

Follas do Cineclub | 02/11/2016

O espía de negro

(The Spy in Black, Michael Powell, Reino Unido, 1939, 90', VOSG)

01

(tirado de Film-Historia, Vol. VII, No.1 (1997): pp. 29-49)

Michael Powell xa desde mozo quixo ser director de cinema e ao principio tivo moita sorte ao integrarse no equipo de produción de Rex Ingram, un dos grandes directores mudos norteamericanos que estaba en Europa dirixindo os últimos filmes da súa carreira. Protexido de Harry Lachman -un pintor xudeu de Chicago- entrou no cinema británico, nos albores do sonoro, coa compañía BIP (British International Pictures) exercendo como foto-fixa, script ou axudante de montaxe, para directores como Hitchcock, Lupu Pick e outros. Cunha formación cosmopolita empezou a dirixir as súas propias películas en 1931, producións de baixo orzamento chamadas *quotas quickies* porque servían para que os americanos enchesen as cotas de produción, fixadas polas leis británicas. Foron anos difíciles para Powell, que realizou 23 filmes en 6 anos, habitualmente *thrillers*, cuxos guións adoitaban saír das páxinas de sucesos dos xornais. Joe Rock un produtor independente norteamericano deulle a oportunidade de saír da calexa sen saída que foron as quotas. A oportunidade chamábase *The Edge of the World* (1937), un filme baseado nunha vella idea de Powell sobre a vida e os valores dos habitantes dunha illa semi-illada do norte de Escocia. A película, influenciada polo movemento documentalista que se estaba desenvolvendo en Inglaterra, foi un éxito e Alexander Korda, que por aquela época era un dos magnates do cinema británico, fíxose nel e contratouno para a súa propia produtora, London Films. O papel de Korda como responsable do lanzamento da carreira de Michael Powell foi indubidable, sobre todo porque foi o responsable de que coñecese a Emeric Pressburger creador dos guións que dirixiu Powell desde 1939 e a partir de 1942 convertéronse en dueto asinando conxuntamente dirección, produción e guión.

Cando Michael Powell decidiu asinar conxuntamente as súas obras con Emeric Pressburger sabía que soamente estaba a facer xustiza coa importancia que tiña o seu labor. Pressburger tiña unha personalidade diferente á de Powell fundamentada na súa orixe e nos acontecementos que viviu durante os primeiros 40 anos da súa vida. Emeric (Imre) Pressburger naceu en Miskolc (Hungría) (1902), no seo dunha familia xudía. Desde os 16 anos a súa vida converteuse nunha fuxida constante a través de media Europa, por culpa dos avatares da Historia. O fin da Primeira Guerra Mundial, convérteo en romanés. A marxinação dos húngaros por parte dos romaneses obrigalle ir a Praga, Stuttgart e despois Berlín. Alí decide ser guionista cinematográfico entrando a traballar na UPA, a produtora de cinema máis grande Europa. Coa subida de Hitler ao poder, Emeric, pola súa orixe xudía, vese de novo obrigado a fuxir a París. Finalmente despois dunha curta estancia no cinema francés Pressburger decide probar sorte no cinema británico. A través dun antigo produtor Günther Stapenhorst coñece a Alexander Korda que produce *The Challenge* (1938), con guión de Pressburger. Toda esta accidentada vida transmítese nos guións; preocupación pola identidade e orixe das persoas, un perfecto coñecemento da mentalidade xermánica ou unha firme vontade por reflectir a realidade. A primeira oportunidade que ten Pressburger de mostrar a súa personalidade prodúcese en *The Spy in Black* (1939).

