

KEN LOACH: UNA LONGEVA TRAYECTORIA Y ALGUNAS APRECIACIONES EN TORNO A LA EDAD

KEN LOACH, A LONG CAREER AND SOME INSIGHTS INTO AGE

KEN LOACH, UNE LONGUE CARRIÈRE ET QUELQUES APERÇUS DE L'ÂGE

MANUEL HERRERÍA BOLADO

Universidad de Salamanca

Facultad de Geografía e Historia
Calle Cervantes, s/n
37001 Salamanca (Salamanca)

mahebo@usal.es

<https://orcid.org/0000-0003-1280-704X>

Este trabajo ha sido financiado por la Junta Castilla y León y el Fondo Social Europeo (convocatoria PR-2020).

RESUMEN

Desde una perspectiva etaria, este artículo nos ha llevado a enfrentar la carrera de Ken Loach desde dos ángulos; el primero referido a un marco general, donde el factor biográfico nos ha ido desvelando las diferentes etapas a lo largo de su carrera; el segundo, indagando sobre las relaciones intergeneracionales que se dan entre los personajes de sus ficciones: *Family Life* (1971) y *I, Daniel Blake* (2016).

PALABRAS CLAVE

Cine; generación; ideología; cohorte; Loach.

ABSTRACT

From an age perspective, this article has led us to confront Ken Loach's career from two angles; the first refers to a general framework, where the biographical factor has revealed the different stages throughout his career; the second, investigating the intergenerational relationships that occur between the characters in his fiction: *Family Life* (1971) and *I, Daniel Blake* (2016).

KEYWORDS

Cinema; generation; ideology; cohort; Loach.

RÉSUMÉ

Du point de vue de l'âge, cet article nous a amené à confronter la carrière de Ken Loach sous deux angles ; le premier renvoie à un cadre général, où le facteur biographique a révélé les différentes étapes de sa carrière ; le second, explorant les relations intergénérationnelles qui s'établissent entre les personnages de sa fiction: *Family Life* (1971) et *I, Daniel Blake* (2016).

MOTS-CLÉS

Cinéma; génération; idéologie; cohorte; Loach.

1. INTRODUCCIÓN

Disgregar la sociedad por géneros, por el color de la piel, por la nacionalidad o por la edad, conlleva al riesgo del reduccionismo, de la represión y del autoconfinamiento social. Sin embargo, la sociedad está regida por estos patrones o caracteres que atentan contra libertades fundamentales, por lo que ignorar dicha realidad, supondría aceptarla; o como dice una estrofa de *El ser*: “Preguntar la realidad /sin intentar transformarla, /eso es pasar por la vida /sin romperla ni mancharla. /Hay quien sigue caminos que son igual, /que el del Sol cuando pasa por el cristal. /¿Qué será el ser?”¹.

Precisamente, la elección de la vida y obra de Ken Loach, corrobora nuestra afirmación inicial, pues la edad ni determina, ni es óbice para desempeñar una labor -en este caso el cine- ni lo es tampoco para tener una particular visión o perspectiva de la realidad. Por tanto, catalogar la obra de Loach según una estricta lógica etaria, sería reducir una producción rica en matices -donde son muchas las causas que envuelven dicho acontecimiento- a un determinismo que lo simplificaría en exceso. Por otro lado, es evidente que los conflictos intergeneracionales siempre se dan en el marco de una sociedad que avanza al son de cambios en las estructuras económicas, políticas y culturales, luego, estamos obligados a atender esta realidad. Estas relaciones intergeneracionales muchas veces causan choques o enfrentamientos que provienen del desarrollo de los individuos en diferentes mundos históricos, por ello, hay que ser prudentes a la hora de embarcarse en un estudio de tales coordenadas.

Durante la crisis epidémica provocada por el COVID-19 se instaba -desde todos los mecanismos de divulgación, orden y propaganda- a la responsabilidad de los jóvenes para con los ancianos. La atención, tutela y excesiva condescendencia con que se trata la vejez, sitúa a esta como una edad al amparo de, sin energía ni capacidad de decisión. Estas pautas de comportamiento social vienen sostenidas por el discurso hegemónico de un poder capitalista y patriarcal; la supuesta buena intención que en determinadas situaciones suele motivar frases como ‘primero niños, mujeres y ancianos’, forman parte de ese constructo que disgrega por edad y por sexo, generando identidades ficcionales. Esto ha sido observado por la antropóloga cultural Margarete Morganroth Gullette, quien sitúa la *midlife* como la edad en la que el ser humano occidental entra en su decadencia biológica

y social; sin embargo, es la juventud, atendiendo a la lógica productiva del capitalismo, la etapa ideal: “la mediana edad disminuye sus perspectivas, de modo que es cada vez menor la edad en la que empieza a temerse -criticarse y ser objeto de burla- el estado de ser «no joven»”². Todos conocemos a alguien que, en la cincuentena, se ha quedado sin empleo y se ha encontrado con severas dificultades para ser contratado de nuevo, debido, mayoritariamente, al *hándicap* que supone su edad. Es decir, la discriminación etaria, unida al clasismo, al sexismo o al racismo, constituye un problema para la sociedad que debemos estar dispuestos a enfrentar y abolir. Como ya observara Michel Foucault hace décadas, su casuística proviene de ciertas instituciones sociales que, como el Estado o la familia, han generado una red de poder orgánico, donde este se ejerce desde relaciones más inocentes y primarias, como:

«Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina»³.

La intención de este artículo es doble. Por un lado, presentar el macrocosmos Loach, quien se ha desarrollado como cineasta a lo largo de una dilatada carrera; un director que con 87 años ha presentado su última película, *The Old Oak* (El viejo roble, 2023). Por otro lado, exponer los microcosmos Loach, historias y personajes que evidencian una mirada crítica sobre los conflictos intergeneracionales y que sufren la ilógica del capitalismo, donde burocracia, explotación y caridad estrangulan a una clase trabajadora que se muestra en todas sus edades: niñez, adolescencia, juventud, madurez y vejez. Analizar estas relaciones y conflictos intergeneracionales, supone una nueva interpretación que, unida a esos otros ingredientes que componen sus ficciones, desvela un universo mucho más rico.

La bibliografía específica ha brindado la oportunidad de rastrear varios aspectos indispensables para ubicar la extensa obra de este director en un cuadro técnico e ideológico que de luz sobre el contenido de sus películas⁴. Mucha de esta bibliografía

1 SÁNCHEZ FERLOSIO, C.: *El ser*. En *Contratiempo* [Disco]. Madrid, Dial Discos, 1978.

2 GULLETTE, M.M.: “Los estudios etarios como estudios culturales. Más allá del slice-of-life” (2004). Ariadna Molinari (trad.). *Debate Feminista*, vol. 21, n. °42, 2010, p. 82.

3 FOUCAULT, M.: *Microfísica del poder* (1978). Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (trads.). Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1979 (2ª ed.), p. 157.

