocional de esa escena es casi insoportable. Kathy Burke, que interpretaba a Nellie, conseguía ese efecto noche tras noche haciendo la escena como si tuviera diálogo, reviviendo mentalmente cada fase de su reacción: “Con Mike, lo más importante es el ‘calentamiento’ previo. Te pasas la mayor parte del tiempo calentado, pero cuando comienza la representación te deja decidir hasta dónde quieres llegar, aunque, eso sí, te convoca en escena noventa minutos antes de que se alce el telón, cuando lo normal son treinta. Desde que empecé como actriz he querido trabajar con él. Supongo que todo el mundo quiere. Es un director brillante, pero no le gusta detectar ningún síntoma de falta de confianza, que para él es algo negativo. Y los actores se preocupan, y les entra el miedo de dejarle en mal lugar”⁵⁸.

Las conclusiones de la actriz Katrin Cartlidge revelan lo poco que importa el ego al experimentar el proceso y lo demandante de éste: “No cualquier actor puede hacerlo. No puedes estar primariamente interesado en cómo será tu rol o qué tan famoso puedes llegar a ser. Necesitas una gran cantidad de paciencia y habilidad, si es posible mantener ajustada la paranoia y verdaderamente fuera de la puerta, con seguro y llave”.

⁵⁸ Coveney Michael, 1996: 73-76-80-81-88-91-92-96-98-99-101-104-106-107-108-115-124-125-141-145-155-165-166-169-170-172-175-181-186-197-198-201-246.

Philip Davis agrega otro dato curioso: “No es un proceso democrático. Todo lo que tienes que hacer es concentrarte en tu propio personaje. El resto depende de él”. Agrega además que cuando estás desarrollando tu personaje en público en las calles, Leigh te acechará a veces “como un invisible gnomo de jardín, si sabe que irás a un ‘pub’, se apoyará en el bar, mirando de reojo. Algunos actores ingleses son un poco ruines sobre este tipo de cosas. Pero el trabajo es no sólo extremadamente difícil y valioso, no hay nada parecido”.

“Es muy estimulante trabajar con él”, dice el actor David Thewlis, pero no es fácil. “Trabajas hasta las primeras horas de la mañana, sin ningún pronóstico. Nunca podrás hacer planes en tu vida social. A veces se te pedirá que esperes al teléfono, y si una improvisación de otros actores requiere que tu personaje aparezca, el asistente de dirección te llamará. Te dice que calientes, y vayas de tal a tal lugar. Es como ser un bombero.”

¿Y qué piensa Alison Steadman sobre Leigh cuándo entra en otro periodo de ansiedad creando una nueva obra? “Hay placer y terror. Estoy orgullosa de su compromiso, pero siempre ha sido difícil”⁵⁹.

Creo que todos intérpretes compartirán el siguiente pensamiento: “Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo”⁶⁰.

⁵⁹ Movshovitz Howie, 2000: VII-4-10-41-49-93.

⁶⁰ Stanislavski Constantin, 1988: 2.

V) Temáticas y sus determinantes.

*Mike Leigh y su pensamiento político. Sus orígenes sociales y aspectos que determinan su pensamiento social.

*Varios temas.

*El sentido del humor en su trabajo y como éste facilita la crítica social.

*Planteamiento de un proyecto. Descripción y orden de trabajo.

***Mike Leigh y su pensamiento político. Sus orígenes sociales y aspectos que determinan su pensamiento social.**

Cuando Mike Leigh llegó a Londres, en 1960, se encontró con un mundo inmerso en una transición cultural que lo llevaría desde la austeridad de la postguerra al desenfado de los años sesenta. Eran tiempos en los que la gente joven hablaba sin cesar del futuro del universo y de diversos asuntos culturales relacionados con él. La matanza de Sharpeville, seguida en 1961 por la crisis de los misiles cubanos y la construcción del muro de Berlín, crearon una ola de incertidumbre en torno a aquel porvenir universal. Esas inquietudes, junto con la explosión musical del “rock and roll”, produjeron un nuevo hermanamiento de la juventud a ambos lados del Atlántico, que se selló en 1963 con dos acontecimientos decisivos: el asesinato del presidente Kennedy, el día 22 de noviembre, y, pocos meses antes, el famoso discurso de Martin Luther King en el Lincoln Memorial de Washington: “He soñado que un día los hijos de los esclavos y los hijos de sus dueños se sentarán juntos a la mesa de la fraternidad”.

Aquellos jóvenes y estudiantes se convirtieron en un grupo social bien definido: adolescentes rebeldes y politizados, con íconos y modelos propios, como James Dean y Elvis Presley. La guerra de Vietnam, ya en marcha, se convertiría en otra referencia común para una juventud que maduró hasta convertirse en la generación del pacifismo y las protestas civiles: una juventud indignada por sucesos como la matanza de My Lai y el asesinato de Luther King en el balcón de un motel, en 1968, y reunida en torno a la música y las drogas blandas en el

Festival de Woodstock, durante un verano marcado por las consignas de la paz y del amor. En 1969, el ser humano ponía el pie en la luna.

Leigh cuenta que: “El colapso en el viejo orden y la llegada de ‘The Beatles’, porque en 1967 ‘The Beatles’ eran mucho más que cuatro muchachos atractivos de Liverpool... la agitación de post-guerra de la cual todo esto vino –eso tiene que ver con la generación de nuestros padres siendo responsables y juntando el mundo otra vez- mientras nosotros lo estábamos quebrando. Cuestionando el viejo orden. Ciertamente eso era lo que yo estaba haciendo. Mis nociones de cómo crear un film de una manera orgánica –integrando muchas cosas- y con la contribución de los actores, viene un gran número de cosas... en una serie desde la Nueva Ola, y Cassavetes, “The Living Theatre”, el método Stanislavski, Happenings, Gratosky... Tenía el instinto que escribiendo, dirigiendo, diseñando y filmando, así podría estar combinado con el suelo en vez del escritorio⁶¹.

Entrada ya la década de los ochenta, Gran Bretaña empezó a experimentar los efectos del thatcherismo que, por lo que se refiere a la industria del cine, no fueron siempre beneficiosos. Fue una década turbulenta para muchas personas, caracterizada por el desempleo creciente, un repentino enriquecimiento de la City que alumbró una generación de “yuppies” opulentos, el aumento de la violencia y el descontento urbanos, el desencanto político de la población estudiantil, la implicación bélica de la nación en las Malvinas e Irlanda del Norte, la proliferación de los canales de televisión vía satélite, la mediocridad de los medios y el final de cualquier tipo de acuerdo sobre la decencia moral, ética o política.

Es imposible considerar el surgimiento de Leigh y de su obra como si hubiera tenido lugar en una especie de limbo, al margen de lo que estaba pasando. Y lo que estaba pasando era una verdadera colisión artística fortuita entre las artes visuales y la automarginación del fenómeno “hippie”. No es que Leigh estuviera directamente implicado en ello, pero su obra fue, en un cierto sentido que podríamos llamar puro, una respuesta democrática frente a lo que ocurría a su alrededor. Tenía, además, una fina sensibilidad hacia determinados

⁶¹ Entrevista de Mirra Bank, 1997, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 114-115.

problemas tradicionales, como la brecha intergeneracional, la incomunicación entre los sexos y la lucha de clases sociales. Leigh absorbió las consecuencias de los cataclismos globales al tiempo que capturaba la intimidad estática del dormitorio, el baño y la sala de estar. Cuando llegó a Londres, una de las primeras películas que vio fue “Shadows” de John Cassavetes, como ya se mencionó anteriormente, en la que se muestra un reparto de actores desconocidos que viven, aman y discuten en las calles de Nueva York. Por primera vez se le ocurrió la posibilidad de crear una obra de teatro completa partiendo de cero y con la sola colaboración de un grupo de intérpretes.

Colin Cina –que se había casado, vivía en Hampstead y paladeaba las primeras mieles de su éxito como pintor- recuerda de aquella época el ansia desmedida por comprar libros –y por venderlos, cuando el dinero escaseaba-, la afición por adquirir cámaras de cine de 16 mm. Y la incesante aparición de amistades de ambos sexos. “Nunca he hablado de mi trabajo con tanta libertad como lo hacía con Mike. Éramos incondicionales el uno del otro. La discusión crítica sobre lo que hacíamos surgió unos años más tarde, cuando la posición de cada uno se fue haciendo más nítida. No existía la idea de que para ser artista hay que dominar un montón de conceptos de filosofía y psicoanálisis, lo que es un gran problema para la gente que empieza ahora. Todavía no había surgido el feminismo, pero si había un sentido del igualitarismo, y sin duda nos veíamos como enemigos de la derecha. Entre nuestros héroes estaban Brecht y George Grosz, pero todo se fundía en un espíritu de diversión y caricatura”. El verano de 1965 marcó el fin de la primera etapa de Leigh en Londres.

Julio de 1966 empezó con la manifestación contra la guerra de Vietnam de Grosvenor Square y terminó con la victoria de Inglaterra sobre Alemania, por cuatro goles a dos, en la final del Mundial de fútbol, en Wembley. El país entero permanecía pegado a los aparatos de radio y televisión mientras Geoff Hurst marcaba por partida triple, Bobby Moore conseguía levantar por fin en sus brazos la codiciada copa y Bobby Charlton lloraba sin recato sobre el hombro de sus compañeros de equipo. El país entero, a excepción de Mike Leigh y Colin Cina, que iban camino a Bristol. A Cina le habían ofrecido montar una exposición en la

galería de Arte Arnolfini y Leigh se había ofrecido a acompañarle para conocer el local. “Paramos a mitad del viaje, y en el escaparate de una tienda de imagen y sonido que había enfrente de la catedral de Wells vimos toda la algarabía anterior al partido. La verdad es que no nos interesaba. Pero, claro, cuando llegamos a Bristol la galería estaba cerrada; todo el mundo estaba viendo el dichoso partido. Así que tuvimos que contentarnos con ver el local por fuera y volver a Londres. Durante el viaje de vuelta no paramos de hablar”.

Respecto a una posible influencia de la religión judía en su mentalidad, Leigh, más que judío practicante se considera a sí mismo una persona de origen judío: nunca ha llegado a profesar la fe de verdad. Aunque sus padres han sido miembros convencidos de la comunidad, tanto en términos religiosos como sociales, él asegura que la religión no ha desempañado ningún papel en su vida: “Me alejé de todo aquello en cuanto pude y cuando llegó el momento de pasar la ceremonia del ‘bar-mitzvah’ ya no creía en Dios. Y sigo sin creer”. A renglón seguido, sin embargo, subraya que se considera “una persona profundamente espiritual”, como, según él, demuestra claramente su obra.

Preguntarle sobre su origen judío puede llevar a curiosas remembranzas en las que asocia a su familia, la influencia de éstos en su forma de pensar, con temas contingentes: “Cuando su padre, salió de la armada, Leigh recuerda, ‘estaba el Gobierno laborista que inició el sistema nacional de salud, sistema que ahora está siendo destruido por los tories. La primera cosa que mi padre hizo fue deshacerse de sus pacientes privados en cuanto pudo. Él era una interesante combinación, de muchas formas muy Judío pero también muy Lancasteriano: directo y obtuso. No éramos ortodoxos, pero había muchos sionistas en la familia...”⁶².

La inmersión de Leigh en el mundo judío y en el de su barrio en Salford, le brindó una perspectiva inusual. “Finalmente contribuyó a mi habilidad de ser comprensivo con todo el mundo y ser al mismo tiempo cómico y trágico”⁶³.

⁶² Entrevista de Judy Stone, 1991, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 28.

⁶³ Ibíd. 2000: 29.