Entre 1938 e 1939, -época do desastre de Múnic, das primeiras críticas ás autoridades británicas por infravalorar o rearmamento alemán e o perigo do nazismo, coñecida como época do apoucamento e encabezada polo primeiro ministro Neville Chamberlain- Powell realiza *The Spy in Black*, baseada nunha obra de J. Storer Clouston que narra as peripecias dun espía alemán en Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial. O retrato do personaxe principal é sumamente ambiguo: é un inimigo, pero á súa vez é un home de valor e coraxe. A razón podería explicarse con elementos cinematográficos, dada a atracción que exerceu o actor Conrad Veidt (protagonista, que interpretaba ao espía Hardt) cara a Powell, a este foille imposible retratar negativamente ao personaxe, ou ao feito que Pressburger -emigrado proveniente de Alemaña- non lle gustase retratar de maneira simplista aos alemáns. Naquela época os filmes de espías

apenas se atrevían a describir ideoloxicamente ao inimigo, ás veces a súa nacionalidade era indeterminada e constituían unha engrenaxe máis dentro do xénero que, sobre todo, popularizou Alfred Hitchcock con filmes como *The 39 Steps* (1935) ou *The Secret Agent* (1936); algúns guións anti-nazis incluso foron obstaculizados pola censura. Así, a postura de Powell era un reflexo da ambigüidade das relacións británico-alemás que imperou durante aqueles anos, sendo os seus dúas máximas expresións a humillación de Múnic e a actitude británica durante a Guerra Civil española [...]

O estalido da guerra supuxo a mobilización xeral de Gran Bretaña e das súas institucións; tamén o cinema mobilizouse, e ao día seguinte daquel fatídico 1 de setembro estaba a planearse a que sería a primeira película propagandística da guerra. *The Lion Has Wings* (1939), que así se chamou o filme, completouse en 6 semanas, presentándose o 17 de outubro ao Ministerio de Información e estreándose o 3 de novembro (...). Winston Churchill pediulle ao seu amigo Alexander Korda realizar un filme propagandístico para así levantar a moral do país. Korda puxo en funcionamento a súa potente máquina industrial con sede nos estudos Denham, pondo aos seus mellores técnicos a traballar día e noite no proxecto. Hai que sinalar que Powell só foi codirector e en nada participou no guión baseado nunha historia de Ian Dalrymple, amigo seu desde a época das cotas. A película era unha mestura de documental e ficción, que glosaba a grandeza da monarquía e ofrecía unha leve historia argumental que describía a acción heroica duns pilotos británicos. *The Lion Has Wings* incluía unha reconstrución da errada incursión aérea británica sobre a canle de Kiel, que precisamente foi a tarefa encomendada a Powell. (...)

A segunda parte do filme está constituída por fragmentos que teñen a intención de dar tranquilidade e seguridade á poboación: imaxes de fábricas de armas ou escenas de ficción que describen un enfrontamento aéreo, á vez que tentan convencer ao espectador de que cos globos antiaéreos podíase defender o país. Doutra banda, os alemáns quedan absolutamente ridiculizados, mediante a ligazón de imaxes de Hitler con cabalos no Derby e ao mostrar unha asemblea de mandos alemáns con son de fondo de ovellas. Unhas secuencias que o público da época celebraba rindo sen parar. Ese ton insuficiente, e a visión triunfalista dos británicos, é unha mostra da euforia do país en setembro de 1939. (...) Os feitos históricos confirman as imaxes cinematográficas, por exemplo a declaración do goberno británico anunciando que planeaba unha guerra de tres anos ou afirmacións tan rocamboladas como as do ministro Liddell Hart no verán de 1939: «Se agora estalase a guerra, esas nacións partirían do mesmo punto de desnutrición alcanzado por Alemaña aos dous ou tres anos de iniciada a guerra anterior» [...]

Powell, debido ao éxito obtido con *The Spy in Black*, tentou facer unha produción de similar estrutura (mestura de suspense e acción), repetindo o mesmo equipo de actores (Conrad Veidt e Valerie Hobson, entre outros) e algúns técnicos que repetiron co director británico. Con todo, a situación era distinta, o país entrara en guerra e a recreación dos inimigos tiña que ser menos ambigua que no período previo. Powell non se esforzou na visión dos alemáns, retratados máis como viláns que como inimigos ideolóxicos; con todo o aspecto máis interesante é a captación do ambiente que rodea á historia. A película titulábase *Contraband*, porque o seu inicio describe o control do contrabando por parte dos ingleses cara aos barcos neutrais e as súas mercadorías. A realización veu motivada por necesidades propagandísticas, unha das cales era levantar a moral, o propio Powell declarou que o seu filme se sumaba ao esforzo bélico demostrando como as costas británicas estaban seguras ante calquera imprevisto (...), tratábase dunha historia de suspense, onde era fundamental a recreación do marco xeográfico da narración.

