



D, G, Pr: Michael Powell, Emeric Pressburger; **F:** Erwin Hillier; **M:** Allan Gray; **A:** Eric Portman, Sheila Sim, Dennis Price, John Sweet, Esmond Knight, Charles Hawtrey, Hay Petrie, **B/N,** 124 min. DCP

A Canterbury Tale¹

Un cuento de Canterbury

1944, Reino Unido

Suele recordarse, casi por compromiso, que el cine es un arte colectivo. Pese a ello no es muy común a lo largo de su historia encontrar filmes dirigidos (o cuando menos firmados, que no es exactamente lo mismo) a cuatro o más manos. Aunque en el pasado sigan sin despejarse del todo las atribuciones de trabajos que, por poner un par de ejemplos muy diferentes entre sí, implican a figuras tan importantes como S. M. Eisenstein (¿cuál fue el rol real de Grigori Alexandrov en las películas en las que figura como co-director?) o al Jean-Luc Godard de sus “años Mao” (¿qué papel jugó alguien como Jean-Pierre Gorin en el “Grupo Dziga Vertov”?), en años recientes nos hemos acostumbrado a la presencia abierta de trabajos que se proponen como obras resultantes de un profundo trabajo colaborativo. De nuevo, solo dos ejemplos para iluminar esta idea: la versión más popular (que no quiere decir la menos interesante) de las Hermanas (antes Hermanos) Lana (Laurence) y Lilly (Andrew Paul) Wachowski y su saga *Matrix*; la más artística (nos remitimos solo a sus éxitos en festivales internacionales) del cine de los también hermanos Luc y Jean-Pierre Dardenne.

El caso singular que nos va a ocupar pertenece a un amplio grupo de obras realizadas al alimón por dos cineastas británicos (esta afirmación puede matizarse como comprobaremos) a lo largo de varias décadas en el marco de una industria cuyos resultados estéticos globales suelen ponerse en duda por un sector relevante de los estudiosos del cine. Para no perder mucho tiempo con este problema nos limitaremos a recordar las perentorias afirmaciones que Jean-Luc Godard vierte sobre el cine británico (él dice “inglés”, lo que introduce un matiz que no es despreciable²) en el que es el momento más recordado de sus geniales *Histoire(s) du cinéma* (1998). En concreto, en el episodio 3 (A) titulado “La monnaie de l’absolu”. En la memorable secuencia dedicada a celebrar *Roma ciudad abierta* de Roberto Rossellini realizada en los dramáticos años de la Segunda Guerra Mundial, “el único filme que en sentido cinematográfico ha resistido a la ocupación del cine por América, a una cierta manera uniforme de hacer cine”, JLG no se priva de recordarnos que en esos momentos “los rusos han hecho filmes de martirio, los americanos filmes publicitarios, los ingleses han hecho lo que hacen siempre en el cine, nada. Alemania no tenía cine y los franceses hicieron *Sylvie et le fantôme*. Los polacos hicieron dos filmes de expiación *La pasajera* y *La última etapa* y un filme de recuerdos, *Kanal*, para luego terminar acogiendo a Spielberg cuando, ‘nunca más esto’, se ha convertido en ‘siempre esto’”. Por supuesto, la cursiva es mía. Para que quede claro que las cosas son un poco más complicadas. Porque ya veremos que este juicio solo puede revertirse si nos lo planteamos cómo lo que es, un juicio esencialmente estético.

Por tanto un filme británico (o inglés). Lo que plantea un nuevo problema. ¿Qué queremos decir cuando decimos que una película es inglesa (o española, japonesa, francesa, tailandesa, boliviana, norteamericana, etc.)? ¿Estamos aludiendo a una determinación puramente administrativa? ¿O a la presencia en la misma de algunos aspectos que la vinculan con algunas características culturales específicas y fácilmente identificables susceptibles de autorizar el

10.12.2021

Historias de cine (III)

adjetivo que se coloca tras el sustantivo “cine”? ¿Es verdad que las diferentes obras cinematográficas son portadoras de signos inequívocos que permiten su adscripción a determinadas áreas culturales más allá o más acá de la lengua que hablan sus personajes? ¿O, por el contrario, como sostienen determinados críticos y cineastas, las obras cinematográficas pertenecen, por el contrario, a un “país del cine” que no conoce las fronteras de ningún tipo, donde reina la fraternidad de los artistas y en el que conviven en todo caso los distintos idiolectos de un lenguaje común que algunos llamaron, en su momento, puesta en escena? Aplacemos la respuesta. Que no es sencilla. Pero estamos ante una pregunta que, dadas sus implicaciones, había que plantear antes de seguir adelante.