4 FULLER, G. (ed.): *Ken Loach por Ken Loach* (1998). Breixo Viejo Viñas (trad.), Barcelona, Aba, 1999; HILL, J. *Ken Loach: The politics of film and television*. London, Bloomsbury Publishing, 2017.

recoge en primera persona –a través de la entrevista– las impresiones de un director que, como es lógico, ha bebido de otros escenarios cinematográficos, ayudándole a construir un estilo y narrativa peculiares. Algunas de las aproximaciones interdisciplinares a la obra de este director se han abordado desde vertientes económicas, como así demuestran los recientes trabajos de Víctor H. Martínez González, de María Medina-Vicent y de Alfonso García Gómez, poniendo en el centro de las investigaciones la ya comentada explotación de la clase obrera, víctima de un neoliberalismo económico que frustra la libertad del individuo⁵. Sin embargo, todavía no se han atendido de forma minuciosa las implicaciones intergeneracionales implícitas en sus películas.

2. UNA LONGEVA TRAYECTORIA

Tras dos años de servicio militar ingresó en St. Peter’s Hall de Oxford como estudiante de Derecho, donde descubrió su interés y fascinación por el teatro, llegando a ser presidente de la Oxford University Dramatic Society y secretario del Experimental Theatre Club. En 1962, una beca para trabajar en la BBC como ayudante de dirección le puso en contacto con el mundo de la televisión. Su debut se produjo en enero de 1964 con *Catherine*, un episodio para la serie *Teletales*; una mujer atada a la lógica matrimonial que, tras separarse, trata de encontrar su camino en un ambiente que le es hostil, tanto por su condición social como por su género. Continuaría realizando más trabajos para series de la BBC2, dirigiendo tres episodios para la serie *Z Cars*, pero sobre todo para *The Wednesday Play*, dirigiendo diez episodios, en los cuales trataba aspectos sociales que tenían que ver con los problemas de gente silenciada en la Inglaterra de estos años: el aborto, los maltratos, la desintegración familiar o instituciones de salud mental desfasadas, fueron algunos de los contenidos que, más tarde, constituirían la cimentación narrativa de sus largometrajes.

Su primer largometraje fue *Poor Cow* (Pobre vaca, 1967) (Fig. 1), una adaptación coescrita con la autora Nell Dunn, de quien ya había adaptado en 1965, para la serie *The Wednesday Play*, la colección de relatos *Up the Junction*. La película, que exponía las dificultades de Joy (Carol White) en un mundo controlado por hombres, llegó incluso a priorizar la representación de la satisfacción sexual femenina sobre una producción simbólica dominada por el imaginario masculino. Y es que, si nos fijamos en la filmografía de Ken Loach, las mujeres –desde el principio– han protagonizado esas historias en las que el componente socioeconómico les ha convertido en aún más vulnerables; esto se ha visto en episodios como *Catherine* (*Teletales*, 1964), *Marriage and Life, or a Girl Called Fred* (*A Diary of a Young Man*, 1964), *Cathy come Home* (*The Wednesday Play*, 1965), *In Two Minds* (*The Wednesday Play*, 1967) o *A Misfortune* (*Full House*, 1973) y en largometrajes como *Poor Cow* (1967), *Family Life* (1971), *Ladybird*, *Ladybird* (1994), *Bread and Roses* (*Pan y rosas*, 2000) o *It’s a Free World* (*En un mundo libre*, 2007). De igual manera han representado la lucha, el trabajo y la esperanza en un mundo mejor, como el personaje de Blanca (Rosana Pastor) en *Land and Freedom* (*Tierra y Libertad*, 1995), a la que el propio director ve como “la chica que encarna el espíritu revolucionario”⁶. Loach tuvo presente desde bien temprano –sobre todo tras conocer al guionista Jim Allen– el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas: el capital y el trabajo.

En 1969 fundó, junto a Tony Garnett, la productora Kestrel Films, a través de la cual realizó *Kes* (1969), *Family Life* (1971), *Black Jack* (1979), *Looks and Smiles* (Miradas y sonrisas, 1981) y *Fatherland* (1986). En los años setenta se embarcó en algunos documentales para la cadena británica LWT (ITV); en *Black and White* (1970), producido por la fundación Save the Children, mostraba cómo trabajaba esta fundación en Inglaterra, Kenya y Uganda; cuando Loach y Jeremy Seabrook⁷ fueron a África, observaron que la fundación –financiada por la patronal británica– perpetuaba la hegemonía de una clase media que favorecía los intereses occidentales, reprimiendo las costumbres y estilo de vida autóctonos. Decía Loach, que “los niños recibían una educación occidental, vestían ropas occidentales y se levantaban cada mañana saludando a la bandera británica [...], el director del colegio era un tipo que tenía el mejor récord del país en disparo al Mau Mau”⁸. Tras este proyecto –por cierto,

5 MARTÍNEZ GONZÁLEZ, V. H.: “Formas contemporáneas de explotación laboral en el cine de Ken Loach”. *Andamios*, vol. 19, n.º 48, 2022, pp. 207-225; MEDINA VICENT, M.ª: “Serás dueño de tu destino, es la diferencia entre perdedores y luchadores. La subjetividad neoliberal en *Sorry We Missed You* (Ken Loach, 2019)”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 198, n.º 805, 2022, pp. 13-25; GARCÍA GÓMEZ, A.: “«Quiero ser mi propio jefe»: la crítica de la autonomía en *Sorry We Missed You* de Ken Loach”. *Revista Internacional de Comunicación*, n.º 55, 2022, pp. 114-130.

6 O'BRIEN, R. (productora) y Osmond, L. (director): *Versus: The Life and Films of Ken Loach* [en Film]. GB, BBC Films y Sixteen Films, 2016, 1:24:09.

7 Escritor y periodista inglés férreo combatiente de las injusticias sociales y ambientales. Nominado al Premio Orwell en 2008 por *The Refuge and the Fortress: Britain and the Flight From Tyranny* (*El refugio y la Fortaleza: Gran Bretaña y la huida de la tiranía*).

8 FULLER, G.: *op. cit.*, p.24.



Fig. 1: Plano general de Joy, protagonista de *Poor Cow* (1963)

censurado por la cadena- comenzó a trabajar con Jim Allen, guionista con quien realizó el episodio *The Big Flame* (BBC1/*Wednesday Play*, 1969) y el documental *Rank and File* (BBC1/*Play for Today*, 1971), en los que impregnó la fuerza sindical a la clase obrera en un momento en el que los laboristas estaban planteando leyes que mermaban los derechos de huelga y sindicalización. La BBC terminó prescindiendo del trío Loach-Allen-Garnett tras la serie de cuatro episodios titulada *Days of Hope* (1975) y *The Price of Coal* (1977), de dos episodios.

En los años ochenta, con Margaret Thatcher como primera ministra, realizó una serie de documentales donde la pérdida de derechos, la represión policial a la clase trabajadora y la corrupción sindical, le colocaron a las puertas de la censura institucional y profesional. Pero sin lugar a dudas, según relata el propio Loach y algunos testigos de aquella etapa, como el actor Gabriel Byrne, lo que terminó por empujarle al ostracismo durante un tiempo, fue la obra de teatro *Perdition* (1987), escrita por Jim Allen y programado su estreno -bajo la dirección de Loach- en el Royal Court Theatre de Londres⁹. La obra

exponía la supuesta colaboración del sionismo húngaro con Adolf Eichmann, uno de los ideólogos del Holocausto Nazi, quien se encargaba de proteger y enviar a Palestina a líderes sionistas a cambio de su silencio respecto a las deportaciones a los campos de trabajo y exterminio. La presión y difamación mediática a la que se vio sometido todo el equipo y la obra, llevó a Max Stafford-Clark -director del Royal Court entre 1979 y 1993- a suspenderla.

