

CINEMA BÈLLIC ALS ESTATS UNITS. EL CINEMA, UNA ARMA PER A LA GUERRA

EDMON ROCH
Universitat de Barcelona

Al'any 1976, Yves Lacoste publicava el seu llibre *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*¹. Allà, Lacoste recordava que una guerra no es guanya a base d'armes fàctiques; que una guerra es guanya a partir d'estratègies i mentalitats. En el seu assaig, Lacoste plantejava la decisiva importància estratègica de la geo-política en els diferents conflictes mundials, centrant-se en la Guerra del Vietnam, i en com la geostratègia havia dirigit el combat. A través d'un estudi brillant i científic, Lacoste desvetllava secrets d'estat i revelava a l'opinió pública alguns dels entrellats decisius del conflicte; el seu llibre va donar pas a una interpretació pràctica de la geografia que es va passar a denominar geografia radical.

El nostre propòsit és provar aquí que el cinema també és una arma per a la guerra. Que com la geografia, la premsa o la física nuclear, ha determinat decisivament el desenvolupament de les diferents conteses del segle XX, fins al punt que, avui mateix, resulta molt difícil plantejar-se qualsevol conflicte contemporani sense tenir en compte el paper decisiu que hi ha jugat el cinema. Com element formador de mites i mentalitats, el cinema determina, varia i modula el desenvolupament de qualsevol conflicte. El cinema va prendre una postura intervencionista quan Wilson encara predicava l'aïllacionisme; i el cinema va racionalitzar la II Guerra Mundial fins transformar-la en lògica i necessària. I quan a la segona meitat del segle la televisió li ha pres la davantera, el cinema ha variat la seva missió però no ha perdut la seva importància. I és que, encara avui, el cinema continua essent una poderosa arma per a la guerra. Abans, durant i després de qualsevol conflicte. Decidint. Decantant. I influint sobre el comportament de la societat.

Però per a això, hem d'acceptar abans que altra cosa el paper del cinema com a forjador de mites. En tant que els mites acaben degradant, vampiritzant i substituint la realitat², el cinema ha esdevingut una poderosíssima arma per a construir la Història. Per una part, perquè arriba a un ampli sector de la societat³ actuant enèrgicament sobre el seu inconscient; a través de la ficció, el cinema es constitueix en un important creador de la realitat. La realitat es pot fixar en tot tipus de documents⁴ però sempre és una propietat de la memòria que, pel seu compte, és un element canviant. Contra tot això, el cinema ofereix un reflex de la realitat filmada en una de les formes més completes possibles, és a dir, l'àudio-visual. Contra el desafiament del temps, el cinema manté constants unes imatges que -encara que resultin sempre ficció- estan passant cada vegada

que es projecten. A partir de tota una sèrie de constants, es pot arribar a una interpretació històrica de les mentalitats que van produir aquest complex d'imatges, i desvetllar la seva importància real en la vida d'una societat, en els seus costums i decisions. En temps de pau. I en temps de guerra.

Existeixen bàsicament dues teories sobre la manera en què el cinema actua sobre una comunitat. La primera és la *hipodèrmica*, segons la qual els espectadors mantenen una actitud passiva durant la projecció i s'impregnen dels missatges que llença la pel·lícula; segons aquesta, el cinema determinaria actituds i comportaments. Existeix, de totes maneres, una altra visió, segons la qual els espectadors només acollirien aquelles parts de la pel·lícula que ja formaven part de la seva pròpia herència cultural -la teoria de la *percepció selectiva*. Encara aquí, el cinema tindria un valor bàsic al reforçar i fer créixer tota una sèrie de valors ja existents en la mentalitat de l'espectador⁵. Així que, creador o només modulador, el que no se li pot negar mai al cinema és la seva influència sobre la col·lectivitat.