Porque es necesario dar un paso más y poner sobre la mesa un tercer problema. La película cuyo título encabeza este texto pertenece a un género que no ha conocido buena prensa y que a menudo es visto con desconfianza: el género de la propaganda bélica. Enunciar esta expresión suele tomarse como anuncio de obras que se relacionan con operaciones destinadas a insuflar, por métodos no siempre respetables, los virus del nacionalismo combativo tal y como se hace especialmente patente en tiempos de conflicto bélico. Para ir, de nuevo, rápido diré que muchas grandes obras de arte de las más variadas formas expresivas (literatura, pintura, música, entre otras), forman parte de esta familia de producciones. El cine ni ha estado ni ha podido estar al margen de estos debates y conflictos. Tampoco hay que asustarse por ello ya que el arte siempre ha estado al servicio de la *manipulación* de las almas. ¿O es que acaso el “gran arte” no busca iluminar, reforzar o modificar nuestras posiciones ante los problemas del mundo? Dicho de una forma un poco más técnica, cualquier obra de arte busca *hacer hacer*, sumergirnos en los conflictos de la vida, darnos un punto de vista sobre los mismos y, por qué no, cambiar nuestra manera de enfrentarnos a la realidad. En el cine de propaganda bélica esto no se oculta en absoluto como suele acaecer en el arte que solemos adscribir a los géneros más habituales y menos coyunturales.

Dicho todo esto estamos en posición de empezar a interrogar a un filme concreto: *A Canterbury Tale* (Un cuento de Canterbury, en traducción literal), largometraje de ficción filmado en 1943 y estrenado en 1944 (el puntillismo de la precisión tiene su por qué), realizado por dos cineastas llamados Michael Powell y Emeric Pressburger en la Inglaterra que prosigue una guerra implacable contra el enemigo nazifascista. Guerra que no solo tiene lugar en los frentes de batalla sino en la retaguardia, mediante la necesidad de mantener vivo el refuerzo del espíritu de resistencia de una población que a estas alturas llevaba soportando más de cuatro años de guerra devastadora, en un momento en que comenzaba a verse la salida al final del túnel de la contienda. Para comprobar cómo en cada película (nos detendremos en *una* en concreto aunque aludamos a otras) se plantean los problemas arriba suscitados. Porque como mejor pueden estudiarse los asuntos del cine es atendiendo a la manera en que se encuentran encarnados en las películas que lo componen.

Michael Powell (1905-1990) y Emeric (Imre József) Pressburger (1902-1988). El primero, que había iniciado su relación con el cine siendo fotógrafo de plató en filmes de Alfred Hitchcock (*Champagne*, 1928 y *Blackmail*, 1929), dirigió una veintena larga de películas de los más variopinto en la década de los años veinte. El segundo, húngaro de nacimiento, arrancó su carrera en Berlín, primero como periodista y luego escribiendo guiones, entre otros para Robert Siodmak (*Abschied*, 1930); y ya en Inglaterra para la versión anglófona de *La vie parisienne*, 1936, protagonizada por nuestra Conchita Montenegro). En 1935 se instaló de forma definitiva en Gran Bretaña donde trabajó para Alexander Korda. Así entró en contacto con Powell, del que reescribió el guion de *El espía negro* (*The Black Spy*, 1939), dando comienzo a lo que sería una larga y fructífera colaboración³. Durante la Segunda Guerra Mundial realizaron un grupo de notables películas que pueden clasificarse en el interior de ese género al que hemos aludido arriba, la propaganda bélica: *El paralelo*

49 (Paralell 49th, 1941), *One of Our Aircrafts Is Missing* (1942, que fue la primera obra de The Archers, la productora que ampararía buena parte de las realizaciones futuras de la pareja), *Coronel Blimp* (Life and Death of Colonel Blimp, 1943; obra que desató las iras de Churchill que llegó a calificarla de “antipatriótica” por su defensa de las viejas reglas de las guerras clásicas), *The Volunteer* (1943, cortometraje) y *A Canterbury Tale* (1944). Entre 1943 y 1955 trece filmes llevaron en su cabecera la frase “written, produced and directed by Michael Powell y Emeric Pressburger”⁴, entre ellos obras tan relevantes como *A vida o muerte* (A Matter of Life and Death, 1946), *Narciso negro* (1947), *Las zapatillas rojas* (1948) o *Los cuentos de Hoffman* (1951). The Archers dejó de existir en 1957 y los caminos de Powell y Pressburger se separaron para volver a reunirse al final de sus respectivas carreras en 1966 y 1972 en dos películas poco relevantes. De manera independiente, Powell consiguió un notable aunque controvertido y tardío éxito crítico con *El fotógrafo del pánico* (Peeping Tom, 1960). Por su parte Pressburger solo firmó en toda su carrera un filme como director único: *Twice Upon a Time* (1953).

En cierta medida *A Canterbury Tale* puede tomarse como la última y excéntrica contribución de The Archers al esfuerzo bélico británico durante la Segunda Guerra Mundial. Powell ha contado en sus jugosas memorias⁵ que trató, con la colaboración de Emeric Pressburger, de crear un relato ambientado en su condado natal de Kent, en el sudeste de Inglaterra, que le permitiera volver a los paisajes de su niñez. Pero esta vez para profundizar en las raíces de los valores por los que Gran Bretaña estaba luchando contra los nazis y haciéndolo de tal manera que pudiera incorporar en el filme la visión de un joven soldado americano que se preparaba en aquellos días junto con sus camaradas ingleses para llevar a cabo el asalto a la “fortaleza europea” todavía en poder del Eje.

