

■ Persoalmente paréceme difícil escribir dos filmes de Humphrey Jennings. Non estou a dicir, dende logo, que un relato completo e documentado do seu traballo non teña un grande interese: calquera persoa que acometa un estudo desta caste terá, dende logo, a nosa gratitude. Mais as fontes son difusas. Cumpriría buscar e entrevistar a compañeiros e amigos; procurar as súas pinturas e poemas e, sobre todo, debérase examinar pormenorizadamente a textura dos seus propios filmes. O meu obxectivo ha ser máis modesto, tan só coa esperanza de estimular ao lector ofrecendo algunhas impresións persoais e tentando explicar por que penso que estas películas son tan valiosas.

Os filmes de Jennings son todos eles documentarios, realizados dentro da estrutura do movemento documentalista británico. Este feito non deba deixarnos indiferentes pois, sen dúbida, «a interpretación creativa da realidade» deba xerar un emprego fascinante do cinema; e porén debemos admitir que as connotacións do termo non resultan, por primeiro, atractivas. De feito sorprende coñecer que este artista fascinante e singular comeza a gravar dentro da unidade cinematográfica da GPO de Grierson (coa que realiza o seu primeiro traballo en 1934), e asina os seus me-

llores filmes como cineasta da propaganda oficial británica durante a Segunda Guerra Mundial. Estes datos semellan, cando menos superficialmente, do máis común; porén o seu xeito de expresarse foi singular dende un inicio, e a cada volta máis. Tratábase dun estilo que mantiña unha relación máis estreita posíbel cos seus temas, un estilo, chamémoslle así, poético. De feito sería razoábel soste que Humphrey Jennings é o único poeta auténtico que o cinema británico ten producido até o momento.

■ Jennings comeza a dirixir filmes en 1939 (debemos deixar fóra un insignificante experimento de 1935, canda Len Lye); e a data é significativa, pois foi a guerra a que fixo agromar o seu talento e creou as condicións idóneas para desenvolver os seus traballos. Ollando unha das primeiras pezas de Jennings, *Speaking from America*, na que explica o funcionamento do sistema de radio-teléfono empregado nos transatlánticos, dificilmente poderíamos sospeitar as cualidades que habían caracterizar a súa obra un pouco máis adiante. Aparece xa algunha evidencia disto en *Spare Time*, un filme sobre o tempo libre dos traballadores da industria: unha mordaz secuencia dunha comparsa de entroido aborrecíbel e trapalleira, nunha cidade do norte, espertou a ira dos documentalistas máis ortodoxos, se ben Basil Wright arredor doutras escenas do filme gravadas de xeito máis benévolo afirma: «o criador de pombas, o amante mineiro ou o ensaio do coro ofrecen importantes pistas da obra futura de Humphrey». De certo, a ollada afectuosa cara aos praceres simples será máis característica, nos seguintes traballos de Jennings, do que a súa énfase satírica.

Porén, se non tivese estoupado a guerra, teríase producido este crecemento? O autor nunca se atopou cómodo nos temas estritamente propagandísticos, cando menos non máis do que podía estar con leccións técnicas do xeito de *Speaking from America*. Máis en tempos de guerra a xente gaña protagonismo, e a súa simple observación considérase como un suxeito fílmico xustificábel, sen precisar nada máis específico que a súa fortaleza de espírito. Felizmente, este foi o tema escollido por Jennings. Canda Cavalcanti, Harry Watt e Pat Jackson asina *The First Days*, unha fita arredor da vida na fronte inglesa nos primeiros meses de guerra. En solitario realiza logo *Spring Offensive*, encol do agro e o desenvolvemento de novas terras de cultivo nos condados do leste; en

Só conectar: algúns aspectos do traballo de Humphrey Jennings

Lindsay Anderson

1940 traballa de novo con Watt en *London Can Take It!*, outra peza sobre a fronte interna; e en 1941, con *Heart of Britain*, amosa de que xeito os traballadores industriais do norte de Gran Bretaña xuntaron forzas no desafío bélico.

