

Los films de Michael Powell: el testimonio de un país en guerra

Llorenç Esteve

En estos últimos años la evolución de la historiografía tradicional ha ido admitiendo que las películas fueron, son y serán testimonios de la Historia del siglo XX. Esta afirmación que parece incuestionable aún tiene sus detractores y genera opiniones escépticas, probablemente porque los teóricos de la llamada «historia contextual», que así se denomina la metodología que estudia los *mass-media* como fenómeno histórico, todavía no han procedido a encontrar el entramado analítico satisfactorio para analizar cómo las obras artísticas o culturales sirven de sujeto y objeto históricos.

Ante este vacío que lentamente se va llenando, intentaremos aportar nuestra visión para reafirmar la idea de que el cine nos pueden explicar y también hacer entender con mejor precisión ciertos momentos de la Historia. Sería ingenuo por mi parte pretender que las películas puedan explicar fielmente la guerra, pero por otra parte sería injusto no afirmar que dichas obras apartan luz histórica tanto a temas generales, como a hechos más puntuales de la misma. Las producciones que analizo, la mayoría de ficción, son testimonios de una época y su valor nunca se puede medir aislada o independientemente de la sociedad que las produce, ya que transpiran gran parte de lo sucedido en aquellos años y por lo tanto, son valorables como documentos históricos. Cuando aparecieron los primeros intentos de analizar y valorar históricamente el hecho filmico, los historiadores, seguramente por miedo y escepticismo, menospreciaron el análisis de la ficción cinematográfica¹. Creían de forma errónea que los documentales y los noticiarios eran más aprovechables históricamente porque se acercaban con mayor fidelidad a la realidad de un tiempo. Afortunadamente los historiadores han aprendido que los diferentes medios cinematográficos (ficción, documental y noticiarios) están sujetos a manipulación, y han empezado a valorar históricamente la ficción. Ésta ofrece perspectivas de análisis muy interesantes, sobre todo porque detrás de la capacidad de reinventar la realidad, se esconden intencionalidades, mentalidades y hechos que nos pueden hacer comprender mejor un tiempo histórico. A este respecto se ha manifestado el historiador británico Clive Coultass « Los films de ficción han recibido menor consideración por parte del historiador, pero su rol como reflejo de la sociedad en el cual se producen debe ser ahora tomado seriamente»².

Para desbancar los escepticismos que puede haber en el estudio de la ficción, he pretendido analizar dichos films, no como la realidad, sino como una visión histórica de la realidad, también he intentado contextualizar histórica y políticamente los contenidos, reforzando la idea de que responden a los diversos hechos y debates que tenían lugar en un periodo concreto. Pero además de testimonio o reflejo, el cine proporciona otro elemento muy interesante para los historiadores: la influencia de las películas en la población durante la guerra. La manipulación, la propaganda, la evasión, las actitudes, las costumbres, son elementos de suma importancia para los estudios históricos, sin embargo, no los analizaré en este artículo.

¿Por qué elegir la producción británica y más concretamente la obra de Michael Powell? Hay muchas respuestas, pero la más contundente es que Gran Bretaña fue un país ejemplar a la hora de mostrar las conexiones entre la realidad y la pantalla³. Su voluntad realista, el carácter de su gente, la libertad de su sistema democrático o el dramatismo de ser durante meses el único enemigo firme ante la amenaza nazi sustentan esta idea. En segundo lugar, la razón de elegir a Powell como representativo de la producción bélica radica en que no siempre fue el fiel defensor de la propaganda tradicional; su originalidad, su espíritu crítico⁴, su amor al país y los estrechos contactos de sus producciones con los órganos gubernamentales, son cuatro razones que explican mi elección. Aunque quizás la razón de mayor peso es que las películas en que interviene directa o indirectamente son claves, tanto desde el punto de vista cronológico como temático. La originalidad de Powell reside en alejarse de la típica propaganda manipuladora y deformadora, y su espíritu crítico desveló aspectos problemáticos en el esfuerzo bélico. Además, sus contactos con el Gobierno nos muestran como las autoridades británicas estaban preparadas para afrontar los retos de un país en guerra.

MICHAEL POWELL: ANTECEDENTES

En primer lugar, vamos a situar a Michael Powell, protagonista de nuestro trabajo. Nacido en Bekesbourne (Canterbury), en 1905, tuvo una infancia feliz, sólo perturbada por la muerte de su hermano mayor John y las desavenencias conyugales de sus padres. Ya desde joven quiso ser director de cine y al principio tuvo mucha suerte al integrarse en el equipo de producción de Rex Ingram, uno de los grandes directores mudos norteamericanos que estaba en Europa dirigiendo los últimos films de su carrera. Protegido de Harry Lachman, un pintor judío de Chicago, entró en el cine británico, en los albores del sonoro, con la compañía *BIP (British Internacional Pictures)* ejerciendo como foto-fija, script o ayudante de montaje, para directores como Hitchcock, Lupu Pick y otros. Con una formación cosmopolita empezó a dirigir sus propias películas en 1931, producciones de bajo presupuesto llamadas *quotas quickies* porque servían para que los americanos llenaran las cuotas de producción, fijadas por las leyes británicas. Fueron años difíciles para Powell, que realizó 23 films en 6 años, habitualmente *thrillers*, cuyos guiones solían salir de las páginas de sucesos de los periódicos. Joe Rock un productor independiente norteamericano le dio la oportunidad de salir del callejón sin salida que fueron las *quota*. La oportunidad se llamaba *The Edge of the World* (1937), un film basado en una vieja idea de Powell sobre la vida y los valores de los habitantes de una isla semiaislada del norte de Escocia. La película, influenciada por el movimiento documentalista que se estaba desarrollando en Inglaterra, fue un éxito y Alexander Korda, que por aquella época era uno de los magnates del cine británico, se fijó en él y lo contrató para su propia productora, *London Films*. El papel de Korda como responsable del lanzamiento de la carrera de Michael Powell fue indudable, sobre todo porque fue el responsable de que conociera a Emeric Pressburger creador de los guiones que dirigió Powell desde 1939 y a partir de 1942 se convirtieron en dueto firmando conjuntamente dirección, producción y guión.

EMERIC PRESSBURGER

Cuando Michael Powell decidió firmar conjuntamente sus obras con Emeric Pressburger sabía que solamente estaba haciendo justicia con la importancia que tenía su labor. Pressburger tenía una personalidad diferente a la de Powell fundamentada en su origen y en los acontecimientos que vivió durante los primeros 40 años de su vida. Emeric (Imre) Pressburger nació en Miskolc (Hungría) (1902), en el seno de una familia judía. Desde los 16 años su vida se convirtió en una huida constante a través de media Europa, por culpa de los avatares de la Historia. El fin de la Primera Guerra Mundial, le convierte en rumano. La marginación de los húngaros, por parte de los rumanos le obliga ir a Praga, Stuttgart y después Berlín. Allí decide ser guionista cinematográfico entrando a trabajar en la UPA, la productora de cine más grande Europa. Con la subida de Hitler al poder, Emeric, por su origen judío, se ve de nuevo obligado a huir a París. Finalmente después de una corta estancia en el cine francés Pressburger decide probar suerte en el cine británico. A través de un antiguo productor Günther Stapenhorst conoce a Alexander Korda que produce *The Challenge* (1938), con guión de Pressburger.