Desde un punto de vista político, sus obras expresan su sentimiento frente a temas como el ambiente en barrios de clase trabajadora, como es el caso de “Hard Labour” (la que claramente se inspira en el ambiente de los barrios de Higher y Lower Broughton en los que se crió) En “High Hopes” pone de manifiesto una parte de la confusión que experimentan muchas personas de su generación por el hecho de ser socialistas. El propio Leigh apoya económicamente al Partido Laborista de manera regular, pero nunca ha estado afiliado. Admite que su película intenta discutir la imposibilidad, o al menos la dificultad, de llevar a la práctica las aspiraciones socialistas que él mismo defiende.

En una entrevista declara: “En la primera mitad de los 60, cuando llegué a la escuela de Drama en Londres (desde Salford), era totalmente normal entre los artistas de cualquier tipo decir, ‘soy apolítico’. Para el final de los sesenta, había habido un cambio. Encontraría muy difícil ahora no ver mis personajes en un contexto amplio, porque uno está mucho más interesado en la manera en que las cosas son. Y ser un padre ahora –sus hijos tienen 11 y siete años-. Estoy también interesado en todas esas relaciones, padres e hijos, hombres con mujeres. No es nuevo para mí estar interesado en una sociedad cuidadosa, y preocupada de los valores, pero no siento la necesidad de tener de tener un par de personajes directamente afectados por eso”⁶⁴.

Su empatía con sus personajes de la clase trabajadora es confundida con hastío. En una ocasión se defendió así: “No soy dado a quejarme sobre los críticos pero resiento el sello de criticismo que corre en esos lectores *guardianes* del Hampstead que están mofándose de los valores de la clase trabajadora. Estas obras no son sobre ‘ellos’ sino sobre ‘nosotros’. Son una lamentación no una celebración”⁶⁵. Leigh considera que muchos de sus personajes comparten aspectos con él mismo: “Lo gracioso y extraño es, si piensas en todos mis personajes, súbitamente encuentras que hay pedacitos de mí en todos ellos, realmente. Es una de esas cosas curiosas”.⁶⁶

⁶⁴ Entrevista de Hugh Hebert, 1988, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 10-11.

⁶⁵ Entrevista de Robert Gore-Langton, 1988, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 15.

⁶⁶ Entrevista de Prairie Miller, 1996, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 80.

Para Leigh, en la época de hoy, los films dominantes de Hollywood, particularmente esos sobre la vida de familia, “son una especie de narcótico, y sólo son un montón de ceros a la izquierda y generalizaciones, estereotipos”. El mismo Leigh se rehúsa a hacer juicios acerca de sus personajes. “Una de las convenciones de la filmación clásica de Hollywood es que allá hay buenos y malos, pero en mis films, no ves realmente buenos y malos. Todos reciben un justo latigazo en la hendidura”⁶⁷.

Criticando el estado actual de la sociedad inglesa, Leigh mencionará un problema que aprecia por estos días y que aborda en su film “Naked”; “Como muchos elementos del film, la inteligencia de Johnny resalta no su atractivo, sino un serio punto. ‘Conozco graduados universitarios que no tienen perspectivas’, dice Leigh de Inglaterra, donde el desempleo es un problema persistente. ‘Son una generación de personas que han sido desplazadas... Creo que gente más inteligente que los (individuos poderosos) que gobiernan el mundo se percatarían. Pero para muchas de estas personas, esto está desechado. Tienen el bagaje de inteligencia y educación, y ninguna parte dónde utilizarlo’”⁶⁸.

Bajo tales circunstancias, continúa Leigh, la gente se concentra en vacías y materialistas búsquedas para distraerse de ellos mismos.

“(En el film) Johnny dice que la gente se ha explicado el universo para ellos, y ahora están aburridos”, dice Leigh. “Mientras algo sangre y los ilumine, eso es todo lo que quieren. Me siento asqueado con todo eso... Espero que el film acerque de alguna manera esta tensión entre lo material y lo espiritual... Nosotros, gente privilegiada, tenemos esta extraordinaria capacidad de convencernos a nosotros mismos que nuestras vidas –en el momentáneo negocio de la humanidad, como el Festival de Cannes- son increíblemente importantes. Siento que es tiempo de alzar esto en el contexto de que lo que ocupa a la mayoría de las personas es ¡cuándo será su próxima comida!”⁶⁹

Leigh siente cierto encanto con la clase trabajadora, gente que ha sufrido por las dislocaciones sociales causadas por el thatcherismo y que ve en una lucha por

⁶⁷ Entrevista de Peter Brunette, 1991, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 31.

⁶⁸ Entrevista de David Sterrit, 1993, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 43-44.

⁶⁹ Ibíd. 2000: 44.

mantener su identidad ("Life is Sweet"), su sentido del humor ("High Hopes") y su sanidad ("Naked")

Hablando sobre el objetivo que esperaba alcanzar en "Naked", relata: "Como sabes, veo una considerable cantidad de films para estar seguro que cuando filmemos, estemos filmando algún tipo de emoción real. La tensión está ahí. Pero trato de construirla para forzarte a enfrentar tus propias respuestas. La manera en que ubico a Johnny en el comienzo, con la peor luz posible, es para que tengas que lidiar con el hecho de que es tal vez un tipo bueno". "Sí, fue rodado de noche de una estilizada manera para hacer parecer a Londres apocalíptica. 'Pero no es sobre Inglaterra o sobre Gran Bretaña' dice Leigh. 'Bueno, sí es, pero esa no es su agenda primaria'" ⁷⁰.

"Para mí, toda la experiencia de hacer películas es un descubrimiento. Lo que es importante, me parece, es que compartas preguntas con la audiencia, y ellos deben irse con cosas en las que trabajar. Es mi manera natural, instintiva de contar historias y compartir ideas, predicamentos, sentimientos y emociones" ⁷¹. "No me disculpo por el hecho de continuar descubriendo lo que he estado discutiendo algún tiempo antes de hacer una película. Puedo ver un film muchos años después y darme cuenta por lo que estaba pasando. Para mí, de eso se trata. Estas cosas son de múltiples caras, y están hechas desde las entrañas. Al final, no son películas cerebrales." ⁷²

Lo que sigue es un extracto de la entrevista que Mike Leigh concedió a Lee Ellickson y Richard Porton de la revista "Cineaste". Estos extractos -que no están concadenados- grafican el pensamiento de Leigh frente a la sociedad, en cierta parte a las temáticas que le interesa tratar, a lo que significa para él ser considerado como "judío", etc. Diversos aspectos que nos permitirán inferir de manera más informada parte de su pensamiento social.

⁷⁰ Entrevista de Howie Movshovitz, 1994, en: "Mike Leigh: Interviews", Movshovitz Howie, 2000: 52-55.

⁷¹ Entrevista de Lee Ellickson y Richard Porton, 1994 en: "Mike Leigh: Interviews", Movshovitz Howie, 2000: 59.

⁷² *Ibíd.* 2000: 63.

CINEASTE: *Es este (“Naked”), entonces, un film sobre la crisis de la comunidad y solidaridad, política y personal.*

M. L: Absolutamente, y sobre el derrumbamiento del edificio.

CINEASTE: *Y si, entonces, las cosas están empeorando en Inglaterra, ¿cómo las ve empeorar?*

M. L: Si hablamos sobre Inglaterra, en referencia a “Naked”, debemos hacerlo con cuidado, ya que, como dije, no es sólo sobre Inglaterra. Sin embargo, si lo hacemos, la fábrica de la sociedad está colapsando. La gente está insegura. Hay una especie de desintegración la cuál es, cómo todo lo demás, legado de los torios. Pero creo que esta suerte de problema está pasando en todas partes. No es necesariamente una prerrogativa británica. Ya que el film, como todo lo demás, se relaciona con la perspectiva global, encuentro difícil gastar mucha energía discutiéndolo como una metáfora del colapso y decaimiento del Reino Unido. Considerando que puedes hablar sobre “High Hopes” en estos términos. Es importante, también, que “Naked” incluye a gente de diversas regiones.

CINEASTE: *Leímos en un artículo que hablaba en términos específicos de humor judío en sus films, y la influencia de su participación de adolescente en el movimiento Habonim en su enfoque cooperativo. ¿Tiene comentarios sobre esto?*

M. L: Tengo sentimientos ligeramente mezclados sobre esto, porque pienso que podrían distraer y desviar. Mucho es pasado, sin embargo, es posible ver cierto tipo de influencia judía. Pero pienso que podría resultar equívoco etiquetar estos films como “Judíos”, o un nuevo tipo de interpretación podría nacer de todo esto. Creo que sería un sinsentido, realmente. Por otra parte, dado que hay una cosa tragicómica en todo esto, es posible poner esa perspectiva. Los momentos trágicos siempre tienen una cómica ironía. En ese sentido, puedo conceder eso como un elemento.

(Sobre Habonim) La organización era parte de una maquina de propaganda para llevarnos a vivir a un kibbutz. De hecho, hicimos muchas cosas de manera cooperativa, y trabajé en grupos. Esta experiencia fue, en muchas formas, una

formación en mi trabajo con los actores. No es que haga las cosas solamente en colaboración, porque estoy bastante en control de todo. Entonces todos estos asuntos deben ser puestos en una perspectiva muy distante”.

CINEASTE: *Se ha convertido en un director influyente. ¿Cree que cualquiera pueda tener éxito emulando su acercamiento a la filmación?*

M. L: Esta es un área delicada. Iría tan lejos como decir que si lo que hago funciona, es porque soy un escritor, o un cineasta en ese sentido, no por mis habilidades técnicas. Las competencias técnicas son importantes, pero primero está la creación conceptual. La concepción errónea de la parte de algunos es que si sigues una fórmula, puedes obtener los mismos resultados. No creo que eso sea verdad.

***Varios temas.**

Existen dos aspectos de su formación en la RADA que hicieron mella en Mike Leigh. Le resultaron fascinantes unos ejercicios impartidos por el director James Roose-Evans, que empleaba un método tomado de una visita al Actor's Studio de Lee Strasberg en Nueva York y que tenía que ver con la expresión de lo inefable a través del movimiento, del tacto y de las manos. Posteriormente, ***Leigh ha utilizado esta técnica para hacer que los actores vayan más allá de los parámetros de la improvisación naturalista.*** También le impresionó un ejercicio concreto de improvisación dirigido por Peter Barkworth, en el que a dos estudiantes se les proporcionaban por separado informaciones mutuamente incompatibles, y se les pedía que entraran en contacto. ***De ahí parte una norma fundamental en el modo de trabajo de Leigh: en el curso de una improvisación o de un ensayo, cada uno de los actores sólo sabe de los demás personajes lo que en ese momento determinado de la historia sabría el personaje que él mismo encarna. Dicho de otra manera, sus películas y obras de teatro se desarrollan de tal manera que los actores –e incluso el director- no saben lo que va a ocurrir hasta después de explorar y discutir***

las posibilidades de la situación en la que Leigh ha colocado a los personajes.

Aquella tumultuosa década de formación no consiguió sacar a Leigh de su posición marginal con respecto al teatro y el cine británicos, pero sería difícil encontrar a algún contemporáneo suyo de renombre que trabajara tanto, o que lo hiciera en situaciones tan variadas, durante el mismo periodo. Y que obtuviera tan poco reconocimiento. La clave de todo ello reside en la **curiosidad de Leigh por el comportamiento humano**. Los críticos suelen reprocharle su actitud condescendiente con los personajes de clase obrera, cuando lo que tendrían que decir es que en sus obras hay una exaltación del aspecto grotesco y falible de sus criaturas de ficción y, por ende, de todos los seres humanos. Ruth Lesirge, su amiga de los días de Habonim, hace una observación de importancia crucial: “Si oyes hablar a Mike, te das cuenta de que nunca trata a nadie con condescendencia. Habla del mismo modo con un niño de cinco años que con un viejo de noventa y cinco. Y si habla con un adolescente, le hace las mismas preguntas que les plantea a sus actores. En ese sentido no es una persona de medias tintas. Reconoce intuitivamente el valor de una persona, sea quien sea. ¿Es eso condescendencia?”.