Rudyard Kipling escrivia que la primera víctima d'una guerra és la veritat, i el cinema, com a sistemàtic suplantador de la realitat, ho utilitza com a arma. Abans de l'adveniment de la televisió, els Estats Units van *veure* les dues Guerres Mundials a través de les imatges que es projectaven en les pantalles. Davant d'un públic que no vivia al front, la Guerra es reproduïa cada setmana als cinemes: la butaca era la trinxera més segura davant la que es podien descobrir tots els secrets de guerra, reconeixent els personatges i projectant-se cap a ells. D'aquesta manera, mentre una colla de nord-americans lluitaven fora del seu país, dues tercers parts dels seus conciutadans⁶ ho vivien setmanalment des de la seguretat dels seus cinemes. I el cinema, conscient de la seva importància, suplantava la realitat fins transformar-se en la veritable guerra; més enllà de les cartes i novetats del front, Estats Units creia la guerra a través de les ficcions que construïa Hollywood. Segons els seus propis guions.

D'aquesta manera, el cinema modulava la realitat. Però el cinema era una arma més enllà de les seves ficcions, en tant que indústria i esperó col·lectiu. Durant la Segona Guerra Mundial, Hollywood va aconseguir milions de dòlars per sufragar les despeses de guerra⁷, mentre s'utilitzaven imatges cinematogràfiques amb finalitats estratègiques i militars⁸. La propaganda cinematogràfica va elevar el nombre de reclutaments, i el General Eisenhower va declarar que el cinema havia aconseguir una *Army* més capacitada per la lluita i en un temps realment rècord⁹. A partir de Pearl Harbor, l'USO va organitzar quatre circuits per a que el món de l'espectacle actués davant les tropes, obtenint una determinant influència psicològica i moral¹⁰, mentre directors, productors i actors s'enfundaven els seus vestits i se n'anaven a lluitar al front. I és que el món del cinema, més enllà de les seves pel·lícules, també participava d'una manera molt activa en el desenvolupament del conflicte, guiant i dirigint l'acció i el pensament de tot un país.

L'arribada de la televisió va canviar la situació. Com nou mitjà de comunicació àudio-visual, no va trigar en arribar a un nombre molt més alt de població, amb el que creixia la seva importància sobre la col·lectivitat. Per altra part, aviat es va forjar el mite que -contra la ficció cinematogràfica- la televisió era «neutra» i, per tant, només «informava». D'aquesta manera, el cinema no perdia només un valor quantitatiu sinó també -i això és més important- un de qualitatiu, desvetllant-se l'engany inherent a les seves imatges. A més a més, la televisió permetia l'avantatge de la immediatesa, unida al fet que la teòrica absència de guió previ augmentava la seva credibilitat. Contra la creació, la televisió oposava una pressumpta plasmació objectiva, dotant-se d'un *halo* de teòrica veracitat. I d'aquesta manera s'anava accentuant la falsa dicotomia de «ficció igual a cinema» i «televisió igual a realitat». Quelcom que encara avui cal desenmascarar.

Però amb la televisió el cinema es va reconvertir com arma per a la guerra, sense arribar a desaparèixer mai. Amb la televisió, el canvi substancial residia en la informació *durant* la guerra, que ara arribava a través d'un mitjà diferent que no imposava cap racionalitat a les imatges. Contra l'ordre de la II Guerra Mundial, Vietnam va ser el caos, i fins i tot una guerra tan segura i perfectament planificada com la del Golf va arribar a perillar en funció del seu plantejament televisiu. Ocupant el lloc del cinema, la televisió va confirmar el poder per formar mentalitats durant un conflicte, oposant a la lògica constructiva del cinema -primer és el guió i després les imatges- una d'aparentment inversa -el guió no s'obté fins que s'han filmat les imatges-. D'aquesta manera, el cinema passava a ser una trivialització impensable -en tant que ficció- durant un conflicte, amb el que la seva importància disminuïa molt.