Estes filmes cumpriron o seu cometido, e os historiadores sociais do futuro atoparán neles material vivo que analizar arredor da atmosfera e os xeitos de vida deste período. A xente do común é retratada de maneira elegante e os sons habituais que fan parte da trama diaria reforza esta mirada, falando ás veces sobre eles mesmos: un camión cheo de recrutas novos ignorantes do que lles agarda baixa por unha estrada, namentres un alegre cantante espeta: «Imos pasear a coada á fronte de Siegfried». Nos filmes que Jennings fai en colaboración, é arriscado, dende logo, distinguir con certeza os trazos que corresponden á súa mente, porén hai imaxes e efectos que de xeito indubidábel corresponden á súa sensibilidade. Mulleres inmensas a tecer con xenio para as tropas; unha parella de nais dos barrios baixos do leste de Londres a conversar nas rúas baleiras de xente, agora que os mozos marcharon á fronte; o rei e a raíña inspeccionando os danos causados polas bombas no xardín traseiro da súa casa. Con *Spring Offensive* perde unha miga o seu toque, torpe de máis nas conversas escenificadas e elaborada de máis a nivel visual. *Heart of Britain* ofrecía claramente un tema no que Jennings se atopaba máis cómodo. De novo a sensación do contacto humano é directa: un traballador do aceiro discute cun compañeiro sobre o seu labor no A. R. P. [Air Raid Precaution], unha vigorosa matrona da W.V.S. [Women Voluntary Service] olla cara a nós, a través da cámara, e describe conmovedoramente o seu orgullo por ser quen de axudar aos servizos de urxencias, aínda que sexa tan só servindo unha cunca de té. E canda esta sinxeleza, encontros espontáneos, planos de paisaxes e ambiente, amplifícanse e refórzanse entre si. Un estilo estase a forxar nestes filmes, un estilo baseado nunha peculiar intimidade observacional, unha fascinación nas xentes e os lugares que acadan significación, precisamente, por seren comúns.

Se ben resulta evidente que a imaxinación nestas pezas iniciais traballa de xeito instintivo e cinematográfico, en ningunha delas sentimos que a creatividade se estea a desenvolver con total liberdade. Todos estes filmes están acompañados por comentarios, nalgúns casos crualemente propagandísticos, noutros máis útiles e aceptábeis; mais resulta evidente que estas palabras en off empecen e atrancan o desenvolvemento do filme. As imaxes están tan xustamente escollidas, e tan expresamente ensambladas, que non hai nada que o comentario poida engadir. O efecto –particularmente se temos en mente os futuros logros de Jennings– é limitado. O material fica aí, os elementos están montados, mais a fusión non ten lugar e non se acada un conxunto poético que vaia máis aló da suma das súas partes. E, daquela, chegamos á derradeira secuencia de *Heart of Britain*. A Huddersfield Choral Society érguese e un grupo de mulleres e traballadores da fábrica vestidos de negro estoupan a cantar o *Hallelujah*. O son do seu canto continúa namentres vemos paisaxes e edificios nobres, e logo unha fábrica na que se están a construír os bombardeiros. Cara a atrás e cara a diante atopamos o contraste, a conxunción de imaxes, até que a música se amplía para concluír, fundíndose co ruído dos motores e o lanzamento dos proxectís. A secuencia non é longa, e sucédense as inoportunas intrusións do comentario, mais o efecto é extraordinario, e as implicacións obvias. Jennings atopou o seu estilo.

■■■● *Words for Battle, Listen to Britain, Fires Were Started, A Diary for Timothy*. Para os entusiastas do cinema de Jennings, estes títulos teñen unha aura que fai que goce-mos simplemente ao nomealos ou escribir algunhas liñas; estas son as fitas nas que, entre 1941 e 1945, podemos atopar a plenitude dun estilo completamente persoal, desenvolvido a partir das tentativas de descuberta e experimentación que vimos antes e que acadan acó a certeza da madurez. Todos eles son filmes sobre a guerra en Gran Bretaña, porén o seu sentimento non é nunca, ou case nunca, bélico. Están comprometidos co conflito –a pesar da súa sensibilidade non podemos dicir que os filmes de Jennings sexan pacifistas– mais a súa verdadeira inspiración é a dignidade, unha dignidade non agresiva asentada no coraxe e teimosía do pobo común británico. Kathleen Raine, unha amiga de Jennings na altura, escribe: «O que conta para Humphrey é a expresión, a través de certas persoas, do espírito humano; e en particular o espírito de Inglaterra». Resulta doado comprobar como a atmosfera dun país en guerra puido estimular e inspirar un artista, pois neses momentos o seu espírito torna manifesto, o sentido de tradición e comunidade amplifícase dunha maneira que (por desgraza) rara vez se detecta en tempos de paz. «Por tanto, el procurou un imaxinario público, unha poesía do público.» Nun país en guerra pertencémonos uns aos outros, dunha maneira tanxíbel mesmo para as mentes menos espirituais.