Na contextualización atopamos os aspectos máis interesantes da película, sobre todo na descrición da precariedade do país ante os primeiros efectos do bloqueio (o chamado *Black Out*) entre finais de 1939 e principios de 1940, período da produción do filme. O director amosa un Londres en penumbra, en moitos aspectos caótico, con restricións, onde os pubs e os nightclubs son os mellores lugares para esquecer a dura vida cotiá. Tamén resulta interesante desde o punto de vista histórico o irónico apuntamento sobre Neville Chamberlain: nunha escena nunha fábrica aparecen numerosos bustos do Primeiro Ministro cheos de po, do que podemos interpretar que a súa figura é anacrónica. Chamberlain aínda non caera, quedaban poucos meses para o desastre de Noruega -a súa tumba política-,

OS FILMES DE POWELL E PRESSBURGER: O TESTEMUÑO DUN PAÍS EN GUERRA

LLORENÇ ESTEVE

pero as críticas á súa política de apoucamento eran latentes non só pola súa debilidade antes da guerra, senón pola desorganización estratéxica durante os primeiros meses da mesma. A pesar deste feito, Contraband transmite unha sensación de inxenudez, sobre todo no referente ao inimigo, que reafirma a idea de que a invasión de Francia serviu para cambiar a mentalidade e abrir os ollos de moita xente.

A seguinte produción de Powell foi unha incursión no documental, un medio moi utilizado naqueles tempos, pero que o director británico non era moi entusiasta de traballar no xénero. A produción, de cinco minutos, titulábase *An Airman's Letter to his Mother* (1941). O documento era sobrecolleador, xa que o protagonismo da película recaía no contido dunha carta real -publicada no Times da época- dun piloto británico que escribiu á súa nai, e que debía ser entregada se falecía, para tentar confortala do sufrimento ante a súa morte. Powell en ningún momento amosa os personaxes, senón que retrata coa súa cámara uns obxectos persoais da familia que evocan sentimentos e recordos con facilidade. A mensaxe do filme era claro, concienciar aos familiares dos sacrificios que comportaba a guerra, xa que estamos nun período en que o país pide o máximo dos seus cidadáns. A película era a demostración de que as consecuencias dos tráxicos momentos que sufriu Gran Bretaña durante 1940 provocaron unha fractura no cinema británico. A partir daquel momento as producións tentaron fuxir do esquematismo e a ambigüidade que os caracterizaron até entón. Este cambio visualizase na seguinte produción de Michael Powell *49th Parallel* (1941), baseada nunha historia de Emeric Pressburger. A película será unha das máis importantes daquel período, primeiro pola implicación directa do Mol (Ministerio de Información británico), algo inhabitual nas producións de ficción, e segundo, polo seu forte carácter ideolóxico.

A xénese do proxecto data dos primeiros meses de 1940, cando Michael Powell atópase con Kenneth Clark (director da National Gallery, e por entón xefe da nova división de filmes do Ministerio de Información). Neste encontro no que tivo moito que ver John Sutro, produtor e amigo de Powell, Clark convidou ao realizador a que realice unha produción de carácter propagandístico, co apoio económico do Ministerio. Powell rexeitou a idea inicial de facer unha película sobre un dragaminas e propuxo realizar un filme sobre Canadá. Segundo el, a intención de facela naquel país foi motivada porque un día leu un artigo dun famoso xornalista canadense, Beverly Baxter que argumentaba que Canadá estaba obrigado a estimular aos norteamericanos a entrar na guerra. Clark adiantou diñeiro a Powell e este, acompañado de Pressburger, emprendeu inmediatamente unha viaxe a Canadá, aproveitando ambos o longo traxecto en barco para idear o argumento [...]