Toda esta accidentada vida se trasmite en los guiones; preocupación por la identidad y origen de las personas, un perfecto conocimiento de la mentalidad germánica o una firme voluntad por reflejar la realidad. La primera oportunidad que tiene Pressburger de mostrar su personalidad se produce en *The Spy in Black*.

THE SPY IN BLACK

En 1938, -época del desastre de Múnich, de las primeras críticas a las autoridades británicas por subvalorar el rearme alemán y el peligro del nazismo, conocida como época del apaciguamiento y encabezada por el primer ministro Neville Chamberlain. Powell realiza *El espía negro (The Spy in Black)*, basada en una obra de J. Storer Clouston que narra las peripecias de un espía alemán en Inglaterra durante la Primera Guerra Mundial. El retrato del personaje principal es sumamente ambiguo: es un enemigo, pero a su vez es un hombre de valor y coraje. La razón podría explicarse con elementos cinematográficos, dada la atracción que ejerció el actor Conrad Veidt (protagonista, que interpretaba al espía Hardt) hacia Powell, a éste le fue imposible retratar negativamente al personaje, o al hecho que Pressburger -emigrado

proveniente de Alemania- no le gustara retratar de manera simplista a los alemanes. En aquella época los films de espías apenas se atrevían a describir ideológicamente al enemigo, a veces su nacionalidad era indeterminada y constituían un engranaje más dentro del género que, sobre todo, popularizó Alfred Hitchcock con films como *The Thirty-nine Steps (39 escalones)* o *The Secret Agent (El agente secreto)*, incluso algunos guiones anti-nazis fueron obstaculizados por la censura⁵. Así, la postura de Powell era un reflejo de la ambigüedad de las relaciones británico-alemanas que imperó durante aquellos años, siendo sus dos máximas expresiones la humillación de Múnich y la actitud británica durante la Guerra Civil española.

Michael Powell que todavía estaba bajo contrato de la *London Films*, se embarcó en el proyecto más ambicioso acometido por el productor Alexander Korda: *The Thief of Bagdad (El ladrón de Bagdad)*. Powell sería contratado para suplir al despedido director Ludwig Berger (otro alemán) y fue responsable de diversas escenas. A pesar que el film era una fantasía de las “Mil y una noches”, hay sospechosas referencias interpretables en clave política en el personaje de Jaffar. El personaje, interpretado de nuevo por Conrad Veidt, es un tirano y un personaje de lo más siniestro que bien se puede relacionar con Hitler; el narrador de la historia habla de que un día el pueblo se levantará y conseguirá finalmente la libertad. Resultan apuntes quizá muy vagos, pero que pueden ser perfectamente asumibles por la conflictividad del periodo.

GUERRA MUNDIAL

El estallido de la guerra comportó la movilización general de Gran Bretaña y de sus instituciones, también el cine se movilizó, y al día siguiente de aquel fatídico 1 de septiembre se estaba planeando la que sería la primera película propagandística de la guerra. *The Lion Has Wings*, que así se llamó el film, se completó en 6 semanas, presentándose el 17 de octubre al Ministerio de Información y estrenada al público el 3 de noviembre. ¡Mayor rapidez imposible! Los responsables: Winston Churchill y su amigo Alexander Korda. El primero le pidió realizar un film propagandístico para así levantar la moral del país. Korda paró la producción de *El ladrón de Bagdad* y puso en funcionamiento su potente máquina industrial con sede en los estudios Denham, poniendo a sus mejores técnicos a trabajar día y noche en el proyecto. Hay que señalar que Powell sólo fue co-director y en nada participó en el guión basado en una historia de Ian Dalrymple, amigo suyo desde la época de las cuotas. La película era una mezcla de documental y ficción, que glosaba la grandeza de la monarquía y ofrecía una leve historia argumental que describía la acción heroica de unos pilotos británicos. *The Lion Has Wings* incluía una reconstrucción del fallido raid aéreo británico sobre el canal de Kiel, que precisamente fue la tarea encomendada a Powell. A pesar de que esta labor no puede considerarse como importante, no podemos perder la oportunidad de hablar de un film clave dentro del periodo histórico.

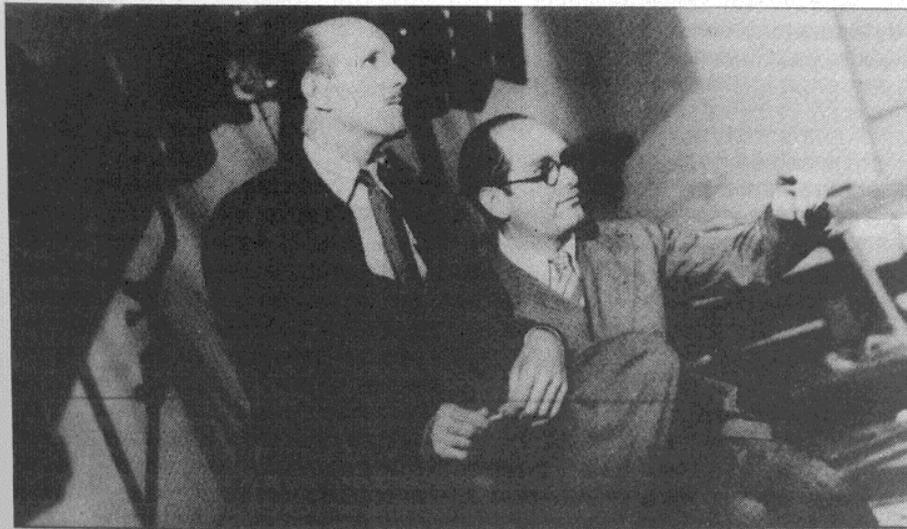
La importancia de esta película reside en comprobar con mayor exactitud la situación del país en el momento de estallar la guerra. El arranque muestra imágenes provenientes de documentales de un país idílico, pacífico, libre que gradualmente se contrasta con el retrato de la Alemania nazi: tropas marchando, destrucción, etcétera. Un tipo de contraste de intenciones propagandísticas que, los documentales de Frank Capra como *Know Your Enemy (1942)* plasmarán con mayor efectividad⁶. Seguidamente se hace una síntesis de como los alemanes han conseguido el poder durante las últimas décadas, así se contrastan las respectivas formas de gobierno: el autoritarismo nazi y la monarquía británica. Son precisamente la monarquía y sus valores los ejes de la concepción nacional, como muestran las imágenes y el discurso ensalzador hacia la figura del rey Jorge VI y de sus antepasados. Además de la monarquía, la película realza el carácter de los británicos y su personalidad peculiar de la que siempre se han sentido orgullosos y que les permitió dominar el mundo durante siglos. La segunda parte del film está constituida por fragmentos que tienen la intención de dar tranquilidad y seguridad a la población: imágenes de fábricas de armas o escenas de ficción que describen un enfrentamiento aéreo, al tiempo que intentan convencer al espectador de que con los globos antiaéreos se podía defender el país⁷. Por otro lado, los alemanes quedan absolutamente ridiculizados, mediante el enlace de imágenes de Hitler con caballos en el Derby y al mostrar una asamblea de mandos alemanes con sonido de fondo de ovejas. Unas secuencias que el público de la época celebraba riendo sin parar⁸. Ese tono insultante, y la visión triunfalista de los británicos, es una muestra de la euforia del país en septiembre de 1939. Los británicos no imaginan lo que les viene encima, incluso están seguros de parar los pies a los alemanes gracias a su carácter y a la larga tradición histórica que les respalda. Los hechos históricos confirman las imágenes cinematográficas, como por ejemplo la declaración del gobierno británico anunciando que planeaba una guerra de tres años

