

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Ética para cineastas: acerca de Mike Leigh

Autor/es:  
Nuño, Ana

Citar como:  
Nuño, A. (1998). Ética para cineastas: acerca de Mike Leigh. La madriguera.  
(3):60-61.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41617>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Ética para cineastas: acerca de Mike Leigh

Ana Nuño

*Todas mis películas tratan de cosas que suceden, como nacer y morir y sobrevivir y vivir y trabajar y la familia y las relaciones y qué significa ser hermano o padre o madre o un niño, acerca del amor, el sexo, en fin, lo que usted quiera, comer, por ejemplo. Estas son las cosas que suceden en mis películas; en otras palabras, lo que sucede en ellas es el normal acontecer de la vida.*

Mike Leigh

En un lugar célebre y hartado por la crítica, Godard sostiene que los movimientos de cámara no son, a pesar de las apariencias, sólo aspectos técnicos del cine, sino un asunto de moral. La diferencia entre una película como *Kapo*, de Gillo Pontecorvo, y *Noche y niebla* de Alain Resnais no estriba en el hecho de que la primera sea una obra de ficción y la segunda un documental sobre el universo de los campos de exterminio, sino en la obscena convicción del italiano de que todo puede ser mostrado y ha de serlo de la manera más efectiva. Serge Daney evoca, en "El travelling de *Kapo*"<sup>1</sup>, la honda impresión que le produjo, a sus diecisiete años, la reseña del film de Pontecorvo publicada por Jacques Rivette en *Cahiers du Cinéma*. "Observen, en *Kapo*", escribía el cineasta francés, "el plano en que Riva se suicida tirándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia delante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio". No se me ocurre mejor preámbulo a la obra del británico Mike Leigh que esta cita de Rivette citada por Daney, hijo espiritual de Godard.

El autor de *Secretos y mentiras* lo es también, en efecto, de una obra que desdeña el virtuosismo técnico y se sitúa sin complejos en el terreno de la moral. A diferencia, sin embargo, de los maestros de la gran escuela británica del realismo social, de Lindsay Anderson a Ken Loach, Leigh no aborda en sus películas los grandes temas colectivos: el autoritarismo del Estado, los mecanismos de exclusión social, el terrorismo, el paro. Al menos no directamente. Su universo está poblado únicamente por afectos y emociones, y su cámara es un sismógrafo hipersensible que registra la menor variación de intensidad, el más leve temblor en esa estructura invisible pero omnipresente que constituye la comunicación entre los seres humanos. Y si ésta es el cemento de la relación que vincula al hombre con la sociedad, el cine de Leigh es radicalmente, esencialmente y en el más noble de los sentidos, cine social.

Sin embargo, a despecho de su aparente facilidad y transparencia, las cintas de Leigh son el producto de una trayectoria y unos métodos poco habituales en el medio cinematográfico. Y es que Mike Leigh (Salford, Lancashire, 1943), que recibió su formación en el Royal Academy of Dramatic Art de Camberwell mucho antes de frecuentar los pasillos de la London Film School, es cineasta sólo de manera tangencial y —atendiendo sobre todo a la especificidad de sus métodos de trabajo— diríase que por derivación de la práctica teatral. Hombre de teatro en un país que es sin duda el único en Europa en que la afición por este arte conserva viva su raíz popular, Leigh ha dado una obra dramaturgica más nutrida y, para algunos, más innovadora que su contribución al cine. En Gran Bretaña se conoce y admira sobre todo al dramaturgo que ha sabido trasplantar unas originales técnicas de dirección de actores a las pantallas grande y chica. En 1993 recibió la OBE, la Orden del Imperio Británico, tan prestigiosa cuan absurda en un país que dejó de ser imperio poco después de nacer este cineasta ajeno a las pompas oficiales.

La carrera cinematográfica de Leigh ha sido, al menos hasta los noventa, perfectamente atípica. Tras realizar en 1971 un primer largometraje, *Bleak Moments*, Leigh creó únicamente telefilms para la BBC. Su regreso al gran formato se produjo, diecisiete años después de aquella primera incursión, en *High Hopes* (1988), y sólo desde entonces ha adquirido su producción un ritmo menos azaroso. Con todo, se trata sin duda de una obra coherente, y una mirada retrospectiva a estas dos cintas permite descubrir una fidelidad incólume al tratamiento de unos pocos temas, tributaria de una convicción que el mismo Leigh resumía en una reciente entrevista en los siguientes términos: "Existe una gran tradición en Europa y también en otros lugares —el menos importante de los cuales no es Japón—, una tradición de cine sobre la vida real, no contaminado o infiltrado por esa enfermedad que lleva por nombre, en resumidas cuentas, Hollywood"<sup>2</sup>.