Cuando se estrenó “Babies Grow Old, en “The Guardian”, el crítico Michael Billington saludó el estreno como: “una auténtica obra de arte”. La sugestiva figura de la anciana trágicamente abandonada –presente en toda la obra de Leigh, desde “Individual Fruit Pies” y las interpretaciones de Liz Smith hasta la madre ya mayor encarnada por Edna Doré en “High Hopes”- sorprendió a Terry Hands. “Fue un verdadero impacto. Habíamos vivido una época de pretensiones casi imperiales y grandes proyectos, como los montajes de Peter Brook o ‘La guerra de las Rosas’. Éramos todavía jóvenes cuando Mike volvió a la RSC. También la compañía lo era. Nuestra visión del mundo estaba condicionada por los clásicos. Mike hizo que nos fijáramos en los ancianos, en los pobres, en las cosas corrientes. Y que al hacerlo sintiéramos dolor. Sigue produciéndonos ese dolor, aunque ahora el impacto sea mitigado, por la sencilla razón de que todas las noches vemos a los desamparados muertos o durmiendo en las calles. En la RSC

le dábamos la espalda a esas realidades, aunque repusiéramos con frecuencia ‘El rey Lear’”.

Sheila Kelley tiene una buena respuesta para quienes acusan a Leigh de saber perfectamente lo que quiere y manipular a los actores para que inventen el texto que anda buscando: **“Claro que sabe de antemano que quiere tratar tal o cual tema.** Y el resultado lo dictan en buena medida los actores que configuran el reparto. **Pero es imprescindible que Mike mantenga la mente abierta, sin demasiados detalles preconcebidos, porque de lo contrario no podría trabajar con los actores ni responder a sus aportaciones.** Se vendría abajo todo el proceso. En resumidas cuentas, que para salvaguardar su propia chispa creativa tiene que ignorar de antemano el resultado final de la película u obra que aborda. No podría ser de otro modo”.

Tanto Tony Garnett como David Rose, director de programas dramáticos en los Estudios de la BBC en Birmingham, opinan que en la obra de Leigh es frecuente que la línea narrativa se sacrifique en aras de la caracterización. En realidad, la tensión entre trama y caracterización es inherente a cualquier producto dramático. Lo que hace Leigh es intentar solventar el problema de un modo extremadamente individualista. En películas como “Hard Labour” y “Who’s Who”, el conflicto se resuelve sólo en parte, mientras que “Abigail’s Party” y “Grown-Ups” exhiben un perfecto dominio de una trama segregada a su vez por unos personajes que van desvelando la riqueza de su caracterización. Como afirma el propio David Rose, “los personajes de Leigh son de una riqueza y una profundidad enormes. Con ellos te puedes arriesgar, ya que los actores que los interpretan los conocen como la palma de su mano. Me da la sensación de que los montadores que trabajan con Leigh tienden a prolongar los planos un poco más de lo normal: lo hacen porque los personajes son enormemente atractivos y sus imágenes están cargadas de significado. En la mayoría de las películas, el actor lo entrega todo explícitamente –digamos que el ochenta por ciento de lo que lleva adentro- y, por eso, uno no se atreve a estirar los planos, porque no hay nada que esperar”⁷³.

⁷³ Coveney Michael. 1996: 117.

Algo que demuestra que Leigh está abierto a las posibilidades del lugar dónde filman es esta anécdota de “Nuts in May”. Un día, la enorme excavadora que cargaba una piedra dejó a la vista una superficie en la que se recortaban unas huellas de dinosaurio del Jurásico medio. Aquel hallazgo fue incorporado de inmediato a los diálogos de la película, en un buen ejemplo de cómo muchos de los momentos más vívidos de la filmografía de Leigh se nutren de la configuración o de las propiedades físicas del lugar donde se rueda. Otra muestra de ese tipo de fructífera casualidad aparece en la escena de “Grown-Ups” que transcurre en torno a un tabique que divide en dos una habitación, una característica de la vivienda de Canterbury donde se rodó la película que no se había buscado originariamente, pero que, una vez descubierta, se asimiló a la película con oportunidad y sentido del humor.

En cierto sentido, todos ***los personajes de Mike Leigh se pueden considerar, en mayor o menor medida, inadaptados***. Son personas reñidas con su entorno, con sus seres queridos, con su casa y su familia, con su propio bagaje personal. Su actitud, entre socarrona e insatisfecha, es algo muy arraigado en el propio Leigh, cuya obra expresa con frecuencia una ambivalencia incómoda y tortuosa con respecto a la vida, el amor, los seres humanos, la familia, el trabajo e incluso el ocio.

Todo esto forma parte del personaje de Trevor en “The Kiss of Death”, la película que realizó para la BBC en 1977 y que figura entre sus favoritas. Esa preferencia no es ajena al componente autobiográfico que encierra el personaje y que el propio Leigh ha admitido en varias ocasiones. El personaje principal de David Threlfall es un joven aprendiz de una empresa de pompas fúnebres. Trevor queda definido por su caminar encorvado con un libro en el bolsillo, su sonrisa, su timidez y su actitud crítica. En realidad, sus estados de ánimo y su personalidad constituyen el verdadero tema de la película. No hay dinámica narrativa concreta, ni trama propiamente interpretadas, que transmiten el fluir de la vida y de la muerte en la localidad de Oldham, condado de Lancaster, en un momento determinado. Leigh explica que “la película en su conjunto –y esto es algo muy personal- trata de las pautas colectivas con las que organizamos nuestra forma de

ser y actuar, tanto en un sentido general como en nuestras relaciones sociales. Toda la estupidez que rodea a los deseos de progresar socialmente, y que aparecía representada ya en el papel que hizo Alison en “Hard Labour”, se encuentra en la raíz de muchísimas cosas. Todo se reduce a que unas personas están integradas en el sistema mientras que otras viven al margen, y a cómo se transmiten ciertas pautas de conducta que no se cuestionan. En esto actúo sin duda con cierta perversidad. Mi reacción instintiva consiste en identificarme siempre y en cualquier situación con el papel del disidente”.

Esta vinculación temática que relaciona diversas ilustraciones de la muerte es una muestra de la técnica de Leigh en su variante más perfeccionada, porque el espectador no percibe todas esas asociaciones y yuxtaposiciones irónicas durante la primera visión de la película. Sencillamente, se van acumulando en su retina, para recordarlas en un momento posterior. Ese tipo de composición cinematográfica, deliberada y cuidadosa, justifica el enfado de Leigh cuando quienes se dedican al “análisis de los medios” o los expertos en telecomedias trazan analogías simplistas entre sus films y los diversos subgéneros de teleserie. “Me molesta porque en mis películas no incluyo ninguna situación que sea inorgánica. Pero si esos comentaristas quieren decir sencillamente que encuentran en mi trabajo rasgos de populismo, me parece muy bien. No tengo ningún deseo de hacer un cine de minorías, para salas de artes y ensayo. Quiero que mis películas sean populares y mayoritarias. Que las vea el mayor número de gente posible. Ése es mi objetivo constante”.

Hasta aquel momento, en los films de Leigh habían sonado con frecuencia fragmentos musicales interpretados de forma casual, y siempre en apoyo de la voz: los acordes de “blues” que interpreta a la guitarra Norman en “Bleak Moments”, el ukelele de Les en “The Permissive Society”, el banjo de Keith Pratt en “Nuts in May”. Pero no había recurrido nunca a una banda sonora completa. Conocía al compositor y director de orquesta Carl Davis porque habían colaborado en un pequeño encargo para “Plays for Britain”, producida en 1976. Davis se sintió intrigado por la personalidad de Leigh, que le parecía encantador aunque un poco raro. El caso fue que se estableció una buena sintonía entre los dos y Leigh pidió

a Davis que compusiera la música de “The Kiss of Death”. Siendo norteamericano, a Davis le resultaba difícil entender tanto los acentos de los actores como la falta de linealidad de la película. “Soy una persona bastante literal y tardé en darme cuenta de que la película trataba sobre la existencia de los personajes, no sobre sus acciones”.

En un diálogo de otra de sus obras, “Abigail’s Party”, Beverly pregunta a Angela si su marido es violento. “No, violento no. Un poco desagradable a veces. El otro día, por ejemplo, me dijo que le gustaría sellarme la boca con cinta adhesiva. No es un comentario agradable, ¿verdad?”. “¡Claro que no, Ang!”. **La erupción de sádica violencia sexual** que aparece en “Naked” **no representa un tema nuevo en la obra de Leigh**. Existían indicios en “Abigail’s Party”, así como en “The Kiss of Death”, “Goose-Pimples”, “Smelling a Rat” y “Life is Sweet”, y de modo más acusado en “Hard Labour”, “Ecstasy”, “Home Sweet Home” y “Meantime”.

Los personajes de Leigh surgen de las entrañas de sus actores. Por eso tienen que participar de unas circunstancias que les sean conocidas y con las que puedan identificarse. La mayoría de ellos proceden del mismo entorno social que recuperan como personajes. Ésta es la clave. Leigh les ayuda a desarrollar plenamente esos personajes, moldeando sus diálogos, motivaciones y sentimientos, su encarnadura en general. Y si alguno de ellos siente escrúpulos porque el retrato en cuestión es demasiado “negativo”, como le ocurrió a Jim Broadbent con el personaje de Vernon, el vendedor de autos de “Goose-Pimples”: “una criatura carente por completo de virtudes”⁷⁴, se debe a que ese personaje terminó por deprimirle, y no porque no quisiera encarnar a alguien de clase baja, ya que Broadbent procede de una familia de agricultores de clase media, pero su corazón es plebeyo al cine por cien.

El carácter marginal de muchos de los protagonistas de Leigh –Sylvia en “Bleak Moments”, Trevor en “The Kiss of Death”, Muhammad en “Goose-Pimples”, Johnny en “Naked”- **refleja la marginación que caracteriza la posición de éste en el panorama oficial de la cultura británica**. Le ha tocado

⁷⁴ Coveney Michael. 2000: 146.

llamar a numerosas puertas, escribir cartas de súplica, cubrir huecos de última hora, solicitar modestas ayudas económicas, soportar la humillación y el rechazo interminables, y no sólo por parte de los críticos. Todas esas cosas le han pasado factura, y sin duda han contribuido a definir la temática de sus obras.

A pesar de estas dificultades. Leigh ha estado pocas veces sin trabajo, lo que permitiría suscribir la máxima de uno de los directores del Royal Court, William Gaskill, quien dijo una vez que la actitud artística de cada uno tiene que ver con las personas con las que colabora. Leigh lo que hace es crear las condiciones que permitan a sus compañeros identificarse a grandes rasgos con su forma de ver las cosas y, lo que es de extrema importancia, disfrutar de un parecido sentido del humor. Sólo un grupo de gente así podría haber producido una obra tan implacable como “Ecstasy” (1979), el regreso de Leigh a Hampstead y un drama cuya desnuda tristeza lo asemeja a “Bleak Moments” y “Babies Grow Old”.