o afirmaciones tan rocambolescas como las del ministro Liddell Hart en verano de 1939: «Si ahora estallara la guerra, esas naciones partirían del mismo punto de desnutrición alcanzado por Alemania a los dos o tres años de iniciada la guerra anterior»⁹. Aunque el film fue uno de los tres mayores éxitos de la temporada, fue recibido negativamente por los críticos más liberales, como Tom Harrison que lo calificó de «Una poderosa contribución hacia la complacencia chamberliana»¹⁰. Incluso Powell definió *The Lion Has Wings* como una producción que expresaba medias-verdades y medias-mentiras¹¹. Podríamos decir que fue un ejemplo aislado de euforia, pero los films realizados en los meses posteriores participan de esta concepción confiada de los ingleses con respecto al desarrollo de la guerra y a sus enemigos.

EL MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y SU PAPEL DENTRO DEL CINE

Korda, hombre de grandes influencias, recibió ayuda técnica del Ministerio de Información (MoI), iniciando la relación entre el gobierno y la industria cinematográfica. Pero ¿qué papel jugó el Ministerio durante la guerra? Desde el inicio, la reinstauración del Ministerio de Información tuvo mala acogida, ya que la opinión pública de un país democrático no creía necesario un órgano de control e incluso de represión de la opinión pública y la filtración de noticias. En teoría el Ministerio se encargaba de velar por la seguridad del país, a través del control de los *mass-media* existentes: prensa, radio y cine. El Ministerio se vio pronto incapacitado para llevar la tarea y también inmerso en la inestabilidad que invadió al gobierno durante los dos primeros años de la guerra. Hubo cuatro cambios ministeriales: Lord MacMillan desde septiembre de 1939 hasta enero de 1940, Sir John Reith hasta mayo del mismo año, Duff Cooper hasta julio de 1941 y Brendan Bracken hasta el final de la guerra¹².

Pero ¿cómo influyó el Ministerio de Información en el cine? La complicada estructura ministerial dedicaba al cine -la denominada Films Division-, tampoco se libró de numerosos cambios. La política varió dependiendo de la época. En un principio se apoyó a los grandes productores del país ofreciéndoles ayuda técnica como la que recibió Korda en 1939, aunque en el terreno del documental los meses que Joseph Ball llevó el mando de la Films Division fueron un desastre, ya que las 2/3 partes de las producciones en que el MoI estuvo implicado no se estrenaron¹³. Después, con Kenneth Clark, se intentó llevar una política ambiciosa con el objetivo de financiar films de ficción; pero fracasó porque los órganos financieros del gobierno la obstaculizaron. Finalmente, la política de Jack Beddington, iniciada a mediados de 1940, se centra en la ayuda a documentales y noticiarios. La mayoría de los historiadores confirman la importancia del MoI con respecto a la producción cinematográfica¹⁴. Ningún film era permitido si el gobierno no lo autorizaba¹⁵, además la aprobación ministerial significaba ayudas importantes para realizar el film, librar a los artistas de los servicios del ejército, prioridades en el transporte, etc¹⁶. Por otra parte, la Films Division creó un memorándum a principios de 1940¹⁷, en el que intentaba crear las bases de lo que debía ser un buen film de propaganda. Dicho documento estaba dividido en tres apartados que a su vez se subdividían en otros. Los apartados generales expresaban ideas esenciales: por qué y cómo luchamos y la necesidad de exaltar el sacrificio para poder ganar la guerra. El documento expresaba referencias de como exaltar las instituciones, la capacidad democrática y la actitud tolerante. Pronto se vio que era imposible acordar una política unitaria en el esfuerzo de guerra y siguiendo cada uno una serie de mínimos, la respuesta fue diferente según quien estaba detrás de la producción.



Michael Powell y Emeric Pressburger durante el rodaje de su primera dirección conjunta, **One of Our Aircraft is Missing** (1942).
Arriba: Eric Portman, en **49th Parallel** (1941).

Pero volvamos a nuestro protagonista. Powell, debido al éxito obtenido con *El espía negro*, intentó hacer una producción de similar estructura (mezcla de suspense y acción), incluso con el mismo equipo de actores (Conrad Veidt y Valerie Hobson, entre otros) y algunos técnicos que repitieron con el director británico. Sin embargo, la situación era distinta, el país había entrado en guerra y la recreación de los enemigos tenía que ser menos ambigua que en el periodo previo. Powell no se esforzó en la visión de los alemanes, retratados más como villanos que como enemigos ideológicos, sin embargo el aspecto más interesante es la captación del ambiente que rodea a la historia. La película se titulaba *Contraband*,

porque su inicio describe el control del contrabando por parte de los ingleses hacia los barcos neutrales y sus mercancías. La realización vino motivada por necesidades propagandísticas, una de las cuales era levantar la moral, el propio Powell declaró que su film se sumaba al esfuerzo bélico demostrando cómo las costas británicas estaban seguras ante cualquier imprevisto¹⁸. El drama tiene como protagonista al capitán danés de un buque mercante con destino a Rotterdam, su barco es retenido por las autoridades británicas ya que transporta un cargamento de medicamentos. El capitán, atraído por una misteriosa pasajera, le conduce a pleno corazón de Londres donde desenmascara una red de espías. Por lo tanto, se trataba de una historia de suspense, donde era fundamental la recreación del marco geográfico de la narración. En la contextualización encontramos los aspectos más interesantes de la película, sobre todo en la descripción de la precariedad del país ante los primeros efectos del bloqueo (el llamado *BlackOut*) entre finales de 1939 y principios de 1940, periodo de la producción del film. El director muestra un Londres en penumbra, en muchos aspectos caótico, con restricciones, donde los pubs y los *nightclubs* son los mejores lugares para olvidar la dura vida cotidiana. Interesante desde el punto de vista histórico también resulta el apunte irónico sobre Neville Chamberlain: en una escena en una fábrica aparecen numerosos bustos del Primer Ministro llenos de polvo, de lo que podemos interpretar que su figura es anacrónica. Chamberlain aún no había caído, quedaban pocos meses para el desastre de Noruega. -su tumba política-, pero las críticas a su política de apaciguamiento eran latentes no sólo por su debilidad antes de la guerra, sino por la desorganización estratégica durante los primeros meses de la misma. A pesar de este hecho, *Contraband* transmite una sensación de ingenuidad, sobre todo en lo referente al enemigo, que reafirma la idea de que la invasión de Francia sirvió para cambiar la mentalidad y abrir los ojos de mucha gente.