Sense desaparèixer. La Guerra del Golf ja havia estat preparada pel cinema que, amb pel·lícules com *Top Gun* o *Iron Eagle*, incidia directament en les noves característiques de guerra. Si *Top Gun* presentava els F-14 que destruirien els Mirage F-1 iraquís, *Iron Eagle*¹¹ era, en ple 1986, una veritable anticipació de la història segons la manera de Kracauer: un pilot americà queia presoner d'un dictador àrab i, tot i ser torturat, es negava a llegir una declaració falsa per televisió; significativament, un veterà del Vietnam i el seu fill (el passat i el futur d'Amèrica, respectivament) resultaven els encarregats d'alliberar-lo. Que tota la guerra va ser una operació considerada fàcil queda reflectit en pel·lícules com *Hot shots!* -no per casualitat, un dels darrers èxits del cinema nord-americà¹².

Però donem més exemples de fins a quin punt el cinema pot considerar-se una arma per a la guerra. John Stuart Blackton va ser dels primers en entendre-ho així, i mentre Woodrow Wilson predicava l'aïllacionisme, ell va mentalitzar als Estats Units de la necessitat d'intervenir en la Gran Guerra¹³. *The Battle of Cry Peace* -que va comptar amb el recolzament de l'American Legion, the American Red Cross, the National Security League, i de l'Army i la Navy Leagues- ridiculitzava els pacifistes mentre vestia l'enemic sota els trets alemanys; al veure la pel·lícula, l'ambaixador francès Jules Jusserand va reconèixer que el film era «més efectiu que una Armada de Conferències»¹⁴.

Seguint aquest camí, en el mateix 1915 es van fer *A Nation's Peril*¹⁵ o, ja en el 1916, *The Fall of a Nation*¹⁶ i *The Flying Torpedo*¹⁷, dividint els Estats Units entre els seus seguidors i els que, com el president Wilson, abraçaven *Civilization*¹⁸. Però quan els Estats Units van entrar en guerra hi havia pel·lícules que com *A Little Patriot*¹⁹ o *In Again, Out Again*²⁰ van esborrar totalment de les pantalles les antigues aïllacionistes; Alemanya era ridiculitzada²¹ mentre els documentals resultaven reconstruccions partidistes i deformades de la realitat²². Tots els camins portaven al mateix port, i aquest era la victòria.

I això que el Govern va prohibir que les càmeres se n'anessin al front. Només uns quants privilegiats -com David Wark Griffith- van tenir l'honor d'estar a les trinxeres, i fins i tot aquests van preferir reconstruir les batalles després als estudis.

Els exemples es multipliquen²³. Des del seu silenci aparent, les pel·lícules anaven transmetent una sèrie de lliçons, algunes per als que lluitaven, altres per als que es quedaven a casa. No relaxar-se enmig de la batalla; no anar a rescatar al ferit; jugar brut amb l'enemic. No pensar en el passat; no oblidar mai l'arma; seguir sempre endavant. Les pel·lícules configuraven comportaments, explicaven realitats. Mostraven a les dones que es quedaven a casa que els seus xicots, fills i marits complien la seva missió, i que no hi hauria cap dona que els tragués el lloc. Explicaven que l'enemic era despreciable però potent, roí però perillós. Que els aliats anaven tots en el mateix vaixell, i que les diferències dels Estats Units es resoldrien en l'orgull de sentir-se plenament nord-americà. En la Segona Guerra Mundial es recordava constantment el 7 de desembre, i en la Primera, la necessitat de salvar la democràcia del món. Però durant les dues guerres, totes les pel·lícules reforçaven la confiança i la seguretat dels americans. Mostraven un model fred i lògic; exposaven els perills i les tristes realitats. Com *Bataan* i *Sahara*, on la mort no era cap fre. I ajudaven a tirar endavant.

Per altra part, qui pagava els documentals? Els documentals eren finançats per l'Estat, i resultaven sinònim de «veritat». Encara que fossin com *December 7th*, de John Ford. *December 7th* va ser feta per la Navy després de l'atac a Pearl Harbor, que es va reconstruir en estudi; però la pel·lícula va passar per real, va guanyar l'Oscar al millor documental i encara es feia servir com a document en pel·lícules com *Tora! Tora! Tora!* o *The Winds of War*.

