Universitat de Girona

LA IMPLICACIÓ DE HOLLYWOOD EN LA SEGONA GUERRA MUNDIAL: EL CAS "WHY WE FIGHT"

Ramon GIRONA DURAN

ISBN: 84-690-0929-X
Dipòsit legal: GI-947-2006
http://hdl.handle.net/10803/7844

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

DEPARTAMENT DE GEOGRAFIA, HISTÒRIA I HISTÒRIA DE L'ART

Itinerari de Teoria i Cultura Contemporànies

Facultat de Lletres

UNIVERSITAT DE GIRONA

Gener 2006

LA IMPLICACIÓ DE HOLLYWOOD EN LA SEGONA GUERRA MUNDIAL: EL CAS *WHY WE FIGHT.*

Tesi doctoral

Autor: Ramon Girona i Duran

Director: Dr. Àngel Quintana Morraja

ÍNDEX.

1. INTRODUCCIÓ…….....1

2. EL CONTEXT IDEOLÒGIC DE *WHY WE FIGHT* FRANKLIN D. ROOSEVELT, EL *NEW DEAL* I FRANK CAPRA…….....14

2.1. Roosevelt i el *New Deal,* l'actualització de l'*americanisme*…….....14

2.1.1. La singularitat americana……..... .17

2.1.2. La restauració de les antigues veritats.....29

2.2. Roosevelt i els mitjans de comunicació..... .36

2.2.1. La ràdio. La recerca del contacte directe amb els ciutadans..... ...37

2.2.2. Governar *amb* el poble, a través dels mitjans de comunicació..... .41

2.3. El cinema i el *New Deal*..... ...45

2.3.1. L'*U.S. Film Service*..... ...52

2.4. Hollywood i el *New Deal*.....55

2.5. Frank Capra, cineasta del *New Deal* ?..... 61

2.5.1. Frank Capra, un cineasta de la contemporaneïtat..... 64

2.5.2. *Mr. Deeds, Mr. Smith* i *John Doe*, la trilogia americana..... 67

2.5.3. *Mr. Deeds, Mr. Smith* i *John Doe,* la descoberta de la veritat..... 80

2.5.4. *Meet John Doe*. Per què cal lluitar?..... 86

2.5.5. De la Gran Depressió a la Segona Guerra Mundial..... 100

3. EL CAMÍ CAP A LA GUERRA
EL DEBAT EN LA SOCIETAT NORD-AMERICANA
EL GOVERN, EL CINEMA I L'EXÈRCIT.....107

3.1. *A Plan for a Nationale Morale Service.*
La distinció entre moral i propaganda.....111

3.2. L'*Office of Facts and Figures*.
L'estratègia de la veritat.....119

3.3. L'*Office of War Information*.....124

3.3.1. L'OWI i el cinema de Hollywood:
El *Bureau of Motion Pictures* i
el *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*.....127

3.3.1.1. *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*...136

3.4. Henry A. Wallace. *The Century of the Common Man*.....175

3.5. El cinema documental.....195

3.5.1. El cinema documental als Estats Units dels anys 30 i 40.....196

3.5.1.1. *The March of Time*.....198

a) *Inside Nazi Germany*.....200

b) *The Ramparts We Watch*.....211

3.6. L'exèrcit.....223

3.6.1. George C. Marshall i el *nou* exèrcit.....223

3.6.2. De la teoria a la pràctica.....231

3.6.3. El cinema a l'exèrcit.....235

3.6.3.1. El cinema documental, el més efectiu mitjà de propaganda.
La càmera no pot mentir.....237

3.6.3.2. Els professionals de Hollywood a les ordres de l'exèrcit.....242

3.6.3.3. Capra i el *834th Signal Service Photographic Detachment*.....248

4. *WHY WE FIGHT*.

4.1. Algunes consideracions prèvies.....253

4.1.1. Paternitat de la sèrie.....255

4.1.2. Els set documentals. Resum dels arguments.....261

4.1.3. Origen dels materials que composen la sèrie.....266

4.2. Per què lluiten els nord-americans?.....268

4.2.1. L'estratègia de la pregunta.....271

4.2.2. Una estructura en *flash-back*.....276

4.2.3. Un viatge cinematogràfic als orígens del conflicte bèl·lic.....282

4.2.4. *Prelude to War*. La lluita entre un món lliure i un món esclau.....286

4.2.5. *War Comes to America*. L'experiència americana.....293

4.2.6. Amb qui lluitem? Els aliats. L'exportació del model americà.....311

4.2.6.1. *The Battle of Britain*.....312

4.2.6.2. *The Battle of Russia*.....319

4.2.6.3. *The Battle of China*.....332

4.2.6.4. La batalla de França. L'excepció.....340

4.2.7. Contra qui lluitem?. Els enemics. La negació del model americà.....345

4.2.7.1. El militarisme.....346

4.2.7.2. La debilitat dels països de l'Eix.
L'home i la màquina.....355

4.2.7.3. El triomf de la voluntat. La capacitat de sacrifici.....375

5. CONCLUSIONS.....383

6. BIBLIOGRAFIA.....421

7. ANNEX I.
Final Script, *Prelude to War*.....433

8. ANNEX II.
Army Post Survey. *The Nazis Strike* and *Divide and Conquer*.....441

AGRAÏMENTS.

Al personal del Servei de préstec interbibliotecari del campus del Barri Vell de la Universitat de Girona.

Al personal de la biblioteca de l'*U.S. National Archives and Records Administration* (NARA), College Park, Maryland, i especialment a Wilbert Mahoney i Ken Schlessinger, de la secció d'arxius militars de l'època moderna, i a David A. Pfeiffer, de la secció d'arxius civils, en la recerca de diversos documents i, en especial, en l'obtenció del *Government Information Manual for the Motion Picture Industry.*

A Susan Lintelmann, responsable del servei de manuscrits de col·leccions i d'arxius especials de la *United States Military Academy Library* (*USMA*), a West Point, NY, per l'obtenció de diversos documents relacionats amb l'exèrcit nord-americà i, en especial, amb George C. Marshall.

A Anna Fank que em va possibilitar el contacte amb Jim Sumbler de la *Michigan State University*. I a Jim Sumbler que em va proporcionar material videogràfic de *The March of Time* i bibliografia de difícil localització.

Al personal del servei de préstec interbibliotecari del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) i de la Fundación José Ortega y Gasset, de Madrid, per a l'obtenció de documents, bàsicament relacionats amb Henry A. Wallace.

Al personal del Servei de préstec interbibliotecari de la Universitat Pompeu Fabra, per facilitar-me material videogràfic de les produccions de Frank Capra per al *834th Signal Service Photographic Detachment*, que complementa la sèrie *Why We Fight*.

A Núria Aidelman i al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB); a Mercè Coll i a l'Associació Drac Màgic; a Montse Puigdevall i a l'Institut d'Estudis del Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol de Girona.

A Santos Zunzunegui, de la Universitat del País Basc; a François de la Breteque, de la Universitat Montpeller III; i a Carles Batlle, Chantal Caballeria, Sonia García, Joaquim Giol, Carlos Losilla, Dolors Maset, Antoni Mayans, Lourdes Oliva, Eduardo Rojo i Àngel Quintana, director d'aquest treball de recerca.

1. INTRODUCCIÓ.

En la carrera cinematogràfica del director Frank Capra, com en la carrera cinematogràfica de molts dels membres de Hollywood, la Segona Guerra Mundial va suposar una cesura, un canvi de registre.

En el cas de Capra, com en el cas d'altres destacats directors nord-americans contemporanis, però, aquesta situació excepcional no va implicar que deixés de produir o de realitzar pel·lícules.

Integrat en una unitat cinematogràfica de l'exèrcit, Capra va restar actiu –i, fins i tot, molt actiu- en la producció de pel·lícules, durant els anys del conflicte bèl·lic. Ara bé, el canvi es va produir, certament, perquè el director, que fins en aquell moment només havia realitzat films de ficció, va realitzar o va produir, a partir d'aleshores, pel·lícules documentals.

De tota la producció en què Capra va estar implicat, durant els anys de la guerra, va destacar una sèrie de set episodis que va prendre el títol genèric de *Why We Fight*.

A la seva autobiografia, Capra relata en quins termes li va fer l'encàrrec de la realització de la sèrie el cap de l'estat major de l'exèrcit nord-americà d'aleshores, el general George C. Marshall:

"Habló conmigo durante una hora con una franqueza total. Me dijo que estábamos reuniendo un enorme ejercito –unos ocho millones -, y que íbamos a intentar hacer soldados de unos muchachos que, en su mayor parte, jamás habían visto un arma. Estaban siendo desarraigados de la vida civil y arrojados a los campos de entrenamiento del Ejército. Y la razón por la cual lo hacíamos era algo nebuloso en sus mentes.

Dentro de poco tiempo –dijo- dispondremos de un enorme ejército de ciudadanos en el cual los civiles superarán en número a los soldados profesionales en unos cincuenta a uno. Podemos pensar que ésta es nuestra mayor fuerza, pero los altos mandos de Alemania y Japón cuentan esperanzados con que sea nuestra mayor debilidad./.../¿Aceptarán los jóvenes y libres muchachos norteamericanos la disciplina de hierro del entrenamiento en tiempo de guerra; soportarán el frío asesino del Ártico, el alucinante calor del desierto/…/¿Podrán liberarse de las enfermedades psicológicas propias de todos los ejércitos, el aburrimiento y la añoranza?

A mi modo de ver la respuesta es "¡Sí!" Los jóvenes norteamericanos, y los jóvenes de todos los países libres, están acostumbrados a actuar y a pensar por sí mismos. Demostrarán ser no solo iguales, sino superiores a los soldados totalitarios, si, y éste realmente es un gran si, se les dan las respuestas adecuadas a por qué visten uniforme, y si vale la pena luchar y morir por las respuestas que reciben.

Y ése, Capra, es nuestro trabajo…, y su trabajo. Para ganar esta guerra debemos ganar la batalla de las mentes de los hombres. Osborn y yo pensamos que el cine es la respuesta, y que usted es la respuesta a ese cine. Ahora, Capra, deseo remachar con usted un plan para hacer una serie de filmes como información de facto, documentada, los primeros en nuestra historia, que explique a nuestros muchachos en el Ejército por qué combatimos, y los principios por los que estamos luchando" [1].

Tractant-se d'un text redactat més de vint anys després[2], i comptant que forma part d'un llibre que és autobiogràfic, es fa difícil assegurar que la conversa es produís en aquests termes concrets, sobretot amb aquesta claredat expositiva pel que fa als objectius que cercava d'assolir Marshall amb la producció de la sèrie *Why We Fight*. En qualsevol cas, però, és simptomàtic d'un seguit de qüestions que caldrà tenir en compte i que són, de fet, el nucli d'aquest treball de recerca.

Why We Fight es va concretar, finalment, en un grup de set pel·lícules de format documental: *Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1944), *The Battle of China* (1944) i *War Comes to America* (1945).

En el context històric, *Why We Fight* forma part d'un ampli programa d'informació, formació i propaganda impulsat per l'exèrcit nord-americà, en els moments en què els Estats Units ja s'havien implicat en la guerra.

La sèrie *Why We Fight*, des d'aquesta perspectiva, pot ser interpretada com un dels més destacats exemples de la importància que havien anat

[1] Frank Capra, *El nombre delante del título,* T & B Editores, Madrid, 1999, p. 376-377.
[2] Capra va començar a redactar la seva autobiografia pels volts de 1966.

adquirint els mitjans de comunicació –i en especial el cinema- en l'escenari polític, social i, també, militar, del món de la primera meitat del segle XX.

Convertit en una potent eina de comunicació, en un efectiu mecanisme d'entreteniment, però, també, en un eficaç transmissor d'ideologies, el cinema havia estat utilitzat, amb finalitats propagandístiques, pels principals països que van participar en la Primera Guerra Mundial i, sobretot, pels vencedors de la Revolució Russa, i, també, al llarg de la dècada dels trenta, pels feixismes emergents.

I és, doncs, en aquesta situació de creixent influència, en tots els àmbits de la societat, de la imatge en moviment, que cal situar *Why We Fight*.

Why We Fight és, també, important perquè, essent com és un dels més destacats exercicis de retòrica cinematogràfica nord-americana d'aquell període, permet analitzar com van gestionar –o com van provar de gestionar- els països democràtics, i en concret els Estats Units, qüestions tan compromeses, per als valors que defensaven aquests països, com ara la propaganda; això és: la necessària transmissió de consignes a una població, a uns soldats, en aquell context de crisi total que va significar la Segona Guerra Mundial; un context que, per força, no podia permetre matisacions, que exigia dels dirigents uns discursos unidireccionals, gens ambigus, maniqueistes finalment.

La sèrie *Why We Fight* pot ser interpretada, de fet, com la cristal·lització d'un seguit de qüestions, de temes, de teories i de mètodes sobre la comunicació, sobre la propaganda – i la seva gestió -, en una societat democràtica; un seguit de qüestions que havien precedit la seva realització.

L'argument principal que van repetir, una i altra vegada, al llarg dels anys de la guerra, i, també, en el decenni anterior, els principals gestors –civils o militars- de la política informativa nord-americana fou que, en un país com els Estats Units, no era possible plantejar la gestió de la informació –ni en els moments de crisi - des d'un punt de vista propagandístic, tal i com sí que ho havien fet –i de forma gens ambigua – els gestors informatius dels països amb règims dictatorials.

Aquesta pretesa utilització no propagandística de la informació trobava la seva raó de ser en el fet que la societat nord-americana es definia com a essencialment democràtica, amb el que aquest terme i la seva concreció real impliquen, o haurien d'implicar. Però en l'argumentació de gairebé tots aquells gestors hi havia també la convicció que els Estats Units havien estat, històricament, una nació singular en el context mundial i que aquesta singularitat els obligava, encara més, a utilitzar i a transmetre la informació de manera no manipulada; els obligava a respectar, encara més, els ciutadans en la seva independència, en el seu dret a no ser enganyats, a poder exercir, lliurement, la seva capacitat racional, el seu dret a informar-se per a poder formar-se un criteri i, finalment, decidir.

Rebutjant la terminologia política a l'ús, en aquell polaritzat món dels anys trenta i principis del quaranta, l'especificitat del país havia de donar lloc a un terme també específic: l'*americanisme*; un terme que, tanmateix, no era nou, o almenys no ho eren els conceptes que pretenia englobar, car, aquests, havien sorgit, havien començat a prendre forma en els, aleshores ja llunyans, moments fundacionals del país. L'*americanisme* era un terme que, en nom de la llibertat individual i col·lectiva, en nom de la pretesa singularitat nord-americana, es pretenia que fos apolític, que es situés per damunt d'ideologies concretes, tal i com assenyala Giuliana Muscio, en aplicar aquest terme a la producció cinematogràfica nord-americana d'aquells anys d'entreguerres:

"Americanism is in fact the ideological jargon that holds together conservative and progressive ideas, democratic and nationalistic tendencies. In filmic terms it equates to Frank Capra and Louis B. Mayer, but also Orson Welles (the title of Citizen Kane *was indeed* American*) and radical filmmakers, America First and the Communist party's "Twentieth- Century Americanism"*[3].

I, tanmateix, l'*americanisme* no deixava de ser un projecció ideal, interessada, parcial, i per tant, política, i, també, propagandística, del passat i del present nord-americà.

Des d'aquesta òptica, aquest treball de recerca el que pretén és analitzar el contingut ideològic de *Why We Fight*, per a provar de delimitar-ne aquells

[3] Giuliana Muscio, *Hollywood's New Deal,* Temple University Press, Philadelphia, 1996, p. 67.

trets que havien de caracteritzar l'estratègia propagandística nord-americana d'aquelles dècades de forta convulsió.

Tenint en compte que *Why We Fight* no va ser el projecte d'una sola persona, no va ser l'obra d'un autor, en els termes en què aquesta qüestió es pot entendre en el context cinematogràfic, sinó el producte d'una suma de voluntats i, sobretot, el resultat d'unes consignes molt concretes, d'un exhaustiu procés de control, aquest treball de recerca es planteja dibuixant un ampli recorregut per la realitat política, social i militar dels Estats Units dels anys anteriors a la guerra.

De manera més genèrica o de manera més concreta, segons els casos, *Why We Fight* va rebre influències d'aquests tres sectors, de les personalitats que van destacar en aquests àmbits i de diversos documents que es van produir amb la finalitat d'acotar el terreny de joc en el qual s'havia de moure, o es podia moure, la pràctica informativa, la pràctica propagandística nord-americana.

Aquest treball de recerca, doncs, s'ha plantejat entorn de tres grans eixos:

a) L'anàlisi dels anys immediatament anteriors a l'inici de la guerra a Europa, i al voltant de dues personalitats i de les seves obres: el president Franklin D. Roosevelt i el director cinematogràfic Frank Capra.

b) L'anàlisi de diverses aportacions teòriques i pràctiques que es van fer, al voltant de la informació i la propaganda, en els àmbits del govern, del mitjà cinematogràfic i de l'exèrcit, en els anys en què els Estats Units van passar d'una neutralitat més o menys efectiva a la implicació real en el conflicte bèl·lic.

c) Finalment, l'anàlisi concreta de la sèrie *Why We Fight*, des de la seva vessant ideològica i, també, formal.

En el primer bloc s'analitzarà i es provarà de demostrar com la figura de Roosevelt, i sobretot, és clar, el seu discurs polític i ideològic, i la forma de

transmetre'l, van marcar sensiblement la societat nord-americana d'aquells anys.

Per a entendre la qüestió caldrà partir del fet que Roosevelt va ser president del govern nord-americà durant un període excepcionalment llarg pels que són els estàndards polítics nord-americans; un període que abraça de 1933 a 1945, any de la seva mort i quan la Segona Guerra Mundial era a les acaballes.

Sota la presidència de Roosevelt, el país va passar dels moments més difícils de la Depressió, conseqüència del crack borsari de 1929, a, pràcticament, la victòria sobre les forces de l'Eix, i a un escenari de postguerra que havia de convertir, definitivament, els Estats Units en una potència política, econòmica i militar d'abast mundial; de fet, en la primera potència, compartint lideratge i oposant-se a la Unió Soviètica.

La figura de Roosevelt és important, pel que fa a l'anàlisi ideològica i formal de la sèrie *Why We Fight*, pels missatges que va transmetre, en la seva condició de líder del país, durant aquells dotze anys de crisi continuada que van patir els habitants dels Estats Units. Caldrà, doncs, examinar el contingut d'aquells missatges, l'actualització que va portar a terme, Roosevelt, a través dels seus discursos, d'aquells valors que se suposaven propis de la idiosincràsia nord-americana, definidors de l'*americanisme*. I, al mateix temps que s'analitzen aquests continguts, caldrà estar amatents a la forma com Roosevelt va transmetre els seus missatges a la població, com va utilitzar els mitjans de comunicació per a relacionar-se amb els nord-americans, especialment com va utilitzar la ràdio, el principal mitjà de comunicació d'aleshores. L'anàlisi de la seva proposta ideològica es realitzarà, bàsicament, a través d'un seguit de xerrades radiofòniques que, als Estats Units d'aquelles dècades, van prendre el popular nom de *fireside chats* i que, actualment, són localitzables a la *Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum*.

El fons dels discursos de Roosevelt i, també, la forma d'aquests, havien de marcar, pregonament, la societat nord-americana d'aquells anys.

I, en aquest sentit, serà interessant aturar-se en la figura de Frank Capra - membre, aleshores, destacat d'aquella societat-, per a analitzar la part del seu

treball cinematogràfic que es va desenvolupar en paral·lel a la presidència de Roosevelt.

En un altre moment de la seva autobiografia, Capra, en un cert to grandiloqüent, afirma que en allistar-se a l'exèrcit es "van fer realitat les pregàries del general Marshall". Així ho relata:

"- Pero cuando hace unos meses usted *se presentó voluntario para ofrecer sus servicios –intercaló Stanley -, se convirtió en la respuesta a las plegarias del general. – Y Marshall, Osborn, Munson, todo el mundo, dijeron: "¡Ese es nuestro hombre!"*[4].

De nou es pot interpretar aquesta afirmació com una llicència literària del propi Capra envers la seva persona, però, en qualsevol cas, en aquest treball de recerca es planteja i es desenvolupa la hipòtesi que, en alguns aspectes, sí que devia ser, el director, una figura cobejada per al projecte cinematogràfic que volia activar l'exèrcit i, en concret, per a la realització de la sèrie *Why We Fight*.

La hipòtesi pren cos si s'analitzen algunes de les pel·lícules que Capra va dirigir en els anys previs a la seva incorporació a files. Malgrat tractar-se d'una sèrie documental, els responsables de *Why We Fight* –entre ells, Capra, en qualitat de productor[5]- van acabar gestionant, com es provarà de demostrar, els continguts ideològics de la sèrie d'una manera molt similar a com ho havien fet amb els continguts de les pel·lícules de ficció produïdes a Hollywood i, notablement, com ho havia fet Capra amb aquelles pel·lícules de ficció que va dirigir abans d'incorporar-se a l'exèrcit.

I és per a provar de confirmar aquesta hipòtesi que, en aquest treball, s'analitzen tres de les més destacades pel·lícules de ficció de Capra d'aquest període: *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds goes to town,* 1936), *Caballero sin espad*a (*Mr. Smith goes to Washington,* 1939) i *Juan Nadie* (*Meet John Doe,* 1941). L'objectiu final d'aquesta anàlisi és intentar descobrir i fixar les similituds retòriques d'aquestes pel·lícules amb els plantejaments ideològics del president Roosevelt.

---

[4] Frank Capra, *El nombre delante del título*, op. cit., p. 371. L'èmfasi en la paraula "usted" és del propi Capra.

[5] Sobre el paper de Capra en l'elaboració de la sèrie vid. p. 255 i ss.

Però, si Capra havia d'esdevenir una figura important en la concreció de la sèrie *Why We Fight*, tampoc no és negligible la importància que van tenir algunes de les propostes plantejades, contemporàniament, per diverses personalitats de l'àmbit polític, cinematogràfic i militar.

El segon gran bloc d'aquest treball pretén, doncs, fixar algunes d'aquestes contribucions, descriure-les, analitzar-les, amb la voluntat que el resultat d'aquesta anàlisi permeti perfilar, encara més, el missatge que hi havia implícit en la sèrie *Why We Fight* i en la seva resolució formal.