La siguiente producción de Powell fue una incursión en el documental, un medio muy utilizado en aquellos tiempos, pero que el director británico no era muy entusiasta de trabajar en el género. La producción, que llevó prácticamente en solitario, duraba cinco minutos y se titulaba *An Airman's Letter to his Mother*. El documento era sobrecogedor, ya que el protagonismo de la película recaía en el contenido de una carta real -publicada en el *Times* de la época- de un piloto británico que escribió a su madre, y que debía ser entregada si fallecía. El contenido de la carta intenta confortarla del sufrimiento ante su muerte. Powell en ningún momento muestra los personajes, sino que retrata con su cámara los objetos personales de la familia, unos objetos que evocan sentimientos y recuerdos con facilidad. El mensaje del film era claro, concienciar a los familiares de los sacrificios que comportaba la guerra, ya que estamos en un periodo en que el país pide lo máximo de sus ciudadanos. La película era la demostración que las consecuencias de los trágicos momentos que sufrió Gran Bretaña durante 1940 provocaron una fractura en el cine británico. A partir de aquellos momentos las producciones intentarían huir del esquematismo y la ambigüedad que les habían caracterizado hasta entonces. Este cambio se visualiza en la siguiente producción de Michael Powell *Los invasores (49th Parallel)*, basada en una historia de Emeric Pressburger. La película será una de las más importantes de aquel período, primero por la implicación directa del Ministerio de Información, algo inhabitual en las producciones de ficción, y segundo, por su fuerte carácter ideológico.

LOS INVASORES: UN FILM CLAVE DEL PERÍODO

La historia de esta producción arranca de un encargo del MoI de hacer un film de propaganda, un encargo que indudablemente se produce como reacción al duro contexto histórico. La génesis del proyecto data de los primeros meses de 1940, cuando Michael Powell se encuentra con Kenneth Clark (director de la National Gallery, y por entonces jefe de la nueva división de films del Ministerio de Información). En este encuentro es el que tuvo mucho que ver John Sutro, productor y amigo de Powell¹⁹, Clark invita al realizador a que realice una producción de carácter propagandístico, con el apoyo económico del Ministerio. Powell rechazó la idea inicial de hacer una película sobre dragaminas y propuso realizar un film sobre Canadá²⁰. Según él, la intención de hacerla en aquel país fue motivada porque un día leyó un artículo de un famoso periodista canadiense, Beverly Baxter que argumentaba que Canadá estaba obligado a estimular a los norteamericanos a entrar en la guerra²¹. Clark adelantó dinero a Powell, y éste acompañado de Pressburger emprendieron inmediatamente viaje a Canadá, durante el largo trayecto en barco aprovecharon para idear el argumento.

La historia se sitúa en la Segunda Guerra Mundial y describe a un submarino alemán que después de torpedear a un petrolero, encalla en aguas de la Bahía de Hudson; allí el submarino será hundido por la aviación canadiense sobreviviendo seis soldados alemanes. En ese momento su única

salida es llegar a los Estados Unidos, por aquel entonces todavía neutral. En su largo camino irán encontrándose con diversos tipos de personas y actitudes que contrastaran con su ideología nazi: un campamento esquimal, un poblado hutterita de origen alemán que los soldados confunden con simpatizantes de su propia ideología, un esteta inglés, investigador de la cultura de los indios -que compara con rituales nazis- y, finalmente, un soldado canadiense que acaba de desertar, no por falta de heroicidad sino por falta de acción. Durante el trayecto hacia la neutral Norteamérica, el grupo nazi irá disminuyendo en número, hasta que el último superviviente sea atrapado.

Como vemos, el discurso ideológico está basado en la confrontación de ideas, un lenguaje inédito hasta aquel entonces en los films británicos. Powell y Pressburger estructuraron el mensaje de *Los invasores* en replantear las nociones de democracia a partir de ideas de no-violencia, libertad y ética, probablemente los elementos en que la mayoría de la población podía estar de acuerdo, y enfrentarlas así con el ideario nazi, fundamentado en el miedo y la violencia. Otra diferencia es el contraste entre la unidad del pueblo canadiense, aún a pesar de los diferentes personajes y sus formas de vida, en contra del enfrentamiento y la división de las filas enemigas, como lo demuestran las discusiones entre los dos tenientes nazis o la actitud de Vogel cuando, observando a sus compatriotas hutteritas, recuerda su juventud. Esa unidad tenía que fundamentarse mostrando a hombres de diferentes culturas, conocimientos y clase.

La característica que hace diferente a esta película con respecto a otras del período, es que la violencia discursiva está a la misma altura que la crudeza visual que desprenden sus imágenes. La violencia nazi es atacada sin ninguna ambigüedad desde un punto de vista moral; lo que nos reafirma que la película es producto de un contexto, del que no podemos obviar la propaganda alemana especialista en la violencia discursiva y retórica. La escena en que un radiofonista alemán exalta la valentía de aquellos marinos, cuando uno detrás de otro caiga en las garras de los aliados, más bien por su incapacidad y por supuesto por su errónea ideología, demuestra que *Los invasores* puede calificarse de contrapropaganda. El propio Powell citó que uno de los objetivos al hacer esta historia era contrarrestar la propaganda enemiga²².

Hay un elemento que planea sobre todo el film: el miedo a la invasión. Si situamos cronológicamente la película, vemos que se hizo en el periodo en que Alemania estuvo más cerca del objetivo de conquistar Gran Bretaña. Powell y Pressburger embarcaron hacia el Canadá el 13 de abril de 1940, el día en que Noruega fue invadida por Hitler, por lo que se llevaron la psicosis ante una futura invasión²³. El pánico que se tenía a la invasión era indudable y los ingleses se aferraron como nunca a la lucha y al sacrificio para que no sucediera. Y el hecho es que *Los invasores* no fue la única producción en dejar patente el temor a una invasión: *Went the Day Well*, producida unos pocos meses después que el film de Powell, narra cómo un destacamento alemán invade un pueblo del sur de Inglaterra. En *Los invasores*, se produce un hecho demostrativo de la certeza de ese miedo: los alemanes actúan en sus diversos encuentros con los canadienses como invasores de un grupo humano pacífico, estructurado y sin problemas; cuando la irrupción se produce, alteran todos los elementos sociales provocando el caos y la violencia. Pero el miedo a la invasión ofrece otra lectura; elevar la concienciación para provocar un mayor esfuerzo por parte de todos en la lucha contra el enemigo. Idea que se muestra en el personaje de Philip Armstrong Scott, (interpretado por Leslie Howard) un erudito que estudia las costumbres de los indios, un *gentleman* que es consciente de que la guerra en ese momento no le puede afectar lo más mínimo, pero, de repente, los alemanes entran en su pequeño mundo y sin darse cuenta tiene la guerra ante sus ojos. El personaje tarda en reaccionar y resulta un aviso para el público de que todo el mundo está implicado en la guerra, aunque no se esté en primera línea de fuego.

Como hemos dicho, la intención inicial de realizar este film fue propiciar que los Estados Unidos abandonaran su neutralidad. Pero los acontecimientos se echaron encima y cuando el film se estrenó en USA, a principios de 1942, estos ya no necesitaban motivaciones de ningún tipo. Pero si analizamos el momento histórico de su proceso de producción, vemos que son los meses en que los ingleses presionan con mayor fuerza a Roosevelt para que entre en la guerra.