A característica que fai diferente a esta película con respecto a outras do período, é que a violencia discursiva está á mesma altura que a crueza visual que desprenden as súas imaxes. A violencia nazi é atacada sen ningunha ambigüidade desde un punto de vista moral; o que nos reafirma que a película é produto dun contexto, do que non podemos obviar a propaganda alemá especialista na violencia discursiva e retórica. A escena en que un radiofonista alemán exalta a valentía daqueles mariños, cando uno detrás doutro caía nas garras dos aliados, máis ben pola súa incapacidade e por suposto pola súa errónea ideoloxía, demostra que *49th Parallel* pode cualificarse de contrapropaganda. O propio Powell citou que un dos obxectivos ao facer esta historia era contrarrestar a propaganda inimiga.

Hai un elemento que planea sobre todo o filme: o medo á invasión. Se situamos cronoloxicamente a película, vemos que se fixo no período en que Alemaña estivo máis preto do obxectivo de conquistar Gran Bretaña. Powell e Pressburger embarcaron cara ao Canadá o 13 de abril de 1940, o día en que Noruega foi invadida por Hitler, polo que levaron consigo a psicose ante unha futura invasión. O pánico que se tiña á invasión era indubidable e os ingleses aferráronse como nunca á loita e ao sacrificio para que non sucedese (...) Como dixemos, a intención inicial de realizar o filme foi propiciar que os Estados Unidos abandonasen a súa neutralidade. Pero os acontecementos botáronse enriba e cando o filme estreouse en USA, a principios de 1942, estes xa non necesitaban motivacións de ningún tipo. Pero se analizamos o momento histórico do seu proceso de produción, vemos que son os meses en que os ingleses presionan con maior forza a Roosevelt para que entre na guerra.

Powell decidiu que Pressburger podía codirixir con el o seguinte proxecto; o seu traballo conxunto fora intenso e positivo, e a partir dese momento a súa colaboración duraría preto de 15 anos. Con todo, os labores seguían estando delimitados, Pressburger realizaba o guión, a partir de ideas conxuntas e Powell era o absoluto responsable da dirección. A película que serviu de bautizo para este famoso dueto titularíase *One of Our Aircraft is Missing*. A orixe do título provén dunha das frases máis repetidas nos noticieros radiofónicos da época ("un dos nosos avións desapareceu"). Se o filme anterior era unha demostración da idea de por que se estaba loitando, *One of Our Aircraft is Missing* era un exemplo que profundaba no como se debe loitar.

Con todo, houbo paralelismos entre as dúas producións, Powell tentou ofrecer a visión inversa cun argumento similar, cuxos protagonistas eran os seus compatriotas, non os nazis, mantendo unha

visión non monolítica das mentalidades humanas (...) Se observamos a descrición dos británicos segue a liña inversa aos alemáns nos invasores. Se o enfrontamento ideolóxico provocaba a desmembración do grupo, aquí o encontro cos invasores nazis serviría para reforzar a súa lealdade e unidade, xa que ao principio mostran diferenzas entre eles de liderado e de actuación nunha situación extrema, que ao final desaparecerán en aras do interese colectivo. O guión de Pressburger non sinala as diferenzas sociais existentes entre eles, senón que as diferenzas simplemente son as que pode haber entre un home de campo e un de cidade, entre un actor e un futbolista, entre un home maior e outro mozo. As diferenzas existen, pero non se trata exclusivamente dun filme de consenso social, como podía ser *Blood, Sweat and Tears* (David Lean, 1942), e unha longa sucesión de producións promovidas con esta idea a partir daquel ano, senón nunha obra que mostra a lóxica diversidade de Inglaterra.

Pero xunto á descrición dos personaxes británicos, hai outro elemento importante, a análise dos holandeses que os acollen e escóndenos dos invasores nazis. Powell e Pressburger trátanos con respecto e sen ningún concepto de superioridade. Son xente sinxela e intelixente, que teñen as súas particulares estratexemas para burlar ao inimigo. Particularmente destaca a descrición das súas mulleres, como son os personaxes de Els Meertens (Pamela Brown), e Jo de Vries (Google Withers) que representan un concepto de muller forte, que particularmente nos lembra a *La Kermesse Heroique* (1935), do director belga Jacques Feyder. *One of Our Aircraft is Missing* era unha homenaxe ao pobo holandés que arriscaba a súa vida axudando aos británicos, onde a súa mensaxe final é ben explícito "Os holandeses levantaránse de novo". Con respecto aos alemáns, Powell e Pressburger deciden darse un respiro, sitúanos como invasores anónimos, xa que as súas referencias visuais son escasas, pero si é palpable a súa ameaza: oficiais retratados de costas entrando nas igrexas, os sons das súas botas estrondosas e micrófonos vociferando ordes.

