

Josep Franco

Que posaria en evidència la relació estreta entre la societat i el fet filmic: propaganda. S'ha confós amb el gènere històric. Aquí els bàndols de bons i dolents estan perfectament delimitats: éssers superiors davant éssers repugnants, reduïts a un mínim de característiques humanes. Per exemple, els herois són altruistes, generosos, esforçats, comprensius, etcètera. Els enemics odiosos, amb ganes de matar, etcètera.

Volen ésser documentals de conflictes bèl·lics i no són més que posada en escena d'un discurs bel·licista on sempre guanya el mateix, el posseïdor de la Bíblia i del revòlver, del poder.

També el documental bèl·lic està sotmès a la propaganda. El desenvolupament de les sèries, com ara la realitzada per Frank Capra entre 1942 i 1945, anomenada *Perquè lluitem* tenien un caràcter marcadament educatiu, i ja sabem això què vol dir. D'altra banda tenien en compte l'individu com a peça fonamental del conflic-



te, privilegiant un o l'altre en segons quins casos. Alguns, ho hem de dir, mostraven la barbàrie de la guerra. La propaganda que esmentàvem més amunt, però, és la finalitat primera del gènere bèl·lic, tant en la seva vessant cinematogràfica (que es presta més a una dramatització i per tant a escenificar unes idees preestablertes, així com a implicar l'espectador en la necessitat que qualsevol participació és essencial, i que la guerra uneix els homes de distinta condició, complint la tasca ideològica buscada), com documentalista, pri-

mant per damunt d'una idea, d'un fons, una forma, expressió. Si s'ataca, és tractat com una necessitat vital per tal de defensar l'honor i el país; si hom es defén, com a necessitat a la qual el país s'ha vist amorrat.

Un exemple típic d'aquesta funció propagandística el tenim en els documentals nazis: comentaris impactants, utilització de plans que s'adrecen directament al subconscient, oposició de races, explicació de les batalles, ús de la música, ommissió de les pròpies baixes, etcètera. En el cas americà hi hagué una exaltació a la lluita i un suport psicològic que provocà que el país s'emboqués tant en la 1a com en la 2a Guerra Mundial. En la postguerra seguien mantenint-se aquestes consignes d'obediència i submissió als superiors aprofitant-se de la guerra freda, el gir dretà del govern d'abans de 1950, Guerra de Corea, etcètera. També el cinema soviètic de després de 1943 intenta reduir els conflictes personals a l'àmbit d'allò social.

Hi ha films bèl·lics que aposten pel pacifisme: mostren les contradiccions a les quals es veu sotmès el soldat, que no és necessàriament una persona preparada per a la guerra; els horrors o la injustícia d'aquestes durant totes les èpoques. Models caracteritzadors serien *Sense novetat al front*, de Lewis Milestone, 1930; *Senders de glòria*, de Stanley Kubrick, 1957; o la *Gran il·lusió*, de Jean Renoir, 1937. Més actuals, *Johnny va agafar el seu fusell*, de Dalton Trumbo, 1971 i *Apocalipsi Norw*, de Francis Ford Coppola, 1979. I molts més exemples. En qualsevol cas, la ficció està totalment present en cadascuna de les manifestacions del bèl·lic: trama amorosa i espectacular, que després impedirà veure els conflictes bèl·lics com el que són realment: una barbàrie absoluta i sense cap justificació, al meu parer. Altra cosa fora la resistència, lícita, èpica, lírica, apassionada, com és el cas d'allò que vol mostrar-se en alguns films d'Eisenstein, com ara, *El cuirassat Potemkin*, 1925, S.M. Eisenstein.

Aquesta pel·lícula, que definirem com a drama-bèl·lic, és de visió obligada perquè inaugura tota una manera d'utilització del

muntatge absolutament nova fins aleshores. És un cant èpic a la resistència contra el poder irracional i "perquè sí" (deixem de banda qüestionar-nos si hi ha algun poder que siga racional), i ho fa amb una gran subtileza. Ens hi fixarem en el capítol intítulat "*L'escalinata d'Odessa*", que podríem anomenar dels mil sols. Aquí no interessa tant mantenir una continuïtat lògica en la narració com sacsejar l'expectativa d'horitzó de l'espectador i transformar-la construint significacions noves sense evitar que es veja que es tracta efectivament d'una construcció. De la poètica de les barques de l'inici on tots els moviments i les mirades mantenen una successió de continuïtat, o quasi, de sobte, avisant, però, amb la inclusió de l'alesiat al bell mig dels objectes eròtics que pogueren representar els peus de les dames benestants, comença la massacre. Es tracta d'assenyalar la solidaritat entre les classes més desposseïdes, classe mitjana i tropa, davant la barbàrie dels oficials o soldats fidels al totalitarisme, representats per l'almirall de la primera i segona part de la pel·lícula que mana afussellar uns mariners per oposar-se a menjar-se un brou fet de carn podrida. No deixa d'ésser, doncs, una crida pamfletària i publicista cap a unes posicions determinades. Això, tanmateix, no li lleva cap mèrit. Són molts els elements que no quadren dins d'una perspectiva narrativa-transparent del cinema clàssic (personatges que no apareixen com a tals, que és molt evident que és gent afegida a la qual ningú no li ha dit què ha de fer —el que rep un cop d'un objecte llençat pel company, repetir l'entrega del porquet pel mariner, situacions en l'espai que han estat canviades, mirades paral·leles que no ho són, etcètera—). Al mateix temps hi ha tota una manipulació dels gestos i de la condició social de les classes que aparentment estan d'acord amb els mariners que no passa gens desapercebuda: la dona que hi ha al costat de l'alesiat, que representaria al pobre, l'exclòs pel sistema, ha de fer un esforç per somriure davant la situació creada; ha d'alçar el vel que li tapa el rostre i fingir-ne un signe que l'allibere del pes que sent. ❖

- Johnny Guitar: No he vingut a cercar brega, senyor Lonergan.
- Bart Lonergan: Digui'm Bart, els amics em diuen Bart.
- Johnny Guitar: Com vostè vulgui, senyor Lonergan.
Johnny Guitar de Nicholas Ray