En el siguiente proyecto, Powell decidió que Pressburger podía codirigirlo con él; su trabajo conjunto había sido intenso y positivo, y a partir de ese momento su colaboración duraría cerca de 15 años. Sin embargo, las labores seguían estando delimitadas, Pressburger realizaba el guión, a partir de ideas conjuntas y Powell era el absoluto responsable de la dirección. La película que sirvió de bautizo para este famoso dueto se titularía *One of Our Aircraft is Missing*. El origen del título proviene de una de

las frases más repetidas en los noticiarios radiofónicos de la época (“uno de nuestros aviones ha desaparecido”). Si el film anterior era una demostración de la idea de por qué se estaba luchando, *One of Our Aircraft is Missing* era un ejemplo que ahondaba en el cómo se debe luchar. Sin embargo, hubo paralelismos entre las dos producciones, Powell intentó ofrecer la visión inversa con un argumento similar, cuyos protagonistas eran sus compatriotas, no los nazis, manteniendo una visión no monolítica de las mentalidades humanas.

Los protagonistas son miembros de una tripulación de un avión perteneciente a un escuadrón, cuya misión es hacer un raid sobre Stuttgart (elegido por Pressburger porque allí tuvo la primera experiencia antisemítica²⁴). De regreso tienen problemas que les obligan a caer en paracaídas en territorio holandés, allí conectan con la resistencia local, que finalmente les ayuda a escapar. Los aviadores forman un extenso espectro humano: un diplomático, un agente textil, un actor, una estrella de fútbol, el dueño de un garaje y un caballero. Con este conjunto, Powell hace un estudio psicológico de su país, establece comparaciones generacionales, de ámbito geográfico, pero también económicas, aunque matizadas por el hecho de la guerra.

Si observamos la descripción de los británicos sigue la línea inversa a los alemanes en *Los invasores*. Si el enfrentamiento ideológico provocaba la desmembración del grupo, aquí el encuentro con los invasores nazis serviría para reforzar su lealtad y unidad, ya que al principio muestran diferencias entre ellos de liderazgo y de actuación en una situación extrema, que al final desaparecerán en aras del interés colectivo. El guión de Pressburger no señala las diferencias sociales existentes entre ellos, sino que las diferencias simplemente son las que puede haber entre un hombre de campo y uno de ciudad, entre un actor y un futbolista, entre un hombre mayor y otro joven. Las diferencias existen, pero no se trata exclusivamente de un film de consenso social, como lo podía ser *Sangre, sudor y lágrimas* (1942), y una larga sucesión de producciones promovidas con esta idea a partir de aquel año, sino en una obra que muestra la lógica diversidad de Inglaterra.

Pero junto a la descripción de los personajes británicos, hay otro elemento importante, el análisis de los holandeses que los acogen y los esconden de los invasores nazis. Powell y Pressburger los tratan con respeto y sin ningún concepto de superioridad. Son gente sencilla e inteligente, que tienen sus particulares estratagemas para burlar al enemigo. Particularmente destaca la descripción de sus mujeres, como son los personajes de Els Meertens (Pamela Brown), y Jo de Vries (Googie Withers) que representan un concepto de mujer fuerte, que particularmente nos recuerda a *La Kermesse Heroique*, del director belga Jacques Feyder. *One of Our Aircraft is Missing* era un homenaje al pueblo holandés que arriesgaba su vida ayudando a los británicos, donde su mensaje final es bien explícito “Los holandeses se levantarán de nuevo”. Con respecto a los alemanes, Powell y Pressburger deciden darse un respiro, los sitúan como invasores anónimos, ya que sus referencias visuales son escasas, pero sí es palpable su amenaza: oficiales retratados de espalda entrando en las iglesias, los sonidos de sus botas retumbando y micrófonos vociferando órdenes. Por aquella época el cine británico se mostró especialmente prolífico en mostrar que sucedía en los países ocupados, hubo ejemplos primerizos, aunque demasiado individualistas como *Dangerous Moonlight* (*Aquella noche en Varsovia*, 1941), pero a partir de 1942 se sucedieron retratos más colectivos sobre países ocupados, como *The Foreman Went to France* (1942) o *The Day Will Dawn* (1942), que sucedía en Noruega, *Undercover* (1943) en Yugoslavia o *Escape to Danger* (1943) en Dinamarca. Probablemente los británicos pensaban que su seguridad estaba garantizada y había que apoyar a sus vecinos en la lucha contra el invasor. A estos ejemplos se les sumó *One of Our Aircraft is Missing* y la posterior *The Silver Fleet*, producida por Powell y Pressburger, que también tenía a los holandeses como protagonistas colectivos.

One of Our Aircraft is Missing no sólo fue importante por el inicio de la colaboración total entre Powell y Pressburger, sino porque sirvió para asentar su posición en la industria cinematográfica británica gracias al apoyo que le suministró Arthur Rank. El productor ya les había ayudado decisivamente a la finalización de *Los invasores*, pues el Tesoro no había permitido pagar los costes de esta superproducción para la época²⁵. El apoyo de Rank cristalizó totalmente al permitir que Powell y Pressburger creasen una productora, donde Rank sólo intervenía para suministrar el dinero. La productora se llamaría *The Archers* (Los arqueros). Al tiempo en que creaban la productora, Powell y Pressburger se pusieron en marcha para su próximo proyecto, cuyo origen proviene de unas frases del guión original de *One of Our Aircraft is Missing* que fueron cortadas en la versión definitiva²⁶ y que aparecían en una secuencia en la que dos miembros de diferentes generaciones de la escuadrilla británica discuten sobre el dilema de la edad, el

joven se imagina como será cuando tenga la edad del viejo y viceversa. Entre medio de los dos films, Powell y Pressburger produjeron una película no dirigida por ellos. Se trataba de una producción que no se desvinculara de la temática bélico-propagandística habitual en los artistas durante aquellos años, *The Silver Fleet*. Ambientada en Holanda, narra las andanzas de un doble espía interpretado por Ralph Richardson que actúa clandestinamente bajo el nombre del patriota holandés Piet Hein que luchó contra el dominio español.

EL ASUNTO DE EL CORONEL BLIMP

La idea, creada en su film anterior, fructificó en la historia de un militar británico, Clive Wynne-Candy, desde principio de siglo hasta la actualidad. En los cuarenta años de carrera se producen tres hechos que condicionan su vida: la amistad con un oficial alemán, Theo Kretschmar-Schuldorff, al que conoció en un duelo; el amor que surge en esos años y, por último, en adaptarse al momento en que vive. Esta idea -la vieja historia entre los nuevos y los viejos métodos, entre los resquicios victorianos y las nuevas generaciones- era un debate presente en la sociedad británica de aquellos tiempos, e incluso en el Parlamento²⁷. Debate que se agudizó con la derrota de Singapur a mediados de 1942, una de las más humillantes para el ejército británico, de la que se responsabilizó a los mandos por menospreciar al enemigo. La derrota sirvió para abrir la polémica sobre los métodos para vencer a las potencias del Eje.