Frente a una película, no una obra de teatro, el modo de proceder habitual de Leigh consiste en empezar a trabajar con un par de actores, hacer que se vayan sumando otros poco a poco, comenzar a dar estructura al proyecto y planificar después la salida de algunos miembros del reparto durante el rodaje, reservando al mismo tiempo algún dinero para ampliar los contratos si fuera necesario. “En ‘Grown-Ups’, de manera excepcional, decidí contar con seis intérpretes de forma permanente y trabajar con mayor intimidad”.⁷⁵

En una ocasión, durante un rodaje, una secuencia complicada estaba haciendo perder mucho tiempo a todo el equipo. Todo se solucionó con un descanso de cinco días en medio del rodaje. Un descanso facilitado por Simon Channing-Williams, en quien Leigh vio inmediatamente a un “fantástico organizador”, capaz de convencer a todo el equipo para que cambiaran sus fines de semana y días sueltos de vacaciones por aquel descanso y se marcharan del lugar de rodaje. En las películas que ha hecho después, aquella innovación se convertiría en práctica asidua: ***Leigh exige sistemáticamente un respiro en el***

⁷⁵ Coveney Michael. 2000: 171.

calendario de rodaje, para poder distanciarse del trabajo hecho hasta ese momento e idear, o deducir, la forma de terminarlo.

Según Timothy Spall, uno de los actores fetiches de Leigh, a éste le interesa por sobre todo la “verosimilitud”; ese es el término que prefiere usar Spall que, como dice él mismo, lo ha tomado de Leigh: **“Su ámbito de acción es la gloriosa vacuidad de la vida cotidiana, que él eleva a la categoría de gran drama. Los detalles insignificantes que pueblan la repetitiva existencia de las personas adquieren la máxima importancia. Y sus personajes no aparecen nunca fuera de sus historias, excepto cuando salen, destruidos, en periódicos sensacionalistas o en documentales paternalistas.** Si alguien dijera que a Mike Leigh se le puede achacar paternalismo, respondería que es precisamente de lo contrario de lo que se le puede acusar: de elevar, haciendo cómicas y divertidas, las situaciones por las que pasan la mayoría de las personas en esta vida. Algo que nada tiene que ver con el ‘glamour’”⁷⁶.

Podemos entender más claramente a lo que se refiere Spall con un ejemplo de la película televisiva, “Home Sweet Home”. Un personaje, Stan, un divorciado padre no muy responsable, termina involucrándose con la esposa de uno de sus amigos. Aunque la circunstancia de Stan se va convirtiendo en el ingrediente con más peso en la película, no tenemos nunca la certeza, ni siquiera la preocupación, de que siga siéndolo hasta el final de la historia. **Esta cuestión de la supremacía de un personaje sobre los demás resulta interesante en las obras de Leigh, puesto que en ellas la estructura y el contenido temático dependen en buena medida de los procesos químicos que se desencadenan en los ensayos.**

Ya discutiendo los temas de sus **films “políticos”**, David Canter, catedrático de Psicología y buen amigo de Leigh, asegura que los que van desde “Meantime” a “Naked” **“tratan, en realidad, de lo difícil que le resulta al individuo formar parte de una comunidad y sobrevivir, cuando quienes detentan el poder del Estado y lo dirigen poseen unas características peculiares.** Son películas políticas en un sentido sutil, no en el sentido

⁷⁶ Coveney Michael. 2000: 191.

partidista”⁷⁷. La mayoría de los personajes importantes de Leigh tropiezan de algún modo con ese problema, pero siguen resistiendo. Aunque a la mayoría de sus personajes les caben pocas perspectivas de liberación de su cruda circunstancia, la obra de Leigh se ocupa en realidad de las virtudes del espíritu humano tal y como se manifiesta en las rutinas cotidianas de la supervivencia y la solidaridad”.

Uno de esos films ya mencionados fue “Meantime”, su decimotercer film y su trigésimo sexto trabajo desarrollado y escrito a partir de ensayos basados en la técnica de la improvisación. Se presentó en el Festival de Cine de Londres de 1983 y fue emitido por Channel 4 unas semanas después, el 1 de diciembre.

“He decidido contar, de manera muy consciente”, afirmaba Leigh “así es esta sociedad actual en la que todo el mundo está en el paro, porque éste es el principal problema de hoy”⁷⁸.

En otra de sus películas “políticas”, “High Hopes”, desde el punto de vista personal, Leigh intentaba exorcizar parte de la pena por los años en que había perdido el contacto con su padre, al tiempo que formulaba la nueva relación que estaba intentando establecer con su madre viuda. Por lo que se refiere estrictamente a la película, Cyril experimenta un cambio radical: “en la escena final, que transcurre en el tejado del bloque de pisos y desprende una serena plenitud, le va mostrando a su madre el paisaje londinense. La fábrica de gas, la estación de san Pancracio, ‘donde trabajaba papá’, la catedral de San Pablo, la Torre de Correos. ‘Es la cima del mundo’, susurra su madre, encantada de estar allí. La vida puede merecer la pena. Nos tenemos los unos a los otros”⁷⁹.

La importancia que ha tenido para Leigh el teatro, aunque su predilección sea el cine, ha sido fundamental. Hablando de su evolución en el tratamiento de la acción dramática, declara: “Mis primeras obras ‘denominadas’ como improvisadas, de mediados de los sesenta, fueron estructuralmente como un film. Hablando crudamente, me convertí en alguien más comprometido con una acción dramática sostenida. Mientras más mejoro en la acción dramática en el teatro, más

⁷⁷ Coveney Michael. 2000: 204.

⁷⁸ Coveney Michael. 2000: 205.

⁷⁹ Coveney Michael. 2000: 225.

beneficios veo en el cine. Veo a ambos como mutuamente beneficiosos”⁸⁰. Sobre lo que desea lograr con su trabajo dice: “Estoy realmente interesado en estimular la discusión y entretener a la gente también. Quiero que el público se vaya sin las respuestas”⁸¹.

Los siguientes son recopilaciones de algunas preguntas que ha contestado Leigh en diversas entrevistas. En sus respuestas refleja diversos aspectos de los temas tratados en este epígrafe. Vale aclarar que nuevamente, no todas las preguntas están vinculadas necesariamente:

Entrevista Nº 1: *“Una conversación con Mike Leigh y Alison Steadman”. De Judy Bloch, 1991.*

J. B: *Los títulos de sus films han evolucionado de “Bleak Moments” y “Hard Labour” hasta “High Hopes” y “Life is Sweet” y su café “Regret Rien”, -traducidas literalmente serían: “Momentos Desolados”, “Trabajo Duro”, “Grandes Ambiciones” y “La Vida es Dulce” correspondientemente-. ¿Representa esto una evolución en su manera de pensar sobre cómo la gente es capaz de hacer frente a sus vidas? ¿Está la gente mejorando? ¿O es algo personal?*

M. L: Pienso que es inconsciente, en un sentido, y probablemente personal; ciertamente no pienso que sea un reflejo de la manera en que la gente está viviendo sus vidas, la cual no ha mejorado, realmente. Por el contrario, parece un poco peor. Pero la sugerencia, que usted no está haciendo pero que algunas personas hacen, que me estoy volviendo más optimista me deja una sensación bastante incómoda, porque creo que es simplista. O sea si usted mira los trabajos anteriores, la tendencia general es decir, por consecuencia, que la vida puede ser mejor, y eso es realmente lo que “Life is Sweet” condensa.

(Pero) “Bleak Moments” y “Hard Labour” fueron hechas por una persona en sus últimos veinte; y “High Hopes” y “Life is Sweet” fueron hechos por una persona en sus últimos cuarenta, de ninguna manera una persona de mediana edad. En

⁸⁰ Entrevista de Robert Gore-Langton, 1988, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 14.

⁸¹ Entrevista de Hugh Hebert, 1988, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 11.

una manera personal, alguna de mis cosas son pre-padre y algunas post-padre (Leigh y Alison Steadman tienen dos hijos) Y mientras vea al envejecer, la vida, o todo, es en un sentido mucho más complejo, mucho menos blanco o negro, y los últimos films creo tienen un complejidad mayor, por esa razón.

J. B: *Uno de sus temas parece ser que nuestra sociedad hace difícil, si no imposible, ser un adulto. La joven pareja en “Grown-Ups”, la infantil esposa en “Nuts in May”, el padre que no puede ser padre en “Home Sweet Home”... Y tal vez los padres en “Life is Sweet cuyo comportamiento infantil produce todo tipo de extrañas cualidades en sus hijos...*

M. L: Creo que está en lo correcto, pienso que el trabajo de, en efecto, hacer el viaje de ser un niño a ser un adulto real es bastante complicado, no estoy seguro de haberlo logrado.

A. S: No, no lo has logrado...

M. L: Pero creo que es muy interesante en el sentido, y esto no es necesariamente algo con lo que he tenido que lidiar como tal, aún: crecimos en un tiempo en los cuarenta y cincuenta cuando los niños eran niños y los adultos eran adultos en muchas maneras culturales. Y eso está corroído en algunos conceptos, de una forma que no ayuda necesariamente. Y de nuevo, toda la cuestión de cómo la sociedad se organiza a sí misma en términos de que la gente tenga realmente la responsabilidad de sus propias vidas, teniendo el control de éstas, es opuesto a ser, como si dijéramos, cuidado por la madre estado, posa todo tipo de preguntas que están en la agenda de “High Hopes”, por ejemplo. Y lo que hago es, en grado sumo, tener una antena fuera o, si le gusta mezclar metáforas, tomar la temperatura del tiempo en el que estamos... Y (esto) ciertamente no tiene que ver con la manera que la mayoría de la gente, gente corriente en el mundo, tiene que llevarse con el negocio de enfrentar el enteramente desorganizado e irracional negocio de vivir. Entonces fuimos justamente niños dejados ante eso.

J. B: *Representantes de la estructura de apoyo, la cual se supone debería apoyarnos, por ejemplo trabajadores sociales, están representados en sus films como infantiles y moralistas.*

M. L: Sí y de hecho... especialmente en los primeros films, (hay figuras autoritarias) que son reaccionarios e intolerantes, los cuales remontan a figuras autoritarias en mi propia vida. Dice torpemente.

J. B: *Parece que en lugar de un clímax usted tiene un momento en el cual el personaje se percata de quién o qué realmente es, una suerte de percepción en grado-cero...*

M. L: Creo que eso comenzó a ocurrir después. Creo que, en los primeros films, "Hard Labour", "Nuts in May", ellos realmente no se enfrentaban con quienes eran...

J. B: *Sé que usted hace un trabajo con los personajes y un poco sobre eso. Mi primera pregunta es, ¿es un asunto serio cuándo lo están haciendo?*

M. L: Es muy serio, pero hay muchas risas en el camino.

A. S: No lo haríamos si no hubiese diversión.

M. L: No, hay momentos en los cuales es un absoluto griterío, por supuesto, pero es, al final, serio, y permítame decir, un extremadamente agotador y arduo asunto.

A. S: Puede ser bastante tedioso también... La carga de trabajo involucrada, particularmente si vas envejeciendo y tu personaje también, significa que tienes más fondo. Esto no es tan malo cuando tienes sólo dieciséis, no tienes mucho recorrido...

M. L: Siendo honesto, hace veinte años encontraba los largos ensayos, investigar las relaciones, la búsqueda, una fascinación sin fin, y en algunos aspectos lo encuentro como una faena ahora. Habiendo dicho esto, lo que encuentro crecientemente delicioso y placentero es el proceso de filmación. El cual comparado con los ensayos es tiza y queso; los ensayos los puede mantener lejos en lo que me concierne. Mientras que filmar se vuelve más y más excitante.