El guion pergeñado por Pressburger tomó como centro neurálgico la ciudad de Canterbury (aunque de hecho solo las secuencias finales suceden en sus calles y en su catedral) que en la Edad Media había sido un importante centro de peregrinación para los fieles que con su visita a la tumba de Santo Tomás Beckett, el obispo mártir, buscaban recibir las bendiciones del santo o llevar a cabo las penitencias que les liberaran de sus pecados. De hecho, el título mismo del filme alude a la filiación buscada por sus autores: la clásica obra de Geoffrey Chaucer, *Los cuentos de Canterbury* que, inspirándose en el modelo creado por Bocaccio en su *Decamerón*, reunió 24 relatos escritos entre 1387 y 1400 sobre las andanzas de nobles y plebeyos, terratenientes y clérigos, comadres y monjas, molineros y mercaderes, canónigos y campesinos, representantes de los variados estamentos de la sociedad de aquellos días⁶. Tampoco hay que echar en saco roto que la alusión nada velada a la obra de Chaucer ponía su acento de manera implícita sobre una de sus características literarias esenciales: el tratarse de un texto que buscaba afirmar y popularizar la lengua inglesa vernácula en oposición tanto al francés como al latín, idiomas predilectos en aquellos días de la nobleza y de la clerecía.

Todavía más. Para que esta filiación quedara clara desde los comienzos del filme, sus autores incluyeron una secuencia inicial que nos sumerge de lleno en el siglo XIV, en medio de los grupos de itinerantes peregrinos que ascienden las suaves colinas que rodean a Canterbury. Hasta que, de improviso y mediante un corte neto, el vuelo de un ave de presa lanzada al aire por un cazador es sustituido por las evoluciones de un moderno avión de combate y su expectante dueño reemplazado por un soldado moderno que otea en cielo en busca de aeronaves enemigas. Qué duda cabe que este montaje, con su elipsis de seiscientos años, es un antecedente obvio del más conocido que nos llevará en *2001: Una odisea del espacio* a través de cuatro millones de años, vinculando el inicio y el final de lo que el filme de Stanley Kubrick denomina “El alba de la humanidad”. De inmediato, siguiendo el ruido de los motores que se hace oír fuera de campo, un grupo de tanques irrumpe en el encuadre ocupando las suaves colinas de Kent⁷ y un moderno tren hace su aparición en escena llevando en su interior a los tres protagonistas “peregrinos” (aunque ellos ignoran el

carácter que les conferirá el relato) de un nuevo y moderno “cuento de Canterbury”⁸. Que reunirá a un sargento inglés acantonado en el pueblo (Peter Gibss, encarnado por Dennis Price), un sargento norteamericano proveniente de las áreas rurales de la América profunda que camino de Canterbury desciende por error en ese apeadero (Bob Johnson, encarnado por el joven GI⁹ John Sweet sin ninguna vinculación anterior con el cine¹⁰) y a una joven dependiente londinense adscrita al Women’s Land Army que viene a trabajar en las labores agrícolas de la zona (Alison Smith, interpretada por Sheila Simm¹¹). Cada uno de ellos guardará en su interior una particular herida que solo recibirá cura cuando reciban las balsámicas bendiciones que les deparará el fin de su trayecto hasta la catedral de Canterbury.

Abramos un pequeño paréntesis antes de seguir adelante. Para trazar algunas filiaciones más cercanas. No hace falta decir que *A Canterbury Tale* es un filme de ficción en toda regla, con una historia ubicada sobre bases realistas aunque totalmente imaginaria. Pero que guarda memoria de alguna otra obra cinematográfica reciente que pertenece de lleno al llamado género documental sin dejar de ser también una obra de propaganda bélica.

Apenas dos años antes del rodaje de la película de Powell y Pressburger, un joven cineasta llamado Humphrey Jennings ha realizado un pequeño documental de apenas ocho minutos de duración titulado *Words for Battle* (1941), al que ya hemos aludido antes, producido por la Crown Film Unit, servicio de propaganda dependiente del Ministerio de Información. Documental que guarda más relación de la que parece a primera vista en relación con la obra de *The Archers* que nos ocupa. ¿Qué es *Words for Battle*¹²? Una breve descripción de la historia y los valores en torno a los que ha fraguado la nación británica mediante la presentación (encomendada a la voz de Laurence Olivier¹³) de algunos textos literarios obra de autores clásicos como William Caudem, John Milton, William Blake, Robert Browning y Rudyard Kipling, que resuenan sobre imágenes de la Gran Bretaña que lucha, entonces prácticamente en solitario, contra la amenaza totalitaria. Entre sus imágenes, acompañadas por la evocación literaria de un águila (Milton), vemos a un grupo de jóvenes reclutas abordar por primera vez sus aviones de combate. De la misma manera los versos del *Jerusalem* de William Blake sirven de base a imágenes que muestran a los niños que son trasladados al campo para alejarlos de las ciudades bombardeadas¹⁴. Y en un momento dado el célebre discurso de Churchill afirmando la voluntad del pueblo británico de no rendirse jamás (“We shall fight in the beaches,...”) dejará paso sin solución de continuidad al no menos famoso discurso de Lincoln el día de la inauguración del cementerio de Gettysburg que iba a acoger a los muertos de ambos bandos en esa batalla en la Guerra Civil americana. Discurso en el que se nos recordaba que la democracia es el gobierno del pueblo, para el pueblo y por el pueblo. En la imagen, la estatua de Abraham Lincoln ubicada frente a las Casas del Parlamento en Londres (Jennings llegó a afirmar que su filme trataba sobre esta estatua), rodeada por los carros de combate que transitan por las calles de la ciudad. Pasado y presente, historia y actualidad y ambos lados del Atlántico se funden en un crisol único. Ya veremos que no estamos lejos de *A Canterbury Tale*.

