

Análisis textual de escenas de *pub* en el Reino Unido e Irlanda en tres películas de Ken Loach: *Kes*, *The Wind that Shakes the Barley* y *I, Daniel Blake*

JOSÉ DÍAZ-CUESTA

Universidad de La Rioja

Textual analysis of pub scenes in the United Kingdom and Ireland in three films by Ken Loach: *Kes*, *The Wind that Shakes the Barley* and *I, Daniel Blake*.

Abstract

In this research we proceed to the textual analysis of several scenes set in pubs in three films directed by Ken Loach between 1969 and 2016: *Kes*, *The Wind that Shakes the Barley*, and *I, Daniel Blake*. In the first of these, with a type of realism close to documentary, the pub scene signals the absence of the protagonist in the film. In *The Wind that Shakes the Barley*, the pub becomes a field of battle, and of enjoyment, presided over by the Sacred Heart of Jesus. And *I, Daniel Blake* shows the pub as an alternative place to fill, in a sordid way, the gaps left by social services. The temple of alcohol in the UK and Ireland is shown as an ideal place to portray the social and economic environment of these films, as well as to contribute to the evolution of the background and plot of each of them.

Key words: Ken Loach. Textual analysis. Pub. Alcohol. Realist and naturalist cinema.

Resumen

En esta investigación se analizan textualmente varias escenas ambientadas en pubs de tres películas dirigidas por Ken Loach entre 1969 y 2016: *Kes*, *The Wind that Shakes the Barley*, y *I, Daniel Blake*. En la primera de ellas, con un realismo cercano al documental, la escena de *pub* señala la ausencia del protagonista del film en la misma. En *The Wind that Shakes the Barley* el *pub* se convierte en campo de batalla, y también de disfrute, presidido por el sagrado corazón de Jesús. Y *I, Daniel Blake* muestra el *pub* como lugar alternativo para cubrir, de manera sórdida, las lagunas que dejan los servicios sociales. El templo del alcohol en el Reino Unido e Irlanda se nos muestra como lugar ideal para retratar el entorno social y económico de estas películas, así como para contribuir a la evolución del fondo y la trama de cada una de ellas.

Palabras clave: Ken Loach. Análisis textual. *Pub*. Alcohol. Cine realista y naturalista.

ISSN. 1137-4802. pp. 33-52

En este capítulo nos centramos en escenas que se desarrollan en *pubs*: escenas de *pub*, por tanto, en tres películas muy diferentes, aparentemente, entre sí, del cineasta británico Ken Loach, “*el gran cronista de la clase obrera contemporánea*” según Diego Díaz (2008: 289). El *pub* se erige en *templo* del alcohol en el Reino Unido e Irlanda. Nos adentramos, pues, en el territorio del alcohol en esos países a través de la mirada de Loach.

El texto fílmico que acude a la mente del espectador conocedor del cine de Loach en relación con el alcohol ha de ser, con toda probabilidad, *My Name Is Joe* (1998), ya que el propio título nos remite a la frase con la que comienzan sus primeras intervenciones quienes participan en una reunión de Alcohólicos Anónimos. Lo que viene inmediatamente después en esas reuniones suele ser el decir que se es alcohólico. Este tipo de procedimiento se realiza en reuniones terapéuticas vinculadas con otros problemas, adicciones o traumas, como pueden ser reuniones de adictos o ex-adictos a cualquier otro tipo de droga, o, en el caso de la ficción audiovisual estadounidense, con la que estamos tan familiarizados en España, de veteranos de guerra o veteranos del ejército.

Sin embargo, Loach no parece haber encontrado gran inspiración en otras formas de ficción cuando se trata de retratar lo que ocurre en un pub-británico en la mayoría de sus películas, e irlandés en unas pocas de ellas-sino en la realidad de quienes acuden a esos locales.

Existe otra película dirigida por Loach cuyo propio título también alude al alcohol: *The Angels' Share* (2012), expresión que alude a la parte del güisqui que se evapora durante el proceso de *aging*, de añejamiento, de esta bebida alcohólica: esa parte constituye, según la mitología popular, la cuota de los ángeles.

Hemos evitado ambas obras para hacer un recorrido únicamente por tres películas que no tienen el alcohol como eje o incluso *MacGuffin* de la trama, sino que se integra en las escenas de *pub* que son analizadas a continuación.

En esta investigación nos centramos únicamente en tres textos fílmicos de la extensa obra del director británico: *Kes* (1969), *The Wind that Shakes the Barley* (2006), y *I, Daniel Blake* (2016). El primero de ellos constituyó también el segundo estreno cinematográfico de su director, que en aquel entonces firmaba sus obras como Kenneth Loach. El segundo se desvía un poco de su trayectoria de narrar situaciones actuales, algo que ha hecho en muy contadas ocasiones, y nos remite a la Irlanda previa a la constitución del estado irlandés. El tercero supuso para Loach su segunda Palma de Oro en el Festival de Cannes, convirtiéndole en uno de los hasta ahora solo ocho directores que han sido capaces de ganar esta competición en dos ocasiones.