La censura, la difamación y el veto sufrido durante los peores años del thatcherismo, le empujaron al campo de los *spots* publicitarios, no pudiendo realizar una película a su gusto hasta *Hidden Agenda* (*Agenda oculta*, 1990), donde volvió a trabajar con Allen -el guionista más político- mostrando el juego sucio de los servicios secretos británicos en Belfast. Después de esta película siguió poniendo en evidencia las consecuencias del neoliberalismo en tres películas que hablaban de los estragos provocados por el desempleo: *Riff-Raff* (1991), un drama sobre las condiciones laborales de unos obreros de la construcción condenados a la inseguridad laboral y a la precariedad; *Raining Stones* (*Lloviendo piedras*, 1993), reflejo de las condiciones de vida de una familia desempleada en una sociedad prejuiciosa y sectaria, huérfana de los ideales de solidaridad obrera; y cerrando esta particular trilogía del desempleo, *Ladybird, Ladybird* (1994), un ataque directo a las agresivas políticas económicas y sociales aplicadas por la Dama de Hierro durante los años ochenta, y como ya hiciera con *Cathy Come Home* (1966), repitió con una visión crítica sobre la familia nuclear y la opresión a la mujer, víctima de unas estructuras sociales y económicas anacrónicas, poniendo en tela de juicio la efectividad de los servicios sociales, sujetos a la ineptitud burocrática.

El ecuador de la década de los noventa quedaría marcado por dos acontecimientos; en primer lugar, los proyectos que iban a poner voz a dos históricas guerras proletarias (España y Nicaragua); en segundo lugar, la sociedad artística y empresarial creada por Ken Loach (director), Paul Laverty (guionista) y Rebeca O'Brien (productora). *Land and Freedom*, una historia que se diferencia de las precedentes por su naturaleza épica, buscó un punto de vista orwelliano, representando la guerra civil española más allá de las acostumbradas lecturas dualistas, siendo el núcleo de la historia la revolución obrera que, una vez más, fue traicionada por la propia izquierda. La película volvía a reivindicar posturas como la liberación de la mujer, mejoras en las condiciones de trabajo, la solidaridad o la conciencia de clase. Solo un año después -ya con Laverty y O'Brien- realizó *Carla's Song* (*La canción de Carla*, 1996), otro largometraje bélico -en esa ocasión a caballo entre Glasgow y Managua- que exponía las operaciones desestabilizadoras de Estados Unidos en gobiernos de

9 O'BRIEN. R y OSSMOND, L.: *op. cit.*, 1:02:40.

América Central y del Sur; golpes de Estado encubiertos con pretensiones geoestratégicas y económicas. En la película, el conductor de un autobús urbano de Glasgow (Robert Carlyle) conoce a una joven nicaragüense, estableciendo una estrecha relación que les llevará hasta el país materno de Carla (Oyanka Cabezas), la Nicaragua de 1987 donde los insurgentes –apoyados por USA– querían derrocar al marxismo sandinista.

Después de la experiencia con el conflicto de Nicaragua continuó dando voz a la población más desfavorecida; siempre con el telón de fondo de la explotación laboral y los conflictos consecuentes (desigualdad, marginalidad, precariedad, machismo, educación, racismo), desarrolló nuevos proyectos, casi siempre de la mano del guionista Paul Laverty, quien desde *Carla's Song* –a excepción de algún documental u obra conjunta– ha escrito todos los largometrajes restantes: *My name is Joe* (*Mi nombre es Joe*, 1998), *Bread and Roses* (2000); *The Navigators* (*La cuadrilla*, 2001); *Sweet Sixteen* (*Felices dieciséis*, 2002); *A Fond Kiss* (*Solo un beso*, 2004); *The Wind that Shakes the Barley* (*El viento que agitaba la cebada*, 2006); *It's a Free World* (2007); *Looking for Eric* (*Buscando a Eric*, 2009); *Route Irish* (2010); *The Angel's Share* (*La parte de los ángeles*, 2012); *Jimmy's Hall* (2013); *I, Daniel Blake* (2016), *Sorry, We Missed You* (2019) y *The Old Oak* (*El viejo roble*, 2023).

3. LA TÉCNICA COMO IDEOLOGÍA

Ahora es momento de contextualizar histórica y teóricamente el cine practicado por Ken Loach y señalar algunos aspectos sobre un lenguaje cinematográfico deudor de algunos directores y movimientos concretos. Recuerda Casetti (1993), que en la revista *Cinema e Film* (1966-1970) se insistía sobre el uso de una lengua cinematográfica subjetiva, donde el autor se erigía como ese arquitecto encargado de transcribir un mundo nuevo a la pantalla:

«Por eso son de máxima importancia las elecciones estilísticas de un film concreto, ya que gracias a ellas el director manifiesta su auténtica posición frente a la realidad, frente a la obra que está creando y frente al espectador, gracias a ellas podemos diferenciar el respeto de la arrogancia, la disponibilidad a escuchar de la certidumbre preestablecida»¹⁰.

Loach, a través de una serie de procedimientos narrativo-formales, ha cargado su cine de un importante componente político e ideológico, siendo capaz de representar coherentemente todas esas parcelas del mundo. Fue con el descubrimiento de Milos Forman y la Nová Vlna (Nueva Ola Checoslovaca), el momento a partir del cual comenzó a aplicar una mirada humanista, pero a la vez salvaje, rebotante de crítica y realismo, que confluye también en el cine de Krzysztof Kieślowski (1941-1996). En el comienzo de *El aficionado* (*Camera Buff*, Kieślowski, 1979), existe una clarísima referencia a *Kes* (Ken Loach, 1969), cuando se muestra el vuelo y ataque de un cernícalo a una gallina, escena que evoca un realismo sin mediación entre la cámara y el objeto, tanto en su vertiente política como en la creativa (Figs. 2 y 3).

Mostrar a la clase obrera, a los adolescentes excluidos o a las mujeres víctimas de una sociedad patriarcal en el contexto de un mundo extremadamente superficial, ha sido el eje sobre el que ha pivotado su cine. Tomando técnicas del Neorrealismo, del Cinéma Vérité, del Free Cinema o de la Nová Vlna, decidió impregnar a sus películas de cierta retórica realista; él mismo admite recurrir a narrativas documentales para hacer más cercanas y creíbles las historias «Mientras rodaba, pensaba: ¿Cómo puedo representarlo para que sea creíble, para que yo mismo me lo crea? Si fuera un documental me lo creería. Esa fue nuestra referencia»¹¹. Recuerda Bill Nichols en su estudio sobre la representación de la realidad, que los cambios materiales producidos a nivel tecnológico en el campo audiovisual (cámaras más ligeras de 16mm y equipos de sonido sincrónicos), facilitaron a los documentalistas una mayor itinerancia, podían coger su cámara e irse con rapidez a una localización de rodaje¹²; de igual forma, en el caso de directores de ficción con pretensiones realistas, el aligeramiento de los equipos les brindó la oportunidad de convertirse en observadores, poder filmar más en exteriores para hacer su cine más tangible.