I tampoc hem d'oblidar que els famosos *Why We Fight* de Frank Capra van tenir els seus problemes: Joris Ivens, el guionista, va ser acusat de ser massa condescendent amb els japonesos i va ser despatxat. La col·laboració de l'Army va suposar unes modificacions significatives en el guió de *Gardens of Stone*, de Ford Coppola. I en el 1943, el Govern nord-americà va invertir uns cinquanta milions de dòlars en documentals. Va fer cinc-cents còpies de *The Battle of Midway*, i les va distribuir gratuïtament als cinemes. I *The Green Berets* va costar al Pentàgon un milió de dòlars en concepte d'assessorament i ajuts. Evidentment, el Govern invertia en el cinema de la mateixa

manera que podia fer-ho en la indústria armamentística tradicional, però des d'una vessant més subtil. És a dir: per a guanyar la guerra.

A més a més, es practicava la censura. En la I Guerra Mundial, el CPI (Committee on Public Information) regulava les pel·lícules, feia les seves pròpies produccions, s'ocupava de l'Allied Official War Review, controlava les importacions i exportacions, i obligava als països compradors de llarg-metratges la inclusió de documentals²⁴. Precisament, el frau era norma habitual en els noticiaris²⁵. Durant la II Guerra Mundial, el War Activities Committee coordinava el Ministeri de Defensa amb Hollywood, mentre el juny de 1942, l'Office of War Information s'ocupava directament del cinema com a arma per a la guerra. Enmig d'aquest ambient, no és d'estranyar que Walt Disney guanyés un Oscar per ridiculitzar Hitler amb el seu *cartoon* *Der Führer's Face*.

Però el cinema també influïa d'altres maneres. I una de les menys estudiades és la utilització sistemàtica de tècniques cinematogràfiques per a la guerra; afortunadament, recentment Paul Virilio²⁶ ha publicat un treball en aquesta direcció. Se sap que el que passa en *What Did You Do in the War, Daddy?* -on la filmació d'una pel·lícula desorientava la percepció de l'enemic- era norma habitual, amb l'utilització de decorats²⁷ i tècniques il·lusionístiques. Per altra banda, no és cap secret que els vols de reconeixement portaven càmeres per al posterior estudi estratègic de la situació -pel·lícules que no arribaven mai al públic, i que eren d'ús estrictament militar.

A més a més, els actors feien campanyes per aconseguir diners amb els bons de guerra, els cinemes eren escenaris de donacions de sang, i Hollywood organitzava la seva cantina²⁸. Huston, Litvak i Capra servien a l'exèrcit, i la gent de l'espectacle eren els millors propagandistes de guerra. Corea i Vietnam van començar a variar la situació, però encara avui Schwarzenegger feia campanya per al Golf, i l'*Army* s'anuncia en revistes de cinema. La connexió és evident.

Però el cinema és també una arma per a la guerra quan aquesta ja s'ha acabat. Llavors es pot guanyar una guerra que s'ha perdut -com Vietnam-, o es pot continuar instruint sobre com reaccionar davant les conseqüències de guerra -els veterans-. Després de la I Guerra Mundial, el cinema va aprendre a mirar d'una altra manera Alemanya amb el Pla Dawes i el Pla Young, i llavors va humanitzar el bàrbar teutònic; era l'època entre *Isn't Life Wonderful?* (1924) i *All Quiet on the Western Front* (1930). Per altra part, Vietnam va mostrar el fracàs del model de pel·lícula de la II Guerra Mundial amb *The Green Berets* en una època dominada per la televisió; llavors, va esperar una mica fins oferir la possibilitat revisionista. Aquí, les pel·lícules, encara que es refereixin al passat, s'escriuen en present i es projecten cap el futur, des de *Coming Home* fins a *Born on the Fourth of July*. És el cas de *Rambo: First Blood Part 2*. Cal recordar el que va passar quan la pel·lícula es va estrenar a Boston: un grup de veterans es va manifestar contra el film. Hi havia les manades d'adolescents que es dirigien al cinema. I es va produir un enfrontament amb un grup de joves que va disoldre els

veterans; segons ells, Rambo era «el veritable veterà». El cinema s'havia imposat -una vegada més- a la realitat.