Originariamente, Powell y Pressburger titularían su producción *The Life and Death of Sugar Candy*, pero rápidamente la cambiaron por *The Life and Death of Colonel Blimp* (*El Coronel Blimp*). Blimp era el nombre con que se conocía familiarmente a este tipo de militares, debido a las caricaturas que David Low publicaba en el *Evening Standard*, curiosamente un diario propiedad del conservador Lord Beaverbrook. La conexión entre el Blimp literario y el cinematográfico era tan directa, no sólo por su aspecto físico -cara redonda, calvo y con un gran bigote-, sino porque solía «reflexionar» en los baños turcos. Al principio, las autoridades, no pusieron ninguna objeción al proyecto, pero una recomendación de Winston Churchill que desembocó en irritable insistencia provocó una serie de problemas en relación con la película. Las cartas gubernamentales de este tema dejan claro que el Primer Ministro quiso prohibir la producción, y ante la imposibilidad de hacerlo, intentó prohibir la exportación²⁸.



Roger Livesey y Anton Walbrook, en **El Coronel Blimp** (1943).
Arriba: Deborah Kerr y Livesey (Candy), en una imagen de su juventud.

La intención de Powell y Pressburger era realizar un retrato crítico sobre la actitud de ciertos militares, motivado por el incuestionable patriotismo de los artistas, por ejemplo afirmaron: «El Coronel Blimp era un símbolo de la dilación británica por el recuerdo a la tradición y todas las cosas que sabemos que nos está haciendo perder la guerra»²⁹ o la significativa dedicatoria del inicio «Dedicada al nuevo ejército, al nuevo espíritu de la guerra...» Sin embargo, el retrato del personaje estaba bañado por una fina capa de ambigüedad, ya que los realizadores retrataron a un hombre que en su juventud era valiente, en contra de las autoridades que le ordenaban prudencia, pero con el transcurso de los años Candy va quedando fuera de tiempo. Además Powell y Pressburger retrataron a un personaje simple, honorable, definitivamente simpático. Finalmente la visión romántica de la guerra que tiene Candy queda reprobada

por un emotivo discurso de su fiel amigo Theo -que en 1941 se ha convertido en un exiliado del nazismo-. El historiador Anthony Aldgate interpretó esta dualidad como una manifestación del consenso social que comportó la guerra³⁰. Sin embargo las autoridades no lo vieron así ya que toda la polvareda que levantó la película fue provocada por la crítica de los Blimps del país, con la excusa de debilitar la moral del ejército. Churchill en el fondo era un Blimp, a pesar de ser el artífice de enterrar la política de apaciguamiento de Chamberlain.

Otro elemento polémico fue la audacia de Powell y Pressburger en plantear un tono autocrítico, como lo demuestran las referencias al paternalismo británico con respecto a Alemania después de la primera Guerra Mundial y/o al trato que recibe Theo por parte de las autoridades británicas al llegar a Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial, que se asemeja a las dificultades que pasó Pressburger durante los dos primeros años de guerra. El guionista de origen húngaro estuvo amenazado de deportación, debido a su estancia en Alemania, y tuvo que presentarse a la policía cada semana durante meses³¹. El Coronel Blimp posee un doble valor histórico: en primer lugar, es un testimonio del debate que se estaba produciendo en el país durante aquellos días, independientemente del enfoque personal de Powell y Pressburger: en segundo lugar, porque ese debate es fruto de la evolución histórica que había vivido el país con el desarrollo de la guerra, si en los primeros años el debate en Inglaterra fue la supervivencia, después se convirtió en la supervivencia de los demás, y en los últimos años plantearse las formas adecuadas de lucha para acabar lo más rápidamente la guerra, tema importante pero sin el carácter dramático de las horas decisivas del periodo 1940-41.

La película fue un éxito, sobre todo porque la supuesta prohibición atrajo a los espectadores. El fracaso de los intentos de Churchill por prohibirla demostró la incapacidad de las autoridades gubernamentales para controlar la producción en tiempos de guerra. Los historiadores Nicholas Pronay y Jeremy Croft argumentan otra visión del asunto, al afirmar que si el gobierno hubiera querido prohibir la película, lo hubiera hecho, si no lo hizo, dicen, es porque la película contenía una propaganda subliminal: demostrar a los norteamericanos que el Ejército Británico estaba limpio de Blimps³². En cualquier caso el «asunto Blimp» no pasó a mayores probablemente fue porque el clima bélico había mejorado, ya que en 1943 la guerra parecía encarrilada para los británicos, lo que demuestra que este incidente fue víctima de las circunstancias bélicas³³.

Después de Blimp, Powell volvió al terreno del documental con una producción que carecía del dramatismo de su primera experiencia en 1941, pero si poseía la fuerza para transmitir la idea de cooperación en el esfuerzo bélico. El título de este documental fue *The Volunteer*, y recogía una idea de Pressburger sobre la historia de un actor (Ralph Richardson, interpretándose a sí mismo) que decide enrolarse en un navío hacia Malta, allí experimenta su bautismo de fuego y finalmente es condecorado en el palacio de Buckingham. Este argumento recogía la idea sugerida en *Los invasores*: el esfuerzo es de todos, incluso del que menos se lo piensa.

A finales de 1943 y principios de 1944 se observa como la producción bélico-propagandística va disminuyendo, en una evolución lógica, ya que el mayor peligro ya había pasado. Eso demuestra que las películas propagandísticas surgen por necesidad, y se adaptan a las urgencias del país en cada momento. Si antes hemos señalado una evolución temática, en relación a una situación histórica, la conclusión es que cuando la guerra parece ganada, el cine deja de interesarse por contar historias con trasfondo bélico.

El último proyecto de Powell y Pressburger durante la guerra, no era una producción propagandística al uso, sino que tenía intenciones más reflexivas que los films anteriores. *A Canterbury Tale* planteaba el interrogante de cuáles eran los verdaderos motivos por los que la gente de Gran Bretaña luchaba. Powell y Pressburger lo expresaron en una serie de valores inmateriales: el amor romántico, el amor a la tierra y las costumbres. La historia presentaba a tres personajes: un soldado americano, uno inglés y una muchacha del ejército enviada por el Ministerio de Agricultura, que llegan a Chillingbourne- un pueblo situado cerca de Canterbury-. La momentánea estancia en aquel lugar les invitará a la reflexión y a replantearse aspectos personales que la urgencia de la guerra no les permitía.