Tres –afirma Loach– son las películas que han marcado su camino (Lamont, 2010), la primera *Lásky jedné plavovlásky* (*Los amores de una rubia*, Milos Forman, 1965), la cual le aportó una nueva visión y concepción fotográfica, vista sobre todo a partir de *Kes*, película que inauguró la primera de muchas otras colaboraciones con el fotógrafo Chris Menges¹³. La segunda es *La battaglia di Algeri* (*La batalla de Argel*, Gillo Pontecorvo, 1965),

11 O'BRIEN, R y OSSMOND, L.: *op. cit.*, 19:47.

12 NICHOLS, B.: *Introducción al documental* (2010). Miguel Bustos García (trad.). Coyoacán, Universidad Autónoma de México, 2013, (2ª ed.), p. 199.

13 Chris Menges había trabajado como cámara con el director de fotografía checo Miroslav Ondříček en *If...* (Lindsay Anderson, 1968). Ondříček había sido el director de fotografía en *Lásky jedné plavovlásky* (1965)

10 CASSETTI, F.: *Teorías del cine* (1993). Pepa Linares (trad.). Madrid, Cátedra, 1994 (1.ª ed.), p. 212.



Fig. 2: *El aficionado* (Kieślowski, 1979)

película que le despertó un profundo interés por la historia. La tercera película fue *Ladri di biciclette* (Ladrón de bicicletas, Vittorio De Sica, 1948), abriendo la posibilidad de relatar acontecimientos históricos en los que se muestran aspectos generales de una época y lugar determinados a través de historias corrientes, personas anónimas con vidas sencillas; comentaba el director: “I love this idea of telling a story in microcosm; if you get the story right and the characters right, the film will say everything about the wider picture without having to generalize”¹⁴.

y en *Horí, má Panenko* (¡Al fuego, bomberos!, 1967), ambas dirigidas por Milos Forman. Menges supo trasladar a Loach el lenguaje visual del cine checo, debutando como director de fotografía en *Kes* (1969), aunque antes había trabajado como operador de cámara en *Poor Cow* (1967).



Fig. 3: *Kes* (Ken Loach, 1969)

Por tanto, no es solamente el argumento la piedra sobre la que se erige un cine de fuerte arraigo social e ideológico, sino también mediante aspectos materiales, formales y técnicos que han configurado la producción. Estructuras y procedimientos básicos donde se ha visto reflejada esa impronta política han sido: la financiación económica, el trabajo actoral, la fotografía, el sonido o el montaje. Alguien que se propone trabajar en el cine para denunciar y poner en evidencia muchas de las cuestiones que sostienen el negocio del entretenimiento, ha de tener claro que la financiación de sus películas no puede correr a cargo de grandes productoras, ya que las presiones, los plazos, la supervisión y la censura, están al orden del día cuando quien dirige firma un contrato con un gran estudio. A lo largo de los casi sesenta años de carrera cinematográfica, la financiación buscada por Loach ha sido, desde muy temprano, independiente de los grandes circuitos cinematográficos y de producción televisiva. A finales de los años sesenta comenzó a trabajar con los largometrajes, siendo

14 LAMONT, T.: “The film that changed my life: Ken Loach. *The Guardian*. 16-5-2010. <https://www.theguardian.com/film/2010/may/16/bicycle-thieves-ken-loach> (Consultado el 4/1/2024).

realmente consciente de las dimensiones de un proyecto como *Poor Cow*, para el que necesitaba un productor cinematográfico experimentado y con contactos. Joseph Janni, productor independiente, convenció a Loach de su mecenazgo para producir y distribuir la película, pero Garnett quedaba fuera del proyecto, aspecto reflejado en el trabajo y en el resultado final. Aseguraba el director inglés que, «con Tony habría habido mucho más rigor tanto en el aspecto formal como en el temático [...], no fue una experiencia muy satisfactoria y creo que esto se nota en la película»¹⁵.

Para su segundo largometraje, *Kes*, había creado junto a Garnett, Kestrel Films, productora presente hasta *Fatherland* (1986). A finales de los años ochenta conoció a Rebeca O'Brien, quien participó en *Hidden Agenda* y quien le puso en contacto con Parallax Pictures, presente en sus películas hasta 2002 con *The Navigators*. A partir de entonces crea junto a O'Brien y Paul Laverty la productora Sixteen Films, omnipresente hasta su último trabajo en 2023, *The Old Oak*. La libertad que le ha dado a Loach y a su equipo trabajar con productoras independientes o propias se refleja en el trabajo final: un cine libre de las limitaciones técnicas e ideológicas que imponen los grandes estudios a cambio de su capital.

En cuanto a la actuación, e inspirado por otros movimientos cinematográficos (principalmente por el Neorrealismo, por la *Nová Vlna* y por el *Free Cinema*) este suele recurrir a la contratación de no profesionales, pero lo realmente importante para elegir al cuerpo actoral es su compromiso con la realidad representada en la película, compromiso en términos de fidelidad y de implicación con el tema a representar. Si se iba a hacer una película sobre la milicia en la guerra civil española, entonces tendría que haber gente implicada en el movimiento antifascista¹⁶. En *Family Life* (1971), para que interpretara el papel de la madre que asalta constantemente la iniciativa de su hija Janice (Sandy Ratcliff), necesitaban a una mujer madura y conservadora, fiel a los cánones tradicionales, así que fueron a buscar a Grace Cave, actriz que interpreta a esta autoritaria madre, a la Asociación de los Conservadores de Walthamstow¹⁷. El actor Robert Carlyle, debutó en el cine con *Riff-Raff* (1991), entonces el director necesitaba alguien que hubiera trabajado como albañil, que supiera lo que era la inseguridad laboral en el contexto del más crudo thatcherismo de los años ochenta. De nuevo deja constancia de ello en una de las entrevistas recopiladas por Fuller, cuando dice:

Creo que, en el cine, el contenido político se refleja a través de la forma estética. Si, por ejemplo, contratas a una gran estrella de cine para hacer el papel de un obrero es como si estuvieses diciendo: “No hay ningún obrero que pueda hacer de obrero como este señor”¹⁸.

El equipo actoral sabe muy poco sobre la trama de la película, no les da más que un par de páginas del guion, quizá lo que van a rodar al día siguiente, ni siquiera saben si morirán, pues todo lo que se rueda se hace en estricto orden cronológico. Las marcas, los ensayos y las constantes órdenes o delegaciones del equipo principal en ayudantes y subayudantes no existen. El trato humano y directo durante todo el rodaje es un hecho comentado y elogiado tanto por actores como por guionistas, cámaras y productores¹⁹.

Chris Menges, Barry Ackroyd o Robbie Ryan son los directores de fotografía que más han trabajado con Loach, prácticamente entre los tres se reparten toda su filmografía. El poso checoslovaco, especialmente humanista a la hora de retratar los cuadros que componen la película, hace que la cámara se humanice, que se convierta en un observador mediante una fotografía reflexiva y reveladora, más fiel a la realidad, siendo característica la altura a la que se sitúa, siempre en el hombro del operador, más o menos la altura de una persona. Por otro lado, la luz es siempre suave, no violenta ni intensifica los rasgos de los personajes y objetos, “cuanto más expongas la escena a una luz cegadora, más falsa resultará”²⁰; además nunca o casi nunca tratan de poner la cámara a pocos centímetros de las actrices y actores, sería tratarles como a objetos. Esto lo llevan a la práctica con la utilización de teleobjetivos muy potentes, los cuales sitúan a grandes distancias de la acción, incluso en muchas ocasiones los actores no saben ni dónde se halla la cámara. Comenta Loach:

«La política influye en la estética de las películas porque determina cómo fotografías a las personas. Por ejemplo, si enfocas a alguien con un gran angular, le pones un foco en la cara y le filmas con un primer plano, lo estás convirtiendo en un objeto, lo cual me parece bastante de derechas, convertir a las personas en objetos. Así puedes ajustar sus salarios, explotarlos, ignorarlos, puedes decir que buscan un asilo que no merecen y así expulsarlos del país. Es un punto de vista hostil de la gente. Si pones un objetivo más pequeño y te sientas atrás, y

15 FULLER, G.: *op. cit.*, pp. 77-78.

16 BOLLAÍN, I.: Ken Loach: *Un observador solidario*. Madrid, Ed. Aguilar, 1996, p. 84.

17 FULLER, G.: *op. cit.*, p. 88.

18 *Ibid*, p. 196.