En las próximas páginas realizamos un análisis textual en escenas ambientadas en *pubs* en esas tres películas, procediendo a su estudio siguiendo el orden de estreno de cada una de ellas. Nos interesa qué nos muestra Loach en esas localizaciones, qué dicen los personajes que aparecen en esos *pubs*, cómo se aproxima la cámara a ellos y, por último, qué conclusiones se pueden deducir de la relación que se establece entre los tres análisis, en un arco que va del inicio de su carrera hasta una de las últimas películas del director, pasando por una película intermedia de ambientación irlandesa.

El *pub* en *Kes*

Ken Loach, que firma *Kes* todavía como Kenneth Loach, se desvía de su relación habitual con las historias que ha ido contando en su carrera al no basarse en un guion original, sino en una adaptación co-firmada por el autor de la novela original, Barry Hines, el propio Loach y Tony Garnett. La novela se titula *A Kestrel for a Knave*, y había sido publicada un año antes, en 1968.

En muchos otros directores se habla de estilo, pero en el caso de Loach parece más apropiado decir que lo que tiene es un método propio de aproximarse al cine. De manera general, los actores no son conocedores con antelación de qué les va a suceder a los personajes que representan al día siguiente de rodaje. *Kes* resulta excepcional por basarse en la novela previa anteriormente mencionada, lo que elimina en parte esa *frescura* del *método Loach*. Los actores de Loach, y por ende los personajes que representan, se encuentran con *situaciones* y no con un guion que deben memorizar palabra por palabra. Ese guion, sin embargo, existe, y, según ha declarado el director siempre que se le pregunta, acaba llevándose a cabo, y si sale “otra cosa, y es sincera, es de verdad, será válida” (palabras de Loach citadas por Bollaín, 1996: 85). Para saber más sobre este método de filmación resulta muy recomendable consultar el ensayo dedicado al director por la actriz, directora, guionista y productora Icíar Bollaín, quien no solo ha compartido una película con Loach, *Land and Freedom /Tierra y libertad* (1995) en la que ella actuaba y él dirigía, sino que también lleva varios años compartiendo con él el mismo guionista, Paul Laverty. Tras esa primera colaboración conjunta, Bollaín le pidió permiso a Loach para tomar notas sobre su

método de filmación durante el rodaje de *Carla's Song* en Escocia y Nicaragua, fruto de las cuales, y de su propia experiencia como actriz en *Land and Freedom*, publicaría en 1996 el libro *Ken Loach. Un observador solidario*.

Pero, antes de adentrarnos en uno de los primeros *pubs* cinematográficos de Ken Loach, conviene que consideremos en qué entorno se desarrolla la historia.

Kes relata un momento de la vida de un niño de clase social baja que es objeto de *bullying* en el colegio y en su propia casa por parte de su hermano mayor. La película, como el libro en el que se basa, nos cuenta cómo ese niño despreciado, aparentemente sin futuro, se descubre a sí mismo, siendo capaz de entrenar a un pequeño halcón (un cernícalo, para ser más exactos) al que cría desde que lo sustrae del nido de su madre. Ello le llevará a desarrollar habilidades lectoras, verbales y profesionales de las que sus profesores, su madre y su hermano le creen incapaz: ese "*capital humano despilfarrado*" al que se refiere Carlos García Brusco (1996: 35). De su padre sabemos que les ha abandonado.

Para introducir la escena del primer *pub* de este texto fílmico debemos tener en cuenta la anterior, cuyas últimas imágenes muestran a la madre del niño protagonista y a su hermano mayor discutiendo y acicalándose para ir al *pub*. Billy Casper (David Bradley), el hijo menor y protagonista del film, permanece en casa leyendo sobre el adiestramiento de halcones en el libro que ha robado, para lo que la cámara de Loach se detiene en un plano semi-subjetivo que nos permite leer *con* Billy y darnos cuenta de que, a pesar de las dificultades que encuentra en esa lectura, está plenamente centrado en ella (F1).



La escena siguiente ya se desarrolla en un *pub*: la cámara nos muestra un plano americano con miembros del grupo que está amenizando la velada (F2).



Se nos revela así una característica de la época, que no sigue tan vigente hoy en día en Inglaterra (la película se desarrolla en Yorkshire, preservando los acentos locales, algo que también es característico del cine de Loach), que es, o era, la música en vivo. En el caso de Irlanda, a la que nos referimos

con más detalle en la siguiente película de nuestro pequeño corpus, y adonde ha viajado cinematográfica y, dado su método realista-naturalista, también físicamente Loach, esa tradición sigue muy vigente, y la música en vivo sigue muy presente en los *pubs* irlandeses, bien interpretada por músicos contratados, o bien, algo también muy habitual, tocada por músicos que se reúnen sin ánimo de lucro, por el mero goce de tocar en compañía con algo de público.

Pero la atención de la cámara, aunque Loach use al grupo musical como imagen de presentación e introducción de la escena, no se centra tanto en quienes están tocando la música como en los clientes del local, los *patrons* en inglés, entre los que se encuentran tanto Jud, el hermano mayor de Billy, interpretado por Freddie Fletcher, como la madre de ambos, la señora Casper, a quien da vida Lynne Perrie.

Como señala, acertadamente, Jacob Leigh:

«The pub scene works on several levels. Many of its shots appear to illustrate the pub randomly. Such is the refusal of conventional spatial geography that the scene initially seems to comprise a series of observational shots of the patrons. With its rapid editing, it moves quickly through spaces within the bar; and it might look as if Loach celebrates, as he observes, and as the camera reveals, an authentic working-class culture.» (Leigh, 2002: 76)

Jud aparece primero intentando acercarse a varias chicas de aproximadamente su misma edad (F3a¹ y F3b).