Powell y Pressburger la definieron como su primera obra antimaterialista, seguramente como una reacción al profundo cambio económico y social que supuso la guerra para Inglaterra. Ambos apelan a valores eternos, no a valores inmediatos y resaltan que Canterbury y su iconografía rural, con la ruta de los peregrinos, son uno de esos lugares donde se puede apreciar. *A Canterbury Tale* pone de manifiesto

que la fractura entre campo/ciudad aún existe, fundamentalmente mediante la forma en que describe a los dos protagonistas británicos, a quien la iconografía urbana ha modelado sus vidas y actitudes, hasta el punto de hacer olvidar sus raíces. Powell y Pressburger realizan una crítica a la vorágine materialista que ha comportado la guerra. Por lo tanto, nos encontramos ante una reflexión sobre la crisis de identidad que estaba padeciendo Inglaterra durante los últimos años de guerra. Hay un diálogo quejoso del personaje Thomas Colpeper (Eric Portman), un juez de paz que en su tiempo libre organiza conferencias sobre las tradiciones y cultura de la zona, que ante los tres protagonistas señala la necesidad de dicho debate: «Nadie se interesa por nuestro campo, ni en la guerra, ni en la paz» Colpeper continua: «Lo intenté, escribí artículos, alquilé una sala en Londres, pero nadie vino, entonces hubo el milagro, -el ejército levantó un campamento cerca de aquí-, pude explicarles qué significaba esta tierra, me sentí como un misionero». Ese replanteamiento alcanza también a la mujer, cuya modernidad se compagina con la búsqueda de valores no materialistas³⁴. Powell, al igual que ocurría en *El coronel Blimp*, retrata a la mujer británica que ha modelado la guerra: independiente, moderna y autosuficiente, que contrasta con la imagen tradicional de la mujer inglesa de los 30. Otra referencia que podemos aprovechar históricamente son las relaciones anglo-americanas, replanteadas sobre todo, con la presencia masiva de los norteamericanos en la isla. La película señala que a pesar de la fuerte personalidad inglesa -expresada en el personaje de Colpeper- no existen muchas cosas que separen a británicos y norteamericanos. Este aspecto fue también abordado posteriormente por Powell y Pressburger en *A Matter of Life and Death (A vida o muerte, 1946)*, en que las diferencias entre países eran ínfimas ante las cosas comunes que unían todos los hombres.

A Canterbury Tale puso punto final a una época en que Powell ayudado por Pressburger apostó por ser testimonio de lo que estaba ocurriendo, desde una óptica personal y diferente. Pero esta fuerte personalidad no es un obstáculo a la hora de valorar sus producciones como reflejo del tiempo en que estaba viviendo. Las diferentes películas analizadas en este artículo reflejan temáticas de mayor o menor trascendencia histórica. Algunas reafirman aspectos ya conocidos de la guerra y otros lanzan un poco de luz a temas oscuros, como las dificultades que pasaron los británicos durante el inicio del conflicto bélico. Creo que es un bagaje lo suficientemente interesante, para replantearse estudiar más a fondo la ficción como un material atractivo desde el punto de vista histórico.

FIIMOCRAFÍA DEL PERÍODO BÉLICO

Título original: *The Lion Has Wings*. Producción: London Films Productions (GB, 1939). Producción: Alexander Korda. Dirección: Michael Powell, Brian Desmond Hurst y Adrian Brunel. Guión: Adrian Brunel y E.V.H. Emmett, basado en una historia de Ian Dalrymple. Fotografía: Harry Stradling. Música: Richard Addinsell. Montaje: Henry Cornelius y Charles Friend. Sonido: A.W. Watkins. Intérpretes: Merle Oberon (Mrs. Richardson), Ralph Richardson (WC Richardson), June Drupez (June), Robert Douglas (Briefing Officer), Anthony Bushell (piloto), Derrick de Marney (Bill), Brian Worth (Bobby), Austin Trevor (Schulemburg), Ivan Brandt (oficial), G.H. Mulcaster (Controlador), Herbert Lomas (Holveg), E.V.H. Emmett (narrador). B/N -76 min. Estreno: 3-XI-1939.

Título original: *Contraband*. Producción: British National (GB, 1940). Productor: John Corfield. Director: Michael Powell. Guión: Emeric Pressburger y Michael Powell. Argumento: Brock Williams, basado en una historia de Emeric Pressburger. Fotografía: F.H. Young. Música: Richard Addinsell. Montaje: John Seabourne. Dirección artística: Alfred Junge. Sonido: C.C. Stevens. Intérpretes: Conrad Veidt (Capitán Andersen), Valerie Hobson (Mrs Sorensen), Hay Petrie (Hombre del SS Helving/ Chef de «Three Vikings»), Esmond Knight (Mr Pidgeon), Raymond Lovell (Van Dyne), Charles Victor (Hendrick), Henry Wolston (1er camarero danés), Julian Vevey (2o camarero danés), Sydney Monoton (3er camarero danés), Hamilton Keen (4o camarero danés), Eric Berry (M. Abo). B/N- 92 min. Estreno: 20-III-1940.

Título original: *An Airman's Letter to His Mother*. Producción: Michael Powell (GB, 1941). Director: Michael Powell. Fotografía: Bernard Browne. Narrador: John Gielgud. B/N -5 min. Estreno: Junio-1941.

Título original: *49th Parallel*. Producción: Ortus films/ Ministry of Information (GB, 1941). Productor: Michael Powell y John Sutro. Director: Michael Powell. Argumento: Emeric Pressburger. Guión: Emeric Pressburger y Rodney Ackland. Fotografía: Frederick Young. Música: Ralph Vaughan Williams. Montaje: David Lean. Dirección Artística: David Rawnsley. Sonido: C. C. Stevens. Intérpretes: Eric Portman

(Teniente Emst Hirth), Richard George (Capitán Bernsdorff), Raymond Lovell (Teniente Kuhnecke), Niall MacGinnis (Vogel), Peter Moore (Kranz), John Chandos (Lohrmann), Basil Appleby (Jahner), Laurence Olivier (Johnnie Barras), Finlay Currie (The Factor), Ley On (Nick), Anton Walbrook (Peter), Glynis Johns (Anna), Charles Victor (Andreas), Frederick Piper (David), Leslie Howard (Philip Armstrong Scott), Tawatra Moana (George, el indio), Eric Clavering (Art), Charles Rolfe (Bob), Raymond Massey (Andy Brock), Theodore Salt y O.W. Fonger (Oficiales de aduana EUA). B/N -123 min. Estreno: 24-XI-1941.

Título original: *One of Our Aircraft is Missing*. Producción: British National (GB, 1942). Productores: John Corfield, Michael Powell y Emeric Pressburger. Director: Michael Powell y Emeric Pressburger. Guión: Emeric Pressburger y Michael Powell. Fotografía: Ronald Neame. Montaje: David Lean. Dirección Artística: David Rawnsley. Sonido: C.C. Stevens. Intérpretes: Godfrey Tearle (Sir George Corbett), Eric Portman (Tom Earnshaw), Hugh Williams (Frank Shelley), Bernard Miles (Geoff Hickman), Hugh Burden (John Glyn Haggard), Emrys Jones (Bob Ashley), Pamela Brown (Els Meertens), Joyce Redman (Jet Van Dieren), Googie Withers (Jo de Vries), Hay Petrie (Burgomaestre), Peter Ustinov (el sacerdote), Robert Beatty (Hopkins), Michael Powell (Despatching Officer). B/N -102 min. Estreno: 27-VI-1942.