19 Sobre este tema ha dejado constancia un documental en el que se repasa la trayectoria de Loach y en el que varios actores son entrevistados, dando testimonio de la metodología utilizada: REISZ, B. (productor) y REISZ, T. (director): *Carry on Ken* [en DVD]. GB, Feasible Films, 2006.

20 FULLER, G.: *op. cit.*, p. 98.

los iluminas de una manera agradable, te identificas con ellos, compartes sus sentimientos, lloras cunado lloran, te enfadas cuando se enfadan. Así se crea una solidaridad entre el espectador y el personaje»²¹.

El ruido, las conversaciones y la música son vitales para construir esos escenarios realistas de los que se nutren estas películas. El ruido es un elemento omnipresente, siendo escasas las veces que el director decide prescindir de él durante los diálogos entre sus personajes. Por otro lado, la música suele presentarse en su forma diegética, formando parte de la acción, es decir, nada de edulcorar una acción dramática con un tipo de música que subraye lo que la cámara y la jirafa ya están captando; sería una operación redundante y cargada de artificio, propia de aquel cine clásico acostumbrado a edulcorar o dramatizar la realidad en exceso. Expresaba Iciar Bollain, respecto a la manera de Loach de trabajar con el sonido que, en esto “como en lo demás, no busca recrear ni reinventar nada, sino capturar lo que de verdad ocurre lo más fielmente posible, tal y como en el momento de rodar está ocurriendo”²².

Consecuencia directa de la elección de actores y actrices, procedentes muchas veces –dado el carácter de sus películas– de contextos sociales complicados, son los idiomas, los acentos, o las jergas que integran el cuerpo de los textos. En algunas ocasiones, la legibilidad de sus diálogos es complicada hasta para quien comparte la misma lengua, pero jamás se ha optado por el doblaje; si, por ejemplo, presenta una historia de obreros de Glasgow, el lenguaje será el de un obrero de Glasgow (*Riff-Raff*); si la historia es sobre un niño de la región carbonera de Yorkshire, hablará como tal (*Kes*); un adolescente de los suburbios de Glasgow será un ratero que habla su jerga (*Sweet Sixteen*). Toda esta gama de elecciones técnicas y narrativas alimenta una puesta en escena muy particular, haciendo llegar –dentro de lo que el lenguaje cinematográfico permite– una serie de realidades compuestas por unos espacios comunes en los que personas, ambientes, conversaciones y relaciones, constituyen el escenario que facilita y aproxima un mundo histórico concreto a la audiencia.

Hasta ahora, muy sucintamente, pues la carrera de este director daría para varios tomos, se ha visto como a lo largo de su vida ha ido puliendo sus técnicas y narrativas, pero siempre con una profunda fidelidad hacia una idea que trasciende el hecho cinematográfico. En 2014, tras cincuenta años de carrera, Loach anunciaba su retirada, pero solo dos meses

después de que los conservadores volvieran a tomar el poder en el parlamento británico, se puso a trabajar en *I, Daniel Blake*, siendo, precisamente esta película, una de las que analizaremos atendiendo ya a una perspectiva intergeneracional como parte del universo ficcional construido por este director, quien –sacando a colación el etarismo– declaró respecto a su vuelta en 2015, no con poca sorna:

«Te da miedo decepcionar a la gente, perder la agudeza. Puedes fallar una vez, pero si fallas mucho a lo largo de un rodaje, no haces justicia a la historia. Ese es el peligro de contratar a un director viejo. Tengo que seguir con las pomadas, las pastillas, las medias de compresión y todos los aparatitos de apoyo en su sitio. Soy una antigualla de director»²³.

4. RELACIONES INTERGENERACIONALES EN ALGUNAS FICCIONES DE LOACH

La vejez es una etapa vital a la que no ha dado la espalda, ni como joven director, ni como veterano director. Son varias las películas en las que las tensiones generacionales han sido vistas en diferentes contextos; la precariedad laboral, el desempleo y la marginalidad social provocada por un sistema proveedor de desigualdades, han marcado los destinos de sus personajes. La niñez, la adolescencia, la juventud, la madurez y la vejez han aparecido representadas a lo largo de sus casi sesenta años de carrera; el enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo se ha manifestado a través de las relaciones intergeneracionales, pero también como reflejo de estilos de vida con moldes históricos específicos. Vamos a analizar algunos largometrajes donde son más evidentes algunos episodios de etarismo, discriminaciones por la edad que han sufrido especialmente los personajes más jóvenes, pero también los más longevos. Esta realidad queda determinada por una mediana edad poseedora de un control casi absoluto sobre los demás rangos etarios, un poder que le habilita su privilegiada posición socioeconómica. Aunque también es cierto –ya citábamos al principio de este artículo las investigaciones de Gullette– que esa *midlife* es una etapa a partir de la cual los sujetos comienzan su decadencia biológica y social, “las personas pasan de una clase etaria a otra, pero no cambian de cohorte designada (los de la generación Y no pasan a ser de la X). Transitamos entre sentirnos o no envejecidos por la cultura”²⁴.

21 REISZ, B y T.: *op. cit.*, 41:15.

22 BOLLAÍN, I.: *op. cit.*, p. 70.

23 O'BRIEN, R y OSSMOND, L.: *op. cit.*, 5:24.

24 GULLETE, M.M.: *op. cit.*, p. 81.

Por lo tanto, vamos a ver esos diálogos entre cohortes demográficas y etapas etarias en *Family Life* y en *I, Daniel Blake*. Hemos elegido su segunda y antepenúltima película, de 1971 y 2016 respectivamente, para observar cómo ha dibujado diferentes disputas generacionales y cómo han podido verse influenciadas por la experiencia vital del propio director. Otras películas como *Kes*, *Black Jack*, *Look and Smiles*, *Sweet Sixteen*, *Tickets*, *Sorry, We Missed You* o *The Old Oak*, también contienen historias donde las edades de sus protagonistas y las relaciones con otras generaciones determinan su devenir, pero debido a la limitación espacial de este formato, nos limitaremos al análisis de las dos ya anunciadas.

4.1. *Family Life* (Ken Loach, 1971)²⁵

La trama expone los problemas que sufre Janice, una joven con trastornos de personalidad. El control que ejerce sobre ella la familia –especialmente su madre– convierten su vida en un maremágnum de inseguridades (Fig. 4), donde todos esos mecanismos que tratan de homogenizar la sociedad (familia, salud, identidad, sexualidad, edad), conducen a la joven Janice a un estado de frustración social y emocional que lleva a los psiquiatras a diagnosticarla esquizofrenia. El rechazo de esta chica hacia los estándares sociales le convierte en una persona no apta para la convivencia, pero a lo largo de la trama nos surgen serias dudas sobre quién está más o menos cuerdo en toda esta historia.