¹ Las letras “a” y “b” indican que los fotogramas han sido extraídos de un plano en el que se ha producido un movimiento de cámara o de los personajes.

Hoy en día puede resultar llamativa la formalidad en la vestimenta de los chicos, de traje y corbata, algo que era propio de la sociedad de la época, no solo en Inglaterra, sino también en España: cuando *salían* los hombres iban tanto o más pulcros que si fueran a asistir a una entrevista de trabajo. En muchos casos la labor que desempeñaban los jóvenes de

clase trabajadora como Jud no les permitía llevar ese atuendo durante la jornada laboral. El traje, en mi opinión, aparte de intentar otorgar un cierto *estatus* (algo que en el caso británico resultaría muy difícil, ya que la clase social también estaba, y sigue estando, muy asociada al acento con el que se habla), servía de elemento *igualador*, aunque muy probablemente también habría diferencias entre unos trajes y otros que a simple vista hoy nos pasarían desapercibidas.

También hay diferencias entre unos *pubs* y otros: por la zona geográfica donde se ubiquen, así como por su grado de comodidad y lujo, con la presencia de moqueta en la mayoría de ellos, salvo en los de clase más trabajadora, que podrían ser los más asimilables a nuestros bares de barrio obrero en España.

El acercamiento de Jud hacia una chica no se realiza frente a frente, sino que la aborda desde una posición más retrasada, a la vez que sujeta una cerveza y un cigarrillo. El alcohol, y muy particularmente la cerveza, se erigen en signos de la mayoría de edad, y también de un cierto grado de desinhibición.

Esa forma de acercarse, precedida por una aparente *conspiración* o *desafío* previos que podemos observar en F3a, ejerce de contrapunto de la letra de la canción que está interpretando la banda, de corte mucho más bucólico e idealista. Tanto la canción como la aproximación de Jud establecen un cierto paralelismo con el mundo del cernícalo, que se desenvuelve en espacios naturales, bajo el control de Billy, en entornos que podría estar evocando la canción interpretada. En esa naturaleza la función de Kes es la de ave de presa, función que parece estar desempeñando de manera metafórica Jud con su acercamiento.



Loach no se fija únicamente, con primeros planos o planos medios, en los protagonistas de la trama, sino también en quienes habitan el *pub* a esas horas, como una pareja de mujeres que parecen madre e hija (F4), o casi abuela y nieta. El *pub* se nos muestra como un lugar de encuentro intergeneracional, con la única exclusión de los niños, a quienes nos referimos más adelante.

Hemos preferido capturar las imágenes con los subtítulos en inglés para intentar reproducir de una manera más fiel no solo lo que se ve, sino también lo que se oye en esos planos. En el caso de esta pareja de mujeres, su presencia coincide con la parte de la letra en la que se dice que estaría encantado de estar “with you”, *contigo*: una canción de amor, por tanto.

El *pub* no solo se constituye en un templo donde se venera la cerveza, en el caso inglés, sino también en el templo del amor.

A los componentes del grupo que está tocando les correspondería el papel de sumos sacerdotes. Pero no todo el público les presta atención: su música se mezcla con el alcohol que riega las venas de los asistentes. Esta situación, con o sin música en directo, no se distinguiría mucho de una situación de un *pub* más actual, con la excepción de una pandemia mundial como la que estamos viviendo cuando se escriben estas líneas, en mayo de 2021.

El hecho de que haya aplausos indica que hay gente que está siguiendo las evoluciones de quienes ocupan una situación más elevada y además estos últimos son capaces de introducirse, con su megafonía y sus melodías, en las conversaciones ya más privadas que se desarrollan en cualquier parte del local.

Mientras, la madre de Bill intenta sugerir a un hombre que ella busca alguna manera de asentarse (F5).

El diálogo que se establece en paralelo es por una parte de la madre de los hermanos con su acompañante, y por otra del hermano mayor con los suyos: pero el tema es el mismo: si ella debe o no buscar un sustituto para el marido que les abandonó.

En otras palabras: ambos aluden a la figura de un padre mientras que quien tal vez más lo necesitaría se encuentra solo en casa: el niño que es menor de edad y no puede beber alcohol. Más adelante la conversación sí derivará hacia la preocupación de la señora Casper por su hijo Billy.

El montaje es más elaborado que lo que luego sigue haciendo Loach en su carrera posterior, no buscando montajes en paralelo como este, sino



siguiendo una única situación que se desenvuelve de manera casi espontánea frente a la cámara.

John Hill señala que, para Loach, "*the distanced and observational methods which he had evolved with Kes were no longer fresh*" (Hill, 1997: 125). Hill pone esa afirmación de falta de frescura del film en duda, y estoy de acuerdo en ella: la película sigue siendo capaz de crear los efectos que buscaba, tanto a través de lo que muestra como de lo que no vemos.

Lo que está físicamente ausente de esta escena de *pub* es precisamente el protagonista de la película, ese niño que no puede acceder al bar por tratarse de un lugar donde se consume alcohol.