Título original: *The Life and Death of Colonel Blimp*. Producción: The Archers/Independent Producers (GB, 1943). Director, productor y guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Fotografía: Georges Perinal. Música: Allan Gray. Montaje: John Seabourne. Dirección Artística: Alfred Junge. Operadores de cámara: Jack Cardiff y George Unsworth. Sonido: C. C. Stevens. Intérpretes: Anton Walbrook (Theo Kretschmar-Schuldorff), Roger Livesey (Clive Candy), Deborah Kerr (Edith/Barbara/Angela), Roland Culver (Coronel Betteridge), James McKechnie (Spud Wilson), Albert Lieven (von Ritter), Arthur Wontner (Counsellor), David Hutcheson (Hoppy), Ursula Jeans (Frau Kalteneck), John Laurie (Murdoch), Harry Welchman (Mayor Davis), Reginald Tate (Van Zijl), A E Matthews (Presidente), Carl Jaffe (von Reumann), Felix Aylmer (obispo). Color- 163 min. Estreno: 26-VII-1943.

Título original: *The Volunteer*. Producción: The Archers (GB, 1943). Director, Productor y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger .Fotografía: Freddie Ford. Música: Allan Gra. Montaje: John Seabourne. Intérpretes: Ralph Richardson (el mismo), Pat McGrath (Fred Davey), Laurence Olivier, Michael Powell. B/N -46 min. Estreno: 10-1-1944.

Título original: *A Canterbury Tale*. Producción: The Archers (GB, 1944). Director, productor y guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Fotografía: Erwin Hillier. Música: Allan Gray. Montaje: John Seabourne. Dirección Artística: Alfred Junge. Intérpretes: Eric Portman (Thomas Colpepper, JP), Sheila Sim (Allison Smith), Sgt John Sweet (Bob Johnson), Dennis Price (Peter Gibbs), Esmond Knight (Narrador/Seven-Sisters/soldier/idiota del pueblo), Charles Hawtrey (Thomas Duckett), Hay Petrie (Woodcock), George Merrit (Neg Horton), Edward Rigby (Jim Horton), Freda Jackson (Prudence Honeywood), Betty Jardine (Fee Baker). B/N -124 min. Estreno: 21-VIII-1944.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) TAYLOR, Philip. M. *Britain and the Cinema in the Second World War*. London: MacMillan, 1988, p. 4-5.
- (2) COULTASS, Clive, «British Feature Films and the 2nd World War», en *Journal of Contemporary History*. Vol.1. No.1. (1984): 9.
- (3) Hay muchos historiadores del periodo que reafirman esta conexión entre ellos; MURPHY, Robert, «British Film Production 1939 to 1945», en Geoff HURD (ed) *National Fictions*. London: British Film Institute Publishing, 1984; ALOCATE, Anthony- RICHARDS, Jeffrey. *Britain Can Take it. The British Cinema in the Second World War*. London: Routledge, 1986.
- (4) Un espíritu crítico que le acarrió toda una serie de problemas, desde el intento de prohibición de *El Coronel Blimp* por parte de Winston Churchill, hasta el boicot que le hizo la prensa conservadora encabezada por los panfletos de E. W. ROBSON y M. M. ROBSON. *The Shame and Disgrace of Colonel Blimp: The True Story of the Film*. London, 1944.
- (5) ROBERTSON, James C., «British Film Censorship Goes to War», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 2. No.1 (1982): 51-52.

- (6) Pertenciente a la serie *Why We Fight*, este documental era una constatación de la propaganda didáctica que solía utilizar Frank Capra, donde en *Know Your Enemy*, mostraba dos globos terráqueos y comparaba las democracias, con las dictaduras.
- (7) CALDER, A. *The People's War*. London: Jonathan Cape, 1969. p. 55.
- (8) RICHARDS, Jeffrey -SHERIDAN, Dorothy. *Mass-Observation at the Movies*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987, p. 29.
- (9) TAYLOR, A.J.P. *Historia de Inglaterra 1914-1945*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 408.
- (10) HARRISON, Tom. «Social Research and the Film», en *Documentary News Letter*. V. 1. No.11 (Nov.1940): 10.
- (11) POWELL, Michael. *A Life in Movies*. London: Mandarin, 1990, p. 334-335.
- (12) ALOCATE, Anthony -RICHARDS, Jeffrey. *Op. cit.*, p. 5.
- (13) TAYLOR, Philip, M. *Op. cit.*, p.10.
- (14) Entre ellos Anthony Aldgate, Jeffrey Richards y Philip Taylor.
- (15) TAYLOR, Philip, M. *Op. cit.*, p. 7.
- (16) MURPHY, Robert. *Op. cit.*, p.15.
- (17) Memorandum publicado en Ian CHRISTIE. *Powell, Pressburger and Others*. London, BFI, 1978, p.121-124.
- (18) POWELL, Michael. *Op. cit.*, p. 338.
- (19) *Idem*, p. 344. 1
- (20) RAINS, Tony. «Retrospective 49th Parallel», en *The Monthly Film Bulletin*, Vol. 51, , No.610 (1984): 357.
- (21) *Ibidem*.
- (22) POWELL, Michael. *Op. cit.* p. 350.
- (23) MacDONALD, Kevin. *The Life and Death of a Screenwriter*. London: Faber and Faber, 1994. p: 167.
- (24) MacDONALD, Kevin. *Op. cit.*, p. 194.
- (25) ALDGATE, Anthony -RICHARDS, Jeffrey. *Op. cit.*, p. 32.
- (26) El montador del film, David Lean, dijo que ese diálogo no tenía nada que ver con el argumento y por eso aconsejó cortarlo del metraje final.
- (27)ALDGATE, A. «What a difference a war makes. The Life and Death of Colonel Blimp», en RICHARDS , J. -ALDGA TE, A. *Best of British: Cinema and Society 1930-1970*. London, Oxford University Press, 1983, p. 62.
- (28) Vid. correspondencia descrita en I. CHRISTIE, (ed). *Powell and Pressburger: The Life and Death of Colonel Blimp*. London, Faber and Faber, 1994. Además de la obra de Ian CHRISTIE, existe un artículo donde explica la diversa historiografía sobre el intento de prohibir la película. James CHAPMAN, «The Life and Death of Colonel Blimp (1943) Reconsidered». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 15, No.1, (1995): 19-54.
- (29) GOUGH-YATES, K. *Michael Powell: in collaboration with Emeric Pressburger*, London, 1970, (folleto), p. 8.
- (30) ALDGATE, Anthony «Ideological Consensus in British Feature Films: 1935-1947», en SHORT, K.R.M (ed). *Feature Films as History*, London: Croom Helm, 1981.
- (31) MacDONALD, Kevin. *Op. cit.*, p.159.
- (32) PRONAY, Nicholas -CROFT, Jeremy. «British Film Censorship and Propaganda Policy During the Second World War», en CURRAN, Jeremy -PORTER, Vincent. (ed). *British Cinema History*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1983.
- (33) Idea aportada por Anthony ALDGATE. *Op.cit.* en un artículo que intenta contextualizar todo el proceso del film.
- (34) La autora, Antonia Lant, explica cómo las producciones realizadas durante el periodo bélico describen el nuevo concepto de mujer que ha surgido en la II Guerra Mundial *Reinventing Women for Wartime British*. Princenton: University Press, 1991. Hay un extenso capítulo titulado «From Mufti to Civvies: A Canterbury Tale», donde analiza el film de Powell y Pressburger .

El autor quiere agradecer ala Fundación Ortega y Gasset la ayuda recibida para la realización de este trabajo.