Lo relevante estriba en la similitud de las estrategias figurativas y de construcción del discurso que comparten por ambas obras más allá de que estemos en un largo o en un corto, en una ficción o en un documental. Y aunque luego volvamos sobre ello, dejar patente una idea básica que forma parte de la médula espinal de las dos películas: El presente y el pasado se comunican, lo que aflora en la superficie de la actualidad reposa sobre profundas capas geológicas que modelan las apariencias del momento presente. Ya lo dijo San Agustín, existe un pasado del presente, un presente del presente y un futuro del presente. Lo que va a cambiar de un filme al otro tiene que ver con que la llamada a la solidaridad dirigida tanto al resto del Imperio británico como a sus descendientes norteamericanos ya se había activado por la fuerza de los hechos en 1943.

A Canterbury Tale se rueda durante el verano de 1943, justo inmediatamente después de los bombardeos aéreos alemanes que castigaron duramente la ciudad¹⁵. Una de las últimas y más notables escenas de la película nos hace recorrer la ciudad acompañando a su protagonista femenina, Alison Smith. En ella, la cámara de Powell y Pressburger nos muestra una serie de espacios vacíos solo habitados por carteles que señalan qué edificios ocupaban antes estos descampados o por letreros que señalan la nueva ubicación en otros lugares de la ciudad de los negocios que antes de los bombardeos se encontraban en ellos. El recorrido termina, como es lógico, en la Catedral que (al igual que el pueblo británico) se mantiene aún en pie.

La fecha de rodaje es importante no solo por esta razón (el valor “documental” que podemos atribuir a las destrucciones causadas por el enemigo) sino porque en ese momento está en pleno auge la preparación del desembarco que llevará en Junio del año siguiente a los aliados a las playas de Normandía. Inglaterra es un país en plena efervescencia militar y en ella acampan un número importante de soldados yanquis que iban a participar en la operación. No es de extrañar, por tanto, que el filme haga de la relación entre americanos e ingleses uno de sus temas esenciales. Punto de contacto, también, con *Words for Battle*. Uno de los tres “peregrinos” del filme se encarnará en el personaje del sargento americano Bob Johnson. En una de las escenas más significativas, veremos a Johnson entenderse a las mil maravillas con Jim Horton, el carpintero de Chillingbourne. Les basta hablar de la plantación de los cedros, del secado de la madera de olmo o castaño para descubrirse iguales, el joven soldado que ha trabajado siempre en el antiguo aserradero de su familia en el remoto Oregon y el viejo carpintero inglés que sigue aplicando las mismas técnicas de tratamiento de las distintas maderas que sus antepasados pusieron a punto mediante la prueba y el error. El encuentro se saldará con la invitación a comer al GI con la familia del ebanista. Así responderá Johnson a la pregunta de Alison cuando se sorprenda de que el joven pueda entenderse tan bien con el carpintero: “hablamos el mismo idioma”. A lo que la joven, muy *british*, puntualizará, “usted y yo no hablamos el mismo idioma”. Johnson se lo explica con claridad: “él sabe de madera y yo también”. Es el momento de recordar que en la escena inicial el jefe de estación se sorprenderá al ver que los galones de los sargentos americanos invierten su posición con relación a los de los ingleses.

Pero cuando el filme se estrena en Agosto de 1944, las tropas anglo-americanas ya han abandonado sus acantonamientos en la isla y están luchando en el continente. Tras la salida de los soldados yanquis de las islas los temas de la unidad fraterna o el más espinoso de los “inconvenientes” que probablemente resultaron para la población autóctona de su estacionamiento en Inglaterra y del consiguiente choque cultural, habían visto a buen seguro amortiguada su relevancia. Cualesquiera que fueran las causas que concurrieron en ello (y como veremos de inmediato se puede intentar identificar otras), *A Canterbury Tale* se convirtió en el primer fracaso comercial de The Archers. Lo que llevó a sus autores a preparar para el estreno americano una versión distinta. Se amputaron más de veinte minutos de la versión original (entre el material eliminado se cuentan las batallas infantiles cuyo tono remite a Kipling o, incluso, a Richmald Crompton) y se rodó un prólogo y un epílogo ubicado en USA que incorporaba a la actual esposa del sargento Johnson (interpretada por Kim Hunter) a la que el joven relataba en flashback su experiencia inglesa. En el epílogo, el matrimonio se disponía a viajar a Inglaterra para revivir de forma conjunta las experiencias de la guerra.