Esa ausencia de niños en los *pubs* ingleses contrasta con la costumbre española de llevar a los niños a bares en horarios nocturnos. Desde luego, la concepción de la jornada laboral y en general de cómo se organiza el día, difiere mucho entre Inglaterra y España. Se podría decir que difiere en general entre España y prácticamente el resto de Europa, incluyendo en ese resto a países latinos o mediterráneos como Portugal (donde la influencia inglesa sigue presente en detalles como el diseño y color de los buzones, que también son rojos) o Italia, o Grecia.

Por mucho que se le informe a un estudiante de lengua inglesa que existen unos horarios y unas costumbres muy diferentes de las españolas en el Reino Unido, no existe nada comparable a la experiencia de vivir en ese país durante una o varias temporadas.

En mi caso concreto, en dos ocasiones he convivido en Londres con familias con niños menores en un barrio de clase media-baja y de clase trabajadora, y no dejó de sorprenderme lo que hacían sus padres cuando llegaba la hora de ir al *pub*.

Hasta ese momento mis profesores, muchos de ellos británicos, me habían subrayado la importancia de la puntualidad y del respeto a los horarios de los británicos, algo que es ampliamente conocido. La famosa *hora del té*, que se asocia a las cinco, aunque admite variaciones, se corresponde prácticamente con la hora de cenar, que suele ser poco más tarde, en especial si se convive con niños.

Con antelación a esas estancias en Londres yo había sido estudiante Erasmus en la Universidad de Leeds, en West Yorkshire, no lejos de las localizaciones de *Kes*, y mi conocimiento de las costumbres relacionadas con los *pubs* se limitaban a las de mis compañeros de piso nativos, y los no nativos que se les sumaban, que se iban de lo que ellos denominaban, y siguen denominando, de manera informal, *pub crawling* (literalmente ir *reptando por los bares*, en alusión a la forma en la que pueden acabar moviéndose quienes se embarcan en esa tarea). No dista mucho de nuestro *ir de bares*, o, puestos a exagerar, del sobrenombre que tiene la calle Laurel en Logroño: *senda de los elefantes*, indicando que los que por ella discurren suelen acabar *trompa*. Pero el *pub crawling* entra en el campo de los excesos juveniles y no del costumbrismo familiar que se retrata en *Kes*. Lo que hacen Jud y su madre, dejando al niño pequeño y protagonista, aparentemente en casa, mientras ellos se van al *pub* una vez pasada la hora de la cena, no difiere apenas de lo que pude observar que hacían mis *landladies* con sus novios, dejando a los hijos, menores, en la cama. Ciertamente yo me quedaba en casa: quizá, sin saberlo estaba haciendo de *canguro* o *babysitter*.

Pero ello apunta, como no podía ser de otra manera en un texto fílmico firmado por Loach, hacia las diferencias entre unas clases sociales y otras sobre poder, o no, dejar a alguien externo al cuidado de los niños (caso de las famosas *nannies* británicas, epitomizadas en *Mary Poppins*), diferencias que están volviendo a aflorar como nunca en tiempos de pandemia y confinamientos totales o parciales, y cierres perimetrales, en los que hay que buscar la manera de conciliar la vida familiar con la laboral para que los niños no se queden desatendidos.

Precisamente el abandono de niños en casas con consecuencias funestas constituye uno de los puntos de ignición, con llamas incluidas, de otra película de Ken Loach, *Ladybird Ladybird* (1994). Por tanto, aunque parezca algo normal, habitual, o sin transcendencia, cuando hay problemas y ocurre una desgracia en una vivienda con menores sin supervisión, son sus padres o tutores a quienes se les hace responsables por haberles abandonado durante ese tiempo.

Podemos concluir, tras el análisis de esta secuencia, que este *pub* de Loach en *Kes* no solo retrata la vida que se desarrollaba en este tipo de establecimientos en esa época, sino una forma de entender esa vida.

Pubs de The Wind that Shakes the Barley

The Wind that Shakes the Barley, cuyo título fue traducido literalmente al español, constituye la segunda incursión de Loach en terreno irlandés en el campo del largometraje. Además, a diferencia de la mayoría de títulos de su trayectoria como director, la acción no se sitúa en el presente, o en un momento *contemporáneo*, cercano al presente, sino que se ubica en la que unos denominan *Guerra de Independencia de Irlanda –Irish War of Independence–* y otros llaman *Guerra anglo-irlandesa –Anglo-Irish War–* (los primeros desde la perspectiva irlandesa católica, y los segundos desde la inglesa e irlandesa unionista).

En cualquiera de los casos, se trató de una guerra de guerrillas que acabaría conduciendo a la *Guerra civil irlandesa*. Loach, como siempre, toma partido, del lado de los que él califica “oppressed”, aunque a la vez intenta mostrar las dos caras del conflicto condensándolo, de manera metonímica, pero también como reflejo de la realidad de entonces, y todavía de ahora, en la confrontación entre dos hermanos. Referencia también bíblica, al caínismo como origen de la violencia entre seres humanos.

La acción discurre principalmente en localizaciones exteriores o en lugares ocultos, por lo que apenas debería haber espacio para mostrar un *pub* a lo largo de esta cinta. A pesar de ello nos encontramos con varios, en un reflejo de la importancia del *pub* como lugar de reunión en la vida irlandesa.