Pel que fa a l'àmbit del govern, i a banda de la figura de Roosevelt, però estretament lligat a la seva manera de gestionar la informació, s'analitzarà un document, elaborat pel *Committee for a National Morale*, que porta per títol "*A plan for a National Morale Service"*. Aquest document ha estat recollit per David Culbert en un dels cinc volums que són el resultat de la seva tasca de recopilació de documents relacionats amb la propaganda cinematogràfica nord-americana i, especialment, amb la sèrie *Why We Fight*. El títol genèric de la publicació de Culbert és *Film and Propaganda in America. A Documentary History. World War II*[6]*.* El segon volum d'aquest publicació ha estat una font important de documentació per a aquest treball de recerca.

El *Committee for a National Morale*, que era un organisme de caràcter civil, estava integrat per diversos especialistes en els camps de la psicologia, la sociologia, la ciència política, per editors de mitjans de comunicació, escriptors, experts militars i líders sindicals. Una cinquantena d'aquests especialistes va presentar, doncs, el 21 de febrer de 1941, un document, que sota el títol de "*A plan for a National Morale Service*", reclamava la necessitat urgent, davant la crítica situació internacional, de la creació d'un organisme central, depenent del govern, que es fes càrrec de tots els temes que estiguessin relacionats amb la informació i la propaganda. El document va plantejar una qüestió fonamental per a entendre els paràmetres en els que pretenia moure's la gestió de la informació en aquells anys en què els Estats Units encara no s'havien implicat en la guerra. En aquell document es va plantejar la distinció entre *moral* i

[6] David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History. World War II,* Greenwood Press, New York, 1990

propaganda, i l'objectiu d'aquest treball serà el d'analitzar com, en establir aquesta distinció, els membres del *Committee for a National Morale* pretenien distanciar-se de les pràctiques informatives i propagandístiques desenvolupades pels països de l'Eix.

Sense ser vinculant, es pot considerar que el document va estar en l'origen de la creació d'una primera agència governamental que pretenia tractar, de manera centralitzada, els temes relacionats amb la informació i la propaganda. Aquesta agència, creada l'octubre de 1941, va ser l'*Office of Facts and Figures* i va estar sota la direcció d'Archibald MacLeish, un destacat membre del cercle intel·lectual més proper al president Roosevelt. La importància d'aquesta agència, més enllà de la seva efectivitat real, que va ser escassa, rau en la figura que la dirigia. MacLeish va plantejar el concepte de *l'estratègia de la veritat* com a principi que havia de regir l'activitat informativa governamental, i, també, l'activitat dels diversos mitjans de comunicació privats del país. Al llarg d'aquest treball s'estudiarà, doncs, què pretenia MacLeish quan proposava aquesta estratègia i els límits de la mateixa, i l'estudi de les seves propostes es farà, bàsicament, a través d'alguns dels seus discursos públics d'aquells anys, aplegats en diversos llibres, el més destacat dels quals porta per títol *A Time to Act. Selected Addresses*[7].

A l'*Office of Facts and Figures*, que va veure paralitzada la seva activitat, de forma força dràstica, després del bombardeig japonès a Pearl Harbor, va succeir-la, però, el veritable organisme governamental que va gestionar la informació durant la guerra: l'*Office of War Information* (OWI).

L'OWI serà important, en el context de l'anàlisi de la sèrie *Why We Fight*, bàsicament, per l'atenció que dedicarà al cinema com a mitjà especialment indicat per a dur a terme les seves pretensions informatives i propagandístiques. En aquest sentit, es dedicarà una part del treball a descriure la creació, per part de l'OWI, del *Bureau of Motion Pictures*; l'agència que havia de fer de pont entre el govern nord-americà i la indústria cinematogràfica de Hollywood i, sobretot, a analitzar un document produït per

[7] Archibald Mac Leish, *A Time to Act. Selected Addresses*, Books for Libraries Press, Freeport, New York, 1970.

aquesta agència: el *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*.

Aquest document –localitzat, per a aquest treball de recerca, als Arxius Nacionals de la Biblioteca del Congrés dels Estats Units- volia ser una mena de memoràndum destinat a les productores de Hollywood, amb la finalitat d'aconsellar-les en diversos aspectes relatius a la guerra i a la manera com aquests aspectes havien d'aparèixer en les pel·lícules de temàtica bèl·lica que es produïssin a partir d'aleshores.

Aquest text orientatiu, que va tenir una rebuda, tanmateix, irregular entre les productores, va esdevenir una peça fonamental en la concepció final de *Why We Fight*. I és des d'aquesta òptica que serà analitzat al llarg del treball.

Però, per a completar l'anàlisi del *Manual*, caldrà parar esment, al mateix temps, a un dels inspiradors directes d'aquest text i, per tant, inspirador directe, també, de la sèrie *Why We Fight*: el vicepresident del govern nord-americà d'aleshores: Henry A. Wallace.

El vicepresident Wallace va pronunciar una conferència, el 8 de maig de 1942, davant els membres de la *Free World Association* [8], a Nova York. La conferència portava per títol: *"The Price of Free World Victory"*, i volia ser una proposta, molt d'acord amb els objectius que perseguia aquella organització de caire internacional, que permetés fer realitat un món de postguerra on fos possible la recuperació d'un organisme semblant a la fracassada Lliga de Nacions; un món de postguerra on la paraula substituís, definitivament, les armes en el joc de les relacions internacionals.

El text de la conferència del vicepresident ha estat treballat, bàsicament, a partir de les versions angleses que hi ha disponibles en les pàgines web del *Winrock International Henry A. Wallace Center for Agricultural & Environmental Policy* i del *Franklin and Eleanor Roosevelt Institute* (FERI); versions que s'han complementat amb la lectura i l'anàlisi d'aquesta i d'altres conferències de

[8] La *International Free World Association* era una organització d'àmbit internacional i de caire clarament progressista, promoguda per un combatent de la resistència francesa –Louis Dolivet-, que va tenir la seva transposició als Estats Units en un organisme, a Hollywood, del qual formaven part el productor Walter Wanger, els directors Orson Welles, Ernst Lubitsch i John Cromwell, i el guionista Dudley Nichols, entre d'altres personalitats. Sobre la *Free World Association* vid. Matthew Bernstein, *Walter Wanger, Hollywood Independent,* University of California Press., Berkeley and Los Angeles, 1994, p. 193-194.

Wallace recollides en una publicació brasilera de 1944, que porta per títol *O século do homen do povo*[9], la qual ha estat localitzada a la Fundación José Ortega y Gasset de Madrid. Finalment, també s'ha consultat la conferència de Wallace en la seva versió espanyola, editada a Mèxic i localitzada al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)[10].

Les idees de Wallace, útils a nivell retòric, van ser, com es provarà de demostrar, amplament assumides pels responsables de *Why We Fight* i, juntament amb les propostes del *Manual*, es van convertir en l'espina dorsal que va sustentar els set documentals de la sèrie.

L'anàlisi d'aquest segon gran bloc del treball, destinat als àmbits polític, civil i militar, continuarà amb l'estudi d'algunes pel·lícules documentals.

Si el *Manual* anava destinat, en principi a les pel·lícules de ficció, el cert és que, en el context de l'època, en uns moments en què pràcticament no existia la televisió, el cinema documental va jugar un paper destacat.

El mateix govern nord-americà havia participar en la producció de pel·lícules documentals a través d'un organisme que va crear expressament: l'*U.S. Film Service* i, en aquest sentit, en aquest treball també s'analitzaran breument algunes d'aquelles pel·lícules de producció governamental: *The Plow That Broken the Plains* (1936), *The River* (1938), *Power and the Land* (1940) i *The Land* (1942). Però, la influència més directa a *Why We Fight*, o almenys aquells documentals amb els quals més es pot associar la proposta cinematogràfica de Capra, va provenir de l'àmbit dels noticiaris cinematogràfics.

En aquest treball de recerca s'analitzen, concretament, dues produccions d'un dels més destacats noticiaris cinematogràfics de l'època: *The March of Time*. Les dues produccions són: *Inside Nazi Germany* (1938) i *The Ramparts We Watch* (1940), localitzades mercès a la col·laboració del professor Jim Sumbler de la *Michigan State University*.

---

[9] Henry A. Wallace, *O século do homen do povo*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Estados Unidos do Brasil, 1944.

[10] Henry A. Wallace, *El precio de la victoria*, Editorial Mundo Libre, S.A., México D.F., sense data de publicació.

Semblants en la forma i en el fons a *Why We Fight*, ambdós documentals són contemplats, en aquest treball, com uns antecedents directes de la sèrie. I, en el capítol dedicat a la seva anàlisi, es provarà de delimitar aquells trets que els emparenten amb aquella línia general del pensament nord-americà que, com es provarà de demostrar, havia marcat les propostes i els discursos de Roosevelt, Wallace, Archibald MacLeish, els membres del *Committe*, o de l'OWI i del *Bureau of Motion Pictures*. Però, l'anàlisi d'aquests dos noticiaris haurà de ser significativa, també, en el context de l'anàlisi de *Why We Fight*, per la pretensió dels seus responsables de convertir el cinema en un instrument revelador de realitats, descobridor de mentides.

Finalment, i per raons òbvies, l'anàlisi del context ideològic que va envoltar la sèrie es centrarà, també, en l'exèrcit i, més concretament, en la política informativa que el cos militar va intentar activar en relació amb els soldats.

Serà en aquest apartat final que apareixerà, de nou, la figura del general George C. Marshall, en la seva condició de cap de l'estat major de l'exèrcit nord-americà.

En aquest treball s'analitzaran alguns dels discursos del general, algunes de les conferències que va pronunciar durant els anys que van precedir la implicació dels Estats Units en la guerra; conferències i discursos als quals s'ha tingut accés mercès a la col·laboració de Susan Lintelmann, responsable del servei de manuscrits de col·leccions i d'arxius especials de la *United States Military Academy Library* (*USMA*), a West Point.

L'anàlisi de les paraules del general haurà de permetre retrobar aquells punts de contacte amb la línia general del pensament nord-americà d'aquella època, aquella visió ideal del país nord-americà; una visió que Marshall concretarà en la seva proposta de gestió del que ell anomenava un "exèrcit democràtic" i que trobarà la seva traducció pràctica –amb les limitacions inherents a un organisme tan reglamentat com és ara un exèrcit- en el desenvolupament d'un ampli programa d'informació i formació dels soldats que va dur a terme, en aquells anys, l'estament militar; un programa en el qual, una vegada més, el cinema havia de jugar un paper important.

Serà, doncs, al final d'aquesta descripció i d'aquesta anàlisi global de textos, discursos i conferències que s'haurà d'estar en condicions d'analitzar els set documentals que composen la sèrie *Why We Fight*, per a intentar comprendre'n la seva dimensió ideològica i formal, per a intentar comprendre quin va ser el paper que va jugar aquesta sèrie en la guerra propagandística que acompanyava, gairebé com un element ja aleshores imprescindible, la guerra militar, la guerra de tancs, avions i infanteria que es desenvolupava, en aquells moments, arreu del món.

La pretensió d'aquest treball de recerca no és encadenar, cronològicament, en una mena de mecanisme de causa-efecte, totes aquelles personalitats polítiques, culturals i militars, i les seves propostes, sinó la d'oferir una visió força àmplia, gairebé calidoscòpica, dels Estats Units d'aquells anys; una visió que permeti, però, aprofundir en la complexitat ideològica i formal de la sèrie *Why We Fight*; que faci possible descobrir-ne els seus orígens, els seus objectius i la manera com aquests van ésser assolits, amb major o menor fortuna, per un grup d'especialistes cinematogràfics, coordinats pel director Frank Capra, per un grup de gent que, molt poc abans, triomfava a Hollywood, produint, dirigint, muntant, fotografiant o musicant pel·lícules de ficció.

I, malgrat aquesta pretensió de simultaneïtat, també és cert que, a l'hora d'establir un punt d'arrencada, a l'hora de fixar un inici que permeti ordenar, retrospectivament, tota l'exposició teòrica, s'ha optat per fer-ho partint de la figura del president Franklin D. Roosevelt, la personalitat del qual va sobrevolar tots aquells anys de crisi –de la Depressió a la Segona Guerra Mundial.

Roosevelt s'ha d'entendre, finalment, com un actor privilegiat dels esdeveniments excepcionals que vivia el país, però, també, com un símptoma, com una manifestació del que la societat nord-americana –o una part d'aquesta societat-, entenia que era el seu país i el paper que aquest país desenvolupava o havia de desenvolupar en el context mundial.

2- EL CONTEXT IDEOLÒGIC DE *WHY WE FIGHT*. FRANKLIN D. ROOSEVELT, EL *NEW DEAL* I FRANK CAPRA.

2.1. Roosevelt i el *New Deal*, l'actualització de l'*americanisme*.

Roosevelt arriba al poder el 1933, i ho fa després d'un llarg període de presidents republicans, quan el país encara es troba sota els efectes de la Gran Depressió.

Després de la Primera Guerra Mundial, els successius governs republicans havien menat el país cap a l'aïllacionisme. Les administracions republicanes s'havien mostrat decebudes pels resultats del Tractat de Versalles i havien recollit el sentiment força estès, entre la població, de què la guerra a Europa només era una qüestió dels europeus i que, en qualsevol cas, els nord-americans no havien guanyat res participant-hi. Aquest governs havien establert un rígid proteccionisme econòmic, mentre propiciaven un liberalisme exacerbat que va afavorir la creació de grans fortunes.

Justament, els grans productors de Hollywood, els creadors del sistema d'estudis que donaria lloc a l'època daurada del cinema nord-americà, van prosperar sota els successius presidentes republicans, l'administració dels quals va donar una gran llibertat de moviment i va permetre la creació de grans corporacions, de grans *trusts*, afavorint que el mercat cinematogràfic quedés reduït a unes quantes mans. En els moments de màxim esplendor, els estudis cinematogràfics controlaven, de forma gairebé total, els processos de producció, distribució i exhibició arreu del país[1].

Durant aquest període també es va produir la desfeta de la petita i mitjana pagesia, abandonada a la seva sort, incapaç d'afrontar la progressiva i massiva industrialització del camp i els danys causats per les sequeres. Per contra, la indústria prosperava, ja que les innovacions tècniques van duplicar la producció. Eren els anys vint, uns anys de marcats contrastos, els *Roaring Twenties,* en què les dones assoliren el seu dret de vot, però en què el Ku-Klux-Klan –prop de 5 milions de membres, el 1924- va desencadenar tot un seguit d'accions violentes als estats del sud i del centre-oest del país. Uns anys

[1] Significativament, una de les accions de l'administració Roosevelt serà lluitar contra aquests *trusts*. El 1938, el govern va presentar una demanda contra les activitats de monopoli de les grans productores que, finalment, es va concretar amb una sentència, el 1949, en què s'obligava a desvincular la producció de

en què s'havia decretat la prohibició de la venda d'alcohol i en què el gangsterisme creixia a la seva ombra. Una dècada frenètica i brillant que va conduir, degut a la desastrosa política econòmica dels governs republicans, a la saturació d'un mercat al qual només tenien accés les classes més altes i a la incontrolada expansió del crèdit bancari, a una crisi econòmica i social de grans proporcions. I així, com assenyala Guiliana Muscio, quan Roosevelt pren el relleu a Herbert C. Hoover, *"a paralysis syndrome characterized the country: immobilized between the push of the Roaring Twenties and the fear of discovering that, around the corner, there was not happiness at all"* [2].

Roosevelt denuncia la profunda crisi de la nació i comença –amb el seu equip de govern- un important programa de reformes per a superar la crisi econòmica; un programa que es va conèixer amb el nom de *New Deal*.

El *New Deal* suposarà la substitució de l'incontrolat liberalisme econòmic de les anteriors administracions per un sistema de tipus mixt que vol conjugar el respecte de les lleis del mercat amb la intervenció estatal.

El govern també prendrà altres iniciatives: el control sobre els bancs; la reforma agrària (AAA*, Agriculture Adjustement Act)*; l'inici de grans projectes de construcció, a través de la *Tenessee Valley Authority*, que suposarà la planificació regional a gran escala, amb la construcció de centrals hidroelèctriques, la creació de nous complexos industrials, la regulació dels cursos dels rius; la reconstrucció de la indústria (NIRA, *National Industrial Recovery Act*), garantint els interessos dels empresaris, però també assegurant la fixació dels horaris màxims i els salaris mínims per als treballadors; el recolzament a les arts, a través d'un seguit de programes: el *Writers project*, el *Federal Theater*, el *Federal Art Project*; l'abolició de la Llei Seca.

En política exterior, oposant-se als aïllacionistes, intentarà posar en marxa una política de col·laboració a escala internacional que tindrà, com a fet destacat, l'inici de relacions diplomàtiques amb la URSS [3].

Certament que aquesta enumeració d'algunes de les accions més destacades del govern demòcrata podria transmetre una visió excessivament

---

l'exhibició. Aquest serà un dels factors que afavoriran la desaparició del sistema d'estudis tradicional. Douglas Gomery, *Hollywood, el sistema de estudios*, Verdoux, Madrid, 1991.

[2] Giuliana Muscio, *Hollywood's New Deal,* op. cit., p. 24-25.

[3] William E. Leuchtenburg, *Franklin D. Roosevelt and the New Deal (1932-1940)*, Harper & Row, New York, 1963.

optimista o positiva en oposició a tot el que s'havia fet en les dècades anteriors. La llarga estada de Roosevelt al capdavant del país va comportar, inevitablement, accions encertades i errades significatives. En aquest sentit, escriu Richard Polenberg:

"*Critics correctly pointed out that Roosevelt left much undone, that he lacked a coherent economic philosophy, and that many New Deal programs benefited powerful groups, not the weak and dispossessed. A fair appraisal of the Roosevelt presidency surely must take into account his failures: his unwillingness to advance the cause of racial justice; his inability to convert the Democratic party, at the grassroots level, into a vehicle of social reform; his disregard for civil liberties during the wartime emergency; and his readiness to use that emergency as an excuse to jettison social reform programs"* [4].

Paral·lelament a aquesta constatació crítica de l'acció de govern del president i del seu equip, Polenberg, però, no estalvia elogis en recordar algunes de les conquestes socials del govern demòcrata:

"He founded the modern welfare state based on the concept that the federal government has a responsibility to guarantee a minimum standard of living" [5].

Més enllà, però, dels encerts o dels errors del govern de Roosevelt, el cert és que la voluntat de regeneració hi era.

I aquesta voluntat de regeneració no només es va traduir en un seguit de mesures político-industrials i de reformes sòcio-econòmiques. Com assenyala, de nou, Muscio:

"El New Deal es, sobre todo, una historia de mediación cultural, de recomposición ideológica del orden social, debilitado por la Gran Depresión y desorientado por los programas innovadores puestos en práctica por el gobierno federal" [6].

---

[4] Richard Polenberg, *The era of Franklin D. Roosevelt, 1933-1945*: *a brief history with documents,* Bedford/St. Martin's, Boston, 2000, p. 2 i 3.

[5] Ibíd., p. 2. En general l'anàlisi del llarg mandat presidencial de Roosevelt varia molt segons si es mantenen posicions favorables a una política estatal més intervencionista o si es defensa la pràctica no intervenció de l'Estat. En aquest sentit veure, per exemple, la visió crítica de John T. Flynn en la seva obra *The Roosevelt Myth*, Garden City Publishing, New York, 1948.

[6] Giuliana Muscio, "El *New Deal*", a *Historia General del Cine*, Vol. VIII, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 21.

Roosevelt afirmava, en un dels seus primers discursos emesos a través de la ràdio, que la crisi que patia el país no només implicava la pèrdua de les llars, de les granges, dels estalvis i dels sous sinó també la pèrdua dels valors espirituals[7].

Intentant superar la dècada anterior i el seu funest i paralitzant resultat final, Roosevelt i els seus col·laboradors proven de sacsejar el país, de reactivar-lo emocionalment, a la recerca de la seva cohesió política, social i, també, espiritual.

És així, doncs, cercant aquesta estabilització, que Roosevelt i el seu equip recuperaran i reelaboraran aquells referents comuns que, en l'imaginari nord-americà, havien fet possible la nació.

2.1.1. La singularitat americana.

El material ideològic i emocional, amb el qual treballaran Roosevelt i els seus col·laboradors, s'havia anat forjant des del temps de la colònia, barrejant realitat i mite, fins a institucionalitzar-se. Esdevinguts nació tardanament, en el context mundial, els Estats Units –i, sobretot, aquells que històricament havien retingut el poder – van bastir el seu discurs ideològic a partir de la idea de la singularitat.

Singularitat d'un país, les bases conceptuals del qual s'havien desenvolupat a partir de les idees de la Il·lustració europea, amb el seu èmfasi en el racionalisme i en l'*home* –l'ésser humà-, en tant que mesura per a la interpretació del món. Un país on semblava possible concretar les propostes de l'Escola del Dret Natural: un corrent filosòfic i jurídic que gaudia d'un considerable prestigi a l'Europa dels segles XVII i XVIII i que havia trobat en John Locke un dels seus més destacats pensadors[8].

Locke fou autor de textos tan influents, per a les futures propostes dels *pares* de la nació nord-americana, com ara els dos llibres que composaven la seva obra *Two Treatises of Government*, publicada el 1690. Amb el *Primer Tractat sobre el Govern Civil* i el *Segon Tractat sobre el Govern Civil*, que

[7] *"It involved not only a further loss of homes, farms, savings and wages but also a loss of spiritual values"*, Franklin D. Roosevelt, "Outlining the *New Deal* Program", may 7, 1933, http://www.fdrlibrary.marist.edu/050733.html .

[8] Leo Strauss, *Derecho Natural e Historia,* Circulo de Lectores DL, Barcelona, 2000, p. 221.

conformaven aquella obra, Locke va replantejar la relació entre els homes i el poder terrenal en negar la teoria del Dret Diví que havia afirmat, tradicionalment, el dret dels monarques a governar per voluntat divina. La refutació d'aquest privilegi, plantejada exhaustivament en el *Primer Tractat*, va trobar la seva continuació en el *Segon Tractat*, on Locke va proposar el Dret Natural o la Llei Natural com a resposta a aquell poder monàrquic d'origen diví. Entesa aquesta Llei Natural com una declaració de la voluntat de Déu[9], Locke afirmava que els homes es trobaven *"por naturaleza /.../* [en] *un estado de perfecta libertad para que cada uno ordene sus acciones y disponga de posesiones y personas como juzgue oportuno, dentro de los límites de la ley de naturaleza, sin pedir permiso ni depender de la voluntad de ningún otro hombre"*[10].

Ara bé, també segons Locke, era per a protegir aquells principis de llibertat i igualtat[11] que emanaven de la Llei Natural, de l'arbitrarietat i del poder d'aquells que hi anaven en contra, que la resta d'*homes* es constituïen – o s'havien de constituir - en una societat civil i política. Aleshores, la constitució d'aquella societat, d'aquella comunitat, era el resultat d'un pacte entre tots aquells que l'integraven, per mitjà d'un compromís i, per tant, d'una renúncia individual que havia d'assegurar, però, un bé major: el principi de llibertat i igualtat col·lectiva.