Pero retornemos a la versión original. Estamos ante un filme que se presenta, de entrada, como un filme de misterio y el “tono” visual de las primeras secuencias así parece confirmarlo. Los tres jóvenes que el azar reúne en la estación de Chillingbourne se ven envueltos en un desagradable asunto. Mientras caminan en la noche cerrada de una población sometida a los apagones destinados a prevenir los bombardeos enemigos, un desconocido

del que solo pueden identificar que iba vestido con uniforme militar y parece desaparecer misteriosamente tras perpetrar su agresión en el edificio del Ayuntamiento, vierte sobre el cabello de Alison un bote de pegamento. Así se toparán con el que se conoce en la localidad como el “hombre del pegamento” (The Glue Man), un sujeto inidentificado que lleva ya a esas alturas once agresiones similares realizadas sobre mujeres que parecen distinguirse todas ellas por haber “confraternizado” con los soldados acampados en las cercanías. El misterio del “hombre del pegamento” se convierte, por poco tiempo como veremos, en el centro del filme. Para entonces ya habremos entrado en contacto con Thomas Coldpeper, juez de paz de la localidad que ha recibido a Johnson enseñándole el llamado “taburete del chapuzón que decora su despacho en la Alcaldía y que era, dice, un instrumento muy útil para hacer callar a las mujeres que hablaban demasiado”. Y que rechazará emplear a Alison en su granja por tratarse de una mujer. Soltero, misógino, que vive con su anciana madre y muy apegado al paisaje y las tradiciones de Kent, Coldpeper se convertirá en el principal sospechoso para el trío de visitantes.

En un audaz giro, el filme se centra en el ambivalente personaje de Coldpeper, interpretado de manera magistral por Eric Portmann, después de que el actor inicialmente previsto Roger Livesey lo rechazará incómodo con alguno de los elementos que formaban la personalidad del juez de paz. De hecho, Coldpeper es un personaje complejo: amante de las tradiciones locales, de la tranquila vida rural, dedicado a difundir las bellezas del paisaje de su condado mediante unas charlas con proyecciones de imágenes fijas que intentan acercar el pasado de Inglaterra a los jóvenes soldados que esperan el momento de dirigirse al campo de batalla. Pero al mismo tiempo desarrolla una actividad nocturna (pronto se verá claro que es el “hombre del pegamento”) bajo la obligación que se ha dado a sí mismo de alejar a los soldados (muchos de ellos han dejado atrás a sus novias o esposas al incorporarse al ejército) de las “tentaciones” femeninas, que transparenta con claridad su voluntad de mantener a cualquier precio las formas de vida más arcaicas.

Lo fascinante de la manera en que Powell y Pressburger construyen su personaje está, precisamente, en la forma en que muestran la complejidad de la vida interior del personaje. No hace falta decir que la elección del “pegamento” arrojado sobre el cabello femenino como arma disuasoria de supuesto comportamientos impropios está, a su vez, cargado de una sexualidad malsana. Pero no es menos cierto que su actividad incansable tratando de sensibilizar a los soldados de los valores del país en el que habitan y defienden, su visión casi espiritual del paisaje que ocupan le convierten en un personaje fascinante. Como algún crítico ha señalado, estamos ante una especie de “místico reaccionario”.

De facto, la construcción del filme adoptará la forma de una elipse, con dos escenas que forman el doble corazón del filme y dan consistencia a su estructura. La propia Alison se rendirá al poder de fascinación de las ideas del juez de paz en esas dos escenas: la ya aludida sesión de linterna mágica dirigida a la tropa y el posterior e imprevisto encuentro en la colina con Coldpeper, momento en el que la joven parece escuchar, tras admirar a lo lejos la belleza de la Catedral de Canterbury navegando en el paisaje, los sonidos de los antiguos peregrinos que todavía transitan por los senderos que hollaron seiscientos años antes. Como el magistrado explica a Alison, si es capaz de oírlos es porque están en su interior. Por cierto, no deja de ser curioso que el primer plano de Alison en el que parece escuchar los sonidos del pasado, verdadero pivote conceptual del filme, esté rodado en estudio y contraste con fuerza con el tono fotográfico de la secuencia en la que se inserta. Me apresuro a añadir que estamos ante una idea de genio, aunque probablemente la debamos a razones más prosaicas: la ruptura de tono visual vuelve ambivalente la situación toda vez que la propia materialización de la idea de la revelación mística trae consigo, mediante el cambio de “tono visual”, la potencial crisis de su “verdad” desvelando su carácter artificial.