En *High Hopes*, como en *Secretos y mentiras*, las relaciones familiares son el bastidor que sostiene una trama de la que emergen complejos motivos de tintes sociales. Una sutil combinatoria de situaciones banales y cotidianas enlaza a tres parejas: una de hippies trasnochados, otra de mediocres conservadores y la tercera, exterior al círculo familiar, formada por una variante feroz de yup-

pies. En esta noria de envidias intrascendentes, inocuas ruindades y sueños trancos, la figura de la madre (espléndida Edna Dore en el papel de Mrs. Bender), desfasada y anacrónica en un medio que la ignora, ocupa el centro de una sutil antinomia. El cuerpo meticulosamente estudiado parte a parte por Leigh es el de esa *middle middle class* que la brutal trituradora social del thatcherismo dejó, tanto como a la clase obrera, fracturado e inválido. El comienzo de la cinta ofrece, en este sentido, una clara admonición. Cyril (Philip Davis) y Shirley (Ruth Sheen), detenidos en la apatía y la desidia hippies, acogen en su piso –decorado, como no, con cactus y potes de marihuana– a un loco que vaga por las calles de Londres. La ausencia de énfasis con que es filmada esta secuencia inicial hace aún más poderosamente efectiva la intención de Leigh. Aquí se nos recuerda, sin comentarios o glosas edificantes, que uno de los legados de la Dama de Hierro fue el desmantelamiento del tratamiento social de las patologías mentales en Gran Bretaña, y que miles de enfermos fueron “liberados” (¿será éste uno de los sentidos ocultos del neoliberalismo?) y abandonados a su suerte en las calles de las grandes ciudades inglesas. El método Leigh consiste en este paciente tejido de hebras simples de las que emerge un diseño complejo. Conviene señalar que lo innovador del mismo no es el producto final sino el proceso de elaboración y, sobre todo, el hecho de que éste genere invariablemente una trama de sentido que supera, por su profundidad emotiva y amplitud ideológica, los elementos que lo constituyen. Después del éxito de *Secretos y mentiras* –una de las contadísimas recientes Palmas de Oro de Cannes que no cabe poner en tela de juicio–, el método Leigh ha sido objeto de numerosos estudios, sin contar la avalancha de entrevistas publicadas en los medios especializados. Recuérdese lo fundamental: Leigh parte de sus actores, no de personajes ya creados e inscritos en la trama de un guión. Durante semanas o meses los somete a una disciplina de trabajo que es el resultado de su muy personal interpretación de los métodos Stanislavsky y Strasberg. Organiza con ellos los talleres de interpretación de los que emergen poco a poco el universo social y el perfil psicológico y social de los futuros personajes. En palabras de Leigh, se trata de “crear un mundo tridimensional del que poder extraer luego los elementos dramáticos.”<sup>3</sup>

La técnica de Leigh ha sido y es admirada, y en algún caso parece que imitada sin provecho aparente. Pero el interés que comprensiblemente nutre el trasvase al campo del cine de métodos de trabajo que son meramente ortodoxos en el medio teatral puede también interesar a quien reflexione sobre un aspecto esencial de la labor cinematográfica. Me refiero al proceso de producción, que, como nadie ignora, ha cobrado en el último cuarto de siglo, unas dimensiones desproporcionadas y que amenaza con asfixiar al cine de autor, es decir al cine *tout court*. También en este aspecto la obra de Leigh se me antoja profundamente moral, portadora de una actitud ejemplar. Leigh es probablemente el único ci-

neasta que se atreve a buscar financiación para sus películas sin un guión debajo del brazo. De hecho, él mismo confiesa que, en la mayoría de casos, trabaja sin esta armazón previa hasta menos de una semana antes de iniciar el rodaje, y cuando al fin se decide a verter por escrito un guión, éste consiste a menudo en un documento de tres o cuatro páginas, con indicaciones tan precisas como, en el caso del guión de *Naked* (1993), “Escena uno: Manchester. Johnny con una mujer. Escena dos: Johnny roba un automóvil. Escena tres: Johnny conduce hacia Londres...”. Este desdén hacia los mecanismos clásicos de elaboración filmica fue un factor determinante en el largo apartamiento inicial de Leigh de la creación cinematográfica. Fue sólo en 1988, con el apoyo de Channel Four al proyecto de *High Hopes*, y, sobre todo, a partir de 1989, cuando el productor independiente Simon Channing-Williams y el mismo Leigh fundaron la productora Thin Man Films, cuando este cineasta irrepetuoso con las férreas normas de la industria del cine pudo dar cuerpo a su espléndida obra. Por el éxito con que ha logrado implantar métodos de interpretación en un medio, el del cine, en el que la relación director-actor adolece casi siempre de inmadurez y ligereza; por la coherencia sin



Dos chicas de hoy

tacha del universo que crea en sus cintas, signadas por la asunción de la complejidad de las relaciones interpersonales y su vinculación con un entorno social considerado en toda su densidad; por la tenacidad, en fin, que ha manifestado a la hora de enfrentarse a los tiránicos imperativos económicos de la industria cinematográfica, Mike Leigh ofrece la ilustración de que es posible, en y desde la creación cinematográfica, hacer valer posturas éticas.

#### Notas

1. *Trafic*, nº4, otoño de 1992. París: Editions POL.
2. “What Leigh’s characters have for breakfast”. Entrevista a Mike Leigh, por Laura Miller. 27 de agosto de 1996. <http://www.salon1999.com>.
3. Jeff Lefferts, “Mike Leigh On His Filmmaking Techniques”, in *Naked* (laserdisc), Thin Man Films, 1994.