El primero de ellos nos muestra una intervención de fuerzas militares británicas imponiendo su orden a los *patrons*. Esta intervención, que supone una invasión del terreno público, se contrapone a la secuencia que la precede, en la que unos irlandeses republicanos han entrado en la casa de quienes consideran traidores para darles un último aviso. Loach reparte de esta manera la carga de mostración de la violencia verbal entre ambos bandos.

La escena de *pub* gira alrededor de una mesa de billar (F6a), como si el verde de la vegetación en la que se desarrolla en gran parte la guerra de guerrillas que retrata el texto fílmico también se hubiera trasladado al *pub*, ese verde con el que se suele asociar a Irlanda –o a las Irlandas– por sus paisajes, siendo conocido también el lugar donde se ubica, de manera metonímica, como *isla esmeralda*.

Al igual que sucedía en *Kes*, los hombres jóvenes que aparecen abriendo la escena jugando al billar también van vestidos de una manera bastante formal. En cambio, los que no están jugando, de mediana edad, visten de manera más variada, alguno con ropaje más cercano al entorno rural en el que se desenvuelve la mayor parte de la cinta, algún otro con pajarita, en una muestra de una sociedad no *uniformada*, en oposición a las fuerzas británicas, que se asocian a los uniformes, aunque también hay numerosos unionistas que no van uniformados.



Pero lo que llama más poderosamente la atención del ojo observador, en contraste con un *pub* inglés, es el hecho de que en la parte interior de la puerta de acceso al local se encuentra colgado un cartel del *sagrado corazón de Jesús* (F6b), elemento marcado que revela el *pub* como un local de encuentro de católicos, más próximos en general al bando republicano.



La escena se desarrolla desde el inicio en una única toma que va siguiendo a los jugadores, con el *corazón de Jesús* de fondo. Y se rompe, precisamente, con un plano de la puerta, que es abierta por militares británicos (F7a): ese *corazón de Jesús* abierto y expuesto es, a su vez, abierto y traspasado por los británicos, estableciendo así un paralelismo con la ocupación británica de una Irlanda católica. El mismo lugar que había sido elegido para mostrar el *corazón de Jesús* va siendo ocupado y traspasado por varios oficiales británicos (F7b).



Los militares registran a los más jóvenes en busca de armas, y los más veteranos, una vez los militares han pasado a otra estancia, reclaman venganza.

Las armas que estaban ausentes en el registro llegan, suministradas por la única mujer que aparece en la escena. La reacción de uno de los que reclamaban venganza es santiguarse, al anticiparse a lo que va a ocurrir.



La venganza es inmediata, y el *pub* se convierte en campo de batalla, sorprendiendo a los enemigos y matando a todos los que unos minutos antes les han registrado y amenazado.

A pesar de la violencia de este momento, la sangre no se muestra en abundancia, y el rojo que pinta las paredes (F8) *rima* con el corazón de Jesús que había sido atravesado momentos antes. Loach, en la entrevista que acompaña al *deuvedé* de la película, manifiesta, junto con el guionista



Paul Laverty, que no querían realizar una película de terror, y por esa razón, aunque las acciones violentas y necesariamente cruentas se suceden durante todo el metraje, la sangre (que tiene que ser falsa y va muy en contra del método de Loach, basado en intentar retratar las realidades bajo su prisma ideológico) no se muestra en toda su crudeza.

La escena se cierra con el asesinato final de uno de los militares, que es *rematado* con un tiro por la espalda. El *pub*, el ruido del billar, que ya suponía un choque entre el taco y la bola, es reemplazado en la escena inmediatamente siguiente por un vehículo militar cargado de soldados que utilizan fusiles y también una ametralladora.

La *escalada* de tensión refleja cómo pueden evolucionar las guerras, así como varios niveles de agresión que cada bando es capaz de mostrar. El *pub* ha sido el triste escenario de una de las batallas de esta guerra de guerrillas.

A pesar del ambiente general de confrontación, opresión y violencia en el que se desarrollan la mayoría de escenas de la película, existe una que no podemos dejar de mencionar, que nos recuerda más a una película de John Ford que a un texto fílmico dirigido por Ken Loach. Nos estamos refiriendo a la escena de baile.

El lugar donde se desarrolla el mismo no se muestra con claridad. Aunque resulta demasiado amplio para ser un *pub*, en el local se toca música irlandesa, en la que predominan los violines y las flautas, y el grupo que está tocando lo hace desde un estrado presidido por la bandera de Irlanda,

así como por un cuadro con una imagen del *sagrado corazón de Jesús*, aunando el sentimiento republicano con el predominio de la religión católica en un mismo espacio (F9).



La cámara va alternando entre imágenes del grupo musical (F10), de quienes bailan (F11), y de quienes solo están bebiendo y hablando (F12), deambulando por la sala sin apenas fijarse en quiénes son las personas que bailan, tocan o beben, en un intento de mostrar la alegría colectiva en este momento-oasis de tregua entre tanta batalla tan violenta física y psicológicamente.



Además, esta escena colectiva sirve de enlace con la que la sigue inmediatamente después, que es la principal y muy breve escena de amor de la película, vinculada también a la tregua. El *pub*, o un lugar que se le asemeja, ha dejado de ser un campo de batalla más y se le devuelve su función de contribuir a la socialización para dar paso a la amistad, la alegría y el amor.