"Al ser los hombres, como ya se ha dicho, todos libres por naturaleza, iguales e independientes, ninguno puede ser sacado de esa condición y puesto bajo el poder político de otro sin su propio consentimiento. El único modo en que alguien se priva a sí mismo de su libertad natural y se somete a las ataduras de la sociedad civil es mediante un acuerdo con otros hombres, según el cual todos se unen formando una comunidad, a fin de convivir los unos con los otros de una manera confortable, segura y pacífica, disfrutando sin riesgo de sus propiedades respectivas y mejor protegidos frente a quienes no forman parte de dicha comunidad /.../ Así, lo que origina y de hecho constituye una sociedad política cualquiera no es otra cosa que el consentimiento de una pluralidad de hombres libres que aceptan la regla de la mayoría y que acuerdan

[9] Leo Strauss, *Derecho Natural e Historia*, op. cit., p. 266.
[10] John Locke, *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil,* Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 36.
[11] *"...siendo todos los hombres iguales e independientes, ninguno debe dañar a otro en lo que atañe a su vida, salud, libertad o posesiones"*: John Locke, *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*, op. cit., p. 38.

unirse e incorporarse a dicha sociedad. Eso es, y solamente eso, lo que pudo dar origen a los gobiernos legales del mundo" [12].

Als Estats Units, aquestes propostes filosòfiques i polítiques van acabar trobant una plasmació efectiva en els seus textos fundacionals –la Declaració d'Independència de 1776, la Constitució de 1787- i, també, i malgrat que en molta menor mesura, en la pràctica diària de l'exercici d'un govern d'estructura federal, en l'articulació política i social d'aquella nova societat que emergia després d'una guerra d'independència contra la Gran Bretanya, la metròpoli fins aleshores.

Però, en aquell nou país es van combinar els preceptes de la Raó Il·lustrada i els valors religiosos. Com assenyala Juan José Hernández Alonso, el racionalisme nord-americà no es va enfrontar als enemics clàssics del racionalisme, o almenys no ho va fer amb la religió[13]. En el pensament nord-americà, seguint en aquest aspecte també Locke, que considerava que la raó i el món natural es complementaven i confirmaven la revelació cristiana[14], s'haurien unit, sense aparent contradicció, un sentit providencial i un altre de racional que havia d'implicar aquella llibertat de l'ésser humà i el desenvolupament de les seves capacitats físiques, però sobretot intel·lectuals, amb total independència.

Ja des dels temps –1620 - de l'arribada dels puritans a les costes de Nova Anglaterra, la religió havia servit per a reforçar, justament, la idea de la singularitat del país i dels seus habitants. Després d'haver abandonat Europa pels conflictes religiosos que els enfrontaven a l'Església d'Anglaterra, els Pares Pelegrins van voler veure en el territori nord-americà, on van arribar amb el Mayflower, una terra promesa que Déu els hauria atorgat, i van interpretar el seu viatge a través de l'Atlàntic com un equivalent del pas del Mar Roig protagonitzat pels jueus en la seva fugida d'Egipte. I, malgrat que, amb el

---

[12] John Locke, *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*, op. cit., p. 111 i 114.

[13] Juan José Hernández Alonso, *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura,* Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1996, p. 484.

[14] John Locke: *"El estado de naturaleza tiene una ley de naturaleza que lo gobierna y que obliga a todos; y la razón, que es esa ley, enseña a toda la humanidad que quiera consultarla que siendo todos los hombres iguales e independientes, ninguno debe dañar a otro en lo que atañe a su vida, salud, libertad o posesiones. Pues como los hombres son todos obra de un omnipotente e infinitamente sabio Hacedor, y todos siervos de un señor soberano enviado a este mundo por orden suya y para cumplir su encargo,*

temps i amb l'expansió territorial, la religió es va acabar circumscrivint a l'esfera del privat, va continuar ben present en tant que punt de partida, en tant que nucli germinal d'una peculiar concepció del país i dels seus habitants; una concepció que permetia la barreja de la religió amb el racionalisme il·lustrat i la filosofia del Dret Natural, tal i com ho sintetizaven, amb eficàcia, els paràgrafs inicials de la Declaració d'Independència:

"When in the Course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation.

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness" [15].

Partint d'aquestes idees, però, també, d'una realitat política i social que havia començat a caminar durant el temps de la colònia, però, sobretot, després de la victòria sobre la metròpoli, els Estats Units s'havien de convertir en un país singular, en terra d'acollida de tots aquells que, originaris de gairebé els quatre punts cardinals, havien deixat –o deixarien- els seus llocs d'origen a la recerca d'una oportunitat per a construir-se un futur millor. En arribar a un país on el sistema polític i social no havia d'establir, en principi, cap distinció de classe, els nouvinguts podien esmerçar esforços en assolir aquella felicitat que es reclamava com a dret inalienable a les línies inicials de la Declaració d'Independència.

Des d'aquesta perspectiva, la singularitat del naixement del país i de la seva formació, al voltant dels primers tretze estats de la costa atlàntica, havia de trobar la seva continuació, lògica, en l'expansió colonitzadora cap a l'interior del continent al llarg, bàsicament, del segle XIX.

---

todos son propiedad de quien los ha hecho, y han sido destinados a durar mientras a Él le plazca, y no a otro", John Locke, *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil,* op. cit., p. 38.

[15] El text de la Declaració d'Independència a http://www.archives.gov/national-archives-experience/charters/declaration_transcript.html. I, també, a Samuel E. Morison (ed.), *Sources and documents illustrating the American Revolution, 1764-1788, and the formation of the Federal Constitution*, Oxford University Press, New York, 1977, p. 157-161. I a Thomas Jefferson, *Autobiografía y otros escritos*, Editorial Tecnos, Madrid, 1987, p. 23-30.

País eminentment agrícola, en els seus inicis, el pensament dominant havia volgut veure, a través de diverses formulacions, en la tasca dels colons, en contacte estret amb la terra que els havia acollit, el millor exemple d'aquella singularitat.

Conceptes com l'*agrarisme* (*agrarianism*) proposat per Thomas Jefferson, principal redactor de la Declaració d'Independència i president del país de 1801 a 1809, o la *teoria de la Frontera* desenvolupada per l'historiador Frederick Jackson Turner, a finals del segle XIX, havien volgut confirmar, en un doble joc de realitat i retòrica, la singularitat del país i dels seus habitants, i l'estret lligam d'aquests amb el territori que, com s'ha apuntat, semblava oferir-se'ls providencialment.

L*'agrarisme* era una proposta político-social, de fort contingut moral, que Jefferson havia plantejat quan el país tot just s'estava definint. El model ideal de nació concebut per Jefferson es basava en una democràcia fonamentada en la virtut d'aquells colons que, aleshores circumscrits als estats de la costa atlàntica, s'havien construït una llar amb les mans i havien treballat la terra. Aquells petits agricultors independents, mitjançant el seu treball i la seva vida austera, segons Jefferson, havien d'esdevenir un exemple d'actitud, un model moral i social; havien de convertir-se, en definitiva, en la base de la nació[16].

Jefferson va desenvolupar aquestes idees a *Notes on the State of Virginia*, l'únic text extens, a banda de la seva autobiografia, que va escriure.

El llibre, redactat en plena guerra per la independència, era, de fet, un seguit de respostes a unes preguntes que, sobre Virgínia, d'on era originari Jefferson, li havia fet arribar el marquès de Barbé-Marbois, secretari, aleshores, de la legació francesa a Filadèlfia. Plantejat, doncs, com un qüestionari, el llibre fou una bona plataforma per a què Jefferson fes una exhaustiva descripció de Virgínia: la seva geografia, la seva producció mineral, vegetal i animal, el clima i la població, la religió i els costums, etc. Però la visió de Jefferson va transcendir Virgínia –aleshores el territori més gran de les colònies- per a esdevenir una proposta i una reflexió sobre el que havia de ser el futur país nord-americà.

Al llibre, Jefferson va escriure:

---

[16] Sobre l'*agrarisme* vid. M. Thomas Inge, *Agrarianism in American Literature,* Odyssey Press, New York, 1969, i Jean Pierre Fichou, *La Civilisation Américaine,* Presses Universitaires de France, Paris, 1987, p. 7-13.

"Those who labor in the earth are the chosen people of God, if ever he had a chosen people, whose breasts he has made his peculiar deposit for substantial and genuine virtue. It is the focus in which he keeps alive the sacred fire, which otherwise might escape from the face of the earth" [17].

Per la seva banda, l'historiador Frederick Jackson Turner havia teoritzat, amb èxit i, també, amb controvèrsia, sobre la qüestió de l'expansió del país cap a l'oest del continent, en una comunicació titulada *The Significance of the Frontier in American History*, que va presentar, el 12 de juliol de 1893, a l'*American Historical Association* de Chicago[18]. Turner havia afirmat que era en aquella zona indefinida o en constant canvi, que fou la *Frontera* nord-americana al llarg del segle XIX, on s'hauria forjat el veritable caràcter del país: una manera de ser i de fer diferent a qualsevol altra, única i nova, malgrat els orígens europeus d'una gran part dels colons.

Escrivia Turner:

"American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the Great West" [19].

Com afirma Jean Pierre Fichou: *"Si on en croit Turner, la société qui était en marche dans ces territoires vierges se renouvelait perpétuellement /.../ Cette zone en perpétuelle mouvance où les pionniers sont en contact direct avec une terre vierge et les peuples indiens –qui appartiennent, eux, à une civilisation tout à fait différente- a fait naître des attitudes neuves qui contribueront à former le caractère national"* [20]. Un caràcter que havia de donar resposta a les pròpies

[17] El llibre fou publicat, anònimament, a París, el 1784. I, amb el temps, va aconseguir esdevenir cèlebre fins a ser valorat com una notable contribució a la literatura científica nord-americana. Per a la cita vid. Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1972, p. 164-165, i també http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/JefVirg.html, i la versió espanyola del llibre a Thomas Jefferson, *Autobiografía y otros escritos,* op. cit., p. 185-299.

[18] Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History" a http://xroads.virginia.edu/~HYPER/TURNER/chapter1.html .

[19] Ibíd.

[20] Jean-Pierre Fichou, *La Civilisation Américaine,* op. cit., p. 17-19.

exigències de la Frontera i que, per tant, era, o havia acabat essent, adaptable, diligent, pragmàtic, eficaç, optimista, treballador, lleuger i enèrgic.

Però, potser, la millor formulació de la singularitat de la nova nació l'havien plantejat els pensadors i escriptors nord-americans que van teoritzar, a mitjans del segle XIX, sobre la idiosincràsia del país, sobre allò que ells consideraven essencialment nord-americà.

Ralph Waldo Emerson, un antic ministre de l'Església Unitària[21], va contribuir, amb el seu pensament plasmat en diversos textos, a desenvolupar un corrent filosòfic que va prendre com a eix central de les seves reflexions i propostes l'especificitat, o la recerca de l'especificitat, d'allò americà, sobretot en contraposició a allò europeu o que provenia d'Europa.

Emerson va ser la figura més destacada d'un grup de pensadors i escriptors, establerts a la regió de Nova Anglaterra –entre la ciutat de Boston i el poble de Concord -, entre els quals hi havia, també, Henry David Thoreau, l'autor de *Walden or Life in the Woods* (1854), la crítica literària i activista pels drets de la dona, Margaret Fuller, i Amos Bronson Alcott, professor i escriptor, fundador, el 1844, d'una comunitat utòpica, coneguda amb el significatiu nom de *Fruitlands*, a Harvard, Massachusetts. Bronson Alcott fou, també, el pare de Louisa May Alcott, l'autora de *Little Women* (1868) i *Silver Pitchers* (1876). En aquesta darrera obra, Louisa May relatava la seva experiència, junt amb la seva família, en aquella comunitat; una experiència marcada per la vida senzilla, austera, en contacte directe amb la natura, i d'alt contingut intel·lectual.

El grup, que es va significar, entre d'altres accions, pel seu activisme a favor de l'abolició de l'esclavitud, va articular, a través de les seves reflexions, dels seus assaigs i de la seva producció literària, un corrent de pensament, conegut com a *Transcendentalisme*, que va esdevenir clau per al naixement, en el camp artístic, i principalment en el literari, d'unes obres que assumien la seva especificitat nord-americana i provaven de trencar, de superar, definitivament, la seva dependència dels models europeus[22].

---

[21] Els *Unitaristes* oposen la seva creença en la *unitat* de Déu Pare a la tradicional creença cristiana en la *Trinitat* de la figura de Déu (Pare, Fill i Esperit Sant). No creuen que Jesús fos l'encarnació de Déu Pare a la terra.

[22] Sobre el tema de la producció artística d'aquests anys que van esdevenir essencials per a la definició d'una literatura específicament nord-americana vid. F. O. Matthiessen, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press., New York, 1968.

Walt Whitman, autor l'obra del qual havia d'esdevenir clau a l'hora de fixar els paràmetres d'aquella literatura genuïnament nord-americana, va ser un d'aquells creadors que van escriure sota la influència del pensament d'Emerson i del grup *transcendentalista*. Whitman va conèixer, personalment, Emerson, en una visita que li feu a Concord. A la trobada, en la que també van participar Amos Bronson Alcott i la seva filla, Louisa May, es va parlar, segons relata el propi Whitman, de Thoreau, i es van llegir cartes, entre d'altres, de Margaret Fuller i Horace Greely[23].

Les reflexions d'Emerson van trobar la seva primera formulació en un assaig, publicat el 1836, sota el títol de *Nature* (*Ensayo sobre la Naturaleza*)[24]. El llibre va tenir una gran acceptació entre els cercles literaris de Boston i, de fet, es va convertir en l'obra de referència dels escriptors *transcendentalistes*[25].

Fruit d'una crisi personal, provocada en bona part per la mort de la seva jove esposa, Emerson va renunciar, el 1832, a la seva tasca de ministre de l'Església Unitària i va viatjar a Europa. A la seva tornada, es va instal·lar al poble de Concord on, com faria temps després Thoreau, va viure en contacte estret amb la natura i on, fruit d'aquest contacte, va començar a elaborar el text que finalment es convertiria en el seu assaig *Nature*.

Influenciat pels corrents idealistes i romàntics d'Alemanya i d'Anglaterra, Emerson, que havia posat en qüestió la seva labor en tant que ministre de l'Església Unitària fins al punt de renunciar a exercir com a tal, va afirmar que no hi havia d'haver cap intermediari entre l'individu i l'experiència d'allò diví.

Emerson va plantejar, aleshores, un camí d'apropament a la divinitat, de recerca de la puresa moral i d'assoliment de la coherència vital de l'individu que havia d'esdevenir alternatiu al proposat per l'església; un camí que es basava en el que ell va anomenar la *self-reliance*, la confiança en un mateix, en les pròpies capacitats de pensament –d'interpretació- i d'acció de l'ésser humà.

---

[23] Walt Whitman, *Días ejemplares de América,* Parsifal Ediciones, Barcelona, 1992, p. 201-204. En la seva estada a Concord, Whitman també va visitar el bosc i la llacuna de Walden, el lloc on Thoreau es va retirar per a experimentar una vida en contacte amb la natura, experiència que posteriorment va recollir a *Walden or Life in the Woods* (1854). Whitman també va visitar el cementiri de *Sleepy Hollow* on eren enterrats Thoreau i Nathaniel Hawthorne i on, temps més tard, enterrarien Emerson.

[24] S'ha consultat la versió espanyola del text: Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la Naturaleza,* Ediciones de Baile del Sol, Tenerife, 2000. Sobre el text i el pensament d'Emerson, en general, vid., també, F.O. Matthiessen, *American Renaissance,* op. cit.; i Ralph Waldo Emerson, *El Intelectual Americano*, Universidad de León, León, 1993, amb introducció de Paul S. Derrick i Juan López Gavilán.

[25] Introducció d'Eva Darias Beautell a Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la Naturaleza*, op. cit., p.8.

Aquesta recerca va prendre com a model la Natura, vista en tant que expressió d'allò essencial i, de fet, i recordant, en certa mesura, els plantejaments de Locke, en tant que manifestació d'un ordre transcendent, expressió, finalment, d'allò diví.

"*La naturaleza, en el sentido común se refiere a las esencias que el hombre no puede cambiar: el espacio, el aire, el río, la hoja"* – va escriure Emerson a *Nature*[26].

En els plantejaments d'Emerson, entre l'ésser humà i la Natura s'estableix una relació d'interdependència en el sentit en què l'ésser humà completa la Natura al proporcionar-li un coneixement de sí mateixa i, al seu torn, aquesta completa l'ésser humà en proporcionar-li una imatge o un model de saviesa, de comportament, de moral.

"La Naturaleza es el símbolo del espíritu- afirmava Emerson, i també – *En las selvas volvemos a la razón y a la fe*"[27].

Un dels textos de Walt Whitman, inclosos en una de les seves obres - *Días ejemplares de América-* , és diàfan en aquest sentit. Rere el títol de *"La lección de un árbol"*, Whitman afirmava:

"No tengo por qué escoger algunos de los más pintorescos o mayores árboles para ilustrar esto. He aquí uno de mis favoritos: un hermoso álamo amarillo, muy recto, de unos 90 pies de alto y unos cuatro de grosor en la base del tronco. ¡Qué fuerte, vital y duradero! ¡Qué silenciosamente elocuente! Qué sugestiones de imperturbabilidad del ser frente al rasgo característicamente humano del parecer. Y esas cualidades casi emotivas, palpablemente artísticas, heroicas, de un árbol; tan inocente y tan indefenso, y sin embargo tan salvaje. Aunque no diga nada, el árbol es" [28].

Expressió, en el fons, d'una societat essencialment agrària, antiga, arcaica, si és vol, Emerson també havia escrit a *Nature*:

"La Naturaleza, cuando sirve al hombre, no es sólo el material, sino el proceso y el resultado. Todas las partes trabajan incesantemente, unas en

[26] Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la Naturaleza*, op. cit., p. 13.
[27] Ibíd., p. 35 i 17, respectivament.
[28] Walt Whitman, *Días ejemplares de América,* op. cit., p. 108.

unión de otras, para el provecho del hombre. El viento siembra la semilla; el sol evapora el mar; el viento arrastra el vapor al campo, el hielo, por un extremo del planeta, condensa, la lluvia en el extremo opuesto; la lluvia nutre a la planta; la planta nutre al animal; y así las interminables circulaciones de la Divina Caridad alimentan al hombre"[29].

Però, de fet, les reflexions i les obres d'Emerson i de la resta de *transcendentalistes* es van produir, no per atzar, en uns moments, a mitjans segle XIX, en què els Estats Units havien començat el procés d'industrialització de la seva economia i de consolidació del model federal. La victòria de la Unió, en la guerra de Secessió, uns anys després (1865), va significar el triomf de les tesis unificadores de Lincoln, el reforçament del govern central, i va marcar la gran expansió cap a l'Oest, la consolidació definitiva del país i un ràpid desenvolupament que l'havia de dur dels seus orígens agrícoles a esdevenir, amb relativament pocs anys, una potència industrial en el context mundial.

Com assenyala Eva Darias: *"El trascendentalismo, con su firme fe en la bondad universal y en lo potencialmente divino de la dimensión humana, no sobrevivió lógicamente a la guerra civil americana (1861-1865)"*[30].

I, de fet, clausurat aquell període per una guerra fratricida, l'idealisme del pensament d'Emerson havia d'esdevenir, retrospectivament, el cant elegíac a un món –el territori nord-americà i els homes que l'habitaven- en vies de desaparició. La dimensió paradisíaca de la proposta dels *transcendentalistes*, i la més que provable pèrdua d'aquell paradís, es feia evident quan Emerson afirmava:

"Para hablar con verdad, pocas personas adultas pueden ver la Naturaleza. La mayoría de las personas no ven el sol. Al menos lo ven muy superficialmente. El sol sólo ilumina la vista del hombre, pero brilla en los ojos y el corazón del niño. El amante de la Naturaleza es aquel cuyos sentidos interiores y exteriores están ajustados uno a otro; el que ha conservado el espíritu de la infancia en la época de la edad madura"[31].

[29] Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la Naturaleza*, op. cit., p. 22.
[30] Eva Darias, introducció a Ralph Waldo Emerson, íbid., p. 10.
[31] Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la Naturaleza*, op. cit., p. 22.

I quan Thoreau, rememorant les seves experiències a la seva cabana, al costat de la llacuna de Walden, escrivia:

"Cada mañana me traía una nueva invitación a conferir a mi vida igual sencillez, y me atrevo a decir inocencia, que la de la Naturaleza misma"[32].

El fet d'insistir en termes com ara *infantesa* o *innocència* suggereix un temps pretèrit i, per extensió, un mode de viure que va desapareixent a mesura que el país es desenvolupa; un temps i un mode de viure que Emerson o Thoreau només havien pogut recuperar –o havien provat de recuperar -, a títol individual, per mitjà de les seves experiències solitàries en contacte amb la natura.

Les propostes dels *transcendentalistes* van ser, evidentment, una projecció ideal abans que una realitat, però, possiblement per això mateix, aquestes propostes van esdevenir essencials per a la definició de l'imaginari nord-americà, per a la presa de consciència del país com a tal i, fruit d'això, per a la independència intel·lectual i cultural dels nord-americans respecte d'Europa.

Com assenyala Tony Tanner:

"It needed the naive eye as described by Emerson and adopted by Thoreau and Whitman, for America to be seen at all in its own right".

I, també:

"*Emerson's emphasis was most important for American writers of the time: because among other things he was continually dragging eyes back to the worth and status of American facts"*[33].

I com escrivia Whitman:

"Hablad, nuevamente lo digo, de ir a Europa, de visitar las ruinas de los castillos feudales o del Coliseo o los palacios de los reyes, si así lo deseáis; pero no encontraréis contrastes como los que aquí se ven: las praderas de Illinois y Kansas –tersas extensiones sembradas de maíz y trigo producido por

---

[32] Henry David Thoreau, *Walden,* Parsifal Ediciones, Barcelona, 2001, p. 88. Sobre la fi d'aquest *paradís*, davant l'avenç de la industrialització, de la *màquina* vid. Leo Marx, *The Machine in the Garden*: *Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

[33] Tony Tanner, *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, University of Cambridge Press., Cambridge, 1965, p. 37 i 39, respectivament.

granjas democráticas, que en el futuro albergarán a diez millones de personas- empiezan aquí; adopta todas las formas concebibles esas moles sin uso que desafían a los cielos y de las que se desprenden una hermosura, un terror, una fuerza superiores a las que imaginaran Dante o Miguel Ángel. Sí, pienso: antes de asimilar lo esencial no sólo de la poesía y de la pintura, sino también de la oratoria e incluso de la metafísica y de la música, es preciso primero visitar parajes como éste"[34].