Por aquela época o cinema británico foi especialmente prolífico en mostrar que sucedía nos países ocupados. Houbo exemplos primerizos, aínda que demasiado individualistas como *Dangerous Moonlight* (Brian Desmond Hurst, 1941), pero a partir de 1942 sucedéronse retratos máis colectivos sobre países ocupados, como *The Foreman Went to France* (Charles Frennd, 1942) ou *The Day Will Dawn* (Harold French, 1942), que sucedía en Noruega, *Undercover* (Sergei Nolbandov, 1943) en Iugoslavia ou *Escape to Danger* (Lance Comfort e Victor Hanbury 1943) en Dinamarca. Probablemente os británicos pensaban que a súa seguridade estaba garantida e había que apoiar aos seus veciños na loita contra o invasor. A estes exemplos sumóuselles *One of Our Aircraft is Missing* ou a posterior *The Silver Fleet* (Vernon Sewell, Gordon Wellesley, 1943), producida tamén por Powell e Pressburger, que tiña de novo aos holandeses como protagonistas colectivos.

One of Our Aircraft is Missing non só foi importante polo inicio da colaboración total entre Powell e Pressburger, senón porque serviu para asentar a súa posición na industria cinematográfica británica grazas ao apoio fornecido por Arthur Rank. O produtor xa os axudara decisivamente a finalizar *49th Parallel*, pois o Tesouro non permitira pagar os custos desta superprodución para a época. O apoio de Rank cristalizou totalmente ao permitir que Powell e Pressburger creasen unha produtora, onde Rank só interviña para prover os cartos; esta chamábase The Archers. Ao tempo en que creaban a produtora, Powell e Pressburger puxéronse en marcha para o seu próximo proxecto, cuxo orixe provén dunha secuencia do guión orixinal de *One of Our Aircraft is Missing*, cortada na versión definitiva, na que dous membros de diferentes xeracións da escuadrilla británica discuten sobre o dilema da idade, o mozo imaxínase como será cando teña a idade do vello e viceversa [...]

A idea, creada no seu filme anterior, frutificou na historia dun militar británico, Clive Wynne Candy, narrada desde principios de século até a actualidade. Neses corenta anos de carreira prodúcense tres feitos que condicionan a súa vida: a amizade con oficial alemán, Theo Kretschmar-Schuldorff, ao que coñeceu nun duelo; o amor que xorde neses anos e, por último, en adaptarse ao momento en que vive. Esta idea -a vella historia entre os novos e os vellos métodos, entre os restos vitorianos e as novas xeracións- era un debate presente na sociedade británica daqueles tempos, e mesmo no Parlamento. Debate que se agudizou coa derrota de Singapur a mediados de 1942, unha das máis humillantes para o exercito británico, da que se responsabilizou aos mandos por menosprezar ao inimigo. A derrota serviu para abrir a polémica sobre os métodos para vencer ás potencias do Eixo.

Orixinariamente, Powell e Pressburger titularían a súa produción *The Life and Death of Sugar Candy*, pero rapidamente cambiárona por *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943). Blimp era o nome con que se coñecía familiarmente a este tipo de militares, debido ás caricaturas que David Low publicaba no *Evening Standard*, curiosamente unha diario propiedade do conservador Lord Beaverbrook. A conexión entre o Blimp literario e o cinematográfico era moi directa, non só polo seu aspecto físico -cara redonda, calvo e cun gran bigote-, senón porque adoitaba «reflexionar» nos baños turcos. Ao principio, as autoridades, non puxeron ningunha obxección ao proxecto, pero unha recomendación de Winston Churchill que desembocou en irritable insistencia provocou unha serie de problemas en relación

coa película. As cartas gubernamentais deste tema deixan claro que o Primeiro Ministro quixo prohibir a produción do filme, e ante a imposibilidade de facelo, tentou prohibir a súa exportación.