J. B: *¿Piensa usted que quizás termine escribiendo guiones?*

M. L: No, para nada, eso es meramente una expresión de cómo es esto. No podría hacerlo, ciertamente no podría hacerlo (Nuestro proceso es) es en parte sin aliento porque ninguna piedra es dejada caer; tienes que investigar todo lo que piensas, y más, en términos de los personajes, sus mundos, sus ambientes, todo lo que ellos hayan experimentado...

J. B: *¿Dónde encuentra actores qué tomen la responsabilidad de crear un personaje, con un pasado?*

M. L: Es ciertamente el caso que, en Inglaterra o Gran Bretaña, o Irlanda, hay un enorme número de actores muy talentosos. Es en parte porque hay una gran tradición de actuación, extraordinario en un país tan prosaico en el que no debería haber una gran tradición pero la hay. Y también creo que, ciertos actores de nuestra generación y más jóvenes, que tienen la real necesidad creativa y también un sentido de sociedad opuesto a lo que la gente quiere en (actores) –ídolos de matiné o decorativos- creo que eso se ha convertido en algo muy prevaleciente. De hecho cuando comencé, aún más tarde como en “Hard Labour”, fue una real búsqueda, vi alrededor de 600 personas, literalmente, para encontrar a Liz Smith y Clifford Kershaw, que interpretaron a los padres, la Sra. Thornley y Jim... Como el tiempo continúa, y nos fuimos envejeciendo, ahora hay más y más actores que son capaces de hacerlo.

Tal vez, Alison, podría hablar de su entrenamiento, porque cuando yo practicaba como actor-escritor, por 1966, eso era extremadamente estéril, extremadamente poco creativo, nunca hicimos alguna improvisación o algo; eran realmente los peores aspectos de la actuación del teatro de boulevard inglés, o Shakespeare, el molde pasado de moda... menos de una década después eras entrenado (y era) muy muy diferente.

A. S: Sí, el cambio llegó en la mitad de los sesenta, cuando la escuela de drama fue a ser muy progresiva para su tiempo. Un montón de trabajo está basado en las enseñanzas de Stanislavski, hicimos mucha improvisación, mucho énfasis fue puesto en los objetivos de los personajes, lo que los personajes querían, y la

verdad detrás (de esto)... Creer en el personaje, construir un personaje fue parte de la enseñanza. Entonces había menos énfasis en la estrella glamourosa, presentándose a ti mismo y hablando agradablemente y luciendo glamouroso, y más en la verdad, investigando cada papel y el ambiente de los personajes y todo eso. A pesar de que la improvisación fue nada como lo Mike hace, no era manejada tan bien y terminaba de manera como una prueba de tu habilidad para levantarte y actuar más que una investigación entre personajes y situaciones. Sin embargo era el paso en la dirección correcta. Pero nadie trabaja como Mike. He trabajado con otros directores que usan la improvisación o que han creado films con improvisación pero es bastante diferente a trabajar con Mike.

J. B: *De todas maneras, estaba pensando si tiene una concepción de algo que quiera hacer un film, obviamente tiene una concepción de los personajes...*

M. L: El punto real es esto: todas estas preguntas se levantan en relación a otras formas de trabajo, que tienen que ver con escribir (un guión) en una habitación y alguien interpretarlo. La verdad real es que esto es un medio en su propio derecho, es un medio plástico; todo lo que hago que valga la pena hablar sucede en conjunción con los actores. Obviamente tomo decisiones, y tengo ideas de quien va a ser el personaje, pero ahí es diferente lo que pasa... Creo los personajes y los actores crean las caracterizaciones, pero hasta eso es complicado, porque paso mucho tiempo trabajando con los actores en sus caracterizaciones. Hay características que las personas tienen que son derivadas de otras cosas que he sugerido o que me han llegado de otras fuentes que he experimentado. Y similarmente hay toda clase de cosas que suceden en la idea del personaje que vienen de cosas que los actores hacen o dicen o contribuyen. Entonces es realmente indivisible. Creo que todas estas preguntas de una forma, generalmente, se alzan en relación a otros modelos de operación que en el conjunto son irrelevantes.

J. B: *¿Cómo ha sido recibido su trabajo en televisión por los espectadores? Aprecia la gente estos retratos de sus vidas o no... ¿Ha obtenido reacciones positivas?*

M. L: Eso diría. He ligeramente perdido el toque, trágicamente, porque cuando ellos (la gente) estaban en televisión, había una especie de demarcación continua que disfrutaban, pero porque ahora no son vistos de ese modo –y es mucho más difícil hacerse ver por el perverso sistema de distribución tan echado a perder por Hollywood- es más difícil para mí ser más claro sobre esto. Pero sobre todo es positiva. Excepto por la minoría de opositores de clase media quienes siempre me acusan de ser condescendiente con los personajes de clase trabajadora, lo cual rechazo completamente.

J. B: *¿Esta no es una queja que recibe de gente de la clase trabajadora?*

M. L: No. Absolutamente no. Nunca he escuchado eso.

J. B: *¿Viene usted de un ambiente de clase trabajadora?*

M. L: Mi padre era doctor y crecí en un área de clase media por lo que la respuesta es, estrictamente, no pero sí de muchas formas ya que iba a colegios de clase trabajadora y he vivido en territorios de clase trabajadora durante toda mi vida. Y estoy casado con alguien que proviene de un ambiente de clase media baja, entonces siempre he tenido una relación con el mundo común y trivial.

El objetivo de Leigh es “poner personajes en la pantalla que sean como la gente real: idiosincrásicos, únicos e individuales y ubicarlos apropiadamente en su contexto social. No como los personajes que recibes en muchos films. Blandos. La gente real es por definición interesante. Me puedo sentar en un aeropuerto o una estación de bus durante el tiempo que sea necesario y no aburrirme porque mi trabajo es poner eso en la pantalla. Involucra procesos de detalle y elevación y destilación. Esto es la naturaleza de la caricatura en el mejor sentido”⁸².

⁸² Artículo de Judy Stone, 1991, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 27.

Una de sus mayores preocupaciones es que las audiencias piensen que los actores no están actuando. “Estas personas no están interpretándose a ellos mismos, están creando caracterizaciones. Hago el casting de una manera empírica, instintiva, en parte porque trabajo con gente que son conocidos por ser altamente versátiles. Gradualmente empezamos a dar existencia, realmente, a todo el mundo de los personajes”⁸³.

A pesar de que no hay guión en este punto, ¿sabe al menos hacia dónde va la historia? “Sí y no, esta es realmente la cosa más elusiva de todo. Sí, ciertamente, una parte substancial del todo. Pero también mantengo mis opciones abiertas, e invariables, realmente no sé como va a terminar. Esto es normal en el escribir dramático: cualquiera puede hacer el final; el establecimiento del comienzo y la parte central es el problema. Si tienes todo lo demás está yendo en la dirección correcta, entonces el fin es como el botín de una cosecha”⁸⁴.

Entrevista N° 2: *“Encontré las cosas tragicómicas de la vida. Una entrevista con Mike Leigh”. De Lee Ellickson y Richard Porton para “Cineaste”, 1994.*

CINEASTE: *Hay frecuentemente tensión entre lo individual y lo colectivo en sus films, ¿no es cierto?*

M. L: Sí. Aparte de eso, y ciertamente es un tema recurrente, hay tensión entre la conformidad y el individuo.

CINEASTE: *Hay una suposición ingenua de parte de algunos espectadores de que no les puede gustar un film si no pueden “identificarse” con un personaje.*

M. L: Hay gente que necesita eso. De lo que estamos hablando mayormente aquí es acerca de lo que hace sentir segura a la gente. A las personas les gusta saber dónde están, o les gusta persuadirse a sí mismos de que saben dónde están. En realidad no tienes que saber dónde estás. Te vas y lo descubres después de un periodo, por gestación.

⁸³ Artículo de Peter Brunette, 1991, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 31.

⁸⁴ Artículo de Peter Brunette, 1991, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 32.

CINEASTE: *Tal vez parte del problema es que la gente espera otra cosa de "Naked". Como Ian Baruma ha observado, este no es un film sobre los sin casa o el thatcherismo.*

M. L: Creo que es eso. Es en parte, por supuesto, porque "Naked", más que cualquiera de mis otros films, tiene ciertamente una imagen creada en el Reino Unido, quizás inadvertidamente por la prensa, bastante lejana de lo que la película realmente es. Por ejemplo, personas me dicen que es bastante graciosa y muy compasiva, pero mucha gente tiene la impresión de que es implacable, sin humor, nihilista. Por supuesto, eso no es verdad. Cualquier película que veas, asumiendo que has visto una película antes, vas inmediatamente de un plan a otro, o te enchufas en un sistema de expectación. Si el film es bueno, estas expectativas son constantemente desordenadas. Si "Naked" funciona para alguien, ciertamente atravesó todo este proceso.

CINEASTE: *Parece comenzar con los actores, y luego otros elementos acumulados.*

M. L: Sí y no. A veces estas cosas están en función económica. No puedes permitirte el lujo de tener a todos ahí de una vez para el periodo de ensayos. Incluso, sería un desperdicio porque la gente estaría vagando por mucho tiempo, y sólo puedo trabajar con una persona a la vez. Así que lo estructuro como una pirámide. Entonces gradualmente se construye desde ahí, sin que, puedas hacer todo tipo de otras cosas.

CINEASTE: *¿Free Cinema?*

M. L: No descubrí el Free Cinema hasta después que ocurrió todo y eso fue en los cincuenta, cuando aún era un adolescente de provincia. Sus trabajos, como sabes, llevan a la Nueva Ola de "Saturday Night and Sunday Morning". Habiendo crecido en el mundo urbano, era emocionante saber que había un cine intentando lidiar con eso, aunque a veces uno tenía reservas si era lo suficientemente real o ligeramente superficial. Entonces, sin saber para mí –porque en los sesenta estaba obrando en oscuras esquinas de ninguna parte, haciendo cosas raras en

sótanos- que comenzaban en esos tiempos los primeros trabajos de Ken Loach, y Tonny Ganett y todas las “Wednesday Plays”. Tony Garnett después produjo “Hard Labour”, mi primera obra en televisión después de “Bleak Moments”.

Vi “Hard Labour” en televisión hace dos meses. Es un film muy mío. Tenía algunas cosas muy personales y es autobiográfico. No obstante, hay cosas en él que son completamente no características de mi trabajo –planos improvisados, caminando en el mercado- cosas que no encontrarías en un film mío de antes o después. Porque Tony ha trabajado tanto con Ken Loach, que habían cosas que él alentaba y yo estaba feliz de ser parte de este estilo “Plays for Today”. Honrado, también, porque estos tipos son mayores que yo. Estaba bien, pero no pertenecen realmente a mis films, no es lo que hago. Estaba muy influido con los films de Loach, recuerdo “Kes” particularmente. Hay muchas formas que Ken y yo tenemos en común, y muchas otras en las cuales somos absolutamente polos opuestos en el espectro.

CINEASTE: *¿Hay diferencias políticas cómo cinemáticas?*

M. L: Políticamente, estoy seguro que él me miraría, de la mejor manera, como un cobarde liberal. Y bastante acertado sería.

CINEASTE: *¿Hay otros cineastas contemporáneos británicos qué admire?*

M. L: Respeto mucho a Stephen Frears quien, en la era “Play for Today”, era mucho más exitoso. Él es muy bueno, un director ecléctico, y creo que lo que hace es brillante.

Aquí haré un alto para diferenciar a estos dos directores que comúnmente son comparados, y que si bien comparten algunas similitudes, entre ellos hay muchas más diferencias. Algunas de éstas son: Loach parte de un tema, mientras que Leigh parte del personaje. Loach valora la rudeza y la espontaneidad en sus películas. Leigh valora esas mismas cualidades en los ensayos, pero orienta su trabajo a conseguir unas interpretaciones concentradas y completamente acabadas en cuanto la cámara empieza a filmar. Loach sabe lo que nos conviene

y no suele ofrecernos muchos momentos de comedia. Leigh, en cambio, es un filósofo pesimista, inclinado hacia la sátira social y claramente partidario de los chistes buenos... y malos.