En lo más profundo del argumento, subyacen una serie de luchas que son congénitas a las sociedades humanas: la lucha de lo nuevo contra lo viejo, del progreso contra el conservadurismo y del enfrentamiento intergeneracional. Si atendemos al contexto histórico en el que se produjo la película, no nos pasará desapercibido el cercano recuerdo de mayo del 68, una reacción de la juventud universitaria parisina contra las estructuras de poder capitalista, que no tardó en propagarse por otras naciones. La película reposa sobre este lecho histórico y, como si de una cebolla se tratara, contiene varias capas de sentido, cada una de las cuales, aborda un espacio de la realidad, donde los conflictos se dan desde esa confrontación entre lo nuevo y lo viejo. El mundo viejo representado por la psiquiatría tradicional y legítima en aquellos momentos, aquella psiquiatría de los manicomios, los sedantes y los electroshok, frente a la antipsiquiatría, una nueva forma de tratar los trastornos mentales, menos invasiva y más partidaria de la terapia grupal



Fig. 4: Janice y su madre en *Family Life* (1971)

(Foucault, 1961; Cooper, 1967)²⁶. En la película también asoman la lucha de clases y las condiciones laborales, pero lo que aquí nos interesa son las disputas intergeneracionales y cómo son representados estos personajes.

La película comienza con Janice esquivando una pregunta de su psiquiatra sobre la personalidad de su madre, siendo el núcleo del conflicto la relación entre ambas. La Sra. Vera Baidon (más arriba comentábamos que el equipo de *casting* fue a buscar a la actriz a la Asociación de los Conservadores de Walthamstow), es una mujer que ha sido educada

25 Esta película, sin ser un remake, se inspira en el episodio que realizó para The Wednesday Play (BBC), titulado *In Two Minds* (1967), basado en la novela homónima de David Mercer.

26 FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica* (1961). Juan José Utrilla (trad.). México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979 (2ª ed.; 2ª reimpresión); COOPER, D.: *Psiquiatría y antipsiquiatría* (1967). Jorge Piatigorsky (trad.). Barcelona, Paidós, 1985 (1ª ed.).

bajo estrictos códigos de conducta, esto lo denota incluso su acento inglés, más ortodoxo que en el resto de los personajes. Ateniéndonos a las cohortes generacionales, el Sr. y la Sra. Baildon, de unos 50 o 60 años de edad, se integran en la generación silenciosa, mientras Janice, de entre 20 y 25 años, pertenecería a esa generación conocida como *baby bombers*. Hay una escena en la que el Sr. Baildon visita al Dr. Donaldson (psiquiatra de Janice) y este comienza a entrevistarle; en un momento determinado se centra en la relación que mantiene con su mujer, haciendo especial hincapié en las relaciones sexuales, las cuales se sobrentiende son nulas. El sexo se convierte en uno de los indicadores del distanciamiento generacional entre los padres y su hija; para la hija es un acto lúdico, inocente, libre, para su madre es la consumación del matrimonio, debiéndose a la disciplina exclusiva de la procreación. Cuando Janice comunica que está embarazada, su padre habla del aborto, a lo que su mujer responde: “haz el favor de no mencionar esa palabra en esta casa [...]”. Deberían deshacerse de la gente que lo practica”; sin embargo, es Vera quien, demostrando una manifiesta hipocresía, obliga abortar a Janice.

La aversión hacia las generaciones más jóvenes es manifiestamente agresiva y esto lo paga con su hija. Este odio le viene de la amargura de no haber disfrutado de una infancia y de una juventud con mayor libertad; respuestas como: “porque así es como me educaron a mí”, “¿vamos a ser manipulados por esa joven generación que empieza?”, “hoy día, se echa la culpa a los padres”, “mayor control sobre la generación más joven”, denotan la guerra abierta de esta madre contra cualquier atisbo de diferencia respecto a lo que ella considera correcto, bajo un código moral adscrito a su rango etario. La tutela sobre Janice es absoluta, esta no decide sobre nada de lo que hace, su inseguridad llega a ser tan abrumadora que incluso duda de su propia existencia: “sé exactamente lo que quieres”, le repite una y otra vez su madre. Cuando hacia el final de la película, con Janice destrozada psicológicamente, esta decide internar voluntariamente en un hospital mental, una doctora le dice: “hay que encontrar un puesto en el mundo, en la sociedad, ya sabes, hacer amistades, casarse, formar una familia”, Janice responde “Entonces, ¿estoy loca?”, a lo que la doctora replica: “Digamos que estás enferma”. La disputa generacional llega a sobrepasar las relaciones familiares. Esto se observa en el giro que da la vida de la protagonista en el instante en el que la terapia del joven Dr. Donaldson es boicoteada por el veterano Dr. Carswell, practicante de ese tipo de psiquiatría agresiva e invasiva. El joven doctor ha de enfrentarse al poder del hospital, y al igual que Janice, sale perdiendo.

Habiendo realizado un análisis desde una perspectiva generacional, sostenemos que Loach enfrenta aquí a dos generaciones, los padres (la *midlife*, la generación silenciosa en los años setenta), que coartan la libertad de sus hijos (los jóvenes, los *baby bombers* en los

setenta), desarrollándose todo -no lo obviemos- en un escenario anglosajón, donde la industrialización y la tecnología comenzaban a acarrear movimientos culturales y sociales que trajeron cambios en la sexualidad, en el ocio o en el trabajo; surge la cultura pop, el consumo de drogas registra un aumento exponencial y la generación que había nacido en el periodo de entreguerras, hijos de la austeridad, del hambre y de la guerra, no concebían este tipo de conductas. Quizá la nostalgia de que cualquier tiempo pasado fue mejor, hagan cuajar en las generaciones más longevas esa ficción de haber sido mejores que sus hijos.

Para terminar, es curiosa, atendiendo al tipo de soluciones formales que captan a los personajes adultos, la utilización de colores ocres y oscuros, o una luz más tenue; pero llama nuestra atención la disposición espacial en los cuadros, casi siempre, y al contrario que en los jóvenes, se interpone un elemento físico (una mesa, una ventana, una puerta, un uniforme) que parece obstaculizar aún más la comunicación entre padres e hijos.

4.2. I, *Daniel Blake* (Ken Loach, 2016)

Daniel Blake es un hombre que, en el otoño de su vida, recientemente viudo y con una afección cardíaca, se enfrenta a una burocracia que no quiere habilitarlo para trabajar, ni deshabilitarlo para su jubilación, hallándose en una encrucijada de la que cada día es más difícil escapar. Por el camino se encuentra con Katie, una madre sin recursos que trata de salir adelante sin que los servicios sociales les quiten a sus hijos. Juntos intentarán sortear las trabas burocráticas impuestas por los servicios públicos (Fig. 5).