Amb els anys, els Estats Units es van transformar, es van desenvolupar seguint els esquemes d'un capitalisme agressiu i, en molts moments, incontrolat. El procés, potser inevitable, d'industrialització, que va experimentar el país, el va allunyar de la Natura, el va *desnaturalitzar*, si es vol. Aleshores, paral·lelament a aquell procés, es van conservar, o es van provar de conservar, per a recuperar-los periòdicament –i sobretot en moments de crisi -, aquells trets i aquells valors que havien de singularitzar els Estats Units en el context mundial.

No és anecdòtica, en aquest sentit, la creació dels primers parcs nacionals –Yellowstone i Yosemite-, a la segona meitat del segle XIX. Com assenyala Robert R. Weyeneth:

"*The impetus for national parks was rooted in the preoccupation of nineteenth-century American with their cultural identity as a nation./.../ To those drawing transatlantic comparisons, the United States lacked the traditional monuments of high culture from which European societies derived a sense of collective identity and history. But under the influence of European romanticism and American transcendentalism, cultural critics proclaimed natural scenery a source of American uniqueness and therefore pride. The timelessness of nature's monuments might compensate for the absence of civilization's antiquities"*[35].

La interpretació providencial de la terra que se'ls hauria concedit als Pares Pelegrins va prefigurar un lligam transcendent entre els immigrants - els colons- i el territori que els acollia; un lligam que, entre d'altres formulacions i amb matisos, va trobar continuïtat, al llarg de la Història, en la proposta de

[34] Walt Whitman, *Días ejemplares de América*, op. cit., p. 170.
[35] Robert R. Weyeneth, "National Parks and Preservation", a Mary Kupiec Cayton, Elliot J. Gorn i Peter W. Williams (ed.), *Encyclopedia of American Social History*, vol. III, op. cit., p. 1697-1698.

l'*agrarisme jeffersonià*, com a model de construcció del país, en uns moments en què el país tot just es definia; i, també, en l'idealisme d'Emerson i de la resta de *transcendentalistes* i, encara, en diversos aspectes de la teoria de la Frontera de Turner.

La singularitat dels Estats Units provindria, doncs, segons tots ells, de la possibilitat dels seus habitants de prosperar lliurement, en contacte amb una terra també singular, que es definia mercès a aquells habitants i que, al seu torn, els definia.

Aquesta consciència de singularitat és la que, com es plantejarà tot seguit, es va tornar a fer present, a nivell retòric, en els anys de mandat del president Roosevelt, quan ell i la seva administració havien de gestionar la gran crisi causada per la depressió econòmica i quan, posteriorment, van haver d'afrontar la implicació del país en una guerra d'abast mundial.

2.1.2. La restauració de les antigues *veritats*. (*"We may now restore the temple to the ancient truths"*).

En el seu primer discurs, després d'ésser nomenat president, Roosevelt va afirmar que la seva principal tasca era, lògicament, posar la gent a treballar (*"our primary task is to put people to work"*), però, tot seguit, va parlar de la restauració dels vells valors morals (*"old moral values"*), i va afirmar: *"We may now restore the temple to the ancient truths"* [36]. Vells valors morals, antigues *veritats* que Roosevelt situava en els temps, ja aleshores mitificats, en què els primers immigrants anglosaxons van arribar a les costes del continent americà i van començar a bastir un país que, políticament, s'havia d'oposar a les nacions europees, regides pel dret diví i amb una consolidada societat de classes.

Les antigues *veritats* rememorades en el discurs inaugural eren, malgrat que no les cites explícitament, aquelles que encapçalaven la Declaració d'Independència, aquelles veritats que reconeixien la igualtat de tots els homes

[36] Franklin D. Roosevelt, "First Inaugural Address", Saturday, March 4, 1933, http://www.yale.edu/lawweb/avalon/presiden/inaug/froos1.htm

en el moment de la seva creació i els seus drets inalienables a la vida, a la llibertat i a la recerca de la felicitat.

Roosevelt va prendre, com a objectiu del seu projecte regenerador, el ciutadà mig dels Estats Units, l'*home comú –the common man-*[37]; la majoria d'habitants del país, aquells que havien patit i estaven patint les conseqüències de la Depressió econòmica. Aleshores, Roosevelt va desplegar un discurs, inevitablement populista, que provava de recuperar, per a aquest ciutadà i amb aquest ciutadà, el valor primigeni que, en la tradició nord-americana, haurien tingut aquelles frases fundacionals de la Declaració d'Independència.

.

Roosevelt es dirigí, gairebé sistemàticament, als seus interlocutors individualitzant-los, en tant que membres del poble, del poble dels Estats Units, de la nació. I, en fer-ho, el president va seguir, justament, aquella línia cabdal del pensament nord-americà que, com s'ha apuntat anteriorment, havia presentat l'individualisme com a una peça bàsica de la idiosincràsia nord-americana.

Possiblement la virtut d'Emerson, Thoreau i Whitman, entre d'altres, havia estat la de ser capaços, a través de les seves obres, de formular literàriament quelcom que, fruit de l'experiència, era latent en l'imaginari nord-americà. I és en aquest sentit que Elise Marientras assenyala que *"...l'idée que se font les colons de la nouvelle nation* [és] *d'une nation d'individus, légitimée par le choix qu'ils ont fait de leur territoire et par la décision qu'ils ont prise d'y commencer une autre histoire"*[38].

L'individualisme havia marcat, doncs, l'experiència de l'emigració –encara que aquesta fos feta amb la família- i havia esdevingut, alhora, causa i efecte d'aquell país nou –de la seva creació -, d'aquella *terra de llibertat* que havia de permetre que tothom que tingués iniciativa pogués provar de fer realitat la tercera d'aquelles *veritats evidents* de la Declaració d'Independència: la recerca de la felicitat.

---

[37] Roosevelt també parla de "*the average citizen"* o "*the average man"*, vid. Franklin D. Roosevelt, "On the Bank Crisis*",* March 12, 1933, http://www.fdrlibrary.marist.edu/031233.html i Franklin D. Roosevelt, "On Moving Forward to Greater Freedom and Greater Security", September 30, 1934, http://www.fdrlibrary.marist.edu/093034.html, respectivament.

[38] Élise Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine,* François Maspero Ed., Paris, 1977, p. 60.

Aquesta era una altra qüestió cabdal: el continent americà, una terra d'una extensió i una riquesa, aparentment, il·limitades, era un lloc, en els primers moments dels Estats Units, on tot estava per fer i on semblava possible que tothom pogués cercar aquella felicitat en igualtat de condicions. Es tractava, doncs, d'igualtat d'oportunitats a l'hora de provar de fer realitat un futur millor, però només això. Sobre aquesta qüestió, Jean Pierre Fichou apunta:

"Lorsque les Américains parlent d'égalitarisme ils veulent dire non pas que tous les hommes sont mes égaux, ni que tous doivent vivre sur un pied d'égalité, mais bien que tous doivent avoir au départ les mêmes chances d'utiliser leurs aptitudes comme ils le souhaitent, aux mieux de leurs intérêts. La fonction première du gouvernement est de veiller à ce que ce principe soit respecté car il ne peut –et ne doit- pas essayer de promouvoir l'égalité absolue entre les citoyens"[39].

L'individualisme, però, portat a l'extrem i, per tant, mal interpretat, es podia acabar girant en contra de la nació, de la seva cohesió.

Per a Roosevelt, això és el que havia passat als Estats Units durant la dècada dels vint. Els anys vint havien permès, gràcies al liberalisme incontrolat de les administracions republicanes, que uns quants haguessin fet realitat la premissa *jeffersoniana*: havien assolit la felicitat –una felicitat que en l'ideari nord-americà s'havia acabat mesurant en termes de possessió, de riquesa. El fonament econòmic d'aquella societat era ja aleshores, no cal oblidar-ho, el capitalisme. Però aquella felicitat –aquella riquesa- d'uns quants s'havia aconseguit a costa de la resta i el país en pagava les conseqüències.

Aquests pocs privilegiats – "*the privileged few"* -, Roosevelt els va comparar, seguint el símil del Temple amb què havia iniciat el seu discurs, amb els canviadors de moneda que, segons relaten les Sagrades Escriptures, Jesús va foragitar.

"The money changers have fled their high seats in the temple of our civilization"[40].

I en una altra de les seves intervencions havia afirmat*:*

[39] Jean-Pierre Fichou, *La civilisation américaine,* op. cit., p. 54
[40] Franklin D. Roosevelt, "First Inaugural Address", op. cit.

"I still believe in ideals. I am not for a return to that definition of Liberty under which for many years a free people were being gradually regimented into the service of the privileged few. /.../ How are we constructing the edifice of recovery – the temple which, when completed, will no longer be a temple of money-changers or of beggars, but rather a temple dedicated to and maintained for a greater social justice, a greater welfare for America" [41].

El que plantejava Roosevelt es trobava en el centre del pensament nord-americà: la relació entre l'individu i la comunitat; l'aparent incompatibilitat entre la llibertat individual i la necessària col·laboració en la construcció de la societat. En l'imaginari nord-americà existia, com ja s'ha avançat, un període en què aquesta col·laboració hauria estat possible: l'època dels pioners, els moments previs a la industrialització, en què, els Estats Units eren un país que encara s'estava formant[42]. L'expansió dels tretze estats originaris cap a l'oest s'hauria fet per mitjà de petites comunitats d'agricultors, el model de vida de les quals hauria vingut a confirmar aquell model moral i social proposat pel president Jefferson. En les grans extensions de terra on s'assentaven aquelles microsocietats, sense cap sistema social prou consolidat, encara, la col·laboració entre els colons hauria esdevingut essencial. Aquest recolzament mutu hauria donat forma a un altre concepte important de la tradició americana: el *bon veïnatge*[43].

En aquelles societats s'hauria acomplert, doncs, l'aspiració d'unir l'interès individual i el col·lectiu, l'individu i la societat. Però l'*agrarisme*, com a model global de construcció de la nació no es va arribar a aplicar mai.

Com indica Fichou:

---

[41] Franklin D. Roosevelt, "On the Currency Situation", October 10, 1933, http://www.fdrlibrary.marist.edu/101033.html . Les referències a l'episodi de Jesús al Temple, als Evangelis: "*-Diu l'Escriptura: El meu temple serà anomenat "casa d'oració", però vosaltres en feu una cova de lladres"*, Mateu 21, 12-17; i també a Marc 11, 15-19; Lluc 19, 45-48 i Joan 2, 13-22, *Bíblia Catalana* (BCI), Traducció Interconfessional. Versió 1.0., Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides, Juny de 1999.

[42] En el seu discurs inaugural, Roosevelt demanava *"a recognition of the old and permanently important manifestation of the American spirit of the pioneer"*, vid. Franklin D. Roosevelt, "First Inaugural Address", op. cit.

[43] En el seu discurs inaugural, Roosevelt estenia aquesta pràctica del *bon veïnatge* a les relacions internacionals: "*In the field of world policy I would dedicate this nation to the policy of the good neighbor...the neighbor who resolutely respects himself and, because he does so, respects the rights of others... the neighbor who respects his obligations and respects the sanctity of his agreements in and with a world of neighbors"*, vid. Franklin D. Roosevelt, "First Inaugural Address", op. cit. / Sobre el *bon veïnatge* vid. Guiliana Muscio, "Roosevelt, Arnold and Capra, (or) the Federalist-Populist Paradox", a Robert Sklar and Vito Zagarrio (ed.), *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* Temple University Press, Philadelphia, 1998, op. cit. pàg. 172.

"La philosophie agrarienne /…/ n'a jamais pu triompher bien que les conditions nécessaires à son épanouissement se soient trouvées rassemblées aux premières heures de la culture américaine. Lorsque les pays fut conduit à se doter d'une économie et d'une industrie capables de rivaliser avec celles d'Europe, les principes agrariens furent écartés même s'ils conservaient la valeur d'un idéal"[44].

Convertits en ideals, els principis de l*'agrarisme*, i, com s'ha vist, mitificada aquella època primigènia, els Estats Units van enfilar, després de la Guerra de Secessió, una nova etapa batejada amb el nom de *The Gilded Age* –l'Edat Daurada[45]. Fou, aquesta, l'època de la construcció i consolidació moderna del país. L'època de la industrialització i dels grans monopolis, en què havia de triomfar, definitivament, el model capitalista, contra el qual es manifestaren, gairebé profèticament, Emerson i el grup *transcendentalista*.

Com assenyala Youssef Ishaghpour:

"The Gilded Age était l'époque des Bussines Moguls, des Tycoons [els grans homes de negocis, els grans magnats], *du capital financier projeté en avant dans une volonté de pouvoir toujours plus grand, avec entre autres Rockefeller, Carnegie, Pierpont, Morgan, Frick…"*[46].

Aquests grans homes de negocis –en la banca, l'acer, el petroli- van demostrar una avidesa i una capacitat d'enriquir-se insospitades fins aleshores. *The Gilded Age* fou un període d'expansió del país en què l'Estat va, pràcticament, desaparèixer, confiant-ho tot al poder autoregulador del mercat.

La crisi de 1929 i la posterior depressió van posar en evidència aquesta etapa i el seu model econòmic.

Per tant, Roosevelt, en arribar al poder, es situa davant aquesta seqüència històrica, política, econòmica i social –de la qual els anys 20 en serien la seva culminació- i adopta l'estratègia de denunciar aquells grans empresaris,

---

[44] Jean Pierre Fichou, *La civilisation americaine*, op. cit. p. 12

[45] El 1873, Mark Twain va escriure, juntament amb Charles Dudley Warner, *The Gilded Age*, "que es una crítica feroz sobre la situación política del país, sobre "la democracia descarriada". El título daría nombre a estos años de posguerra de gran corrupción y especulación". Carme Manuel, introducció a Mark Twain, *Un yanqui en la corte del rey Arturo,* Cátedra, Madrid, 1999, p. 16.

[46] Youssef Ishaghpour, *Orson Welles Cinéaste. Une Caméra visible,* Vol. I, Editions de la Différence, Paris, 2001, p. 184.

banquers, homes de negocis, directors de diaris. Denuncia els *Robber Barons* , el pocs privilegiats ("*the privileged few"*) que havien prosperat a través de l'especulació i havien oblidat, pel camí, *l'altre*.

Aquesta personificació dels problemes del país –que explicava només parcialment la situació en què es trobava la nació- permetia Roosevelt salvaguardar les institucions, facilitava el control dels conflictes i en feia, a priori, més factible la seva resolució. Hi havia, també, un altre motiu: des del primer moment, Roosevelt, en posar en funcionament les seves polítiques intervencionistes, va entrar en conflicte directe amb aquests grans homes de negocis que havien prosperat per la seva pròpia iniciativa i mercès a la tolerància d'uns governs que no van saber o no van voler aturar aquesta dinàmica que menava al capitalisme ferotge.

Roosevelt, doncs, afrontava aquell *oblit* –l'egoisme dels privilegiats- i intentava reconciliar l'individu amb el grup: volia que l'individu, des de la seva especificitat, treballés, també, per al bé comú, per a la nació. Des d'aquesta perspectiva, la recuperació de tota la simbologia que emanava de l*'agrarisme* – amb la figura del *bon veïnatge* com a eix central - esdevenia, pràcticament, ineludible. Però Roosevelt i el seu equip no plantejaven un retorn al model de nació proposat per Jefferson –un model definitivament impossible ja aleshores-, ni un retorn a l'idealisme *transcendentalista*, sinó que en reclamen els seus valors morals, per a aplicar-los a aquella societat en crisi. Els *newdealers* no qüestionaven el fet en sí de la industrialització del país, no la qüestionaven ni en l'àmbit rural –es mostraven convençuts que la tècnica era necessària per al progrés agrícola -, però sí que en qüestionaven els mètodes i els resultats. El que pretenia el *New Deal* era una nova síntesi entre el camp i la ciutat, entre *l'agrarisme* i el capitalisme, entre els valors morals dels orígens del país –aquell Paradís Perdut, aquella Edat d'Or que va sucumbir a l'Edat Daurada- i la moderna realitat industrial dels Estats Units.

Aquest pelegrinatge de Roosevelt i del *New Deal* pels llocs comuns de l'ideari nord-americà, implicava, també, la recuperació d'algunes figures que amb el temps havien esdevingut de referència i la reivindicació de les institucions que havien fonamentat la nació. En aquest *Nou Món,* un seguit de personatges van esdevenir, amb les seves accions i la seva actitud, constructors i referents a seguir. Entre aquests hi havia noms propers, pel seu

color polític, al president Roosevelt: els presidents demòcrates Thomas Jefferson i Woodrod Wilson. Però també calia tenir en compte els republicans George Washington i, sobretot, Abraham Lincoln.

Abraham Lincoln es va convertir en el president-màrtir de la causa unionista, després del seu assassinat, el 14 d'abril de 1865. Lincoln fou vist com la figura en la qual es projectaven bona part dels ideals nord-americans: els seus inicis en un petit poble agrícola, en contacte amb la natura, treballant al camp abans d'esdevenir advocat; home de conviccions fermes i no gens sofisticat que va menar els afers polítics basant-se en el sentit comú i la saviesa popular. I que va combinar aquest sentit comú amb l'idealisme. Un idealisme que, en temps de crisi, el va dur a apostar per la unitat de la nació per damunt de tot[47].

I, al costat d'aquests noms, d'aquestes personalitats, Roosevelt evocava, també, els textos bàsics: la Declaració d'Independència, la Constitució; i les institucions: el Senat, el Congrés dels Estats Units; els textos i els escenaris on s'havia de desenvolupar el sistema democràtic de govern de què s'havien dotat els mateixos nord-americans.

Aquestes eren, a grans trets, algunes de les constants del discurs *americanista* de Roosevelt. La seva utilització, en aquells moments de crisi i desconcert, cercava la recuperació de la confiança, la cohesió del país i per aconseguir-ho, Roosevelt i el seu equip havien de ser capaços, primer de tot, de fer arribar el missatge, aquell missatge, als ciutadans del país. És en aquest sentit, doncs, que els mitjans de comunicació van prendre una importància cabdal en l'estratègia *newdealista*.

[47] El personatge de Lincoln ha estat repetidament tractat en el cinema: David Wark Griffith l'enlaira gairebé a la condició de sant, en les darreres imatges del seu film, *Abraham Lincoln* (1930), quan mostra l'estàtua que es conserva del president al *Lincoln Memorial* i rera, com sorgint de la mateixa estàtua, uns raigs celestials que la coronen. A finals dels anys 30, John Ford va rodar *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln,* 1939), sobre els anys de formació del futur president. I, un any després, John Cronwell va dirigir *Abe Lincoln in Illinois* (1940).

2.2. Roosevelt i els mitjans de comunicació.

Perquè, tant important com el contingut del missatge rooseveltià, és la forma en què aquest missatge fou transmès.

I els mitjans de comunicació van ser utilitzats per Roosevelt i el seu govern des d'una doble vessant: a través d'ells van intentar apropar-se a la població per conèixer-la, i per mitjà d'ells van provar de fer-los arribar els seus missatges, les seves propostes de govern.

Roosevelt va esdevenir, a través de la premsa, el cinema i, sobretot, la ràdio, la imatge i la veu del *New Deal*, el símbol d'aquella recuperació que tant anhelava el país i, després, ja en plena guerra mundial, el símbol de la capacitat de resistir, de la força moral que havia de portar el país cap a la victòria.

Malgrat això, la seva relació, i la relació de la seva administració, amb els mitjans de comunicació no va ser sempre plàcida.

Després d'un primer mandat on la majoria dels mitjans de comunicació es van mostrar expectants, i a voltes entusiasmats, davant les propostes de govern, Roosevelt va entrar en conflicte amb destacats mitjans de comunicació, sobretot de la premsa escrita.

Fou així que, a partir del seu segon mandat, Roosevelt es va decantar per utilitzar la ràdio com a canal de transmissió preferent a l'hora de desenvolupar, a fons, la seva estratègia informativa.

Malgrat que el gruix de la informació de les polítiques del *New Deal* es va continuar canalitzant a través de les rodes de premsa de la Casa Blanca i, conseqüentment, a través de les pàgines dels diaris, la ràdio va permetre Roosevelt posar en pràctica la seva personal forma de relacionar-se amb els ciutadans dels Estats Units.

Com assenyalava el mateix president:

"[la ràdio] *tens...to restore direct contact between the masses and their chosen leaders"* [48].

[48] La cita és recollida a Arthur M. Schlesinger, Jr., "The coming of the *New Deal*" a *The Age of Roosevelt,* Vol. 2, Houghton Mifflin, Ed., Boston, 1959, p. 559.

I com recorda Betty Houchin Winfield:

"He [Roosevelt] *could control exactly what was said on the air and give his point of view and overall impressions without any intermediate journalistic filter to interpret or change his words*"[49].

Aquesta immediatesa, aquest contacte directe que cercava Roosevelt amb els seus interlocutors era un argument de pes per a mostrar la seva predilecció per la ràdio. N'hi havia un altre de més prosaic, però igualment important: el control governamental sobre la ràdio podia ser molt més efectiu que no pas sobre la premsa, perquè era el govern qui concedia les llicències radiofòniques.

2.2.1. La ràdio. La recerca del contacte directe amb els ciutadans.

Aquesta voluntat de contacte directe, sense intermediaris, que Roosevelt cercava d'establir a través de la ràdio amb els ciutadans, la va concretar, simultàniament, a través dels nombrosos viatges que va realitzar, durant els seus anys de mandat, pel territori nord-americà. I no només ell va viatjar, sinó que aquesta mobilitat presidencial significava la culminació d'una estratègia molt més àmplia que va implicar a altres membres de l'administració demòcrata, començant per la seva dona, Eleanor Roosevelt.

Com assenyala Richard Steele:

"He [Roosevelt] *supplemented the impressions gained from these contacts with reports from his wife, Eleanor, and from other "agents", official and unofficial, who continuously supplied him with tales of their own travels"* [50].

Pel que fa a la ràdio, Roosevelt va ser el protagonista d'un seguit d'emissions que es van conèixer, popularment, amb el nom de *fireside chats – xerrades a la vora de la llar de foc*. Aquelles emissions radiofòniques van acabar esdevenint, tant a nivell de contingut com a nivell formal, una explícita

[49] Betty Houchin Winfield, *FDRand the News Media*, Columbia University Press, New York, 1994, p. 104.
[50] Richard Steele, *Propaganda in open society. The Roosevelt Administration and the Media, 1933-1941*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985, p. 6.

concreció de la nova política de recuperació i de revaloració del ciutadà mig que Roosevelt cercava des de la seva arribada al poder.