«Só conectar». Abofé que non é azaroso que Jennings escollese como guionista de *A Diary for Timothy* ao sabio e bondadoso humanista que puxo ese epígrafe canda o título da súa mellor novela. A frase, en calquera caso, resulta axeitada para describir non só o filme no que Jennings traballou xunta E. M. Forster, senón para toda unha serie de pezas que dirixiu durante a guerra. Contaba cunha mente que gozaba no emprego do simil e das relacións inesperadas. Nun nivel máis profundo, gustáballe pór en relación uns feitos con outros, o pasado co presente, as persoas entre si. Así, o tema de *Words for Battle* é a interpretación de grandes poemas do pasado a través de feitos do presente –unha idea un tanto artificial mais brillantemente executada. Resulta significativo que o filme amose un novo xeito de vida na última secuencia, na que as palabras de Lincoln en Gettysburg van seguidas do estrondo dos tanques avanzando pola Praza do Parlamento ao pé da estatua de Lincoln en Londres; o son dos tanques combínase coa gran música de Händel, e a continuación a cámara filma unha sucesión de homes e mulleres en uniforme, a camiñar ao longo da rúa, despreocupados, fundidos na música, no ritmo urxente da montaxe, na solemnidade do que o filme amosou antes (e do que nos sentimos herdeiros), cunha abraiante e impresionante dignidade, un mortal esplendor.

Coma se tomase nota do éxito desta fermosa pasaxe, *Listen to Britain* prescinde por completo do comentario. Acó o suxeito constitúeno simplemente as imaxes e os sons da Inglaterra en guerra ao longo de vinte catro horas. Resulta difícil transmitir, a aquelas persoas que non o teñan visto, a fascinación que produce. A película constitúe un cumio a nivel formal, cunha sucesión de imaxes marabillosamente evocadoras, xunguidas libremente ao se contrastar ou complementar cos sons; mais non é polas súas bondades de estilo polo que máis lembramos o filme, senón pola súa sensibilidade cara ao ser humano. Jennings ofrece o seu doce ollar cara aos soldados canadenses, cantando e tocando o acordeón nunha longa viaxe en tren; cara a esa traballadora da fábrica a cantar «Yes, my Darling Daughter»; cara á ategada sala de baile da Blackpool Tower; ou cara á

fermosa muller de cara triste que canta ao piano «The Ash Grove». A emoción, de feito (e é algo que ás veces esquecemos) pode vir tanto do manexo da cámara de cine como do uso da pluma ou o pincel. Para Jennings tratábase dunha paisaxe transfigurada e consegue rexistrar esta transfiguración no filme.

As dúas seguintes pezas, *Fires Were Started* e *A Diary for Timothy* son máis ambiciosos na súa concepción: a segunda dura á volta dos 40 minutos e a primeira constitúe a súa única longametraxe. Para podermos decidir cal destas dúas obras mestras é máis brillante moitas veces será decisivo cal teñamos visto máis recentemente. *Fires Were Started* (1943) é a historia dunha unidade do Servizo Nacional de Bombeiros ao longo dun día e unha noite no tempo dos bombardeamentos sobre Londres: na mañá os homes deixan as súas casas e as súas ocupacións civís, os seus taxis, as seus quiosques ou axencias de publicidade e comezan a súa quenda de servizo; entra un novo recruta e ensínaselle o material; chega a advertencia de que se aveciña un forte ataque; a noite cae e as alarmas comezan a soar; chámase a acudir á unidade de bombeiros a un almacén na beira do río, onde o lume ameaza unha nave de municións construída no peirao; domínase o lume; un home pérdese; o barco navega na maré da mañá. Así bosquexado semella o máis simple dos filmes, mais o seu tratamento é dunha sublime sutileza, cheo de poesía e sentimento, tenrura e admiración cara aos heroes cotiáns aos que honra. (...) A idea de conexión, por contraste e xustaposición, fica presente neste filme, especialmente na marabillosa secuencia de peche, onde o triste funeral por un bombeiro morto ensámblase co plano dun barco a navegar polo río.