El único terreno de coincidencia que comparten es el retrato de los mismos bloques de viviendas, los “pubs”, las pequeñas tiendas, las iglesias, los solares en construcción y los centros oficiales de empleo británicos. Pero mientras Loach busca el realismo por encima de todo, lo que a veces hace que sus obras padezcan una cierta y curiosa artificiosidad forzada, Leigh pretende capturar lo verdadero de la vida y recrear ese realismo en el cine, disfrutando del artificio del medio. Esa diferencia estética del método hace que las películas de Loach – muchas de ellas excelentes- no se identifiquen necesariamente como la obra de un artista concreto, mientras que las de Leigh sí.

Entrevista Nº 3: *“Una entrevista con Mike Leigh”. De Prairie Miller, 1996.*

P. M: *¿Es “Career Girls” autobiográfica?*

M. L: Todos mis films son autobiográficos, pero no de una manera específica. O sea, no puedo apuntar a un personaje en particular o evento y decir, ese soy yo y eso es lo que me ha pasado. Pero el espíritu de mis films es muy personal, y en ese sentido autobiográfico.

Sólo es una fascinación sin fin la que siento por la manera en la que cambiamos, permanecemos igual, tenemos estas memorias acumuladas, y nuestras memorias se convierten en confusas. Y hay ciertas pasiones por personas que nunca mueren. Hay un poco de eso explorado en “Career Girls” y es una cosa importante. La vida es una desaliñada, no resuelta, complicada madeja de orden con una gran cantidad de desorden y descoordinación. Eso es lo que trato de tratar de manera pequeña en este film. Todos tenemos estas experiencias y sentimientos y no se van, y eso es de lo que se trata.

P. M: *Con “Career Girls” y “Secrets and Lies”, usted parece fascinado con las relaciones femeninas, y quizás más interesado que en las relaciones masculinas. ¿Podría decirnos algo sobre eso?*

M. L: No mucho, eso es lo interesante. La verdad es que como narrador de historias y artista, estoy preocupado de nosotros, de las relaciones entre mujeres y hombres y de la manera que somos, y todas esas cosas son importantes para mí. No hay forma en que pueda especificar diciéndote que razón especial tengo para estar interesado en las relaciones femeninas como tal. Es sólo algo que es tan importante para mí como todo lo demás, realmente.

O sea soy alguien a quien le gusta la compañía de los demás, sofisticado y experimentado, que conoce a mucha gente y a varios tipos de mujeres desde mi abuela y mi madre pasando por mi hermana, y todos los tipos de mujeres que he conocido en otras capacidades variadas, algunas bíblicas y algunas no. Pero principalmente soy una persona cuyo trabajo como artista es explorar, discutir y contar historias sobre la condición humana.

P. M: *Usted es conocido por su método único de crear orgánicamente sus guiones en colaboración con el elenco. ¿Ha sentido alguna vez qué este método lo distancie de su propia concepción original y personal de la historia?*

M. L: Por el contrario, no puedo imaginar trabajar de una forma que me permita más habilidad para hacer lo que quiero hacer, y explorar más precisamente lo que quiero explorar. Creo que si fuera forzado por algún régimen fascista con un arma en mi cabeza a escribir guiones de una manera convencional, sentiría que no habría manera de acceder a lo que realmente me gusta hacer. Y para mí la manera en la que trabajo, la que espero se esté refinando con el tiempo, es mucho más una manera de ser capaz realmente de dirigirme a lo que quiero dirigirme, y hacer que el film viva y funcione de la manera que quiero que sea. Y es porque de eso se trata el hacer películas. No es acerca de escribir un trozo de literatura, el cual luego convertirás en algo llamado película. Es sobre trabajar, como sea, directamente encima de la tela, creando un film en el que, como dices, de manera orgánica, trabajas desde el comienzo. Y eso es lo que te da el control absoluto de

todo. Estamos hablando de realizar films aquí, y cualquier realizador que sienta que está haciendo un film por sí mismo, no entiende el medio o no es un realizador genuino. No existe tal cosa como un film que hagas tú mismo. Es un proceso cooperativo, y todo lo que hago es cambiar los límites un poco. Incluso si escribes un guión convencionalmente, otra gente hará la película contigo, actores son los que interpretarán esos roles. Entonces todo lo que hago es integrar la escritura y la concepción del film, la exploración, la búsqueda y todas las cosas que guían al film, con el proceso orgánico mismo de hacer una película.

Hablando sobre las características físicas y los tics de algunos de sus personajes:

M. L: "...En general, los personajes en las películas se comportan como los actores se comportan cuando están representando a los personajes. Lo que es decir, con todos los crispamientos, tics, características físicas, de conducta y defectos removidos en una suerte de ablandado y blanqueado fuera de la existencia. Aquí estoy simplemente poniendo gente en la pantalla de la manera en que somos realmente, y entonces parece ser todo sobre los tics y crispamientos, pero es sólo acerca de la gente".

P. M: *¿Por qué quiso convertirse en cineasta?*

M. L: ¿Por qué? Bueno, cuando tenía doce, en un día muy frío y nevoso en medio del invierno en Manchester, me paré en el frente del salón en casa de mis abuelos. Mi abuelo estaba siendo cargado hacia el primer piso en un ataúd por cuatro hombres con gotas chorreando por la punta de sus narices. Y mi respuesta a ese esa tragicómica ocasión fue el pensamiento de que hubiese sido genial hacer un film sobre eso. Eso no contesta su pregunta en cuanto al porqué, pero en mí sólo da cuenta de un impulso que viene en un momento particular y un recuerdo específico que quizás responda de alguna manera su pregunta...

Refiriéndose al nacimiento de sus ideas: "Siempre estoy caminando con ciertas ideas cerca, y me pongo en una posición que cualquier artista puede

entender: Aquí está el espacio, aquí está el lienzo. Cada decisión que tomo, empezando por escoger actores, te da diferentes combinaciones, te estimula. Lo que hago es buscar el film, testear qué es lo que está yendo en contra de lo que pienso que hago. Esto es una combinación que elude a lo que sé y lo que no sé y nadie debería subestimar la importancia del hecho que sólo me puedo responder a mí mismo, aunque no sepa que estoy haciendo”⁸⁵.

En lo que respecta a las sesiones de ensayo mismas, éstas son estrictamente privadas, como todo el proceso de Leigh. Comienzan con el diálogo de gente que el actor conoce, incluso casualmente, y proceden, vía preguntas y discusiones, a expandir las características y posibilidades. Todo lleva al momento en que el director decide en quien enfocarse.

Después de encontrar a la persona en la que se enfocarán, Katrin Cartlidge testimonia lo complejo que es el proceso: “Construyes recuerdos, experiencias, toda una vida que se transforma en tan real como la que vives tú mismo; se infiltra en la fábrica de tu subconsciente” dice Cartlidge, quien cuenta, que incluso ha comenzado a soñar como sus personajes mientras el proceso se intensifica⁸⁶.

Otro testimonio igual de revelador sobre el proceso de creación es el de Alison Steadman: “Leigh insiste en que los personajes, incluso emparentados, conozcan sobre el otro sólo lo que conocerían en la vida real, Steadman, quien interpretó a la madre de Jane Horrocks, estaba tan shockeada al enterarse en la primera proyección de ‘Life is Sweet’ que su hija estaba teniendo sexo untándose en chocolate y dejándose lamer. ‘Dije, ‘¿qué? Estaba haciendo ¿qué?’ Cuando llegaba a casa, su personaje siempre estaba en el baño, pero sospechaba que el problema era que tenía un desorden de aseo. Resultaba que había tomado el final equivocado del palito, como lo hacemos en la vida”⁸⁷. “Los actores podemos temer mucho de eso, porque estás muy vulnerable; puedes hacer el ridículo. Pero cuando Mike te llama, se asegura que el actor tenga toda la información relevante, entonces te sientes 100% seguro en tu imaginación”. Para enfatizar esto, Steadman dice, que Leigh en cierto punto hará lo que llama ‘The Quiz Club’ para

⁸⁵ Artículo de Kenneth Turan, 1996, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 92.

⁸⁶ Artículo de Kenneth Turan, 1996, en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 92.

⁸⁷ Ibíd. 2000: 94.

sus actores. 'Nos reunimos todos en una habitación y él nos hace preguntas que sólo debemos responder en nuestras cabezas. '¿Qué piensa tu personaje sobre Margaret Thatcher?' '¿Qué piensa ella o él sobre el sexo antes del matrimonio?' '¿Qué regalaste para la Navidad?' Cuando te das cuenta estás lo suficientemente seguro en tu personaje para responder todas estas preguntas, sabes que todo es más claro y cristalino'"⁸⁸.

A pesar que nunca escribe nada más que unas pocas líneas de las escenas, cuando escucha lo que desea en una secuencia, Leigh espera que los actores recuerden esas palabras para la cámara exactamente de la manera en que las ensayaron. Distinto del trabajo de John Cassavetes, por ejemplo, ***el discurso espontáneo no es permitido cuando el rodaje comienza***, una situación que demanda de los actores el ser capaces de cambiar del ritmo libre a ensayar con absoluta precisión.

Entrevista N° 4: *"Haciendo preguntas y proponiendo posibilidades: Una entrevista con Mike Leigh". De Leonard Quart para "Cineaste", 1997.*

CINEASTE: *Usted declaró en una entrevista que la mayoría de sus personajes no son gente con la que se pueda caminar fuera del cine o en la calle, que son creaciones altamente estilizadas. En "Secrets and Lies", excepto por Cynthia, todos los personajes son esencialmente naturalistas.*

M. L: Sí, ella es relativamente más estilizada que los otros personajes. La crítica de "The Los Angeles Times" una vez decía erróneamente que en "High Hopes" se exhibía una diversidad de estilos actorales. Me parece que mis films tienen una gran consistencia en los estilos actorales, pero exhiben el tipo de diversidad conductual que ocurre en la vida real y entre la gente real. No creo que sea remotamente correcto decir que el estilo actoral de Brenda Blethyn sea estilísticamente distinto de los otros en el film. El personaje de Cynthia sólo más complejo temperamentalmente, y por eso, si eliges verla en términos de estilo actoral, es posible que no lo captes.

⁸⁸ Ibíd. 2000: 94.

Mi punto es que ningún trabajo artístico es realmente naturalista. El arte no es vida real, y tiene que ser organizado, diseñado y destilado porque es dramático. No hay nada accidental, todo es invención.

Lo que es real es muy complicado, una cuestión epistemológica. El hecho es que nada en “Secrets and Lies” es verdaderamente real. La escena en el café entre Hortense y Cynthia, con la fila de mesas vacías, es el trozo de licencia dramática más descarado en el film. ¿Dónde vas a encontrar un café completamente vacío en el West End de Londres? Es tan estilizada como la toma de estilo expresionista de Johnny parado en la oscuridad del acampado sin casas en “Naked”. Hay una cantidad de tomas que funcionan así en “Secrets and Lies”, donde las imágenes funcionan en distintos niveles. Por ejemplo, el montaje de las sesiones fotográficas provee de una alta combinación de imágenes y todo eso sutilmente, o tal vez no, trata de incitar la respuesta de la audiencia.

CINEASTE: Pienso que la escena inicial del funeral en “Secrets and Lies” contiene movimientos extremadamente fluidos. ¿Decidió usar más movimientos de cámara en sus films?