Amb aquelles xerrades radiofòniques, Roosevelt va provar de portar a la pràctica aquella idea de comunitat, de comunitat democràtica que, trobant-se en la base fundacional del país, calia, en aquells moments, tornar a recompondre.

L'anàlisi d'aquelles intervencions radiofòniques pren una més justa dimensió si es té en compte, per exemple, la utilització que, també en aquells anys de crisi, van fer dels mitjans de comunicació –entre aquests, la ràdio- països amb règims dictatorials i, singularment, la utilització que en va fer el règim nazi, amb Hitler al capdavant.

Dues concepcions oposades de la figura del líder i de la seva relació amb el poble al qual liderava van acabar donant dues maneres de fer política i dues maneres diferents de comunicar aquesta política.

A la imatge del Hitler omnipotent i únic, inabastable, que presidia els rituals d'obediència a l'estadi de Nuremberg, o a l'agressivitat dels seus discursos, Roosevelt oposava, a través dels seus viatges arreu del país i de les seves intervencions radiofòniques, una proximitat casolana, una complicitat reconfortant i protectora[51].

Una complicitat que es començava a fixar, ja, en el títol amb què, popularment, es van acabar coneixent aquelles intervencions radiofòniques: *fireside chats.* D'entrada el que oferia el president no era un discurs –amb tota la solemnitat que el terme pot portar implícit-, sinó una xerrada, un monòleg amigable que pretenia fer arribar a cada un dels oients de manera gairebé individualitzada. El periodista Richard Strout recordava, en relació amb aquestes emissions radiofòniques, que :

"You felt he was there talking to you, not to 50 million others, but to you personally"[52].

[51] Sobre la política de Hitler i la seva relació amb els mitjans de comunicació hi ha una extensa bibliografia, vid. per exemple: David Welch, *Propaganda and the German Cinema. 1933-1945*, Clarendon Press, Oxford, 1985; K.R.M. Short (ed.), *Film and Radio Propaganda in World War II*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1986; Michael Balfour, *Propaganda in War, 1939-1945: Organizations, Policies, and Publics in Britain and Germany,* Routledge & Kegan Paul, London, 1979.

[52] Richard Lee Strout, "The President and the Press", a Katie Louchheim (ed.), *The Making of the New Deal: The Insiders Speak*, Harvard University Press, Cambridge, 1983, p. 13.

Una xerrada que Roosevelt, provant de situar-se al mateix nivell que els seus oients, pronunciava no en cap gran espai, no en cap gran estadi, sinó en un dels llocs més íntims de les cases: al menjador, a la sala d'estar, al costat de la llar de foc. Es tractava, òbviament, d'una convenció, d'una il·lusió radiofònica; una convenció, però, altament significativa de les intencions del president i del seu equip governamental. Com assenyalava Harry Butcher, recollint unes paraules del cap de premsa de la Casa Blanca d'aleshores, Steve Early, *"the President likes to thing of the audience as being a few people around his fireside"*. I al seu torn, els oients imaginaven *"the president sitting comfortably at his desk in front of the fireplace of his quiet study and talking easily, just as if he were physically present in their homes or they in his"* [53].

A aquesta ubicació radiofònica domèstica, quotidiana, hi ajudava la veu del propi president, càlida i amigable, i unes construccions sintàctiques estudiadament col·loquials.

Una ràpida ullada a alguns dels textos de les seves xerrades radiofòniques permetrà de mostrar algunes d'aquestes construccions volgudament col·loquials, com de conversa entre amics:

- *"Let me make the facts very simple and my policy very clear". (Outlining the New Deal Program)*
- *"First of all let me state the simple fact that..." (On the Bank Crisis)*
- *"It needs no prophet to tell you that..." (On the Bank Crisis)*
- *"It is your problem no less than it is mine" (On the Bank Crisis)*
- *"I hope you can see from this elemental recital on what your government is doing that there is nothing complex, or radical in the process" (On the Bank Crisis)*
- *"First let me talk for a minute about" -. (On Drought Conditions)* [54].

Les intervencions radiofòniques de Roosevelt eren unes intervencions on constantment es feia referència al "vosaltres": "deixeu-me plantejar/ deixeu-me dir/ no cal ser profeta per a dir-vos/espero que pugueu veure", etc.

---

[53] Harry Butcher era, aleshores, el responsable de la cadena CBS a Washington. Citat a Betty Houchin Winfield, *FDRand the News Media*, op. cit., p. 104.

[54] Les frases són extretes de diverses *fireside chats* del president Roosevelt: "Outlining the *New Deal* Program", May 7, 1933, a http://www.fdrlibrary.marist.edu/050733.html; "On the Bank Crisis", op. cit.; "On Drought Conditions", September 6, 1936, a http://www.fdrlibrary.marist.edu/090636.html.

Aquestes construccions podien, en primer terme, aparèixer com a simples apel·lacions retòriques a l'audiència. Però el cert és que, com s'ha apuntat a l'inici d'aquest apartat, Roosevelt, coherentment amb la seva invocació continuada als principis fundacionals del país, va voler governar per al poble –per al ciutadà mig -, però, també, va voler governar amb el poble, amb el seu recolzament. *"It is your problem no less than it is mine"*, havia dit en una de les seves intervencions radiofòniques[55].

És important tenir en compte, però, que aquest to col·loquial, aquesta proximitat s'aconseguia després d'un intens treball d'elaboració. Les intervencions del president eren preparades amb molta cura pel seu equip d'assessors. Roosevelt discutia amb ells, prèviament, els temes que calia tractar en cada una de les xerrades radiofòniques i, també, la manera com enfocar-les. Cada xerrada era escrita i reescrita diverses vegades –entre tres i deu vegades, per terme mig; malgrat que, en una ocasió, es va arribar a reescriure, una d'aquelles xerrades, vint-i-dues vegades. Després, el president llegia el text en veu alta per a comprovar com sonava, i en privilegiava els aspectes fonètics a la correcció sintàctica. Aquestes lectures, prèvies a la locució radiofònica, tenien com a objectiu aconseguir que Roosevelt es feu seu el text, que el reelaborés, tant com fos necessari, fins a deixar-hi la seva empremta personal.

Com assenyala Samuel I. Rosenman:

"*The speeches as finally delivered were his –and his alone- no matter who the collaborators were. He had gone over every point, every word, time and again. He had studied, reviewed, and read aloud each draft, and had change it again and again, either in his own handwriting, by dictating inserts, or making deletions. Because of the many hours he spent in its preparation, by the time he delivered a speech he knew it almost by heart"*[56].

[55] Franklin D. Roosevelt, "On the bank crisis", op. cit.
[56] Citat a Betty Houchin Winfield, *Roosevelt and the news media*, op. cit., p. 107.

2.2.2. Governar *amb* el poble, a través dels mitjans de comunicació.

El primer pas d'aquella estratègia de captació dels ciutadans – a través dels mitjans de comunicació i, particularment, a través de la ràdio – fou reclamar la necessitat d'afrontar la realitat del país sense distorsions, la necessitat de fer-ne una descripció veritable. Roosevelt va invocar *la veritat*.

En el seu discurs de presa de possessió, el president Roosevelt va afirmar:

"This is preeminently the time to speak the truth, the whole truth, frankly and boldly" [57].

I a aquesta invocació a la realitat, a la veritat, Roosevelt va correspondre amb els seus viatges arreu del país i amb la incorporació de les experiències viscudes, durant aquells recorreguts, a les seves xerrades radiofòniques.

En la seva xerrada del 6 de setembre de 1936, el president afirmava:

"I have been on a journey of husbandry. I went primarily to see at first hand conditions in the drought states; to see how effectively Federal and local authorities are taking care of pressing problems of relief and also how they are to work together to defend the people of this country against the effects of future droughts. I saw drought devastation in nine states. I talked with families who had lost their wheat crop, lost their corn crop, lost their livestock, lost the water in their well, lost their garden and come through to the end of the summer without one dollar of cash resources, facing a winter without feed or food -- facing a planting season without seed to put in the ground. That was the extreme case, but there are thousands and thousands of families on western farms who share the same difficulties" [58].

En aquesta intervenció radiofònica, Roosevelt recordava el seu viatge als *drought states,* a les zones del que es coneixia amb el sobrenom del *Dust Bowl*, aquella regió del centre-sud del país que abraçava parts de Texas, Kansas, Nebraska, Colorado, Dakota del Sud i Oklahoma; una extensa zona que havia estat fortament castigada per la sequera i per les tempestes de pols i

[57] Franklin D. Roosevelt, "First Inaugural Address", op. cit.
[58] Franklin D. Roosevelt, "On Drought Conditions", op. cit.

sorra, fet que havia provocat la ruïna de molts pagesos i l'èxode de milers d'ells cap a estats on, en principi, era més fàcil el treball agrícola.

Aquell viatge permetia Roosevelt conèixer de primera mà els patiments de la població, establir un contacte directe amb un gran nombre d'habitants de la zona i, finalment, incorporar aquesta experiència a les seves intervencions radiofòniques. Aquesta acció testimonial del president, a través de la ràdio, cercava, certament, d'acarar els ciutadans amb la realitat, i ho cercava amb una voluntat manifestament didàctica.

Com assenyala Betty Houchin Winfield, citant el mateix Roosevelt, per al president, un líder polític havia de ser capaç de *"persuading, leading, sacrificing, teaching, always, because the greatest duty of a statesman is to educate"* [59].

És d'aquesta manera que, el segon pas de l'estratègia de Roosevelt i el seu equip, en el seu intent de captar els ciutadans del país per a les seves iniciatives governamentals, es concretava, a través dels mitjans de comunicació, en aquesta voluntat didàctica, educativa.

En una xerrada radiofònica del 12 d'octubre de 1937, el president afirmava:

"Five years of fierce discussion and debate –five years of information through the radio and the moving picture- have taken the whole nation to school in the nation's business. Even those who have most attacked our objectives have, by their very criticism, encouraged the mass of our citizens to think about and understand the issues involved, and understanding, to approve" [60].

Gràcies, en bona mesura, als mitjans de comunicació, "tota la nació havia anat a escola"; tota la nació s'havia informat –o havia estat informada- sobre els afers nacionals, sobre els problemes que afectaven el país i, també, sobre les solucions que proposava el govern.

El mètode d'*aprenentatge* que suposava aquest procés implicava, però, tant als ciutadans com al govern; els ciutadans *aprenien*, però també ho feia el govern. En aquest sentit, Giuliana Muscio ofereix una interessant descripció del

[59] Betty Houchin Winfield, *FDRand the News Media*, op. cit., p. 2.
[60] Franklin D. Roosevelt, "On Legislation to be Recommended to the Extraordinary Session of the Congress", October 12, 1937, a http://www.fdrlibrary.marist.edu/101237.html .

mètode que seguia el govern, en aquesta operació d'informació i aprenentatge, en aquesta operació de comunicació entre el govern i els ciutadans.

L'administració acotava un problema, aleshores Roosevelt el convertia en el tema central d'una de les seves intervencions radiofòniques. Després, amb un seguit de conferències de premsa, subratllava les possibles solucions proposades pel govern. Un equip governamental avaluava, curosament, les reaccions del públic. També controlaven la premsa i analitzaven les cartes de ciutadans que arribaven a la Casa Blanca i, a través d'enquestes d'opinió i altres sistemes de verificació, intentaven copsar el pols de la gent, del poble. Al final del procés, el president enviava un missatge al Congrés, recomanant l'aprovació d'un determinat projecte.

Giuliana Muscio conclou:

"The democratic cycle between institutions and citizens was in perpetual motion, and the interplay of the media was global"[61].

Aquest procediment era, o intentava ser, el que la secretària d'estat de treball d'aleshores, Frances Perkins, anomenava *"a modern substitute for the old town meeting, and the talk around the stove"*[62].

Coherentment amb el seu discurs de recuperació de les essències i del model polític a partir del qual s'havia bastit el país, Roosevelt i el seu equip de govern cercaven de reproduir aquelles primitives formes d'autogovern comunitari - *town meeting*-, practicades, inicialment, a la regió de Nova Anglaterra, i que havien estat, en certa mesura, un model per a la complexa estructura política i social que va regir, posteriorment, els destins del país. Però, justament, la complexitat del país en feia impossible la seva reproducció sinó era, com afirmava Frances Perkins, utilitzant els mitjans de comunicació com a substitutius.

Aquesta era, tanmateix, una descripció inevitablement ideal de la relació entre els govern i els ciutadans, a través dels mitjans de comunicació; com assenyala Richard Steele:

---

[61] Guiliana Muscio, *Hollywood's New Deal*, op. cit., pàg. 20.

[62] Francis Perkins, "Proceedings of the National Emergency Council" (NEC), January 9, 1934, Records of the Office of Government Reports, Record Group (RG) 44, National Archives, College Park, Md.. Francis o Frances Perkins, en el càrrec de secretària d'estat de treball durant tots els anys de mandat de Roosevelt, fou la primera dona que va formar part d'un gabinet presidencial en la història dels Estats Units. De talant progressista, Perkins fou l'encarregada de posar en marxa un sistema de protecció social, inexistent fins aleshores al país.

"*Nevertheless, for all his populist sympathies and the inspiration and justification he found in public support, FDR* [Roosevelt] *was no content merely to mirror popular opinion. He was confident of his own judgments and, where public attitudes departed from his own, he was ill disposed to follow the voice of the people passively*" [63].

Però malgrat l'idealisme d'aquelles paraules de Frances Perkins, malgrat tots els imponderables i les exigències, les concessions i les mancances, que comporta l'exercici de la política, el cert és que Roosevelt i el seu equip de govern van provar d'articular la seva relació amb els ciutadans d'una manera particularment dinàmica.

Així, doncs, volgudament allunyat de la imatge del líder omnipotent que havia cristal·litzat, aleshores, a diversos països occidentals, Roosevelt pretenia aparèixer, a través dels mitjans de comunicació –i especialment a través de la ràdio-, davant l'opinió pública nord-americana, com un dirigent que cercava situar-se a l'alçada d'aquells a qui havia de liderar en els difícils moments que els havia tocat viure, com un *educador* compromès amb els seus *alumnes*, als quals, pel seu bé, no estalviava els continguts més durs de les seves lliçons.

Integrant-se en la tradició democràtica a partir de la qual s'havia construït el país, Roosevelt volia retornar el protagonisme de la recuperació dels Estats Units als ciutadans, implicar-los en la seva recuperació econòmica, cultural, social i moral.

I per aconseguir aquesta implicació i, també, el recolzament a les seves polítiques regeneradores, el mètode proposat passava per reproduir –fins on fos possible-, a través dels mitjans de comunicació, aquells fòrums de debat i discussió, aquelles formes de govern ciutadà que havien sorgit durant els primers temps del país –els *town meeting*- , quan els tretze estats originaris encara eren colònies sota administració britànica.

A diferència del sistema proposat pel nazisme i per altres règims totalitaris que privilegiaven, a través dels mitjans de comunicació, la captació emocional, acrítica, dels ciutadans per a les seves polítiques governamentals, l'estratègia de Roosevelt passava per oferir als ciutadans els elements indispensables –la informació indispensable- per a què aquests ciutadans poguessin comprendre la situació en la que es trobava el país. Roosevelt, amb

[63] Richard Steele, *Propaganda in an open society,* op. cit., p.6.

aquest mètode *educatiu*, privilegiava la raó per damunt de l'emoció: els ciutadans, com assenyalava ell mateix, havien de conèixer, sense falsedats, les qüestions que afectaven el país, n'havien de conèixer els problemes, havien de prendre consciència d'aquests problemes, i conèixer, també, les propostes del govern per a superar-los. Només després d'aquest procés, els ciutadans estarien en disposició de recolzar el govern i d'implicar-se activament en la tasca de recuperació del país.

2.3. El cinema i el *New Deal.*

En aquest context, quin paper jugava el cinema?

En bona lògica, i d'acord amb el descrit més amunt, els gestors del *New Deal*, amb Roosevelt al capdavant, es van mostrar conscients de la seva importància.

L'esposa del president, Eleanor Roosevelt, en un article que va publicar a *Photoplay*, el juliol de 1938, reconeixia que la primera funció del cinema –del cinema de ficció- era la d'entretenir, però també li reconeixia una funció educativa. *"Cinema have the potential to become a strong education(al) and character-building force-"*, deia i afegia, referint-se als noticiaris cinematogràfics: *"Newsreels* [els noticiaris cinematogràfics] *in particular have educational value. They seem to bring the whole world before us*" [64].

El cinema fou important, per al govern, des de dos punts de vista: pel que fa a la transmissió de la imatge presidencial i pel que és més estrictament la difusió dels seus missatges, de les seves propostes governamentals i dels seus projectes encaminats a pal·liar els efectes negatius de la Depressió.

Pel que fa a la imatge presidencial, Roosevelt va aparèixer sovint en els noticiaris cinematogràfics. De fet, durant els anys 30, diverses figures polítiques foren filmades pels noticiaris, convertint-se en rostres populars, coneguts; però, d'entre tots, Roosevelt fou la màxima figura.

Els noticiaris cinematogràfics, sense la força evocativa de la ràdio, van servir per a posar rostre, justament, a aquella veu que provava, a través de les

[64] Eleanor Roosevelt, "Why We Roosevelts Are Movie Fans", *Photoplay,* July, 1938, citat a Giuliana Muscio, *Hollywood's New Deal*, op. cit. p. 37.

ones radiofòniques, de conversar amb els oients, d'explicar-los la dura realitat del país al mateix temps que els transmetia confiança i els convidava a participar en la seva recuperació.

El cinema s'enfrontava, però, a una qüestió delicada que la ràdio havia pogut obviar. Roosevelt, abans de ser president, havia patit un atac de poliomielitis que el va paralitzar de cintura per avall i que l'obligava a anar en cadira de rodes. En aquest sentit, la imatge que del president van projectar els noticiaris fou una imatge sota control. La imatge del president que els responsables de comunicació de la Casa Blanca van transmetre –o que van permetre que es transmetés - fou la d'una persona vigorosa, activa, i van relegar la seva invalidesa a una cosa sabuda però no mostrada. També, cercant aquella intimitat amb el públic que provaven d'aconseguir a través de les seves intervencions radiofòniques, els noticiaris, generalment, van centrar-se en destacar el cantó humà i familiar del president.

La força *mediàtica* de Roosevelt la consignava, fins i tot, un crític tan exigent i tan poc propens a la mitificació com James Agee. L'escriptor va publicar un text, en ocasió de la mort del president, el 1945, en què escrivia:

"El presidente Roosevelt lleva un tiempo siendo una figura eminente y fascinante por razones que se han juzgado, principalmente, externas o históricas; considero ahora que, en mi opinión, y más allá de cualquier tipo de consideración, se ha convertido en un gran hombre"[65].

Agee, que es declarava políticament agnòstic, va analitzar la figura del president a partir de la seva imatge cinematogràfica, recollida en els noticiaris que van cobrir, durant la Segona Guerra Mundial, les conferències de Teheran (1943) i Ialta (1945).

Aquest control de la imatge presidencial, exercit per l'administració demòcrata en els noticiaris cinematogràfics, no es va traslladar, però, al cinema comercial.

Si bé és cert que, des del primer moment, els responsables de les grans productores de Hollywood havien ofert els seus noticiaris com a plataformes per als missatges del president, també ho és que, aquests mateixos

[65] James Agee, *Escritos sobre cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2001, p. 72-74.

responsables, s'havien mostrat reticents a qualsevol iniciativa, per part de l'administració demòcrata, que impliqués el cinema comercial.

Fent bona la divisa de què "el negoci és el negoci", els grans productors de Hollywood es van mirar amb recel qualsevol iniciativa cinematogràfica que volguessin tirar endavant els diversos departaments governamentals.

Així, la relació que es va establir, entre l'estament cinematogràfic i el polític, fou una relació d'amor-odi, amb adhesions personals i rebuigs també personals, però que, en essència, va permetre de mantenir aquella separació de poders. Fou destacable, per exemple, pel que fa a les adhesions, el recolzament dels germans Warner a la figura de Roosevelt. Els Warner van contribuir econòmicament a la carrera política de Roosevelt i van establir una relació d'amistat personal amb el president, especialment Jack Warner. La producció cinematogràfica de la Warner Bros., durant els anys 30, fou, doncs, la més destacada a l'hora de recolzar, amb una certa consistència, els missatges presidencials i les polítiques governamentals impulsades a través dels programes del *New Deal* [66].

Ara bé, aquesta sintonia entre els responsables de la productora i el president va néixer fruit d'una opció personal que no va estalviar tibantors, com quan el govern va impulsar un plet contra les pràctiques monopolístiques de la Warner Bros. pel que fa a l'exhibició de pel·lícules a l'àrea de la ciutat de St. Louis.

En termes generals, doncs, el govern no va poder influir de manera directa en el cinema comercial i, davant d'aquest fet, va provar d'impulsar la producció de documentals a través d'organismes com la *Work Progress Administration (WPA)* i la *Ressettlement Administration (RA)*.

Les obres sorgides d'aquests organismes foren documentals de marcat caràcter realista i testimonial. Les xerrades radiofòniques del president, descrivint la realitat del país, van trobar la seva plasmació visual en aquelles pel·lícules, que, al mateix temps que mostraven la realitat, esdevenien, gairebé inevitablement, vehicles publicitaris dels projectes governamentals.

La *Ressettlement Administration*, en concret, va començar la seva tasca divulgativa impulsant un projecte fotogràfic que volia deixar testimoni dels

[66] Vid. Nick Rodick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, British Film Institute, London, 1983, i, també, Giuliana Muscio, *Hollywood's New Deal*, op. cit., p. 60-64.

vendavals de pols, de la sequera i de l'erosió de la terra que havien afectat extenses zones del Mig Oest del país, aquella àrea geogràfica, coneguda amb el sobrenom del *Dust Bowl*, que Roosevelt havia visitat i havia convertit en tema de les seves xerrades radiofòniques. En aquell projecte van participar destacats fotògrafs com ara Dorothea Lange, Russell Lee o Walker Evans. Aquest darrer va acabar publicant, tardanament, el 1941, juntament amb James Agee, *Elogiemos ahora a hombres famosos* (*Let Us Now Praise Famous Men*)[67], un llibre paradigmàtic d'aquella voluntat realista i testimonial que va caracteritzar bona part de la producció cultural nord-americana de la dècada dels trenta.