A intención de Powell e Pressburger era realizar un retrato crítico sobre a actitude de certos militares, motivado polo incuestionable patriotismo dos artistas. Por exemplo afirmaron: «O Coronel Blimp era un símbolo da dilación británica polo recordo á tradición e todas as cousas que sabemos que nos está facendo perder a guerra» ou a significativa dedicación do inicio «Dedicada ao novo exército, ao novo espírito da guerra...» Con todo, o retrato do personaxe estaba bañado por unha fina capa de ambigüidade, xa que os realizadores retrataron a un home que na súa mocidade era valente, en contra das autoridades que lle ordenaban prudencia, pero co transcurso dos anos Candy vai quedando fóra de tempo. Ademais Powell e Pressburger retrataron a un personaxe simple, honorable, definitivamente simpático. Finalmente a visión romántica da guerra que ten Candy queda reprobada por un emotivo discurso do seu fiel amigo Theo -que en 1941 converteuse nun exiliado do nazismo-. O historiador Anthony Aldgate interpretou esta dualidade como unha manifestación do consenso social que comportou a guerra. Con todo as autoridades non o viron así xa que todo o rebumbio que levantou a película foi provocada pola crítica dos Blimps do país, coa escusa de debilitar a moral do exército. Churchill no fondo era un Blimp, a pesar de ser o artifice de enterrar a política de apoucamento de Chamberlain.

Outro elemento polémico foi a audacia de Powell e Pressburger en expor un ton autocrítico, como o demostran as referencias ao paternalismo británico con respecto a Alemaña despois da primeira Guerra Mundial e/ou ao trato que recibe Theo por parte das autoridades británicas ao chegar a Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial, que se asemella ás dificultades que pasou Pressburger durante os dous primeiros anos de guerra. O guionista de orixe húngara estivo ameazado de deportación, debido á súa estancia en Alemaña, e tivo que presentarse á policía cada semana durante meses. O filme posúe un dobre valor histórico: en primeiro lugar, é un testemuño do debate que se estaba producindo no país durante aqueles días, independentemente do enfoque persoal de Powell e Pressburger; en segundo lugar, porque ese debate é froito da evolución histórica que vivira o país co desenvolvemento da guerra. Se nos primeiros anos o debate en Inglaterra foi a supervivencia, despois converteuse no d supervivencia dos demais, e nos últimos anos pasou tratar das formas adecuadas de loita para acabar o máis rapidamente a guerra, tema importante pero sen o carácter dramático das horas decisivas do período 1940-41.

A película foi un éxito, sobre todo porque a suposta prohibición atraeu aos espectadores. O fracaso dos intentos de Churchill por prohibila demostrou a incapacidade das autoridades gubernamentais para controlar a produción en tempos de guerra. Os historiadores Nicholas Pronay e Jeremy Croft argumentan outra visión do asunto, ao afirmar que se o goberno quixese prohibir a película, o fíxese, se non o fíxo, din, é porque a película contiña unha propaganda subliminar: demostrar aos norteamericanos que o Exército Británico estaba limpo de Blimps. En calquera caso o «asunto Blimp» non pasou a maiores probablemente foi porque o clima bélico había mellorado, xa que en 1943 a guerra parecía encarrilada para os británicos, o que demostra que este incidente foi vítima das circunstancias bélicas.

Despois de Blimp, Powell volveu ao terreo do documental cunha produción que carecía do dramatismo da súa primeira experiencia en 1941, pero que posuía a forza para transmitir a idea de cooperación no esforzo bélico. *The Volunteer*, e recollía unha idea de Pressburger sobre a historia dun actor (Ralph Richardson, interpretándose a si mesmo) que decide enrolarse nun navío cara Malta; alí experimenta

o seu bautismo de lume e finalmente é condecorado no palacio de Buckingham. Este argumento recollía a idea suxerida nos invasores: o esforzo é de todos, mesmo dos que menos o pensan. A finais de 1943 e principios de 1944 obsérvase como a produción bélico-propagandística vai diminuindo, nunha evolución lóxica, xa que o maior perigo xa pasara. Iso demostra que as películas propagandísticas xorden por necesidade, e adaptanse ás urxencias do país en cada momento. Se antes sinalamos unha evolución temática, en relación a unha situación histórica, a conclusión é que cando a guerra parece gañada, o cinema deixa de interesarse por contar historias con atmosfera bélica.