Por último, en lo que se refiere a este film, existe una referencia a una escena de *pub* en exteriores, con miembros detractores del tratado que se ha alcanzado sujetando sus *pintas* de cerveza en la calle mientras desfilan frente a ellos, a manera de despedida, tropas uniformadas. Quienes se sitúan al fondo de la imagen, sirviendo de espejo para el espectador, muestran diversas maneras de reaccionar ante el alarde de fuerza que supone el desfile: mostrando rechazo, resignación, y sobre todo las ganas que tienen de que se marchen las fuerzas británicas (F13), aunque unos instantes después descubren que los unionistas visten el uniforme irlandés, probablemente portando las armas con las que no desfilan las tropas que se van.



En estas tres escenas de *pub*, tan diferentes entre sí, se encuentra sincopada parte de la trama del texto fílmico, sobre todo en lo que se refiere a las consecuencias sociales y humanas del avance de los hechos históricos. El *pub* se nos revela en *The Wind that Shakes the Barley* como campo de batalla, como oasis en un desierto de sangre, y también como el lugar desde el que se es testigo de lo que sucede, y al que se acude para preparar el siguiente paso a dar en el conflicto armado.

Escena de *pub* en *I, Daniel Blake*

En *The Wind that Shakes de Barley* Loach utiliza el pasado para denunciar una situación actual. En *I, Daniel Blake*, cinta que también ganó la Palma de Oro en Cannes, el director británico se centra en la realidad que le es más cercana, y sobre, nuevamente, un texto de Paul Laverty como guionista, construye la que creemos es una de las películas más logradas de su carrera, ahondando en un aspecto de la vida británica que no dista demasiado de lo que nos podemos encontrar en otras naciones occidentales: cómo el peso de la burocracia puede aplastar la vida de un ser humano. En las fechas en que se preparaban estas líneas fuimos conocedores de que un gobierno en pleno, el holandés, había dimitido por reconocer que había acusado injustamente a miles de familias de fraude, basándose en inspecciones especiales que se llevaron a cabo centrándose en la nacionalidad de origen de los padres demandados, causando penuria económica, social y personal. A pesar de ello, el primer ministro Mark Rutte se presentaría a las próximas elecciones.

Hay quien considera algunas de las escenas que se muestran en *I, Daniel Blake* exageradas, pero, tristemente, según insisten tanto Laverty como Loach, en la película todo lo que se muestra tiene un sustrato real, e incluso varias acciones que no se relatan aún han ido más allá de lo que podemos ver en el texto fílmico. Al final de los títulos de crédito se agradece la contribución anónima (en los títulos, no para Loach y Laverty) de quienes informaron a los creadores del film sobre los hábitos de la Seguridad Social y los servicios sociales británicos, una constante en la obra de Ken Loach desde los años sesenta del siglo XX, en, por ejemplo, *Cathy Come Home* (Loach, 1966), película hecha para la televisión y emitida por la BBC dentro de la serie *The Wednesday Play*.

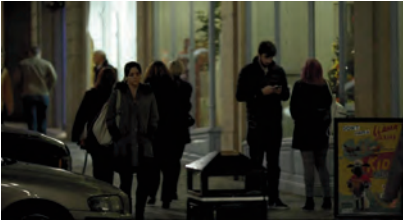
Salvando el blanco y negro de esa producción y la época, parece que poco hubiera cambiado, y que lo que ha avanzado, como la introducción de tecnología, ha ido en contra de aquellos a quienes los servicios sociales pretenden, supuestamente, ayudar.

Los protagonistas de la historia, el Daniel Blake del título, interpretado por Dave Johns, y Katie, a quien da vida Hayley Squires, son trasuntos de Cathy y Reg en *Cathy Come Home*. Incluso los nombres de las protagonistas, “Cathy” y “Katie”, son dos acepciones sincopadas de un mismo nombre “Katherine”, asociado a una mártir de Alejandría llamada Aikaterine en griego, cuyo significado deriva de la expresión también griega “katharos”, que quiere decir “pura”.

La secuencia de *pub* de *I, Daniel Blake* introduce un valor añadido a la versatilidad del *pub* como lugar de reunión para todo tipo de encuentros. En este caso se trata de un encuentro de negocios, con una persona, Katie, como objeto la transacción mercantil.

Katie acaba de llamar al número de teléfono que le había facilitado el guarda de seguridad que la había sorprendido robando, por necesidad, un paquete de compresas y una barra de desodorante. “*Sus pequeños robos [...] están siempre relacionados con una necesidad vital*”, afirma Luciano De Giusti (1999: 44), no sobre Katie en esta película, sino sobre Billy en *Kes*: el círculo que va describiendo Loach con sus textos fílmicos se cierra, o más bien la espiral sigue girando. Ivan, como dice llamarse el guarda, le había dicho “*Look, if you’re in trouble and you need money, I can help, okay?*”. Y añade, “*Look, a nice girl like you, I can definitely help*”. La ayuda consiste en ofrecerle trabajo como prostituta. En poco más de diez minutos de metraje la imposibilidad de adquisición de bienes –objetos– de primera necesidad para la vida cotidiana hace que en esa vida Katie se convierta en el objeto, en la mercancía.