L'obra era la crònica, gràfica i escrita, de la difícil vida de la pagesia a l'estat d'Alabama, en plena Gran Depressió. La morositat, l'exhaustivitat i el rigor descriptiu amb què Agee s'apropava a tres famílies blanques aplegadores de cotó va ser modèlica i, al mateix temps, controvertida. Agee afirmava:

"Los instrumentos inmediatos [amb els quals treballaven ell i Evans] *son dos: la cámara fija y la palabra impresa. El instrumento predominante –que es asimismo uno de los centros del tema –es la conciencia humana individual y antiautoritaria. En última instancia se pretende que este informe y este análisis sean exhaustivos, sin omitir ningún detalle, por trivial que pueda parecer, sin evitar ninguna pertinencia que la memoria sea capaz de retener, la inteligencia percibir y el espíritu de sondear"*[68].

La proposta d'Agee va anar molt més enllà del que inicialment pretenien els responsables governamentals, com el mateix escriptor consignava just a l'inici del llibre:

"Parece curioso, también, que la asignación de este trabajo recayera en personas cuya forma de respeto y responsabilidad hacia el tema fuera tan extremadamente distinta que desde el principio, e inevitablemente, consideraron a sus jefes y asimismo al Gobierno, al cual uno de ellos estaba vinculado por un contrato, entre sus enemigos más peligrosos, que actuaran como espías, guardianes y estafadores y no confiaran en ningún juicio, por

[67] James Agee /Walker Evans, *Elogiemos ahora a hombres famosos,* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993. El treball de documentació escrita i fotogràfica es va realitzar els mesos de juliol i agost de 1936.
[68] Ibíd., p. 12.

autorizado que pretendiera ser, salvo en el suyo propio: el cual, en muchos aspectos de la tarea que les esperaba, carecía de preparación e información'[69].

Aquesta experiència de documentació fotogràfica i literària es va estendre, de forma menys problemàtica –almenys pel que fa a les relacions amb el govern-, al cinema, i, en concret, a certa producció de films documentals. En aquest camp, va destacar la figura d'un antic crític cinematogràfic i fotògraf anomenat Pare Lorentz. Convertit en director i productor, Lorentz fou un dels màxims responsables de l'expansió del cinema de no ficció, als Estats Units, durant els anys 30. La seva tasca, en el camp del documental, va fonamentar-se, significativament, en la seva convicció que els ciutadans havien de reclamar al govern que els donés informació i directrius per a solucionar els seus problemes, en comptes de limitar-se a esperar l'ajuda financera que els podia arribar dels grans programes governamentals posats en marxa per a fer front a la Depressió. En aquest aspecte *formatiu*, Lorentz creia, també, que davant la manca d'interès i els recels de Hollywood, el govern havia d'acceptar la responsabilitat de produir, de forma planificada, films que tractessin els principals problemes que afectaven, aleshores, la població.

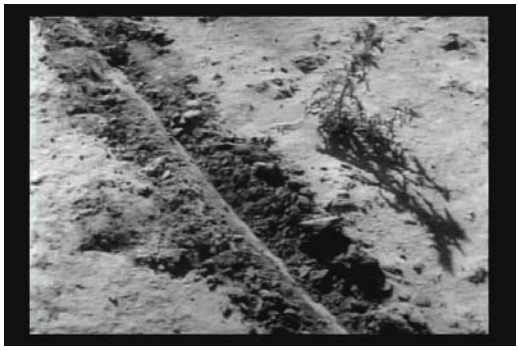
El primer film que va dirigir fou *The Plow That Broke The Plains* (1936). La pel·lícula, produïda per la *Ressettlement Administration*, es centrava, a l'igual que els treballs fotogràfics d'Evans o Lange, en els efectes de les tempestes de sorra, a la zona del *Dust Bowl*, sobre el pagesos, sobre les seves terres de conreu i les seves formes de vida. A través del film, Lorentz feia èmfasi en la terra nord-americana, atorgant-li un sentit simbòlic que podia recordar, en certa mesura, els plantejaments de l'*agrarisme* jeffersonià i les evocacions del moviment *transcendentalista* nord-americà.

Com recordava el mateix Lorentz:

"...it [la pel·lícula] *tells the story of the Plains and it tells it with some emotional value –an emotion that springs out of the soil itself. Our heroine is the*

[69] Ibíd., p. 27. En principi, el text d'Agee es podria ubicar en la tradició d'un determinat periodisme americà del qual va sorgir una literatura de l'experiència capaç de convertir en universals les qüestions relacionades amb un determinat succés real. Alguns escriptors d'aquesta línia foren Stephen Crane, Ernest Hemingway o Truman Capote, però, també, John Steinbeck, molt proper a l'obra d'Agee i Evans, pel que fa al testimoni de la Depressió, amb la seva novel·la *The grapes of wrath* (1939). El text d'Agee, però, també tenia un cantó experimental, poètic i d'autoreflexió sobre els límits de la paraula per a descriure la realitat; aquest vessant el podia emparentar amb autors com James Joyce, vid. Àngel Quintana, pròleg a James Agee, *Escritos sobre cine,* op. cit.

grass, our villain the sun and the wind, our players the actual farmers living in the Plains country"[70].



1 2

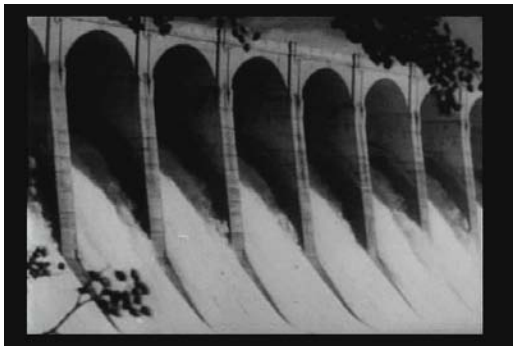
The Plough That Broke the Plains. Dos moments en la vida de les grans planures. 1. Un breu moment de plenitud: la terra ofereix, generosa, els seus fruits. 2. Un segon moment en què la sequera i les tempestes de sorra fan impossible, gairebé, cap rastre de vida. La marca deixada per la llaura es revela estèril.

Un cop acabat el documental, i tot i que va rebre el vist i plau de l'administració demòcrata, Lorentz tampoc no es va estalviar problemes. En aquest cas, i com era previsible, el film va xocar amb els productors de Hollywood, que el van considerar competència directa per a les seves produccions, i va originar, també, les protestes dels oponents a Roosevelt, en un any d'eleccions presidencials, que el van considerar un producte de propaganda del *New Deal*. El documental es va distribuir, finalment, a través d'un exhibidor independent, al marge de les cadenes de distribució i exhibició de les productores de Hollywood, i va obtenir un notable èxit de públic.

La següent producció de Lorentz fou *The River* (1938). Amb la pel·lícula, Lorentz explicava la història del riu Mississipí, i, en fer-ho, atorgava al riu un valor simbòlic que connectava amb el valor simbòlic que, en el seu anterior film, havia atorgat a les grans planures del centre del país. Amb *The River*, Lorentz plantejava el precari equilibri ecològic que s'establia entre els habitants de les ribes del Mississipí, la terra, l'aigua i les collites i els conreus que en depenien. Lorentz denunciava els errors comesos en el conreu –sobretot en el conreu extensiu i intensiu del cotó-, en la reforestació, i en la sobreexplotació dels

[70] Citat a Richard Dyer MacCann, *The People's Film. A political History of U.S. Government Motion Pictures*, Hastings House Publishers, New York, 1973, p. 66. Sobre Pare Lorentz: Pare Lorentz, *Lorentz on Film,* Hopkinson Ed., New York, 1975; Robert Snyder, *Pare Lorentz and the Documentary Film*,

recursos fluvials protagonitzada per algunes grans indústries. Aquestes accions havien dut la terra a una situació límit, n'havien provocat la seva erosió i aquesta erosió havia facilitat les inundacions del riu; unes inundacions que, finalment, paralitzaven l'agricultura, la indústria i, lògicament, col·locaven els habitants d'aquelles regions en una situació de màxima precarietat, condemnant-los a la pobresa. A la part final de la pel·lícula, Lorentz feia recompte de la feina impulsada pel govern, a través de la *Tennesse Valley Authority,* per a pal·liar aquells efectes, per a evitar les inundacions, per a restaurar les ribes del riu Mississipí i per a recuperar el seu potencial en tant que dispensador de la riquesa hidràulica que havia de permetre el desenvolupament d'aquelles regions, la prosperitat dels seus habitants. Per a la pel·lícula, Lorentz va contractar Willard Van Dike i Ralph Steiner, que anteriorment havien realitzat, amb el suport de l'administració demòcrata, un documental titulat *Hands.* Degut a l'èxit de públic de *The Plough That Broke The Plains*, la Paramount va distribuir *The River*. Segons consigna Eric Barnouw, Roosevelt va impulsar, el 1938, la creació d'un Servei Cinematogràfic –*U.S. Film Service*- després d'haver vist *The River*, en una projecció privada a la Casa Blanca[71].



The River. La descripció de la tasca de la *Tennesse Valley Authority*. La construcció d'una presa que controlarà les crescudes del Mississipí i que aprofitarà la seva força hidràulica per a produir energia elèctrica.

Oklahoma University Press, 1968; Richard Barsam*, Non fiction film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992, p. 151- 158.

[71] Erick Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1996, p. 108.

2.3.1. *L'U.S. Film Service*.

L'*U.S. Film Service* va promoure un seguit de pel·lícules de característiques similars. Sota la coordinació de Lorentz, es van realitzar pel·lícules sobre l'atur, la mortalitat infantil, l'assistència mèdica durant l'embaràs. El Departament d'Agricultura va encarregar, a través de l'*U.S. Film Service*, *The Land* (1942), una pel·lícula sobre la terra, el seu conreu, la seva conservació i la necessitat d'estabilitzar els preus agrícoles. La pel·lícula va ser realitzada per un dels més destacats documentalistes de l'època: Robert Flaherty.

Flaherty s'havia convertit en un documentalista de referència a partir de la realització de *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the north*, 1922), una pel·lícula sobre la vida dels esquimals, la realització de la qual havia dut el director a compartir, durant anys, la dura vida dels habitants d'aquelles regions polars. Flaherty va dirigir, posteriorment, *Moana* (1924), un documental sobre la vida als Mars del Sud; va dirigir *Tabú* (1930), conjuntament amb el director alemany Friedrich Wilhelm Murnau, i va realitzar *Hombres de Arán* (*Man of Aran*,1934), sobre els pescadors que vivien a les illes d'Aran, a prop d'Irlanda[72].

Convidat per Lorentz, Flaherty va tornar als Estats Units, el 1937, i va acceptar la proposta de realitzar *The Land.* El director, la seva dona i el seu equip van fer tres viatges extensos pel país i van visitar els camps de cotó del Sud, les granges ja mecanitzades de l'Oest i les terres erosionades i les granges abandonades dels estats del *Dust Bowl*. Flaherty a *The Land* es feia ressò, com ho havia fet Lorentz a *The Plow that Broke the Plains* i Roosevelt en les seves intervencions radiofòniques, de la catàstrofe que havien patit milers de pagesos castigats per la sequera i, com en les anteriors produccions de Lorentz, del film se'n podia desprendre la idea d'una forta relació entre aquells pagesos i la terra que havien d'abandonar. Com assenyala Richard Barsam en referir-se a la narració que acompanyava les imatges:

"Russell Lord's text for The Land *had the characteristically "American sound" of films of the late 1930s and early 1940s, a Whitmanesque tone that was enhanced by Flaherty's reading the narration himself"*[73].

---

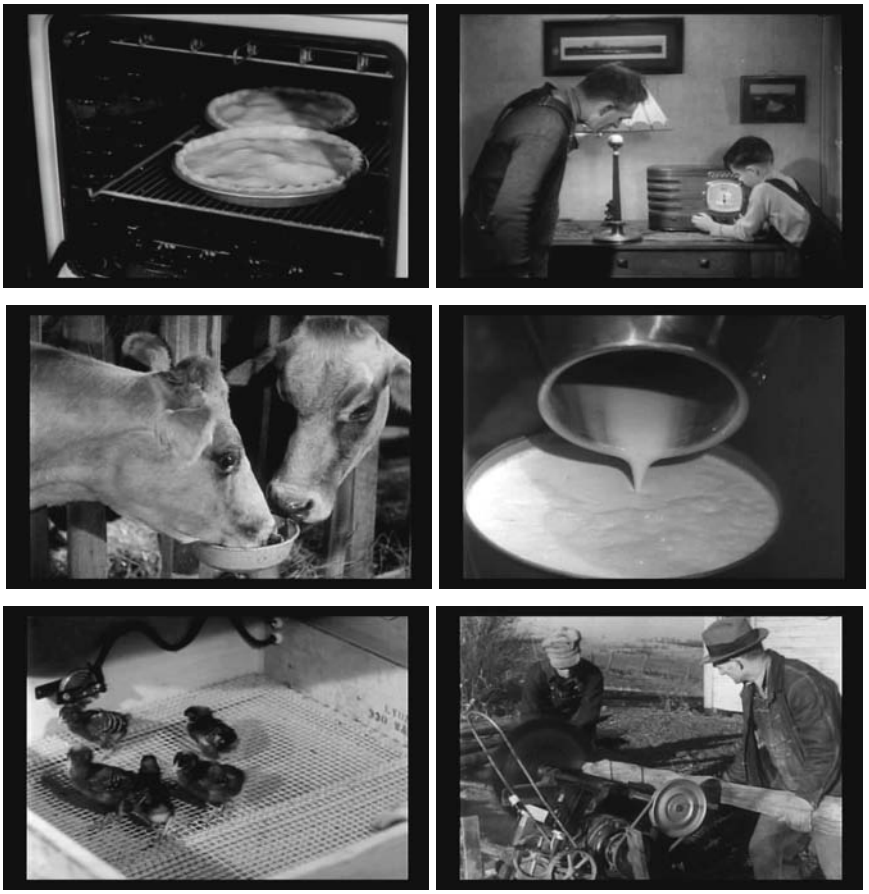
[72] Richard Barsam, *The vision of Robert Flaherty*, Indiana University Press, 1988.
[73] Richard Barsam, *Non fiction film*, op. cit., p. 160.

Flaherty suggeria, després, una possible solució per a aquells milers i milers de pagesos i les seves famílies en èxode. La solució s'havia de concretar en els projectes governamentals per a portar aigua a les zones desèrtiques de l'oest del país. Però, en aquesta ocasió, l'èmfasi del documental no es trobava tant en les accions del govern demòcrata, en les polítiques del *New Deal*, com en la injusta i dramàtica situació en la què es trobaven tots aquells nord-americans desplaçats dels seus territoris originaris.

Un altre documentalista destacat, Joris Ivens, d'origen holandès, va participar en els projectes de l'*U.S. Film Service* dirigint *Power and the Land* (1940). Ivens havia aconseguit reconeixement internacional en realitzar *Tierra española* (*The Spanish Earth,* 1937), un documental antifeixista, patrocinat per intel·lectuals progressistes nord-americans, que donava testimoni de la guerra d'Espanya. Amb *Power and the* Land, Ivens va tractar el tema de la necessària electrificació de les zones rurals i l'impacte positiu que suposaria per a la prosperitat dels pagesos nord-americans. La pel·lícula documentava la tediosa rutina diària en una granja sense electricitat d'Ohio. Narrativament, *Power and the Land* prenia la forma d'una estructura en paral·lel, de tal manera que cada problema presentat a la primera part del film trobava una solució a la segona part. Recordant, en aquest sentit, una pel·lícula com *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroie Y Novoie,* 1929) de Sergei Eisenstein, en el primer segment del film, totes les tasques eren pesades, dures de realitzar, però aquesta duresa desapareixia en el segon segment, amb l'ajuda de l'electricitat; aleshores les tasques de cada dia esdevenien fàcils de realitzar i, més important encara, resultaven molt més profitoses per als pagesos i els proporcionaven satisfacció, més enllà dels guanys materials. El film, d'aquesta manera, criticava indirectament la utilització de l'electricitat amb finalitats estrictament privades i encoratjava els pagesos a formar cooperatives finançades pel govern. Com assenyala, de nou, Barsam, en comparar-lo visualment i temàtica, amb *The River* de Lorentz:

"These documentary films fuse Flaherty's poetic approach with their own particular combination of hard political realism and sentimental values"[74].

[74] Joris Ivens, *The camera and I*, Seven Seas Publishers, Berlin, 1969. Richard Barsam, *Non Fiction Film. A Critical History*, op. cit., p. 158-159.



Power and the Land. Alguns dels avantatges de l'electricitat (*power*). Una cuina elèctrica, llum i la possibilitat d'escoltar la ràdio, aigua corrent per als animals, el manteniment de la llet fresca, la construcció d'una incubadora per a l'aviram, la utilització de serres elèctriques. L'electricitat que sorgeix de la terra (dels rius) beneficia a aquells que la treballen.

Malgrat aquestes produccions i algunes altres[75], la tasca de l'*U.S. Film Service* va finalitzar, abruptament, el 1939, quan la Comissió d'Assignacions del Congrés va suprimir-li l'assignació pressupostària, acusant el govern de destinar fons públics a films partidistes. A mitjans 1940, l'*U.S. Film Service* va desaparèixer i el govern va renunciar a controlar la producció de documentals[76].

L'experiència de *l'U.S. Film Service* va demostrar que plantejar una veritable política cinematogràfica, controlada des de l'administració, amb voluntat d'influir de manera sistemàtica en l'opinió pública, era una tasca pràcticament impossible en el sistema nord-americà.

[75] Sobre les produccions i, en general, la tasca i la fi de *l'U.S. Film Service*, vid. Richard Dyer MacCann, *The people's films,* op. cit., p. 87-117.
[76] Erick Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, op. cit., p. 109.

Però malgrat aquesta impossibilitat, el cert és que les obres que van sorgir d'aquella breu experiència van entroncar, amb eficàcia, amb aquella voluntat pedagògica, al mateix temps que inevitablement propagandística, que preconitzava l'administració demòcrata.

La crida de Roosevelt a encarar-se a la realitat va trobar la seva continuïtat lògica en aquells documentals impulsats per Lorentz que, al mateix temps que mostraven, als espectadors, alguns dels aspectes més problemàtics del país, els mostraven, també, les accions empreses pel govern per a superar-los. El missatge final que sorgia d'aquells documentals era, en general, un missatge d'optimisme, de confiança, un missatge similar al que el president provava de transmetre a través de les seves intervencions radiofòniques.

2.4. Hollywood i el *New Deal*.

Malgrat les reticències expressades per la majoria dels dirigents de les productores de Hollywood, a cedir espais, en el mercat del cinema de ficció, a les produccions governamentals i les reticències, també, a convertir les pel·lícules per ells produïdes en vehicles per a les propostes del govern, el cert és que es poden assenyalar coincidències ideològiques entre el *New Deal* i el cinema nord-americà d'aquella època. El punt de coincidència és l'*americanisme*, aquella concepció del país i dels seus habitants que, actualitzada pel president Roosevelt, va traspassar longitudinalment les més diverses manifestacions socials i culturals dels Estats Units dels anys 30 i 40.

Així, el cinema de ficció d'aquells anys va prendre consciència de la seva gran influència i, paral·lelament al *New Deal*, es va obrir al gran públic, a la classe mitja, a la petita burgesia provinciana, proposant-li, en línies generals, a través de bona part de les seves pel·lícules, uns models ideològics que reconfortaven i cohesionaven.

Reconfortants perquè simplificaven la realitat, perquè personalitzaven els conflictes socials i ètics, amb la voluntat de salvaguardar el sistema polític i social de la nació, amb la voluntat d'assegurar-lo a través d'uns finals feliços, restablidors de l'ordre.

Aquesta voluntat homogeneïtzadora, que cercava la cohesió, s'havia traduït, en la redacció d'un codi propi –el Codi Hays –, a les regles del qual van adaptar les pel·lícules el seu sistema narratiu i expressiu, el seu llenguatge, donant lloc a una visió interclassista del món, a la promoció d'un estil de vida – l'*american way of life*-, a través de l'*star system,* arreu del país i, també, mercès a la potència de la seva indústria, a la resta del món.

En aquest context, en què predominava un cinema que cercava, essencialment, l'entreteniment, algunes productores i alguns cineastes, però, van destacar pel fet de mostrar-se sensibles a la realitat del moment i, conseqüentment, per mostrar-se predisposats a canalitzar-la a través de les obres de ficció que produïen o dirigien.

Els anys de la Llei Seca, immediatament anteriors a l'accés de Roosevelt al poder, van veure néixer i créixer la figura del gàngster, un personatge que en la realitat es movia al marge de la llei, i que en la ficció fílmica va esdevenir el protagonista d'un gènere cinematogràfic que va evolucionar al llarg dels anys.

El gàngster va convertir-se, a les pantalles, en la rèplica negativa d'aquell americà rural, honest i treballador que, com s'ha plantejat anteriorment, havia esdevingut el paradigma i l'ideal de la nació. Com assenyalen Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina, en exposar alguns dels trets que havien de definir el *cinema negre* d'aquells anys:

"*Así es el espejo irisado, con algo de azufre, por cuyo azogue penetra el cine negro en la cara oculta del "Sueño Americano", del mito del* self made man *y de la moral del éxito que están en la base aglutinadora del floreciente capitalismo americano, tan despiadado como se muestra, por otro lado, en su paralela capacidad de desintegración social*" [77].

Els gàngsters – o alguns dels més destacats gàngsters - havien estat protagonistes de l'èxit al qual aspiraven, legítimament, tots els habitants dels Estats Units; aquests *triomfadors* havien fet realitat, en ells, el *Somni Americà*, havien fet valer un dret que se'ls reconeixia, en principi, a tots els nord-americans, a la Declaració d'Independència, però els mitjans per aconseguir-ho havien estat l'anvers d'aquells que s'havien proclamat com a definidors de l'essència nord-americana. Per al president Roosevelt no hi havia gaire

[77] Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica,* Paidós, Barcelona, 1996, p. 31.

diferència entre els grans magnats -els *Robber Barons* - i els gàngsters, de més o menys volada, que volien imposar la seva llei a les grans ciutats nord-americanes; tots formaven part d'aquell grup d'egoistes, tots eren l'encarnació dels *canviadors de moneda del Temple* que s'enriquien a costa de la resta. En els anys previs a l'arribada de Roosevelt al poder, en els anys més durs de la Depressió, havien sorgit, també, les pel·lícules més radicals del cinema de gàngsters: *Hampa dorada* (*Little Caesar*, 1931) de Mervin Le Roy, *El enemigo público* (*Public Enemy,* 1931) de William Wellman o *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932) de Howard Hawks. Eren pel·lícules que, enmig d'una gran dosi de violència, no podien evitar de transmetre una certa imatge glorificadora –fruit d'una fascinació, potser no volguda, però difícil de combatre- de la figura dels gàngsters que protagonitzaven aquells films.