M. L: Es un poco como un mito que mi cámara es esencialmente estacionaria. Me enorgullezco de mi movimiento de cámara. Lo que confunde a los críticos es ser gratuitamente virtuoso. La cámara en mis films está siempre donde debe estar, ya sea estática como en la escena del café en “Secrets and Lies” o móvil como en la escena inicial de “Naked”. En esa escena le sugerí a mi director de fotografía, Dick Pope, que se pusiera la cámara al hombro y corriera con la acción. Sentí que debía ser recia y mermada, y fijar el tono del film. Creo que funcionó. Entonces es importante para mí lo que la cámara hace, pero no es lo mismo que pirotecnia indulgente gratuita.

Concluiré agregando que en todas estas entrevistas informativas el lector podrá colegir los hechos, opiniones y diversos aspectos que motivan o generan la curiosidad de este realizador. He conservado el formato de la entrevista con el fin que el leyente sea de carácter participativo, y así respetar una de las intenciones

de Leigh a la hora de crear un proyecto, que es que al espectador (en este caso será el lector-, se le generen preguntas que permitan una discusión posterior.

***El sentido del humor en sus trabajos y como éste facilita la crítica social.**

Alguna vez Mike Leigh dijo: “En un sentido soy un caricaturista”, “Y digo eso sin disculparme”. Con esto reafirma que posee un sentido del humor picaresco, único, muy irónico y que en a veces le ha traído más de algún conflicto.

La controversia surge a propósito del viejo tópico de la “caricatura”, término que se usa con poco rigor y en sentido peyorativo, y que para algunos críticos es hasta obsceno y perjudicial para la sagrada causa de la “tipología”. De lo que se trata es de situar la realidad de las personas en un marco estético; si no, ¿para qué hacer películas u obras de teatro? ¿Qué sentido tendría dibujar, o elaborar un chiste gráfico, si bastase con sacar una fotografía? “Sólo a la elite intelectual del mundo del arte le preocupa que haya caricatura social, que es en buena medida lo que yo hago”, comentó con hastío Mike Leigh a Gordon Burn en un especial dedicado a “Goose-Pimples”. “Las personas normales no tienen ese problema”⁸⁹.

En una entrevista se refiere al elaborado, pero a la vez simple, sentido del humor de sus personajes:

“CINEASTE: *¿Es esta mixtura entre el humor y lo siniestro algo por lo que lucha?*

M. L: No lucho por eso. Es algo por lo que menos lucho. Nace naturalmente. Es una función del modo en que veo la vida.

CINEASTE: *¿Esta especie de humor de patíbulo emerge de los personajes entonces?*

M. L: Sí. Cortas la costura recién hecha. Encuentro las cosas cómicas de la vida. Eso es de lo que los films tratan”.

Quizás más peligrosamente, Leigh cree en una visión profundamente cómica de la lucha humana. La vida con todos sus problemas es también graciosa. Estas actitudes dejan las películas de Leigh abiertas a increíbles

⁸⁹ Coveney Michael, 1996: 190.

interpretaciones erróneas porque los espectadores a veces creen que retratar a un personaje es aprobar lo que éste hace, y eso significa que Leigh no está siendo serio.

En una de sus obras más “serias”, “Four Days in July”, hasta el problema político de Irlanda del Norte tiene una faceta humorística. Por ejemplo, “cuando el personaje de Eugene cuenta cómo, caminando por la calle sin rumbo, se encontró con una bala en 1973, le alcanzó la explosión de una bomba en 1976 y le disparó un soldado en 1979. Hay que tener mala suerte... ‘Aparte de eso, no te puedes quejar’, le dice Dixie, un limpiador de vidrios ambulante interpretado por Stephen Rea, que se presenta para sustituir al limpiador habitual, que se ha ido al paro: ‘Al paro cardíaco’, observa el personaje. Y es que Dixie, que ha estado preso por motivos políticos y es padre de ocho hijos, posee un repertorio de chistes malísimos”⁹⁰.

Timothy Spall se dio cuenta enseguida de que Leigh ilustra la incongruencia de la normalidad, la rara originalidad que se encierra en la aparente banalidad del habla cotidiana. El actor recuerda haber escuchado en cierta ocasión a una chica que se negaba a llevar a su abuelo a la peluquería en silla de ruedas: “No, no”, protestaba la chica, “que puede andar: puede andar en pequeñas dosis”⁹¹. La anécdota es puro Leigh.

Tony Bennett añadió también un comentario interesante sobre el estilo de Leigh: “Mike Leigh llega a un nivel más profundo que el de los diálogos compuestos al modo convencional; en cuanto oyes hablar de sus personajes, las palabras cobran un realismo instantáneo e infunden un rechazo perceptible: el trivial sonsonete de las palabras resulta graciosísimo en una obra de teatro, pero en la vida real es deprimente”⁹².

Para que no se piense que él es demasiado teórico, Leigh agrega: “Pero soy bastante simple también en el negocio del entretenimiento. O sea esto es arte, y soy muy serio respecto a eso –he pasado mucho tiempo en la escuela de arte, y aprecio pinturas todo el tiempo, leo muchos libros y todo eso-, pero cuando las

⁹⁰ Coveney Michael, 1996: 213.

⁹¹ *Ibíd.* 1996: 191.

⁹² *Ibíd.* 1996: 142.

fichas están repartidas, es también algo acerca del espectáculo y el entretenimiento, y no me avergüenzo de eso, lo disfruto. Disfruto de una buena carcajada, y tomamos nuestro humor seriamente en el sentido que trabajamos bastante duro en los gags y la sincronización, y todas esas cosas”⁹³.

Para los standards del cine narrativo de Hollywood, muy poco ocurre en un film de Mike Leigh. A pesar que él se niega resueltamente a comprometerse en propaganda, sus films son agudamente políticos, desde que articulan una, a menudo, hilarante crítica de la vida diaria. Esta crítica está siempre enraizada en las idiosincrasias de personajes individuales. Llamar a los films, manejados por los personajes sería casi una declaración, ya que el trabajo de Leigh, está constantemente alimentado por las a veces seductoras y frecuentemente encolerizadas excentricidades de individuos esencialmente ingleses. Los films son o derechamente satíricos o relajadamente reconocibles”⁹⁴.

***Planteamiento de un proyecto. Descripción y orden de trabajo.**

“Su plan de trabajo puede ser resumido de la siguiente manera: La preparación inicial del trabajo es privada con el director y luego los actores se presentan entre ellos en el orden en que sus personajes se habrían (hipotéticamente hablando) presentado en sus vidas. Momentos íntimos, que tal vez ni siquiera se mencionaran en la película, son explorados finalmente para construir desde dentro y comprender la historia, el personaje y su motivación interna.

Las escenas críticas de la historia eventual son actuadas y filmadas con los trajes, en improvisaciones en tiempo real donde los actores se encuentran por primera vez con sus nuevos personajes, eventos o información que quizás afectará dramáticamente la vida de los personajes. Finalmente la filmación es más tradicional con un definido sentido de la historia, acción y diálogo tomando lugar. El director le recuerda al elenco el material de las improvisaciones que espera captar en la película.

⁹³ Movshovitz Howie, 2000: 32.

⁹⁴ Movshovitz Howie, 2000: 60.

En una entrevista con Laura Miller, “Escuchando al mundo: Una entrevista con Mike Leigh” éste declara, “Hago películas muy estilizadas, pero el estilo no se convierte en sustituto de verdad y realidad. Es una parte integral, orgánica del todo”⁹⁵.

La visión de Leigh es representar la vida ordinaria, “la vida real” desplegada bajo circunstancias extenuantes. Él toma valientes decisiones para documentar la realidad. Hablando de las críticas recibidas por “Naked”: “La crítica viene de los sectores donde la “política correcta” es común en su peor manifestación. Es esta especie de ingenua noción de como debemos ser en una irrealista y enteramente insana manera”⁹⁶.

El funcionamiento diario de una producción de Thin Man Films se apoya en los desvelos administrativos de Deborah Reade y la eficaz coordinación de Heather Storr, que trabaja por cuenta propia como supervisora de continuidad y “script”. Como la escenógrafa Alison Chitty, el montador Jon Gregory y el director de fotografía Dick Pope, también Storr trabaja en otras cosas entre proyecto y proyecto de Leigh. Este equipo de estrechos colaboradores se ha convertido en algo muy importante para el equilibrio creativo de director. Storr colaboró con él por primera vez en “Meantime”; y en “Life is Sweet”, Pope sucedió al excelente Roger Pratt como director de fotografía favorito de Leigh; Chitty, por su parte, viene de la época en que se hizo “Ecstasy” en el Hampstead Theatre.

Storr colabora con Leigh en la selección del reparto y en tareas de oficina, además de ayudar a los actores a organizar los ensayos. Por ejemplo, durante los preparativos de “Life is Sweet”, el matrimonio interpretado por Jim Broadbent y Alison Steadman –Andy y Wendy- sintió deseos de conocer a sus homólogos de Enfield, mientras las gemelas Nicola y Natalie -Jane Horrocks y Claire Skinner- procuraron entrar en contacto con personas de su edad y condición. Se organizaron visitas a centros de enseñanza y a la biblioteca municipal, mientras Claire Skinner se documentó para su papel de fontanera gracias a las pistas que habían rastreado previamente Heather Storr y luego Alison Chitty, que conocía a

⁹⁵ Extracto de: [Http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Leigh](http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Leigh)

⁹⁶ Extracto de: [Http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Leigh](http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Leigh)

alguien que conocía a un fontanero... Además, Storr se puso en contacto con una asociación de hijos nacidos en partos dobles y múltiples, para que Horrocks y Skinner pudieran profundizar al máximo en su condición de gemelas. El personaje de Stephen Rea –Patsy, compañero de barra de Andy- está definido como un católico que estudió en un colegio de Tottenham, por lo que hubo que enviar a Storr en busca de un colegio que encajara con el del personaje. Este tipo de actividades se prolongan durante muchas semanas, en las que los intérpretes ensayan con Leigh, o bien preparan los papeles por su cuenta.

Cuando llegan las últimas semanas de ensayos, Storr empieza a escribir fragmentos de diálogo. Leigh nunca mira esas transcripciones, pero a veces pide que le apunten algo, como por ejemplo: “¿De qué más hablaron en aquella improvisación?”. La estructura, o desglose por escenas, la escribe siempre él, en tres o cuatro páginas de caligrafía clara y fluida, que va llenando de líneas y recuadros con gran pulcritud; en esas páginas se indican el número de cada escena, la locación, y en una progresión lo más cronológica posible. Durante toda esta fase de ensayos, el guión mantiene su flexibilidad, y Leigh va suprimiendo líneas, introduciendo modificaciones o incorporando aportaciones de los actores, etc. Storr pone por escrito todas las escenas, por lo general la noche antes de que se rueden: “Las escribo sin abreviaturas; es casi una copia definitiva. Por la mañana, antes de empezar el rodaje, mostramos a los técnicos la parte correspondiente del guión, y mientras iluminan el ‘set’ para la escena solemos introducir pequeños cambios y reajustes, hasta que decidimos cuál va a ser la versión final: entonces tecleo rápidamente una copia definitiva, con un duplicado para el registro de sonido”. Cuando se trata de una obra de teatro, la versión que se va a presentar se fija, de un modo muy parecido, pero con anterioridad a la noche del estreno. Los intérpretes repetirán o recrearán después el texto, tal como haya quedado en la última prueba. En una película, el proceso se repite con cada una de las escenas hasta que llega el momento del rodaje. Después se fija el texto de la escena, y a continuación se filma.