Katie se aproxima al *pub* donde en unos instantes se va a celebrar la reunión *de negocios*. La cámara de Loach nos muestra una escena previa de vida callejera en la que Katie circula contracorriente: salvo otro viandante que se queda por detrás suyo, fuera de plano, los demás circulan en sentido contrario o están parados conversando (F14a). Ella es la única que avanza hacia el *pub*.



Al llegar a la altura de la puerta que da acceso al mismo, Katie se detiene por un momento y se lleva la mano a la cara (F14b). Puede tratarse de un momento de duda, mientras se ve reflejada en la puerta de cristal y cede el paso a un viandante que, como los anteriores, circula en el sentido contrario.



Una vez franqueada la puerta, se detiene de nuevo, girándose para mirar hacia atrás. Puede estar simplemente comprobando que la puerta se ha cerrado correctamente, pero su gesto más parece indicar de nuevo esa duda que ha mostrado antes de entrar: aún está a tiempo de dar marcha atrás (F15).



Sigue dudando, y finalmente busca con su mirada a Ivan. En la siguiente toma la cámara nos muestra dónde se encuentra el guarda de seguridad, despojado de su uniforme. Junto a él se encuentra sentada una mujer cuya melena rubia se refleja en dos de los espejos que les rodean, como si fueran más mujeres que una sola la que va a contratar a Katie (F16).



Ivan la reclama con la mano, en un signo de familiaridad, pero también de autoridad. El guarda de seguridad las deja solas tras haberlas introducido, y apenas podemos escuchar lo que se dicen, hasta que ese plano distante se rompe para dejar paso a un primer plano del rostro de Katie de perfil (F17), mientras que la mujer le

dice: *"You don't need to be nervous with me. I can see you're in pain"*.



La secuencia se cierra con un último plano, semi-subjetivo desde detrás de Katie, en el que la mujer que la está contratando le dice que está allí para ayudarla. En el fondo de la imagen, reflejadas ambas en el espejo, el desenfoque propiciado por la escasa profundidad de campo fusiona las cabezas de ambas mujeres en un mismo bloque visual, como si el trato que están realizan-

do las hubiera unido no solo comercialmente, sino también en el uso que se va a hacer del cuerpo de Katie (F18).

La secuencia es muy breve, pero, como casi todas las que forman este texto fílmico, cargada de transcendencia. La vestimenta y la apariencia de la mujer que se está ofreciendo a ayudarla, así como el tipo de *pub* donde se está celebrando la transacción, con sillones de cuero, paredes con relieves de madera y espejos con serigrafías doradas, disfrazan de normalidad y comodidad lo que está siendo probablemente una de las decisiones más difíciles en la existencia de Katie. La mujer que la está contratando le está ofreciendo aliviarla del dolor que está sufriendo, pero no dice nada del peso que supone para Katie tomar la decisión de convertirse en prostituta.



El *pub* se ha tornado en esta ocasión en lugar de negocios: de un negocio, la prostitución, en el que el objeto de mercadería es la propia protagonista femenina del texto fílmico. La brevedad de la transacción y el entorno cómodo y afable en el que se desenvuelve se traducen en crítica mordaz de la situación a la que ha llegado Katie.

La reflexión debe hacerla el espectador, que es el eje principal de las películas de Loach, como afirma Gérlad Collas:

«En Ken Loach, la clase obrera no parece creer ya en un futuro mejor. El único antídoto contra el pesimismo que se desprende de sus películas es la compasión que sabe despertar hacia los personajes y, como consecuencia, el sentimiento de rebelión que hace brotar en el espectador contra el orden establecido que los maltrata.

El espectador es, pues, el tercer elemento cuya presencia esencial e indispensable es requerida para que estas películas encuentren su equilibrio y adquieran pleno sentido.» (Collas, 1997: 73)

Conclusiones

Habría que recorrer todos los *pubs* de todas las películas de Ken Loach para extraer conclusiones de lo que sucede en general en sus películas. Hemos limitado nuestro *corpus* a tres textos fílmicos en los que el tratamiento ha variado, de unas épocas a otras, de un país a otro. En los tres se

mantiene la aproximación naturalista del director hacia las clases más bajas de las sociedades que retrata, que constituye una de las características generales de su carrera y de su método de filmación (Díaz-Cuesta, 2001: 154-155).

El *pub* –los *pubs*– de Loach en las tres películas analizadas no son homogéneos. En todos ellos se consume alcohol, que es una de los rasgos definitorios de las *public houses*, expresión formal de la que, de manera abreviada se deriva la palabra “*pub*”. Otra condición, otro rasgo definitorio, es que las bebidas alcohólicas que se sirven en estos establecimientos han de ser consumidas en las premisas, que abarcan al interior de los mismos y a las terrazas o patios que les pueden acompañar.

El *pub* cumple también una función de reunión social, de *templo*, en el que, dependiendo de la situación, se veneran dioses diferentes. En el caso de *Kes* el espectador asiste a un *oficio* en el que el lugar de los sacerdotes es ocupado por un grupo de música. En *The Wind that Shakes the Barley*, en dos escenas diferentes, una imagen del *sagrado corazón de Jesús* señala que, al menos en Irlanda, ese templo tiene connotaciones católicas. En esa película, aún más que en *Kes*, la música interpretada en directo cumple un papel fundamental al retratar a un país cuyo emblema nacional desde el siglo XVI es un harpa. Por último, en *I, Daniel Blake*, la *sacerdotisa* que contrata a Katie nos ofrece a una chica joven, madre soltera y sin recursos, como objeto del sacrificio.