Com afirma Tino Balio:

"*Being a modern man of the city, the gangster had at his disposal the city's complex technology, in particular firearms, automobiles, and telephones. The automobile was a major icon and had a two fold function: it enabled the hero to carry out his work, and like his clothes, it became the symbol of his success"*[78].

Amb l'arribada al poder de Roosevelt, però, les tonalitats mítiques que havia assolit el gàngster, en el cinema, van desaparèixer.

Els responsables de les pel·lícules van rectificar el punt de mira i, significativament, la Warner va iniciar un nou camí que la va dur a produir pel·lícules com ara *Contra el imperio del crimen* (*G-Men*, 1935) de William Keighley, on el protagonisme l'assumia la figura del policia i no pas la del gàngster. També fou la productora Warner qui va estar al darrera d'una pel·lícula com *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest,* 1936) d'Archie Mayo, on es presentava el gangsterisme com a l'expressió irracional i destructora d'una societat primitiva ancorada en un passat sense llei. Altres pel·lícules de la productora dels germans Warner van denunciar la infiltració de la màfia en el món dels negocis (*Bullets or Ballots* (William Keighley,1936)), o van interrogar-se sobre la fascinació que els gàngsters exercien sobre la joventut (*Angels With Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938)).

[78] Tino Balio, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939,* History of the American Cinema , Vol. 5, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995, p.283.

Com assenyalen, de nou, Heredero y Santamarina:

"*Otras alternativas pasaban por rehabilitar al antiguo hampón ofreciéndole una oportunidad para regenerar a los conflictivos "Dead End Kids"* (They Made Me a Criminal*, 1939), personajes que habían surgido por vez primera en otro título paradigmático impregnado por el espíritu moralizador del New Deal y paradigmático de esta etapa:* Dead End*, filmada por William Wyler en 1937. El camino condujo, finalmente, a una reconsideración global, a una relectura de la historia del gangsterismo y de la industria del crimen en clave social y regenerativa, tal y como se propone en* The Roaring Twenties*"*[79].

Aquesta darrera pel·lícula, dirigida per Raoul Walsh, el 1939, i produïda, també, per la Warner, va utilitzar imatges dels noticiaris nord-americans de l'època, música també contemporània i un narrador que feia èmfasi en el que es mostrava, tot amb la voluntat de retratar la dècada dels vint i amb l'objectiu, gairebé didàctic i molt *rooseveltià*, de demostrar com les condicions socials durant la Prohibició van causar la crescuda del gangsterisme.

Hi va haver, en aquells anys, també, altres pel·lícules que, més enllà de la descripció i denúncia del gangsterisme, van esdevenir testimonis de la conflictiva situació social que vivia el país, o d'alguns aspectes d'aquella situació. Aquest és el cas de les dues primeres pel·lícules que Fritz Lang va dirigir als Estats Units, després d'abandonar Alemanya, a causa de l'ascensió de Hitler al poder.

La seva primera pel·lícula fou *Furia* (*Fury,* 1936), produïda, en aquest cas, per la Metro Goldwyn Mayer. Prenent com a punt de partida diversos retalls de diaris nord-americans de l'època, Lang escenificava, a la pel·lícula, un intent de linxament d'un ciutadà nord-americà innocent, interpretat per Spencer Tracy, i la posterior venjança d'aquest en aquells que havien intentat matar-lo. El linxament, instaurat al país en els temps de la Frontera, era una pràctica minoritària, però encara dramàticament vigent als Estats Units dels anys vint i trenta, tal i com ho testimoniaven els retalls de premsa que havia utilitzat Lang.

---

[79] Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina, *El cine negro,* op. cit., p. 93 / *They Made Me a Criminal* fou dirigida per Busby Berkeley.

La pel·lícula, que situava l'acció en un poble del Mig Oest nord-americà, esdevenia una ombrívola reflexió, malgrat el gairebé inevitable final feliç, sobre la vulnerabilitat de l'*home comú*, del *common man rooseveltià*.

Lang, que havia viscut en primera persona l'ascensió al poder de Hitler i la seva consolidació recolzat per àmplies capes de la població, semblava voler transmetre, amb aquesta pel·lícula, un toc d'alerta sobre possibles situacions semblants en territori nord-americà. Amb *Furia*, el director posava en primer terme fins on podia arribar, en determinades situacions, aquell modèlic *home comú* que habitava les petites comunitats rurals de l'interior del país; en mostrava la seva follia quan esdevenia el component d'una massa, l'integrant d'un grup de ciutadans que es consideraven amb el dret de dur a terme una forma de justícia basada en la *llei del talió*; i mostrava, també, la força del protagonista -*demiúrgica* en paraules de Vicente Sánchez Biosca - quan provava de venjar-se d'aquells qui l'havien intentat linxar. Certament que a *Furia* no hi havia lloc per al *bon veïnatge* que Roosevelt havia reclamat com a remei per a la crisi moral que patia el país[80].

Un any després, Mervin Le Roy va dirigir una pel·lícula per a la Warner que, amb el títol de *They Won't Forget* (1937), també es feia ressò de la pràctica dels linxaments. Com escriu Tino Balio, en referir-se a aquesta pel·lícula:

"Like Fury*, the picture depicts a small-town lynch mob and captures the boredom and frustration that "makes lynching a perverted form of entertainment". Although* They Won't Forget *is set in the South, its focus is not on the criminal behavior of the lynch mob but on a cynical local district attorney, played by Claude Rains, who manipulates and inflames people to further his own career"*[81].

El protagonista de la següent pel·lícula de Lang, *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once,* 1937), produïda per Walter Wanger per a la United Artists, va ser un antic convicte, interpretat per Henry Fonda, que fracassava en el seu intent de tornar-se a inserir en la societat, un cop havia acomplert la seva

[80] Sobre la pel·lícula vid. Vicente Sánchez-Biosca, "Fury o cómo nació John Doe" a Bernard Eisenschitz i Paolo Bertetto (dir.), *Fritz Lang*, Cinémathéque Française, Museo Nazionale del Cinema, Filmoteca de la Generalitat de València, 1995.

[81] Tino Balio, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939,* op. cit., p. 294-295.

condemna. Pel·lícula encara més pessimista que *Furia*, l'única solució per al personatge interpretat per Fonda i per al de la seva companya, interpretat per Silvia Sydney, era la mort. El periple vital del protagonista, marcat pel constant rebuig de la societat, permetia Lang de plantejar un dur retrat de la corrupció social, política, judicial, penitenciària i policial que semblava haver esdevingut una constant als Estats Units d'aquells anys, i era, també, un nou i dur qüestionament de les virtuts del *bon veïnatge* que, suposadament, havien esdevingut patrimoni dels nord-americans des dels temps fundacionals.

El cinema de Hollywood, a través d'alguns dels seus més destacats realitzadors, es va fixar, també, en altres temes d'actualitat aleshores.

Des de la independència que va caracteritzar, pràcticament, tota la seva obra, Charles Chaplin va escriure, va dirigir, va produir i va interpretar, el 1936, *Tiempos Modernos (Modern Times*). Chaplin va plantejar, utilitzant, una vegada més, el seu personatge de rodamón, i sempre des d'un punt de vista irònic i paradoxal, algunes de les qüestions derivades de la Depressió, com és ara la manca de feina i la vida dels *sense sostre*, però, també, es va permetre d'apuntar qüestions relacionades amb el conflicte de classes; tema, aquest darrer, gairebé anatema en el cinema de Hollywood. El més destacat de *Tiempos Modernos,* era, tanmateix, la mirada crítica de Chaplin als nous mètodes de producció en massa, la seva denúncia del *taylorisme*, d'aquell sistema d'organització industrial que podia comportar la deshumanització dels treballadors, la seva conversió en un engranatge més de la gran cadena de muntatge en què s'anaven convertint les fàbriques. Aquesta mirada irònica i crítica, alhora, a l'entronització de la *màquina*, a la seva conversió en el nou tòtem de la modernitat, que proposava Chaplin, a *Tiempos Modernos*, caldrà reprendre-la més endavant, quan s'analitzin els documentals de la sèrie *Why We Fight*.

Des d'un punt de vista més positiu, i inspirant-se, directament, en alguns dels programes socials impulsats pel *New Deal*, King Vidor va escriure, va dirigir i va produir, per a la United Artists, *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934). La pel·lícula recreava la creació d'una granja col·lectiva per part d'un grup d'homes i de dones que havien abandonat la ciutat, davant la manca de feina. El missatge de *El pan nuestro de cada día* coincidia amb el de

Roosevelt, sobretot pel que fa a la seva voluntat exemplar, de demostrar com el treball en comunitat aconseguia, o aconseguiria, vèncer les dificultats originades per la fallida bancària, per la manca de feina i per la sequera. Com afirmen Peter Roffman i Jim Purdy el que volia demostrar la pel·lícula de Vidor era que el que no podia evitar un sol pagès, un grup sí que podia[82].

I és en aquest mateix to optimista, de confiança en la recuperació del país mercès a la tasca col·lectiva, que es pot interpretar, encara que des d'un punt de vista al·legòric, la realització de la pel·lícula *San Francisco* (1936) de William S. Van Dyke. Protagonitzada per Clark Gable, Jeanette MacDonald i Spencer Tracy, la pel·lícula era, primer de tot, una gran producció cinematogràfica, amb el segell de la Metro Goldwyn Mayer, que volia recrear el devastador terratrèmol que va colpejar la ciutat el 18 d'abril de 1906. Aquella data tràgica de la història de San Francisco, permetia, però, establir un paral·lelisme amb el moment actual que vivia el país, submergit en les conseqüències de la Depressió, contra les quals lluitava l'administració demòcrata, amb Roosevelt al capdavant, per mitjà d'un seguit de programes econòmics i socials, però també, com s'ha plantejat anteriorment, mercès a les continuades apel·lacions del president a la fe dels nord-americans en les seves institucions, i a la confiança en el treball col·lectiu.

2.5. Frank Capra, cineasta del New Deal?

Frank Capra va singularitzar-se en aquell context, en què, enmig d'una producció generalitzada de pel·lícules que cercaven l'entreteniment, destacaven algunes obres que, sense renunciar-hi, apostaven per reflectir i reflexionar sobre la realitat. Capra va situar-se en un lloc destacat entre els cineastes que plantejaven aquelles pel·lícules perquè, segurament, ningú com ell no va realitzar, a partir d'un moment determinat de la seva carrera, de forma tan sistemàtica obres que pretenien incidir en el debat polític i social del moment.

[82] *"What the individual farmer could not stave off, the group can"* a Peter Roffman i Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties,* Indiana University Press, Bloomington, 1981, p. 124.

El director, en un moment decisiu de la seva carrera cinematogràfica, després de l'èxit de *Sucedió una noche* (*It happened one night,* 1934)[83], va apostar per reorientar la seva producció cinematogràfica i, en fer-ho, es va apropar a l'ideari del *New Deal*, o a alguns aspectes d'aquest ideari, als més populars, als més populistes, aquells que, eixint dels discursos de Roosevelt, prenien com a protagonista el ciutadà mig dels Estats Units i esdevenien una exaltació dels valors nord-americans.

La relació del director amb el discurs del *New Deal* i amb la figura del president, a través de les seves pel·lícules, demana, però, una petita explicació. Com s'assenyala a bona part de la bibliografia referida a Capra, el director, siciliià d'origen, era catòlic i de tendències conservadores. Però més enllà de les distincions entre progressistes i conservadors, que es poden plantejar des d'un punt de vista europeu, Capra era, com molts altres ciutadans dels Estats Units, un fervorós defensor d'un sistema polític i social, el nord-americà, que li havia ofert la possibilitat de prosperar, des d'uns més o menys precaris inicis lligats a la seva família immigrant, fins a esdevenir una de les figures més destacades del Hollywood d'aquells anys. La seva història vital era, o així ho narraria ell, posteriorment, en la seva autobiografia, una de les prototípiques *success history* que permetien certificar, amb fets, la vigència del *Somni Americà*.

Instal·lat en un àmbit, Hollywood, on el treball es plantejava en termes d'una forta especialització, amb l'objectiu final d'aconseguir fer productes –pel·lícules- el més rendibles possible, Capra va treballar, al llarg de la seva carrera, i sobretot durant els anys trenta, amb guionistes de signe progressista, com Jo Swerling, Sidney Buchman i Robert Riskin.

Joseph "Jo" Swerling, que va fugir de Rússia després de la revolta soviètica, era un entusiasta seguidor de Roosevelt i, entre d'altres pel·lícules de Capra, va signar el guió de l'emblemàtica *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life*, 1946). Sidney Buchman, per la seva banda, va ser el responsable del guió de *Caballero sin espada* (*Mr. Smith goes to Washington*, 1939). La brillant carrera de Buchman, com a guionista especialitzat en comèdies, es va estroncar quan, acabada la guerra i en plena histèria anticomunista, va ser citat

[83] Amb la qual havia aconseguit el quatre Òscar més importants: millor pel·lícula, director, actor principal i actriu principal.

a declarar pel Comitè d'Activitats Antinord-americanes i va reconèixer haver estat membre del partit comunista nord-americà. Finalment, Robert Riskin, el col·laborador més estret de Capra, amb qui va treballar, entre d'altres, a *Sucedió una noche, La locura del dólar* (*American Madness,* 1932)*, Estrictamente confidencial* (*Broadway Bill,* 1934), *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds goes to town*, 1936), *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon,* 1937), *Vive como quieras* (*You can take it with you,* 1938) i *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941), també era un seguidor de Roosevelt[84]. Ara bé, i això és important tenir-ho en compte, els tres guionistes i Capra van coincidir - i van realitzar els seus treballs- a la productora Columbia, al capdavant de la qual hi havia Harry Cohn, un home de tendències no precisament progressistes[85].

Com ja s'ha assenyalat anteriorment, la voluntat homogeneïtzadora del Hollywood clàssic, que obeïa a objectius essencialment mercantils, empenyia, generalment, guionistes, directors i productors vers un espai ideològic on les diferències polítiques s'atenuaven i cedien pas a aquells valors més abstractes, menys compromesos, que tenien a veure amb el que la majoria dels nord-americans consideraven com les essències del país. Fou, sens dubte, en aquest àmbit –el dels valors com la llibertat, la democràcia, la iniciativa individual i, al mateix temps, el sentiment de pertinença al grup i la solidaritat-, on van coincidir Capra –i els seus guionistes- amb Roosevelt i el seu discurs institucional. Això, deixant de banda, que el president demòcrata, com s'ha apuntat també anteriorment, era un personatge carismàtic, atractiu; un personatge que va aconseguir adhesions –al mateix temps que suscitava rebuigs- més enllà de tendències polítiques o ideològiques.

Així relata Capra, a la seva autobiografia, la primera vegada que va veure de prop el president:

"Dios mío, Bill, me tiemblan las rodillas/.../Es mi primera ojeada en persona a los dominios de FDR [Roosevelt] */.../ A través de tres hileras de reporteros de pie capté atisbos de FDR. Estaba sentado confiadamente, regiamente, en su silla de alto respaldo. Un cigarrillo al extremo de una larga*

---

[84] Sobre els tres guionistes vid. Leland Poague, *Another Frank Capra,* Cambridge University Press, 1994. p. 226 i següents/ Sobre Sidney Buchman vid., també, Edward Buscombe, "Notes on Columbia Pictures Corporation, 1926-1941, with a New Afterword", a Robert Sklar & Vito Zagarrio (ed.), *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* op. cit., p. 273-274/ Sobre Robert Riskin, vid. Thomas Schatz, "Anatomy of a House Director: Capra, Cohn, and Columbia in the 1930s", Robert Sklar & Vito Zagarrio (ed.), *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* op. cit., p. 22-23.

[85] Sobre Harry Cohn, vid. p. 129-130.

boquilla se proyectó gallardamente de su masivo rostro cuando escrutó a los reporteros con una traviesa y desafiante sonrisa. Mi primer pensamiento: No es un inválido. (No, de cintura para arriba no lo era)"[86].

2.5.1. Frank Capra, un cineasta de la contemporaneïtat.

En les produccions de Capra d'aquells anys, doncs, s'hi barrejava un veritable compromís amb la realitat del país i un cert oportunisme comercial, que devia ser estimulat, a ben segur, pels propis dirigents de la productora. Els èxits gairebé continuats que va assolir durant aquells anys, demostraven que el públic era sensible als temes que plantejaven ell i els seus guionistes en aquelles pel·lícules. Però, de fet, aquesta característica - la de mostrar-se proper a la realitat, amatent al bategar del país – fou, com ja s'ha avançat també, consubstancial a la major part de la seva producció cinematogràfica: Capra va ser, essencialment, un director especialitzat en pel·lícules de temàtica contemporània. Fet, aquest, que pot explicar, en bona mesura, el seu sobtat declivi, acabada la Segona Guerra Mundial, quan, després de realitzar, el 1946, *¡Qué bello es vivir!,* no hauria estat capaç d'adequar-se i d'adequar el seu cinema als canvis que experimentava la societat nord-americana, opulent vencedora d'una guerra, però amb unes fortes contradiccions internes que es van anar desenvolupant, soterradament, durant l'etapa de replegament de l'administració d'Eisenhower i van esclatar, definitivament, a la dècada dels seixanta i setanta, esperonades, en bona part, pel conflicte al Vietnam. En aquells anys posteriors a la guerra, John Ford, per exemple, i a diferència de Capra, va prosseguir la seva carrera cinematogràfica eficaçment, a costa, però, de realitzar, en la majoria dels casos, pel·lícules més intemporals –fou en aquests anys que va dirigir els seus millors *westerns*-, al mateix temps que la seva mirada sobre els Estats Units s'anava enfosquint.

Tenint en compte aquest fet –el de la contemporaneïtat de la seva obra-, la carrera cinematogràfica de Capra es pot dividir, a grans trets, en dues etapes.

[86] Frank Capra, *El nombre delante del título,* op. cit., pàg. 309-310.

Capra té una primera etapa de la seva carrera cinematogràfica que abraça des de 1926, quan inicia la seva col·laboració amb Harry Langdon, al qual dirigeix a *El hombre cañón* (*The Strong Man*), fins a 1934, any en què realitza l'exitosa *Sucedió una noche*. Durant aquesta primera etapa realitza un seguit de pel·lícules que proporcionen, com assenyala Vito Zagarrio:

"A picture of America in the throes of a radical transformation, in which the new imagery of the masses clashes against the old conflict of the social situation. Modernism is achieved, but it creates friction with populism; efficiency and dynamism come into conflict with conservation and nostalgia".

I continua*: "If Capra is the mythmaker of this America, he is also sometimes a potential destroyer of the myth, the ironic observer, the hidden accuser. His x-ray picture of American society capture the dynamics of the transformation: the newspapers, the telephones, the radio, the mass media –all bring civilization, but also corruption. The same is true of the means of transport that travel through the geography of Capra's films: cars, buses, helicopters, trains, submarines, dirigibles all populated by contradictory personages. The trains carry carloads of tramps; poverty travels on the buses; when the cars stop, the passengers find a world of hunger"*[87]*.*

En aquesta primera etapa, els conflictes, plantejats a les pel·lícules, solen ser individuals, centrats en el protagonista o en els principals protagonistes. A *Mujeres ligeras* (*Ladies of Leisure,* 1930), el conflicte gira al voltant del fill d'un ric empresari que prefereix l'art als negocis i es dedica a la pintura en una mansarda novaiorquesa, s'enamora de la model –una noia molt allunyada de les noies sofisticades que sol freqüentar el pintor- i ambdós, malgrat els problemes de diferència de classe, aconsegueixen fer triomfar el seu amor. A *La jaula de oro* (*Platinum Blonde*, 1931), el protagonista és un periodista de crònica rosa que comença fent un reportatge sobre el trencament d'un prometatge i s'acaba casant amb la núvia –la filla d'un altre ric empresari -; el periodista, al final, però, descobreix que no està fet per al món de l'alta societat. A *Estrictamente confidencial* (*Broadway Bill*, 1934), l'argument gira al voltant d'un entrenador de cavalls que vol reorientar la seva vida i aconseguir demostrar, mitjançant la victòria del seu cavall, que és capaç de fer alguna

[87] Vito Zagarrio, "It is not a wonderful life", a *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* op. cit., p. 89.

cosa més que no pas viure de la generositat del seu sogre, de nou un ric empresari d'aquells que s'han forjat a si mateix. I, encara, a l'emblemàtica *Sucedió una noche*, la peripècia argumental gira al voltant d'una noia rica però infeliç que vol independitzar-se de la protecció abassegadora del seu pare.

Rere totes aquestes històries individuals es descriuen els Estats Units: un país en continua transformació. En aquestes pel·lícules apareixen els mitjans de comunicació: la premsa – explícitament a *The power of the Press* (1928), però, de fet, el món dels diaris serà una constant a l'obra de Capra -; el telèfon; la ràdio; els mitjans de transport: tres pel·lícules porten un títol que fa referència a mitjans de transport, a mobilitat: *Submarino* (*Submarine,*1928), *Águilas* (*Flight*, 1929) i *Dirigible* (*Dirigible*, 1931); la velocitat; la indústria; els magnats d'immenses fortunes; els homes i les dones que volen reafirmar les seves capacitats; el risc; l'aposta individual i la recompensa al final de la pel·lícula. És una visió plena de contrastos, com apunta Zagarrio, que reflecteix amb eficàcia la dècada dels vint. I aquesta visió es troba, certament, en les pel·lícules del següent període, el que va de 1934 fins al 1946, però en aquestes hi ha quelcom més. Com assenyala Robert Sklar:

"Having developed his craft in genre works that transmuted into popular entertainment the class and cultural struggles of the 1920's, Frank Capra was prepared/…/to intervene in the ideological discourse of his time" [88].

Capra, una vegada més, ha sabut captar el moment. En aquest canvi d'actitud s'hi pot trobar una mica de tot: oportunisme - el cinema és, sobretot, un negoci -, però també una veritable convicció en la necessitat d'un canvi, d'una major implicació social, d'una major implicació ideològica. I aquest canvi, aquesta voluntat de reflectir, des de la pantalla cinematogràfica, els conflictes i les tensions del país i de proposar solucions, sobretot a un nivell emocional, trobarà la seva formulació més encertada en tres pel·lícules del període: *Mr. Deeds goes to town, Mr. Smith goes to Washington* i *Meet John Doe*[89].

[88] Robert Sklar, "A leap into the void", a *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* op.cit. p. 60.
[89] En citar aquestes tres pel·lícules s'utilitzarà, a partir d'aquí, els seus títols en anglès per la importància dels noms dels protagonistes en el context de la cultura nord-americana, i, sobretot, per la seva eficaç evocació de l'*home comú* nord-americà; figura central en el discurs cinematogràfic de Capra d'aquesta etapa.