Jon Gregory, responsable del montaje, no participa en los ensayos. Empieza a trabajar con Leigh cuando llegan los primeros rollos: “Lo que hace Mike

es muy complejo, por toda la labor con los actores que se esconde bajo la superficie. Por eso no es fácil montar con rapidez, y es muy importante todo el metraje adicional que rueda siempre... Cuando me van llegando los 'rushes' de cualquier película, los veo por mi cuenta y hago anotaciones, para que cuando aparezca el director, yo esté preparado. Con 'Life is Sweet' me partía de risa; nunca sabes lo que va a pasar, y todo es siempre muy espontáneo y divertido. Otra gran ventaja de trabajar con Leigh es que no tienes que mostrar constantemente el trabajo a la gente de las productoras o a los que ponen el dinero: él es el único jefe, y tiene libertad para hacer lo que quiera, lo cual es estupendo en todos los sentidos. Desde luego, para mí lo es”.

Más intuitiva aún es la relación que se establece entre Leigh y Alison Chitty, para quien trabajar con aquél es “como un acto de solidaridad en torno a una especie de agujero negro: un acto de fe y confianza en algo que sencillamente no existe todavía”. Chitty viene del mundo de la escena. Llegó del Hampstead Theatre y a los estudios Riverside durante el mandato inicial de Peter Gill y tras haber pasado ocho años a las órdenes de Peter Cheeseman en la compañía de repertorio de Stoke-on-Trent. En la actualidad se ha convertido en una de las más íntimas confidentes creativas de Leigh. En otro tiempo, Leigh depositó esa misma confianza en Diana Charnley, principal responsable de la escenografía de “Menatime” y “High Hopes” y colaboradora en la de “Home Sweet Home”.

Una muestra de la confianza que deposita Leigh en su colaboradora es que, por ejemplo, Chitty sabía desde el principio que Leigh quería desarrollar la canción de Gus Elen en “It’s a Great Big Shame!”.

La sensibilidad y el interés hacia la vida de la calle es un requisito previo que han de satisfacer técnicos e intérpretes. Chitty tiene localizado un buen repertorio de lo que ella llama “fish and chips locations”: establecimientos de comida rápida al más puro estilo inglés. “Siempre suelo alguna de esas locaciones en las películas de Mike. Él y yo bromeamos sobre el asunto, diciendo que, en realidad, cada uno hace su propia película. A mi modo de ver, yo hago dos: la suya y la mía”.

Como escenógrafa, Chitty confiesa una triple pasión: por los actores, por el texto y por los objetos. Ella hace a cada intérprete su propia “disección”, al margen de la de Leigh; discute el personaje con cada uno y elabora una “lista de posesiones”. Chitty se adelanta constantemente a las intenciones de Leigh y disfruta creando un entorno que sirva de semillero de ideas para la escena y fuente de material para los actores. En “Naked”, ella y Leigh “inventaron” a los dos hombres –Dave y David- que viven en el piso a cuyo cuidado está la chica de la cafetería. Es una pareja de homosexuales de clase obrera alta, un poquito presuntuosos, a los que les gusta ir a la ópera, viajar –sobre todo a Marruecos- y cocinar. Uno trabaja en la oficina de tráfico de Stratford, en el East End, y el otro en una agencia dedicada a vender entradas de espectáculos. “Nadie más había oído hablar de Dave o de David”, dice Chitty, “aunque envié cartas a aquella dirección, de forma que por todo el ‘set’ había sobre franqueados con las señas de la pareja. Toda esta estrategia es un poco disparatada, pero sirve para crear pequeños microcosmos y ambientes en un momento en el que no sabes con exactitud lo que anda buscando Mike”.

Esta forma de trabajar alarmó a Dick Pope cuando colaboró por primera vez con Leigh en “Life is Sweet”. Nadie había hablado con él de la película, no tenía guión y la casa de Enfield no le había causado muy buena impresión. “Casi me muero del susto cuando la vi. Un salón y unas escaleras, un trozo de cocina, dormitorios pequeños en el piso de arriba y un patio en la parte de atrás: ahí estaba la película. Fui a ver el interior del restaurante Regret Rien y ocurrió lo mismo: estuve a punto de venirme abajo”. Pope supera el metro ochenta de estatura, y aunque en la actualidad hacen cámaras muy pequeñas. Y encima había que iluminar a los intérpretes desde todos los ángulos.

El pánico que experimentaba Pope no se aplacó tras el primer día de rodaje, cuando Leigh, que andaba ocupado con los actores, le dejó solo preparando el plano inicial de Wendy, en el que ésta regresa a casa después de dar su clase de danza infantil. “Había ideado algo y me sentía satisfecho. Entonces llegó Mike y lo echó todo por tierra. Se puso a cuestionar el porqué de ciertos planos y el punto de vista que adoptaba la cámara. Me quedé mudo y

muerto de vergüenza, porque había gente delante. Aquel día Mike tenía una pinta horrible. Parecía que hubiera bajado al infierno y vuelto a subir. Pero, claro, yo en aquel momento no era consciente de lo nervioso que estaba. Entonces dijo: ‘Vamos a ver qué pasa con este plano’, y nos pasamos el resto de la mañana recorriendo el lugar de arriba abajo, otra cosa a la que yo no estaba acostumbrado. Normalmente, a las nueve de la mañana la primera toma está ya hecha. Pero nosotros, no; seguíamos deambulando, hasta que al final descubrimos lo que buscábamos, y era lo más sencillo del mundo. Tenía la impresión de haber sufrido una sesión de terapia, pero él me estaba probando y estaba recuperando también la sensación de estar detrás de la cámara después del par de años transcurridos desde que hiciera “High Hopes”. A partir de entonces, nuestra dinámica de trabajo ha consistido siempre en encontrar los planos más adecuados para cada escena. Mike nunca se presenta a rodar con la película en la cabeza. Los personajes están ya trabajados y los actores muy seguros de sí mismos, por lo que no tiene que estar pendiente de las interpretaciones. Y lo que hacemos es cine en estado puro”.^{97,98}

Entrevistado por la revista “Cineaste”, Leigh declarará:

“CINEASTE: *¿Compartió una colaboración cercana con Dick Pope, el director de fotografía?*

M. L: Absolutamente, y también con Alison Chitty, la diseñadora de producción, con quien trabajé en “Life is Sweet” también”⁹⁹.

Su socio y colaborador Simon Channing-Williams declarará sobre su labor en Thin Man Films: “La cosa acerca de mi trabajo es que tengo que ir donde los financistas y decir, ‘me gustaría que nos diera un gran monto de dinero, pero no puedo decir nada sobre el proyecto, ni siquiera quien está en él’. Es un terrible salto de fe para ellos, y aunque expliques mucho como Mike trabaja, ellos siempre dicen en algún momento, ‘pero debe haber un guión; tienes que tener un guión’.

⁹⁷ Coveney Michael. 1996: 251-252-253-254-256-257.

⁹⁸ Coveney Michael. 1996: 20-73-74-76-86-89-98-115-117-121-125-130-131-132-133-142-146-156-171-176-197-203-229-230

⁹⁹ Entrevista de Lee Ellickson y Richard Porton, 1994 en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 73.

Ellos piensan que lo que venimos diciendo es un juego que perpetuamos para crear alguna especie de mística”.^{100,101}

¹⁰⁰ Entrevista de Kenneth Turan, 1996 en: “Mike Leigh: Interviews”, Movshovitz Howie, 2000: 85.

¹⁰¹ Movshovitz Howie. 2000: 14-16-17-18-19-21-23-64-65-66-67-68-72-77-78-80-81-82-83-93-96-107-132-133.

Conclusión

El método de trabajo de Mike Leigh es una serie de diversas habilidades a la hora de, sobre todo, clarificar en el camino que implica un nuevo proyecto, las intenciones y los medios que se utilizarán para crear una obra de arte.

Leigh es una persona comprometida, cooperativa y esto no como una característica personal, sino como alguien que está habituado a escuchar y a trabajar en equipo. Con los años, tanto él como los actores y técnicos que trabajan con él han logrado ser reconocidos internacionalmente por las diversas obras realizadas.

Ahora él y su equipo cuentan con el privilegio de poder realizar los proyectos que realmente quieren y no cosas por compromiso, pero han logrado esto en base a un trabajo sencillo, humanista y sobre todo universal. En este último punto quizás haya influido la infancia de Leigh en Salford, donde pudo apreciar que era lo que sentía la gente que no figura, generalmente, en los medios.

Leigh es un hombre crítico, temperamental y sobre todo irónico, y es esa la gracia de sus obras. Que a pesar del tema que traten, siempre hay algo para disfrutar, para apreciar algo simple y para de vez en cuando, reír de lo extraños pero maravillosos que podemos llegar a ser todos los seres humanos.

Bibliografía:

LIBROS

- *Movshovitz, Howie: **Mike Leigh interviews.**
University Press of Mississippi, 2000. Estados Unidos.
- *Goodbridge, Mike: **Screencraft directing.**
RotoVision, 2002. Reino Unido.
- *M. Torres, Augusto: **Diccionario Espasa Cine Mundial.**
Espasa Calpe S.A., 2001. España.
- *Casetti Francesco: **Teorías del Cine.**
Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), 2000. España.
- *Brook Peter: **La puerta abierta.**
Alba Editorial, S.L.U., 2004. España.
- *Coveney Michael: **El mundo según Mike Leigh.**
De la Edición Española: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2000.
España.
- *García-Pelayo y Gross Ramón: **Enciclopedia temática Larousse.**
Ediciones Larousse, 1978. Francia.
- *Casetti Francesco, Di Chio Federico: **Cómo analizar un film.**
Editorial Paidós, 1991. España.
- *Sotoconil Rubén: **Teatro para todo el año. Piezas fáciles, textos técnicos y una introducción al teatro de improvisación.**
Editorial Universitaria, S.A., 1971. Chile
- *Stanislavski Constantin: **La construcción del personaje.**
Alianza Editorial, 1988. España.
- *Hauser Arnold: **Historia social de la literatura y el arte.**
Ediciones Debolsillo, 2004. España.
- ***Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena.**
Editorial Ramón Sopena, 1980. España. Tomos 1-2-3-4-5.
- ***Diccionario Inglés-Español, Español-Inglés.**
Editorial Océano, 1988. España.
- * **Diccionario Inglés-Español, Español-Inglés.**
Ediciones Occidente, 1994. Chile.

***Diccionario Inglés-Español, Español-Inglés de bolsillo.**
Editorial Ramón Sopena, 1966. España.

***Enciclopedia Práctica Planeta.**
Planeta Internacional, 1993. España. Tomos 3-5.

REVISTA

***Revista de cultura Ñ.** Edición especial Clarín N°152, Agosto 2006. Argentina.

ARTÍCULOS EN INTERNET

****“Ficha personal de Mike Leigh”,** en
<http://www.pantalla.info/persona/17/17436.html>

****“Mike Leigh. All or Nothing”,** en
http://www.bbc.co.uk/films/2002/10/03/mike_leigh_all_or_nothing_interview.shtml

****“Mike Leigh at the NFT”,** en
<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,809612,00.html>

****“Interpretación para una realidad inexistente”,** en
<http://www.labutaca.net/redaccion/juliorodriguezchico.htm>

****“Artículo Mike Leigh”,** en
http://es.wikipedia.org/wiki/Mike_Leigh

****“Mike Leigh. Biografía, filmografía y fotos”,** en
<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article2415.html>

****“Article Mike Leigh”,** en
http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Leigh

****“Mike Leigh”,** en
<http://imdb.com/name/nm0005139>

****“Sionismo”,** en
http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/html/conflicto_palestina/sionismo.htm