En esta última escena se pone de relieve uno de los elementos más notables del filme. Como todos sabemos en la inmensa mayoría de las películas,

el paisaje no es más que un *fondo* dedicado a ser habitado por las *figuras* del relato. En una escena como esta (la reminiscencia sonora la vincula con la del inicio del filme) la película alcanza a convertirlo en la auténtica *figura* del relato, en la encarnación de la “englishness”, en ese crisol de transformaciones en la que habitan lo mismo halcones y aviones de caza, antiguos peregrinos y soldados de hoy. El filme sugiere que cualquier paisaje de la Inglaterra profunda es una reserva geológica que guarda las huellas del pasado en el que pueden rastrearse, si lo miramos y lo escuchamos con atención, las razones que dan solidez a su presente. Una manera de entender a Coldpeper es caer en la cuenta de los paralelismos que su personaje guarda con una de las creaciones más célebres de Rudyard Kipling (otra vez Kipling, también presente con su poema titulado “The Beginnings” en *Words for Battle*), *Puck el de la colina Pook*, aunque el origen de su raigambre sea shakesperiana. Porque Coldpeper se presenta como una especie de Puck de blancos cabellos, un apropiadísimo introductor de embajadores a las costumbres y paisajes ingleses. Un gran conocedor de la historia de su país y un auténtico personaje de los “fairy tales” que brotan de él.

Por eso hay que ser muy prudentes a la hora de acusar al filme (y a su personaje central) de conservadurismo y fijación en unas esencias que no solo hacen economía de la diversidad “nacional” de la Gran Bretaña sino que también se recrean en su visión de un paraíso rural idealizado, dejando de lado divisiones como las de clase que la guerra parece haber suspendido temporalmente¹⁶. Es verdad que Coldpeper aparece investido de esas ideas. Pero también es verdad que el filme las muestra sin intentar ocultarlas, sin hacer de ellas una idea fija y permanente. Coldpeper lo enunciará con claridad: su mundo está sufriendo un “terremoto” y la guerra lo va a cambiar definitivamente¹⁷. El tiempo no puede detenerse. Algo que ya debíamos haber advertido si hubiéramos tomado en consideración las palabras de la placa que se exhibe en la entrada del Instituto Coldpeper, donde el magistrado da sus charlas. Se trata de una cita de John Dryden que dice: “Ni siquiera el cielo tiene poder sobre el pasado, lo que ha sido ha sido y yo he tenido mi epitafo”.

A la hora de la verdad la escena final en la Catedral mostrará a los tres “peregrinos” y al “hombre del pegamento” asistiendo a una ceremonia religiosa en la que se despide a los soldados que parten para el frente. En las secuencias inmediatamente anteriores cada uno de los tres “peregrinos” habrá recibido sus “blessings” (bendiciones). Alison conocerá que su prometido al que creía muerto ha sido encontrado con vida y que la aristocrática familia del joven está dispuesta a permitir su relación. Bob Johnson, el sargento americano, recibirá por fin noticias de su novia tras haber estado privado de su correspondencia durante largos meses y Peter, el sargento británico (organista de sala cinematográfica en la vida civil) satisfará sus, hasta ese momento, frustrados deseos artísticos interpretando en la ceremonia religiosa y en el órgano de la Catedral de Canterbury la *Tocata y Fuga BWV 565* de Bach, ante la mirada aprobatoria del organista titular. Por su parte, un Coldpeper que unas horas antes, en el viaje en tren que conduce al cuarteto protagonista desde Chillingbourne a Canterbury ha confesado sus acciones y ha declarado estar dispuesto a asumir su culpa, recibirá su “penance” (penitencia): perdido en la multitud que abarrota la iglesia observará a los “peregrinos”, soldados y civiles, siendo nada más que uno entre ellos.

Ahora caemos en la cuenta de que el filme nos planteaba un misterio a resolver, que sí estábamos a ante una película de intriga. El “caso del hombre del pegamento” se ha transformado en el reconocimiento de las razones que han llevado a cada uno de los protagonistas a entender cuál era su papel en el combate que sus países respectivos llevaban contra el fascismo. *A Tale of Canterbury* podría haberse titulado con la denominación con la que se conoce a una de las series más famosas de documentales bélicos de la II Guerra Mundial: “¿Por qué combatimos”.

Desde los inicios del nuevo siglo *A Canterbury Tale* ha ido ganando relevancia crítica en la filmografía de sus creadores. No solo porque Pressburger, por ejemplo, destacara en un momento dado que se trataba de su obra predilecta o porque en 1977 el British Film Institute llevara a cabo una restauración de la versión original sino porque se ha creado a su alrededor una serie de actividades y obras que ponen de manifiesto que la película continúa viva en el imaginario del espectador británico.

Durante años Paul Tritton¹⁸ y Steve Crook han organizado paseos guiados a los sitios de rodaje de *A Canterbury Tale*, así como charlas ilustradas en relación con el filme y sus personajes. Estas jornadas alrededor de los recuerdos del rodaje, dieron nacimiento en 2005 a un documental dirigido por David Thompson, titulado *A Canterbury Trial* en el que se recogen momentos de ese “nuevo peregrinaje”, en este caso por distintos escenarios del rodaje original.

Unos años antes, en 2002, Victor Burgin que regresaba a su país natal tras largos años de ausencia preparó para la Galería Arnolfini de Bristol, una video-instalación titulada *Victor Burgin: Listen to Britain*¹⁹ de siete minutos de duración que muestra en *loop*, una serie de filmaciones contemporáneas de los paisajes visitados en *A Canterbury Tale* sobre los que podemos escuchar como *voice over*, el diálogo que mantienen en la colina Alison y Coldpeper, aunque, curiosamente, se muestra el plano en el que Alison “escucha” los sonidos del pasado, privando de estos al espectador de la instalación. Algunos críticos han leído este “viaje al pasado” por parte del video-artista y teórico como una respuesta al impacto que los acontecimientos del 11/09/2001 han tenido sobre algunas reflexiones en curso sobre la identidad colectiva. Por nuestra parte nos interesa destacar la manera en que el filme de 1944 sigue habitando en el imaginario de espectadores y artistas diversos, mostrando su capacidad de seguir inspirando a varias generaciones posteriores, más de setenta y cinco años después de su realización.