I és altament simptomàtic que el cinema com arma per a la guerra sigui reconegut pels premis que atorga la pròpia indústria, els Oscar. El primer Oscar va ser per una pel·lícula de guerra que va aconseguir que molts joves s'apuntessin a l'Air Force, **Wings**, en el mateix any que **The Seventh Heaven**, una revisió romantitzada de la I Guerra Mundial, s'enduia tres Oscars més. Quan Alemanya ja no era un enemic i el crack del 29 havia enfonsat els Estats Units en la depressió, va ser el torn d'**All Quiet on the Western Front**. **Cavalcade** va premiar l'honor i el deure de l'amic britànic el 1933 i, quan Amèrica estava a punt de tornar a entrar en la guerra, Gary Cooper va guanyar el seu primer Oscar per **Sergeant York** de les mans d'un James Stewart vestit d'uniforme. En el 42, una història de resistència, **Mrs. Miniver** s'emportava la majoria de premis, mentre les seves actrius aconseguien les respectives estatuetses per demostrar com comportar-se a casa. En el mateix any Disney guanyava un Oscar per **Der Führer's Face**, i l'apartat de Millor Film Documental (creat el 1941) premiava varis treballs a la vegada. Era també l'any que Greer Garson feia el discurs més llarg de la història dels Oscar -una hora- demanant a la gent que comprés bons de guerra defensant la causa dels aliats. Bob Hope va llegir missatges patriòtics del President Roosevelt i de Chiang Kai-Shek. En el 43 guanyaven **Casablanca** i, com a documental, **December 7th**. En el 1946, **The Best Years of Our Lives** i, sobretot, Fredric March eren premiats per explicar-nos com tractar als veterans de guerra. **Why Korea?** va ser el millor documental l'any 50, en el 57 se'ns recordava la disciplina militar en **The Bridge on the River Kwai** i en el 62, **Lawrence of Arabia** explicava, en plena era Vietnam, els problemes colonials. **Patton**, **MASH** i **Tora! Tora! Tora!** recordaren als Estats Units en el 70 que Vietnam era una derrota aïllada. En el 78, **The Deer Hunter** i **Coming Home** es qüestionaren el veterà. I **Platoon** va voler recordar a Reagan el perill de l'intervencionisme a Centreamèrica. Amb estatuetses.

El cinema resulta doncs una arma eficaç per propiciar, amplificar, encaminar o suavitzar la guerra. Pot donar lliçons i, fins i tot, guanyar una guerra perduda. Configura la nostra memòria històrica, i substitueix el fet pel mite. Però no podem ser deterministes. El cinema actua dins d'un complex conjunt de variables interdependents que configuren, pel seu compte, noves armes per a la guerra. Mai hem dit que el cinema fos l'arma per a la guerra -només una arma-. Més o menys important. A valorar.

NOTES Y REFERÈNCIES:

- (1) LACOSTE, Yves: *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*. Existeix traducció castellana. Barcelona: Anagrama, 1977.
- (2) BARTHES, Roland: *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1985.