En *Family Life* dominaba un discurso agresivo-activo, explícito, en el que un rango etario sometía al otro, donde el desentendimiento propiciaba el alejamiento entre dos generaciones contiguas. En *I, Daniel Blake*, se expone un escenario de colaboración y solidaridad, eso sí, esta vez entre sujetos separados por dos generaciones; ahora el desentendimiento propiciará el acercamiento. Por una parte, Daniel, quien al igual que la Janice de *Family Life*, pertenece a la generación de los *baby bombers*, pero con sus 60 años se encuentra ya en la antesala de la vejez; por otra, Katie, una *millennial* de 28 años con graves problemas financieros; ambos son asfixiados por una burocracia automática, completamente deshumanizada, que trata a los desempleados como cifras. Una cosa queda clara, lo que separa definitivamente los mundos de Daniel y de Katie es el cambio de una era productiva, Daniel pertenece a la etapa de la industrialización y del desorbitado crecimiento urbano, la era de Katie es la consecuencia de todo ese crecimiento industrial y tecnológico, es decir, hija de la revolución digital y del individualismo seriado, comprende un mundo que a Daniel se le hace del todo extraño.



Fig. 5: Daniel, Kate y sus hijos en *I, Daniel Blake* (2016)

Centrémonos ahora en las características de Daniel. Es un hombre amable, simpático, no entiende el mundo de los jóvenes, pero no lo censura, sino que se relaciona con ellos y trata de comprenderlo (todo lo contrario que la Sra. Baidon); es muy habilidoso con los trabajos manuales, y aquí vamos a insistir en el clima productivo como causa del desentendimiento generacional. Constantemente se ofrece a arreglar todo tipo de desperfectos (carpintería, fontanería, albañilería), pero es incapaz de rellenar un formulario digital, situación que le lleva a la más absoluta desesperación.

A partir de los años veinte del pasado siglo, se produce una eclosión de los *mass media*, existe en Estados Unidos un grupo de intelectuales muy desconfiados y críticos con la cultura de masas, considerándola “una forma de poder intelectual capaz de conducir a los ciudadanos a un estado de sujeción gregaria, terreno fértil para cualquier aventura autoritaria”²⁷. En 1965, Umberto Eco había esbozado lo que comenzaba a ser un enfrentamiento entre, así lo

llamó, “apocalípticos”, aquellos que se negaban a participar de una esfera cultural cada vez más visual e inmediata; e “integrados”, comunidad que aceptaba la nuevas reglas y productos culturales consecuencia de aquellos *mass media*²⁸. Este enfrentamiento se dio entre diferentes rangos etarios, los “apocalípticos” se hallaban en la cohorte de la generación perdida, los “integrados” -mayoritariamente- eran *bommers*. ¿Por qué retrotraemos hasta la crítica a la sociedad de masas? Por el hecho de enunciar unos cambios a nivel infraestructural que ocasionaron toda una revolución en la producción cultural del siglo XX²⁹, una revolución que ha sido la matriz de la “pandigitalización” del siglo XXI y del surgimiento de conceptos como “nativos digitales” o “inmigrantes digitales”³⁰, roles socioculturales que etiquetan a Daniel y a Katie. Es este juego entre la “nativa” y el “inmigrante” el que va a establecer un tándem solidario, donde la ayuda mutua va a ser fundamental si ambos quieren salir victoriosos de las dificultades que se les van presentando. Es de nuevo la *midlife*, la clase etaria que somete a jóvenes y veteranos, pero esta vez no es la mediana edad activa-agresiva que veíamos en el ejemplo anterior, sino una clase media sujeta al cumplimiento de unas normas que ejecuta sin importarle las consecuencias; la lucha de clases que Loach ha plasmado en otras películas ha desaparecido, en esta película se impone otro tipo de asociación, donde una clase obrera intergeneracional (Katie, Daniel, vecinos de Daniel, hijos de Katie), sufren la violencia pasiva de una clase media, blanca y de mediana edad, eficientemente burocratizada.

27 ECO, U.: *Apocalípticos e integrados* (1965). Andrés Boglar (trad.). Barcelona, Editorial Lumen, 1999 (12ª edición), p. 43.

28 A este respecto habría que atender al origen de la crítica a la industria cultural en la Escuela de Frankfurt. Concretamente la obra conjunta que Theodor Adorno y Mark Horkheimer publicaron en 1944, ‘Dialéctica de la Ilustración’, compilación de diferentes artículos que ambos habían escrito durante la última década, donde en uno de los capítulos, repasan el fenómeno de la cultura de masas como una de las consecuencias del sistema social moderno. La sociedad de masas ha alimentado desde entonces la homogenización de la cultura, anteponiendo la técnica a la dialéctica: “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social”. En ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M.: *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Juan José Sánchez (trad.). Madrid, Ed. Trotta (9ª Edición), p. 166.

29 BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). México D.F., Itaca, 2003 (1ª ed.).

30 PRENSKY, M.: “Digital natives, digital immigrants. Part 2: Do they really think differently?” *On the horizon*, vol. 9, n.º 6, 2001, pp. 1,3-6.

5. CONCLUSIÓN

Icía Bollaín (1996) define el cine de Loach como “capaz de producir imágenes útiles en el superfluo mundo de imágenes en el que vivimos”³¹. Decir que las imágenes de estas películas atienden a aspectos de tipo práctico, requiere cuestionarnos si las otras imágenes –pongamos al cine más comercial como ejemplo– no responden también a otros intereses prácticos. No cabe duda de su sumisión a exigencias corporativas, y más hoy en día, cuando la industria cinematográfica –nos referimos a las antiguas *Majors*– ha sido absorbida por los conglomerados multimediáticos, grandes entes empresariales y financieros que controlan sectores estratégicos de la economía mundial, incluida la industria audiovisual³². En la misma vertiente, pero como sustitutas de la televisión clásica, encontramos el fenómeno de las plataformas *Over the Top* (OTT), soportes digitales con conexión a internet en la que el espectador se ha convertido en usuario; estas plataformas (Netflix, Amazon Prime Video, HBO, etc.), han cambiado completamente la programación lineal de las televisiones –esa que se rige por cuotas de pantalla, publicidad y horarios, donde el espectador se convierte en un sujeto pasivo– por un contenido *streaming*, es decir, un contenido continuo, libre de horarios o exigencias publicitarias, donde el espectador/usuario juega un papel activo, creyendo elegir su programación³³. El sentido práctico del cine de Loach al que se refería Icíar Bollaín, dista mucho del sentido práctico de estas “tribunas” audiovisuales; Jessica Izquierdo y Teresa Latorre citan a Jeff Bezos, propietario de Amazon, quien manifiesta un interés exclusivamente comercial respecto al cine: “Ganar un globo de oro nos ayuda a vender más zapatos”³⁴. La producción simbólica de este tipo de productos tiende a perpetuar los estereotipos y relaciones de poder que emanan de una visión completamente parcial, donde los roles etarios, de género y de clase solidifican en el imaginario colectivo sin ningún tipo de atisbo crítico.