El arco que se describe en estos tres textos fílmicos en relación al tratamiento del *pub* por parte de Loach reproduce de manera mimética lo que se retrata en cada uno de estas tres películas, así como la evolución de la carrera de Loach, partiendo de un realismo costumbrista de corte casi documental, pasando por una recreación de un tiempo pasado con resonancia en el presente, y culminando con el retrato de la sordidez y la explotación disfrazadas de transacción comercial, casi de ayuda social, algo que podemos asociar a cualquier época pretérita, actual y probable y desgraciadamente futura. El cine de Loach, mediante la denuncia que realiza con su método naturalista, intenta contribuir a que no se sigan reproduciendo situaciones de humillación, explotación y violencia.

Este primer acercamiento que hemos realizado a los *pubs* de Loach no ha sido más que el inicio de una investigación en marcha sobre la importancia de las *public houses* en la obra del director británico, investigación sobre la que esperamos continuar publicando en un futuro próximo.

Bibliografía

BOLLAÍN, I. (1996). *Ken Loach. Un observador solidario*. Madrid: El País/Aguilar.

COLLAS, G. (1997). *Cine europeo. El desafío de la realidad*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

DE GIUSTI, L. (1999). *Ken Loach*. Bilbao: Ediciones Mensajero. Traducción del italiano de Natalia Infante.

DÍAZ, D. (2008). «Las precarias se rebelan. *Pan y rosas*, de Ken Loach (2000)». En Benjamín Rivaya et alia. *Trabajo y Cine. Una introducción al mundo del trabajo a través del cine*. Oviedo: Universidad de Oviedo. 289-304.

DÍAZ-CUESTA, J. (2001): «Kenneth Loach's *Riff-Raff*, between the British documentary tradition and the working-class cinema», *Odisea*, 1, Almería, 147-156.

GARCÍA BRUSCO, C. (1996): *Ken Loach*. Madrid: Ediciones JC.

HILL, J. (1997): «Finding a form: politics and aesthetics in *Fatherland*, *Hidden Agenda* and *Riff-Raff*». En McKnight, George (ed.). *Agent of Challenge and Defiance. The Films of Ken Loach*. Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books. 125-143.

HINES, B. (1968): *A Kestrel for a Knave*. Michael Joseph.

LEIGH, J. (2002): *The cinema of KEN LOACH: art in the service of the people*. Londres: Wallflower Press.

Filmografía

Carla's Song/La canción de Carla (Ken Loach). Reino Unido, España, Alemania, Nicaragua: Parallax Pictures, Tornasol Films-Alta Films, Road Movies Dritte Produktionen, con el apoyo del Glasgow Film Fund, el Instituto de Cultura de Nicaragua, Ard Degeto Film, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen y Televisión Española, 1996. (DVD distribuido en España por Cameo Media S.L., 2004).

Cathy Come Home (Kenneth Loach). Reino Unido: BBC, 1966. (DVD distribuido en todo el mundo por BBC Worlwide Ltd, 2003).

I, Daniel Blake (Ken Loach). Reino Unido, Francia, Bélgica: Why Not Productions, Wild Bunch, BFI, BBC Films, Les Films du Fleuve, France 2 Cinéma, Canal+, France Télévisions, Le Pacte, Cinéart, Ciné+, VOO, BeTV, 2016. (Blu-ray Disc distribuido en Reino Unido por Entertainment One UK Limited, 2017).

Kes (Kenneth Loach). Reino Unido: Woodfall/Kestrel Films, 1969. (DVD distribuido en Reino Unido por MGM Home Entertainment, 2003)

Ladybird, Ladybird (Ken Loach). Reino Unido: Parallax Pictures, 1994. (DVD istriuido en España por Pioneer, 1999).

Land and Freedom/Tierra y libertad (Ken Loach). Reino Unido, España, Alemania, Italia, Francia: Parallax Pictures, Messidor Films, Road Movies Dritte Produktionen, 1995. (DVD distribuido en España por Cameo Media, S.L., 2004).

My Name Is Joe (Mi nombre es Joe, Ken Loach). Reino Unido, Alemania, Francia, España: Parallax Pictures, Channel Four Films, Road Films, Vierte Produktionen, Tornasol Films S.A., La Sept ARTE, 1998. (DVD distribuido en España por Sogedasa, 2000).

The Angels' Share (La parte de los ángeles, Ken Loach). Reino Unido, Francia, Bélgica, Italia: Entertainment One, Sixteen Productions, Why Not Productions, Wild Bunch, 2012. (DVD distribuido en Reino Unido por Entertainment One UK Limited, 2012).

The Wind that Shakes the Barley (El viento que mece la cebada, Ken Loach). Irlanda, Reino Unido, Alemania, Italia, España, Francia, Bélgica, Suiza, Holanda: BIM Distribuzione, Bórd Scannán na hÉireann, EMC Produktion, Element Films, Film Coop, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Matorador Pictures, Pathé Distribution, Regent Capital (en asociación con), Sixteen Films, TV3 Television Network Ireland, Tornasol Films S.A., UK Film Council, 2006. (DVD distribuido en España por Cameo Media, S.L. 2006).