Se me ocurre pensar que una parte importante de la fascinación que *A Canterbury Tale* ejerce sobre los espectadores de hoy puede ser descrito con las mismas palabras que utiliza un Coldpeper cuya imagen se recorta sobre el halo que crea la luz de la linterna mágica que utiliza para revivir el pasado y su continuidad en el presente. En el fondo, está relatando un nuevo cuento de Canterbury. Respondiendo a las preguntas de uno de los soldados que asisten a su charla y que demanda saber cómo sabremos que lo que cuenta sucedió realmente, Coldpeper les recomienda que “sigan el viejo camino y piensen en ellos y en la vieja Inglaterra. Ellos subieron a Chilingbourne como ustedes (...) Estarán viendo lo que vieron sus ojos (...) Y cuando tomen la curva del camino donde ellos vieron las torres de Canterbury, solo tendrán que girar la cabeza para verlos en el camino detrás de ustedes”.

Dicho en los sintéticos términos de nuestro amable anfitrión: “Hay más de un modo de acercarse a los antepasados”. El de Coldpeper juega con el poder de evocación de la palabra. El de Powell y Pressburger utiliza los poderes del arte que es, sin duda, el que ha correspondido al siglo XX, el cinematógrafo.

NOTAS

- 1 El filme no se estrenó comercialmente en España. Existe una edición en DVD (con el título de *Un cuento de Canterbury*) de calidad mediocre editada en 2011 por Divisa Home Video. La editora norteamericana de DVD y Blu-ray Criterion lanzó en 2006 una edición de dos DVD con una copia del filme de excelente calidad y acompañada de materiales adicionales de notable interés entre los que se encuentra el soberbio cortometraje documental de Humphrey Jennings *Listen to Britain* (1943). Por razones que comprenderán los que sigan leyendo hubiera sido más útil la inclusión en el pack de otra obra de Jennings, la titulada *Words for Battle* (1941).
- 2 Gran Bretaña (Albión) es el nombre geográfico de una isla de la que forman parte física Inglaterra, Escocia y Gales. En castellano, en el lenguaje cotidiano, Inglaterra suele tomarse por extensión como sinónimo de Reino Unido de Gran Bretaña que realmente es una formación política estatal formada por Inglaterra, Gales, Escocia e Irlanda del Norte.
- 3 Pressburger no será el único británico sobrevenido que participe en roles esenciales de *A Canterbury Tale*. De hecho, Erwin Hillier, su director de fotografía era un exiliado alemán que comenzó su carrera como asistente de cámara en *M* (1931) de Fritz Lang y había colaborado en dos obras anteriores de Powell, *The Man Behind the Mask* (1936) y *El espía negro* (*The Black Spy*, 1939). Su vínculo con *The Archers* se rompió en 1946 al negarse a compartir con Jack Cardiff las labores de director de fotografía de *A vida o muerte* (1946), filme que se rodaba en color, tarea para la que Cardiff parecía reunir mayor experiencia. Otro tanto sucede con el responsable de la música de la película, Allan Gray, tras el que se esconde el polaco Józef Zmigrod, antiguo alumno de Arnold Schoenberg, instalado en Gran Bretaña desde 1936 y que se responsabilizó de la música de algunos de los títulos fundamentales de *The Archers* en la década de los cuarenta.
- 4 Aunque no hay constancia fehaciente de ello, el lugar común atribuye a Pressburger, de forma mayoritaria, las labores de escritura y producción y deja para Powell las que podríamos vincular con lo que suele entenderse como puesta en escena, incluyendo la dirección de actores.
- 5 Distribuidas en dos volúmenes consecutivos tituladas respectivamente *A Life in the Movies* (1986) y *Million-Dollar Movie* (1992). Véase Bibliografía.
- 6 Como todo el mundo conoce existe una adaptación cinematográfica de *Los cuentos de Canterbury*, realizada por Pier Paolo Pasolini en 1972, como segunda parte de su célebre “Trilogía de la vida”, con su director en el papel de Chaucer.
- 7 La *voice over* ha señalado sobre la imagen de las onduladas colinas que “el camino del Peregrino sigue serpenteando los bosques, atravesando campos fértiles. Y aunque poco ha cambiado de la época de Chaucer, es otro tipo de peregrino el que hace ahora el camino”.
- 8 “Cuando empezamos el peregrinar, olvidado el ruido de los cascos, el crujir de la rueda, abajo en el valle transcurre la vía de acero. Ningún anfitrión como el sol nos da la bienvenida. Acabamos de iniciar el viaje”. Que, de hecho, se inicia en la oscuridad del *blackout* en la pequeña estación provinciana de Chillingbourne, última parada de tren antes de Canterbury en la que el azar reunirá a los tres modernos “peregrinos”.