O último proxecto de Powell e Pressburger durante a guerra, non foi xa unha produción propagandística ao uso, senón que tiña intencións máis reflexivas que os filmes anteriores. *A Canterbury Tale* (1944) expuña o interrogante de cales eran os verdadeiros motivos polos que a xente de Gran Bretaña loitaba. Os directores expresárono nunha serie de valores inmateriais: o amor romántico, o amor á terra e os costumes (....) e definiron o filme como a súa primeira obra antimaterialista, seguramente como unha reacción ao profundo cambio económico e social que supuxo a guerra para Inglaterra. Ambos apelan a valores eternos, non a valores inmediatos e resaltan que Canterbury e a súa iconografía rural, coa ruta dos peregrinos, son un deses lugares onde se pode apreciar. *A Canterbury Tale* pon de manifesto que a fractura entre campo/cidade aínda existe, fundamentalmente mediante a forma en que describe aos dous protagonistas británicos, a quen a iconografía urbana ha modelado as súas vidas e actitudes, até o punto de facer esquecer as súas raíces.

Powell e Pressburger realizan unha crítica ao vórtice materialista que comportou a guerra. Por tanto, atopámonos ante unha reflexión sobre a crise de identidade que estaba a padecer Inglaterra durante os últimos anos de guerra. Hai un diálogo queixoso do personaxe Thomas Colpeper (Eric Portman), un xuíz de paz que no seu tempo libre organiza conferencias sobre as tradicións e cultura da zona, que ante o tres protagonistas sinala a necesidade do devandito debate: «Ninguén se interesa polo noso campo, nin na guerra, nin na paz» Colpeper continúa: «Tenteino, escribín artigos, aluguei unha sala en Londres, pero ninguén viño, entón houbo o milagre, -o exército levantou un campamento preto de aquí-, puideron explicarlles que significaba esta terra, sentín como un misioneiro». Ese replanteamiento alcanza tamén á muller, cuxa modernidade se compaxina coa procura de valores non materialistas Powell, do mesmo xeito que ocorria no filme do coronel Blimp, retrata á muller británica modelada pola guerra: independente, moderna e autosuficiente, que contrasta coa imaxe tradicional da muller inglesa dos 30 [...]

A Canterbury Tale puxo punto final a unha época en que Powell axudado por Pressburger apostou por ser testemuño do que estaba a ocorrer, desde unha óptica persoal e diferente. Pero esta forte personalidade non é un obstáculo á hora de valorar as súas producións como reflexo do tempo en que estaba a vivir. As diferentes películas analizadas neste artigo reflicten temáticas de maior ou menor transcendencia histórica. Algunhas reafirman aspectos xa coñecidos da guerra e outros lanzan un pouco de luz a temas escuros, como as dificultades que pasaron os británicos durante o inicio do conflito bélico. Creo que é unha bagaxe o suficientemente interesante, para reformularse estudar máis a fondo a ficción como un material atractivo desde o punto de vista histórico.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

NOV
2016

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na
 Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21.
 Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

MÉRcores 2 DE NOVEMBRO

O espía de negro
 (The Spy in Black, Michael Powell, Reino Unido, 1939, 90', VOSG)

MÉRcores 23 DE NOVEMBRO

A regra do xogo
 (La règle du jeu, Jean Renoir, Francia, 1939, 113', VOSG)

MÉRcores 9 DE NOVEMBRO

Só os anxos teñen ás
 (Only Angels Have Wings, Howard Hawks, EUA, 1939, 121', VOSG)

MÉRcores 30 DE NOVEMBRO

O mozo Lincoln
 (Young Mr. Lincoln, John Ford, EUA, 1939, 100', VOSG)

MÉRcores 16 DE NOVEMBRO

A historia do crisantemo tardío
 (残菊物語 [Zangiku monogatari], Kenji Mizoguchi, Xapón, 1939, 143', VOSG)