- (3) En la primera meitat de segle, el cinema era el mitjà de comunicació amb major audiència, molt per sobre de la ràdio i la premsa escrita. Per veure les xifres respectives a la I Guerra Mundial, consultar ISENBERG, Michael T.: *War on Film. The American Cinema and World War I. 1914-1941*. East Bruswick: Fairleigh Dickinson & London University Press, 1981.
- (4) Documents que, per altra part, mai oferiran la realitat tal qual, com un absolut, sinó tan sols un fragment o interpretació de la mateixa.
- (5) Veure ISENBERG, Michael T.: *Op. cit.*, pàg. 48.
- (6) MORELLA, Joe, EPSTEIN, Edward Z. i GRIGGS, John: *The Films of World War II*. Seacaucus, New Jersey: Citadel Press, 1975, pàg. 13.
- (7) Hem de citar altre cop ISENBERG, Michael T.: *Op. cit.*, pàg. 105.
- (8) Hi havia el costum de projectar pel·lícules com a blanc mòbil per a l'entrenament, per exemple.
- (9) MORELLA, EPSTEIN i GRIGGS: *Op. cit.*, pàg. 11.
- (10) United Services Organization Camp Shows & Treasury Department Bond Sale Drives. Creada el 1941 i formada per cantants, actors, comedians i diferent gent del món de l'espectacle.
- (11) Existeix una seqüela de la pel·lícula, encara més delirant, *Iron Eagle II*, del propi Sidney J. Furie, on torna a sorprendre que... en ple 1988!, soviètics i nord-americans empenguessin una missió conjunta cap l'Orient Mitjà; també aquí el cinema es va avançar als aconteixements.
- (12) Veure la revista francesa *Première*, No.168, març 1991, pàg. 88-89.
- (13) John Stuart Blackton ja havia fet pel·lícules com *Destruction of Admiral Cervera's Fleet in the Battle of Santiago Bay* i, sobretot, *Tearing Down the Spanish Flag*.
- (14) PETERSON, H.C.: *Propaganda for the War: The Campaign Against American Neutrality*. University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 1939.
- (15) *A Nation's Peril* una pacifista, espantada pel perill que corre la nació, porta els homes a l'oficina de reclutament.
- (16) Escrit i produït per Thomas E. Dixon, en el que s'havia basat *The Birth of a Nation*. Aquí l'intervencionisme porta a identificar pacifisme i covardia.
- (17) També intervencionista-nacionalista, contra el pacifisme-a-qualsevol-preu.
- (18) Representant del corrent aïllacionista, Wilson hi surt. Però la pel·lícula també és anti-monàrquica i anti-germànica, amb un Rei assimilable al Kàiser al que Jesús li farà parar la Guerra.
- (19) Una nena, creient-se Joana d'Arc, fa que els seus amics escobeixin a la casa dels que tenen pares que no s'han allistat. De fet, ella s'enduu al seu pare a l'oficina de reclutament i forma una banda de nens militaritzats que capturaran un espia.
- (20) Douglas Fairbanks convenç la seva xicota, pacifista, de que els seus amics ideològics venen armes d'amagat a l'enemic.
- (21) Amb pel·lícules com *To Hell With Kaiser!*, *The Kaiser*, *The Beast of Berlin*, *Wanted for Murder*, *The Kaiser's Finish* o *America Must Conquer - The King of the Huns*, totes de 1918.
- (22) Com *Pershing's Crusaders* (1918), documental del CPI que comença amb un mapa de França i Alemanya on un volcà teutó omple de lava el poble de França. Al final, la bandera nord-americana se superposarà a la imatge d'Europa, després d'haver presenciat els sabotatges, vagues i incendis protagonitzats pels alemanys.
- (23) L'autor està treballant en aquests moments en un llibre de pròxima publicació sobre el tema. Al contrari que aquesta comunicació, allà es tracta d'un treball inductiu, on s'arriba a les conclusions a partir de les evidències documentals. En aquesta comunicació es resumeixen només alguns dels seus punts bàsics.

(24) Veure ISENBERG, Michael T.: *Op. cit.*, pàg. 71-76.

(25) *Ibid.*

(26) VIRILIO, Paul: *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*. Col. *Essaies, Cahiers du Cinéma*, París, 1991.

(27) *Ibid.*, pàg. 116.

(28) Existeixen un parell de pel·lícules que reflecteixen l'esperit i ambient de la Hollywood Canteen: *Stage Door Canteen*, de Frank Borzage (1943) i *Hollywood Canteen* de Delmer Daves (1944). (Encara que, incidentalment, el tema ha sortit a molts altres films, com al recent *Shining through*, de David Seltzer [1992]).