- 9 El ejército de USA empezó a utilizar en 1936 la sigla GI como abreviatura de *Government Issue*. Durante la Segunda Guerra Mundial pasó a ser el apelativo que describía principalmente a los soldados usamericanos de Infantería, aunque también a los de Mar y Aire, en especial a los de rango más inferior, ya se tratara de reclutas de reemplazo o voluntarios.
- 10 Inicialmente el rol iba a ser interpretado por Burgess Meredith.
- 11 En principio la actriz prevista para el papel fue Deborah Kerr que renunció a aparecer en el filme.
- 12 *Words for Battle* se encuentra incluida en el *pack* editado por el BFI en 2008 titulado *Land of Promise: The British Documentary Movement 1930-1950*.
- 13 Para decirlo todo, en 1944 Laurence Olivier llevaría a la pantalla su segunda adaptación shakesperiana, *Enrique V* (Henry V), parcialmente financiada por el gobierno británico. Este filme estrenado cuando sus soldados combatían en el continente y que en su primera parte relata la invasión de Francia por los ingleses en defensa de los derechos de su rey al trono galo, se abre con el siguiente texto: “dedicated to the Commandos and Airborne Troops of Great Britain the spirit of whose ancestors it has been humbly attempted to recapture”.
- 14 Adelantemos acontecimientos: Una de las escenas más bellas de *A Canterbury Tale* describe los juegos bélicos a los que se entregan los niños de Chillingbourne en un marco que recuerda a los idílicos paisajes de *Words for Battle* que acogen a los pequeños ciudadanos reubicados en la campiña.
- 15 Los bombardeos sobre Canterbury forman parte del conjunto de operaciones bélicas que se conocen con la denominación de “Baedeker Blitz”. Planeadas por la *Lutwaffe* como respuesta a los devastadores bombardeos británicos de las ciudades alemanas de Lübeck y Rostock, tuvieron lugar entre los meses de Abril y Mayo de 1943 afectando a las ciudades de Exeter, York, Norwich, Bath y Canterbury, entre otras. Se conocen con esa denominación en alusión a las famosas guías turísticas alemanas Baedeker que se utilizaron para seleccionar objetivos relevantes por su valor histórico y cultural antes que militar en lo que se concebían como operaciones de castigo a la población civil.
- 16 A la hora de hablar de “esencialismos” y “transformaciones”, de “conservadurismo” y de “sensibilidad hacia las diferencias”, no me parece impertinente recordar que la primera decisión del pueblo británico tras el fin de la contienda no fue otra que retirar su confianza para pilotar la reconstrucción del país al hombre que les había conducido a la victoria. El terremoto que vivió Churchill no desmerece del que dice estar sintiendo Coldpeper. Aunque, como es bien sabido, unos años después, el orondo político volvió a tomar en sus manos la riendas del poder.
- 17 La manera del filme de hacer suyos todos estos problemas no dejan de recordar a la que plantea una obra como *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), en lo que su personaje principal reúne lo mejor y lo peor de un mundo dividido en términos que pueden homologarse con los que se hacen visibles en *A Canterbury Tale*.
- 18 Véase Paul Tritton, *A Canterbury Tale: Memories of a Classic Wartime Film*, Canterbury, E. C. Parker and Co. Ltd., 2006.
- 19 Incluida en la edición citada de Criterion.

10.12.2021

Historias de cine (III)

BIBLIOGRAFÍA

Auto y biografías:

- Michael Powell: *A Life in the Movies*, Londres, William Heinemann Ltd., 1986.
Michael Powell: *Million-Dollar Movie*, Londres, William Heinemann Ltd., 1992.
Kevin MacDonal: *Emeric Pressburger. The Life and Death of a Screenwriter*, Londres, Faber and Faber, 1985.

Entrevistas:

- David Lazar (ed.): *Michael Powell. Interviews*, University Press of Mississippi, 2003.

Libros sobre Powell y Pressburger:

- Ian Christie: *Arrows of Desire. The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, Londres, Faber and Faber, 1985.
Llorenç Esteve: *Michael Powell y Emeric Pressburger*, Madrid, Cátedra, 2002.
Andrew Moor: *Powell and Pressburger. A Cinema of Magic Spaces*, IB Tauris, 2005.

Libros sobre el contexto de producción de a *Tale of Canterbury*:

- Paul Tritton: *A Canterbury Tale. Memories of a Classic Wartime Movie, Canterbury*, E. C. Parker and Co. Ltd., 2000.
Paul Tritton: *Michael Powell's Canterbury Tales. Setting the Scene for a Classic Wartime Movie*, Canterbury, Parkers, 2010.

Páginas web:

- <http://www.powell-pressburger.org/>
http://www.powell-pressburger.org/Reviews/44_ACT/index.html [entrada específica sobre A Canterbury Tale]

Textos literarios:

- a) Michael Powell: *Juego de espera* (traducción de Antonio Iriarte, prólogo de Miguel Marías), Reino de Redonda, 2019.
b) Emeric Pressburger: *Envejece el guerrillero*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1962.