A Diary for Timothy, pola súa banda, constrúese integralmente por medio dunha interminábel variación de relacións e contrastes. O filme realízase no último ano de guerra; ao comezo nace un bebé, Timothy, ao que vai dedicado o filme. Elíxense catro personaxes significativos (se exceptuamos a Tim e a súa nai, aos cales periodicamente retornamos): un maquinista, un labrego, un mineiro galés e un piloto de combate ferido. Mais a historia non se cingue en ningún caso ás escenas destas persoas; con deslumbrante virtuosismo, ligando detalle a detalle por medio dunha abraiante asociación de imaxe, son, música e comentario, o filme trata de xeito libre a vida dun pobo. A traxedia e a felicidade, o persoal e o colectivo, fican nun tecido da maior complexidade: o mineiro resulta ferido nun derrubamento na mina de carbón, o piloto de combate ponse mellor e retorna á súa unidade, a folga de Arnhem fracasa, Myra Hess interpreta a Beethoven na National Gallery, as bombas caen sobre Alemaña e Tim bocexa no seu berce. Por medio dunha escolla aparentemente azarosa estes pequenos detalles poderían significar todo ou nada. A dificultade de escribir arredor dun filme coma este, de separar da memoria imaxes e sons particulares (sons que, ademais, se xustapoñen uns aos outros na montaxe), foi remarcada por Dilys Powell: «É a impresión xeral a que permanece; só cun grande esforzo podemos separar a parte do todo... a comunicación fica sempre cruzada por pequenas impresións, nada resulta memorábel

de maneira illada.» Tan só podemos discrepar deste último punto. *A Diary for Timothy* está tecida con tal tensión, a súa progresión é tan forte e inexorábel, as súas asociacións e implicacións tan diversas, que é case imposíbel, cando menos nun primeiro visionado, acadar unha impresión precisa. Mais as emocións que deixa son sempre memorábeis, non só pola súa espléndida calidade pictórica, senón pola intimidade e proximidade coa que observa ao pobo, a concentración precisa para captar xestos e expresións, detalles das vestimentas e condutas que distinguen un ser humano do outro. De feito, unha das virtudes que distinguen a Jennings de case que todos os demais cineastas británicos é o seu respecto cara á persoa, a súa habilidade para empregar a xente nos seus filmes. Para Jennings as persoas son fins en si propios.

IV. Jennings asina outros filmes durante a guerra, e logo dela, até o seu tráxico pasamento en 1950; mais decidín concentrar o texto naqueles traballos que considero máis valiosos. El tiña o seu tema, que era Gran Bretaña, e ningún outro o conmovía de igual xeito. Tratando asuntos máis convencionais –*The Story of Lilli Marlene*, *A Defeated People*, *The Cumberland Story*– atopábase menos a gusto, e a pesar da súa brillantez para capturar o drama da vida real, as secuencias escenificadas nestes filmes non fan pensar que o cineasta se sentise cómodo, *The Silent Village* –unha reconstrución da historia de Lidice nunha vila mineira de Gales– confírmalo; a pesar da sinxeleza coa que traballa o plano, pérdese o necesario sentido de conflito e sufrimento, nunha posta en escena excesivamente refinada. Pódese soste que en tempos de paz Jennings volve ao tema de Gran Bretaña (*The Dim Little Island*, en 1949 e *Family Portrait* en 1950), pezas que poden figurar a carón dos seus logros de guerra e cuxo apreciábel acabado non debe esquecerse. Mais fálalles paixón. Por temperamento, Jennings foi un artista intelectual, se cadra intelectual de máis para o cinema. (Resulta interesante lembrar que Miss Rain dicía que «Julian Trevelyan adoitaba lembrar que o intelecto de Humphrey estaba máis dotado para a pintura»). Precísouse do estoupido da guerra para que a súa paixón agromase, para atopar os símbolos da súa emoción e a súa significación intelectual. Os seus símbolos en *Family Portrait* –o Long Man de Wilmington, Beachy Head, o mítico cabalo de Newmarket– que nos están a dicir realmente? Aínda que exquisitamente presentados, a Inglaterra destes filmes están máis preto dun anuncio de cervexa da preguerra, ou dun filme da coroación de Mr Castleton Knight que da turbia e incerta realidade de hoxendía. Finalmente os seus filmes de guerra ficaron sós, mais o logros non son poucos. A súa valía ha permanecer para sempre porque son obras fieis ao seu tempo e porque a profundidade do sentimento que emanan nunca deixará de falar por si propia. Falarán por nós para a posteridade, a dicir: «Así é como foron as cousas, así é como demos co mellor de nós mesmos».

Publicado orixinalmente en 'Sight & Sound', na primavera de 1954.