La producción cinematográfica de Loach ha seguido una línea ideológica y estilística que solamente ha variado al son de un enriquecimiento técnico e intelectual que, como es lógico, ha ido puliéndose con el paso de los años. Es decir, en esencia no existen grandes cambios

entre el Loach de *Kes* (1969) y el de *Sorry, We Missed You* (2019); desde entonces sigue rompiendo estereotipos y relatos dominantes, dando voz e imagen a los estratos sociales más perjudicados, poniendo el foco sobre la clase obrera y siendo las mujeres –muchas veces– las protagonistas, más allá de encorsetamientos de género, transgresoras de una violencia simbólica que impera en el imaginario colectivo occidental. Loach ha insistido en señalar que la Inglaterra de la que se sentían tan orgullosos los británicos tenía “grietas por las que se escapaban alaridos de dolor y un germen de contestación que era absorbido por las instituciones”³⁵. Esta fidelidad e integridad intelectual e ideológica observada en el director inglés, es la que se ha visto en otras directoras y directores que, precisamente, cuentan o han contado con una larga trayectoria profesional: Agnès Varda, Carlos Saura, Jean-Luc Godard o Costa Gavras; artífices de un cine al que ni siquiera en la vejez han traicionado. Contra toda lógica productiva, han seguido trabajando hasta el ocaso de sus días, cuando la urgencia postmoderna exige el remplazo de lo viejo por lo nuevo, un etarismo que parece haberse incrementado por unos hábitos de consumo capitalista donde el remplazo se ha impuesto a la prolongación, donde se opta por deshacerse de lo viejo dentro de la dictatorial obsolescencia programada.

En cuanto al campo de la representación de la vejez y de las relaciones intergeneracionales, se ha visto como en *Family Life*, un Loach joven podría haberse identificado con ese rango de edad que encarnaba Janice o el Dr. Donaldson –él mismo sufrió la censura y el ostracismo por cuenta de la industria cinematográfica–; en el segundo ejemplo, *Yo, Daniel Blake*, Loach se encuentra más próximo al rango etario del protagonista, un hombre maduro que quiere seguir trabajando, negándose a aceptar su incapacidad; recordemos que Loach reaparece con esta película tras haber anunciado su retirada en 2014. *The Old Oak* (2023) quizá sea su última película, o no, todo dependerá de las facultades físicas y mentales del director, pero no será baladí que la palabra *old* (“antiguo”, “viejo”, “usado”, “anciano”) aparezca en el título. Este *Old Oak*, que en la trama no es más que el nombre de un pub con futuro incierto debido a la decadencia económica de una comarca con pasado minero, puede ser un guiño a la carrera de un viejo director que ha aguantado los envites como si de un robusto roble se tratara.

31 BOLLAÍN, I.: *op. cit.*, p. 18.

32 RIAMBAU, E. (2011): “La producción cinematográfica en el seno de los conglomerados multimediáticos”. *Portal de comunicación InCom-UAB: Lecciones del portal*, 2011, pp. 1-12.

33 IZQUIERDO, J. y LATORRE, T.: “Oferta de contenidos de las plataformas audiovisuales. Hacia una necesaria conceptualización de la programación *streaming*”. *Profesional de la Información*, vol. 31, n.º 2, 2022, pp. 1-13.

34 *Ibid.*, p. 4.

35 ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: “Ken Loach: un cineasta de izquierdas en plenitud”. *Claves de razón práctica*, n.º 49, 1995. pp. 79-80.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Juan José Sánchez (trad.). Madrid: Ed. Trotta (9ª Edición, 2009).

BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). México D.F., Ítaca, 2003 (1ª ed.).

BOLLAÍN, I.: *Ken Loach: Un observador solidario*. Madrid, Ed. Aguilar, 1996, p. 84.

CASSETTI, F.: *Teorías del cine* (1993). Pepa Linares (trad.). Madrid, Cátedra, 1994 (1ª ed.), p. 212.

COOPER, D.: *Psiquiatría y antipsiquiatría* (1967). Jorge Piatigorsky (trad.). Barcelona, Paidós, 1985 (1ª ed.).

ECO, U.: *Apocalípticos e integrados* (1965). Andrés Boglar (trad.). Barcelona, Editorial Lumen, 1999 (12ª edición).

FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica* (1961). Juan José Utrilla (trad.). México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979 (2ª ed.; 2ª reimpresión).

FOUCAULT, M.: *Microfísica del poder* (1978). Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (trads.). Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1979 (2ª ed.), p. 157.

FULLER, G. (ed.): *Ken Loach por Ken Loach* (1998). Breixo Viejo Viñas (trad.), Barcelona, Aba, 1999.

GARCÍA GÓMEZ, A.: “«Quiero ser mi propio jefe»: la crítica de la autonomía en *Sorry We Missed You* de Ken Loach”. *Revista Internacional de Comunicación*, n.º 55, 2022, pp. 114-130. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/18101> (Consultado 14/3/2023).

GULLETTE, M.M.: “Los estudios etarios como estudios culturales. Más allá del slice-of-life” (2004). Ariadna Molinari (trad.). *Debate Feminista*, vol. 21, n.º 42, 2010, p. 82. <https://www.jstor.org/stable/42625165> (Consultado 14/3/2023).

HILL, J. *Ken Loach: The politics of film and television*. London, Bloomsbury Publishing, 2017.

IZQUIERDO, J. y LATORRE, T.: “Oferta de contenidos de las plataformas audiovisuales. Hacia una necesaria conceptualización de la programación streaming”. *Profesional de la Información*, vol. 31, n.º 2, 2022, pp. 1-13. <https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/86473> (Consultado el 14/3/2023).

LAMONT, T.: “The film that changed my life: Ken Loach. *The Guardian*. 16-5-2010. <https://www.theguardian.com/film/2010/may/16/bicycle-thieves-ken-loach> (Consultado el 14/3/2023).

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, V. H.: “Formas contemporáneas de explotación laboral en el cine de Ken Loach”. *Andamios*, vol. 19, n.º 48, 2022, pp. 207-225. <https://www.redalyc.org/journal/628/62872876010/html/> (Consultado el 14/3/2023).

MEDINA VICENT, M.ª: “Serás dueño de tu destino, es la diferencia entre perdedores y luchadores. La subjetividad neoliberal en *Sorry We Missed You* (Ken Loach, 2019)”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 198, n.º 805, 2022, pp. 13-25. <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/191> (Consultado el 14/3/2023).

NICHOLS, B.: *Introducción al documental* (2010). Miguel Bustos García (trad.). Coyoacán, Universidad Autónoma de México, 2013, (2ª ed.), p. 199.

O'BRIEN, R. (productora) y Osmond, L. (director): *Versus: The Life and Films of Ken Loach* [en Filmin]. GB, BBC Films y Sixteen Films, 2016, 1:24:09.

PRENSKY, M.: “Digital natives, digital immigrants. Part 2: Do they really think differently?” *On the horizon*, vol. 9, n.º 6, 2001, pp. 1,3-6. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/10748120110424843/full/html> (Consultado el 14/3/2023).

REISZ, B. (productor) y REISZ, T. (director): *Carry on Ken* [en DVD]. GB, Feasible Films, 2006.

RIAMBAU, E.: “La producción cinematográfica en el seno de los conglomerados multi-mediáticos”. *Portal de comunicación InCom-UAB: Lecciones del portal*, 2011, pp. 1-12. https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/47_esp.pdf (Consultado el 14/3/2023).

SÁNCHEZ FERLOSIO, C.: El ser. En *Contratiempo* [Disco]. Madrid, Dial Discos, 1978.
ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: “Ken Loach: un cineasta de izquierdas en plenitud”. *Claves de razón práctica*, n.º 49, 1995. pp. 79-80.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, A.: “Ken Loach: un cineasta de izquierdas en plenitud”. *Claves de razón práctica*, n.º 49, 1995. pp. 79-80.