2.5.2. *Mr.Deeds*, *Mr. Smith* i *John Doe*, la trilogia americana.

És, doncs, amb la voluntat d'aprofundir en el missatge *caprià* d'aquests anys que s'analitza, en les pàgines següents, el contingut ideològic subjacent en aquelles tres pel·lícules.

El missatge, però, no s'exhaureix en aquestes obres i, de fet, tampoc no respecta el tall tan precís que s'ha proposat, en dividir la carrera de Capra en dos períodes, establint com a data clau, del seu canvi d'actitud, el 1934, just després d'acabar *Sucedió una noche. La locura del dólar*, que és del 1932, planteja moltes de les qüestions que apareixeran en aquelles tres pel·lícules, i el mateix succeeix amb *Vive como quieras*, de 1938, i *¡Qué bello es vivir!,* de 1946.

Els tres films escollits presenten, però, unes coincidències estructurals que permeten tractar-los com una trilogia i els converteixen, d'alguna manera, en el *nucli dur* del pensament *caprià* d'aquella època.

Mr. Deeds goes to town narra la història de Longfellow Deeds (Gary Cooper), un habitant d'un petit poble de províncies que reparteix el seu temps escrivint poemes per a felicitacions de Nadal i tocant el trombó. Deeds hereta, inesperadament, la fortuna d'un seu oncle i ha de viatjar a Nova York per fer-se'n càrrec. A la ciutat s'enfrontarà amb la cobdícia de diverses persones –especialment d'uns parents del seu oncle que aspiren a quedar-se la fortuna -, i al rebuig i menyspreu de les classes altes de la ciutat i dels intel·lectuals. Deeds serà l'objectiu de la premsa que provarà de ridiculitzar-lo.

En un moment donat, Deeds tindrà un encontre amb un pobre pagès desesperat –són els anys de la Gran Depressió- que li farà obrir els ulls i, aleshores, el protagonista decidirà destinar la seva fortuna a iniciatives socials. Els parents del seu oncle forçaran un judici per demostrar que Deeds no és responsable del seus actes, amb l'objectiu d'apartar-lo de la fortuna. Finalment, però, el mateix Deeds desmuntarà, utilitzant el seu sentit comú, les falses argumentacions dels seus oponents.

Mr. Smith goes to Washington narra la història de Jefferson Smith (James Stewart), un tranquil habitant d'un poble de províncies, que és agent forestal i cap d'una agrupació de *boy scouts*. Aleshores, un dels senadors del

seu estat es mor i cal trobar-ne un substitut. El poderós magnat Jim Taylor (Edward Arnold), que és qui controla la política de l'estat, està interessat en què el senador escollit sigui algú que li continuï deixant les mans lliures per tirar endavant els seus negocis il·legals. Smith és escollit –per la seva aparent innocència i popularitat entre els nens- i es traslladа a Washington. Smith, un cop sigui al Senat, serà ridiculitzat per la premsa i se li assignarà un encàrrec, per tenir-lo ocupat i distret de les grans decisions polítiques. L'encàrrec serà tirar endavant un projecte de llei per a la creació d'un campament per a nois i noies de tot el país. La ubicació del campament coincidirà, però, amb el lloc on Taylor, per mitjà de procediments il·legals, està a punt d'aconseguir la instal·lació d'una presa que li ha de reportar molts beneficis. Descoberta la qüestió, gràcies a una periodista, Smith defensarà, contra pronòstic, la seva proposta de llei, malgrat les falses acusacions que, des dels diaris del magnat, se l'imputen. Se l'acusa d'haver comprat, amb els diners dels nens i nenes de tot el país, els terrenys on ha d'anar la futura presa. Finalment la resistència física i moral de Smith aconseguirà que l'altre senador de l'estat –un polític falsament honorable, comprat per Taylor- acabi confessant la veritat.

Meet John Doe s'inicia amb la compra d'un vell diari per part d'un magnat, D.B. Norton (Edward Arnold), que inicia una renovació dràstica de la plantilla. Entre les persones que han d'anar al carrer hi ha una periodista, Ann Mitchell (Barbara Stanwick) que, abans de plegar, escriu una última columna on un personatge anònim –John Doe- denuncia la situació de corrupció que viu el país i anuncia que, com a protesta per això, es llançarà des del terrat de l'ajuntament de la ciutat, la nit de Nadal. El text provoca reaccions immediates i diverses persones i organitzacions demanen que es faci alguna cosa per a evitar-ho. Des dels diaris de la competència es denuncia la falsedat del text, però, el cert és que el diari de Norton augmenta espectacularment les vendes. Davant d'això, Norton decideix seguir comptant amb la periodista. A partir d'aquest moment, ella comença a escriure un seguit de columnes, sempre signades per John Doe, on denuncia diverses qüestions. Finalment, cal trobar algú que encarni John Doe. El diari publica una nota demanant candidats per a una feina i, entre una llarga corrua de desesperats que es presenten, trien John Willoughby (Gary Cooper), un exjugador de beisbol, que és un rodamón i que accepta la proposta –amb un fals suïcidi final- a canvi dels

diners que li han de permetre operar-se la lesió del colze que l'havia apartat del beisbol. Al llarg de la pel·lícula, la periodista i Willoughby van creient-se, cada cop més, els missatges de denúncia, concòrdia i esperança que emet John Doe. Al mateix temps, sorgeixen a tot el país un seguit de clubs John Doe que, guiats pel missatge de Doe, es plantegen com unes agrupacions apolítiques que volen canviar la situació del país. Paral·lelament, Norton, conscient de la potència d'aquest clubs, els pretén utilitzar per arribar a aconseguir la presidència del país i instaurar una dictadura. Willougby descobreix, finalment, les intencions de Norton i intenta denunciar-lo en una reunió multitudinària dels clubs John Doe, però els homes de Norton i els seus diaris el desacrediten, revelant el seu fals suïcidi. Abandonat per tothom, i amb els clubs inoperants, Doe decideix suïcidar-se, de veritat, el dia de Nadal i denunciar, per darrera vegada i mitjançant una carta, la situació que viu el país. En el darrer moment, la periodista i els membres d'un dels clubs impedeixin que cometi l'acte. La periodista li diu que, aquest sacrifici ja el va dur a terme, fa dos mil anys, una altra persona: Jesucrist. La pel·lícula conclou amb una nota d'esperança, donant testimoni de la validesa del missatge de John Doe.

Una anàlisi comparada de les tres pel·lícules mostra un seguit de coincidències.

Les tres prenen com a protagonista un personatge molt normal – Longfellow Deeds, Jefferson Smith i John Willoughby - que, per circumstàncies excepcionals, es veurà abocat a haver de passar a un primer pla, a convertir-se en líder. Els tres protagonistes encarnen l'home del carrer, aquest ésser anònim –el *common man*- que s'havia convertit en l'objectiu dels discursos de Roosevelt.

L'origen dels tres es situa a les petites ciutats rurals del Mig Oest, a l'antiga *Frontera*. Deeds a Mandrake Falls, Smith a Jackson City i Willoughby/Doe no té residència fixa, és un rodamón, però com s'apunta, en un moment de la pel·lícula, *"sembla un granger"* i, certament, no és, tampoc, un home avesat a la metròpoli.

Aquestes petites ciutats, entrevistes al començament de les pel·lícules, on viuen Deeds i Smith, evoquen St. Petesburg, el poblet literari que serveix de marc a les gestes de Tom Sawyer: poblets amb tanques de jardí per a emblanquinar, amb cues de nois que van a buscar aigua a la bomba municipal,

de tietes que sermonegen sobre les virtuts del treball i la bona conducta, de nens i nenes que han de dir les oracions abans de dormir i han anar a l'escola dominical.[90] Mandrake Falls i Jackson City són localitats on sobreviuen les essències de l'*agrarisme jeffersonià.*

I, per tant, en formar part d'aquestes comunitats –Deeds i Smith - o sorgint d'elles –Doe-, les virtuts dels tres protagonistes són aquelles virtuts que s'atribuïen als pioners, als constructors de la nova societat, en assentar-se en el Nou Món. Són virtuts d'abans del Pecat Original, d'abans del triomf del capitalisme deshumanitzat : honradesa, idealisme, innocència. El món de Tom Sawyer és un món intemporal, perquè és el món rememorat de la infantesa de Mark Twain. *"En aquells antics dies innocents"*, escriu Twain, cap al final del llibre[91].

O, en paraules de Conrad Eugen Ostwsalt: *"L'Amérique comme paradis perdu de l'enfance, de l'innocence, de la terre vierge et du jardin dévasté par la machine"*[92].

I una de les característiques dels herois de Capra serà, justament, el seu infantilisme, entès en tant que primigeni, encara no corromput, innocent i, en aquest sentit, deutor, directe, dels plantejaments dels *transcendentalistes*, la visió ideal dels quals impregna les tres pel·lícules. "*El sol sólo ilumina la vista del hombre, pero brilla en los ojos y el corazón del niño. El amante de la Naturaleza es aquel cuyos sentidos interiores y exteriores están ajustados uno a otro; el que ha conservado el espíritu de la infancia en la época de la edad madura"*, havia escrit Emerson a *Nature*[93]*.*

A *Mr. Smith*, el senador falsament honorable diu explícitament a Smith: *"Has viscut en un món de nens. Resta allí. Aquest és un món d'homes* [Washington]*. Un món brutal".*

---

[90] La referència a Tom Sawyer i el que representa en l'imaginari nord-americà no és atzarosa. Per refermar l'excepcionalitat de l'esperit americà, l'*americanisme*, en una altra pel·lícula de Capra, *Vive como quieras*, Lionel Barrimore s'exclama: "*Comunisme, feixisme, vuduisme, tothom té un "isme" avui en dia. Quan les coses comencen a anar una mica malament, surts i prens un "isme", i ja està solucionat/…/Dóna'ls americanisme, deixa'ls conèixer alguna cosa sobre Amèrica. John Paul Jones, Patrick Henry, Samuel Adams, Washington, Jefferson, Monroe, Lincoln, Grant, Lee, Edison, Mark Twain. Quan les coses els anaven malament, a aquests nois, no es refiaven pas de cap "isme".*

[91] Mark Twain, *Les aventures de Tom Sawyer*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1982, p. 195. / *"...In those old simple days"*: Mark Twain, *The adventures of Tom Sawyer*, Oxford University Press, New York, 1993, p. 241.

[92] Conrad Eugen Ostwalt, Jr., *After Eden*, Associated University Press, London, 1990, p. 13.

[93] Per a la cita completa, vid. p. 26.

Smith serà, possiblement, el que incorporarà més trets infantils. Smith és cap de forestals i dirigeix un diari infantil que porta per títol *"Coses de nens"*. Abans d'anar-se'n a Washington, els nens del poble li regalen una maleta per als documents (*pàg. 71.1*).

Després, el projecte que vol impulsar, al Senat, i que topa amb els interessos corruptes del magnat Jim Taylor, és la construcció d'un campament per a nens i nenes. Un campament situat en un paisatge idíl·lic, entre prats i salts d'aigua, on, en paraules seves, tots els nens, no importa la raça o l'origen, puguin conèixer què és Amèrica, les seves virtuts, quelcom que els grans han perdut, han oblidat, precisament, en fer-se grans.

Deeds, per la seva banda, escriu poesies per a targetes de Nadal –unes poesies naïf, que seran ridiculitzades pels escriptors *professionals* de Nova York- i toca el trombó a la banda del poble. Deeds és capaç d'aixecar-se en una reunió, en sentir les sirenes d'un cotxe de bombers, per anar fins a la finestra a veure'l: *"A Mandrake Falls, aviat en comprarem un! "* – s'exclama[94].

Doe és un personatge més complex i això perquè, de les tres pel·lícules, la que dóna una visió més negra de la realitat nord-americana és *Meet John Doe*. Capra estrena aquesta pel·lícula el 1941, quan Europa ja es troba en plena guerra mundial i quan falten pocs mesos perquè els Estats Units entrin, efectivament, en aquesta guerra. L'actitud de John Willoughby serà en un primer moment la d'un personatge individualista, egoista: res del que està passant sembla tenir res a veure amb ell. S'avindrà a convertir-se en Doe per diners, no per ideals. Malgrat que, és clar, els diners tenen una finalitat: pagar l'operació de colze que li ha de permetre tornar a ser un jugador de beisbol i deixar de ser rodamón. Willoughby viurà un procés que el durà del seu materialisme inicial a l'idealisme. Willoughby acabarà creient el que diu el seu personatge perquè, de fet, sempre ho ha portat dins. Tanmateix, confirmant la dificultat per ajustar un final feliç a aquesta crònica negra de la societat namericana, Capra creurà necessari, en aquesta ocasió, mantenir gairebé fins al final, el contrapunt, lúcid i desencantat, del seu company de viatge: el Coronel, el rodamón interpretat per Walter Brennan. Willoughby/Doe serà un

[94] I podria ser, també, una més que probable referència a un dels pares de la nació nord-americana: Benjamin Franklin, que va organitzar, el 1736, la *Union Fire Company*, la primera companyia de bombers voluntaris als Estats Units, quan aquests encara no existien com a país.

Mr. Smith goes to Washington. La festa de comiat del nou senador, a Jackson City, s'inicia amb un pla general dels nens entrant a la sala, sota l'advocació de Washington i Lincoln.

fals egoista, un fals cínic: la situació personal i la situació del país l'han dut a ser-ho; però sota aquesta escorça s'hi amaga una ànima similar a la de Deeds i Smith. A la pel·lícula hi ha una llarga seqüència on Doe juga un fictici partir de beisbol, sense bats, sense pilota. I en veure el llit de l'hotel s'hi asseu al damunt, amb fruïció infantil, amb ulls que descobreixen coses per primer cop.

Deeds, Smith i Doe no són sofisticats, no tenen doble fons, i per tant són transparents, són francs com un nen, innocents, però no són estúpids. Quan arribi el moment demostraran la seva capacitat per prendre decisions, es mostraran valents, decidits, pràctics –combinaran idealisme i pragmatisme . Deeds, Smith i Doe posseeixen les virtuts que s'atribueixen als pioners i als grans homes de la nació americana. Lincoln és el seu model.

La imatge de Lincoln apareixerà explícitament a *Mr. Smith*, quan Smith visita –dues vegades- el *Lincoln Memorial* i a *Meet John Doe*, Capra ens proposa un primer pla de John Doe entre els retrats de Lincoln i Washington, que són penjats a la paret del darrera. És el moment en què Willoughby assumeix, definitivament, el missatge idealista del personatge que ha estat interpretant sota el nom de John Doe; és el moment en què accepta el seu destí.

Meet John Doe. John Willoughby, entre Lincoln i Washington.

I no només Lincoln i Washington són els referents, a *Mr. Smith* la identificació entre el protagonista i Thomas Jefferson i la Declaració d'Independència apareix nítidament plantejada. Quan Smith arriba a Washington es dedica a visitar els llocs més emblemàtics de la capital. En una seqüència, es veu Smith davant una estàtua, en pla general. Capra, aleshores, mostra un primer pla de Smith i després un pla de detall de les lletres que hi ha a la base de l'estàtua: un concís "Jefferson". El següent pla és un contrapicat

de l'estàtua –el punt de vista de Smith- i, després, un primer pla de la cara del president. Capra torna a un primer pla de Smith que, amb un lleu moviment d'ulls, passa de mirar la cara de Jefferson a fixar-se en la seva mà: pla de detall de la mà de Jefferson que sosté una ploma i, tot seguit, un altre pla de detall del manuscrit que sosté, i en el que es pot llegir "*of America*". Es tracta de la Declaració d'Independència (*pàg.73.1*).

Aquestes qualitats, que comparteixen amb els Pares de la Nació, fan que Deeds i Smith siguin persones populars als seus respectius pobles. *"Tinc molts amics"*– s'exclamarà Deeds quan, des de dalt del tren, vegi la multitud que l'ha anat a acomiadar a l'estació, quan marxa a Nova York a gestionar l'herència. La seva riquesa, justament, no són els diners, davant dels quals es mostra indiferent, sinó els amics. En aquests pobles tothom es coneix, s'ajuda desinteressadament, practica el bon veïnatge *(pàg. 73.2*).

Els discursos de Doe propiciaran, per altra banda, la manifestació més explícita d'aquest bon veïnatge. A la pel·lícula, una de les agrupacions de ciutadans, que sota el nom de *Club John Doe*, s'han creat espontàniament arreu del país, es presenta davant Doe. Els components de l'agrupació li expliquen com, guiats pel seu missatge, han aconseguit superar les tanques dels respectius jardins i descobrir que, rere la imatge inhòspita del veí s'hi amaga, potser, un home sord o una parella de vellets amb dificultats econòmiques, o un misantrop pobre però ple de dignitat.

El jardí funciona, aquí, simbòlicament. La història dels Estats Units es pot entendre, també, com el procés de civilització que ha dut el país de les grans extensions salvatges (*wilderness)* al jardí.

Aquest procés de civilització, de fragmentació del territori, però, pot implicar, també, tancar-se en si mateix, deixar enrere, oblidar, les virtuts del bon veïnatge dels pioners; és una situació que cal invertir. Capra, però, també dóna minuts a la reflexió del Coronel*: "Fer caure tanques…Si fas caure una sola estaca, el teu veí et denuncia"*.

Presentats els personatges, Capra els enfronta a un seguit de conflictes.

Els tres personatges es mouen sota l'advocació de la seqüència de la tomba del president Grant, a *Mr. Deeds*. Davant la tomba, la noia periodista –Jean Arthur- li pregunta a Deeds què n'opina del monument, perquè hi ha gent que el troba horrible. La resposta de Deeds: "*Depèn de com t'ho miris. Jo hi veig un modest granger d'Ohio convertit en un gran soldat. A tot un poble en*

Mr. Smith goes to Washington.

1

2

3

4

Mr. Deeds goes to Town. El comiat a Mandrake Falls, quan Deeds marxa a Nova York a cobrar l'herència.

5

6

7

8

9

10

marxa. Al general Lee rendint-se amb el cor fet miques. El principi d'una nova nació, com va preveure Abraham Lincoln. I al noi d'Ohio convertit en home i president d'aquesta nació. Aquestes coses només poden passar en un país com Amèrica".

El que explica Deeds és una *success history*, que la terra de les oportunitats, que són els Estats Units, permet. Lincoln, Grant, Roosevelt[95], al llarg de la seva vida, han estat protagonistes d'aquestes històries reeixides. També ho seran, al seu nivell, Deeds, Smith i Doe. I, també, encara, Jim Taylor i D.B. Norton –els dos magnats interpretats per Edward Arnold a *Mr. Smith* i *John Doe*.

Però, tanmateix, quina és la diferència entre el primer grup –Lincoln, Grant, Roosevelt, Deeds, Smith i Doe- i el segon –Taylor i Norton?. La clau, de nou, es troba en la reflexió de Deeds davant la tomba de Grant. Potser el monument –la tomba física- és horrible, però el que veu Deeds no són les pedres sinó les idees, els ideals. I són aquests ideals –i la determinació de fer-los realitat- el que permet posar en el mateix sac Lincoln, Grant i Roosevelt. L'èxit de Deeds, Smith i Doe no és un èxit crematístic, el seu èxit és haver lluitat per un ideal. Taylor i Norton no tenen ideals, o millor dit, el seu ideal ha estat el diner, la riquesa material, i el poder que hi va associat. Els oponents de Deeds – els parents del seu oncle mort, que es reclamen, falsament, hereus de la fortuna- no tenen l'alçada de Taylor i Norton, però el seu objectiu és el mateix : aconseguir fer-se amb el diner. Tots ells –amb més o menys exactitud- remeten al model d'especulador, de *Robber Baron* sorgit durant l'Edat Daurada, remeten als *privileged few* que denunciava Roosevelt.

Així, es pot oposar a la seqüència de la tomba de Grant, la de la nit de Nadal de *Meet John Doe*, que s'inicia mostrant, en pla general, D.B. Northon davant un immens arbre de Nadal, desmesuradament carregat de boles i garlandes –la màxima expressió del poder material -, però completament sol. En aquesta seqüència, un grup de nens canta nadales a l'exterior de la mansió de Northon i ell és incapaç de sortir a lliurar-los la petita quantitat de diners que es sol donar en aquestes ocasions. Northon hi envia el seu criat, mentre ell

[95] Malgrat que els orígens de Roosevelt no siguin humils –*"(he) was born with a silver spoon in his mouth"*-, Muscio centra la seva *success history* en el fet d'haver superat la poliomielitis i esdevenir president dels Estats Units. La seva hauria estat una victòria moral i aquesta era una victòria molt més important que no pas les victòries materials. Giuliana Muscio, "Roosevelt, Arnold, and Capra", *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* op. cit., p.177.

resta dins la casa, mirant l'escena a través de la finestra. La seqüència es clou amb un primer pla de Northon, captat des de l'exterior. Des de darrera el vidre, allunyat de tot contacte humà, el rostre de Norton és enquadrat pel marc de la finestra talment com si estigués tancat dins una presó (*pàg. 75.1*).

Per contrast amb aquesta imatge, les paraules de Deeds, a l'estació de tren, quan remarca que té *"molts amics"* (*pàg. 73.2, fotografia 10*), remeten, directament, a la premissa *jeffersoniana* del dret a la recerca de la felicitat. En la seqüència de l'estació, Deeds avança cap el tren, que ja és a punt de sortir, envoltat pels habitants de Mandrake Falls i, al llarg de gairebé tot el recorregut, duu un nen penjat al coll (*pàg. 73.2*, *f. 6*).

Deeds i Smith –els idealistes- han triomfat, l'han assolit, aquesta felicitat, ja abans de sortir de Mandrake Falls i Jackson City. Doe –l'heroi màrtir- és portador, amb el seu missatge, de les claus per fer-la possible. Però Taylor, Norton i els oponents de Deeds –els materialistes- han fracassat.

El paral·lelisme amb el missatge de Roosevelt s'imposa. Els ecos del materialisme, del liberalisme incontrolat de la dècada dels vint que Roosevelt denunciava, i que personalitzava en els grans empresaris, banquers, homes de negocis i directors de diaris, troben el seu equivalent en els personatges interpretats per Arnold i en els familiars de l'oncle de Deeds.

Però a *Meet John Doe*, la denúncia s'estén - en paraules del Coronel, l'amic rodamón del protagonista- a tots els *heelots* que van darrera el diner fàcil, a tots els que són uns aprofitats, uns especuladors.

El terme *heelot*, es tradueix, en la versió castellana de la pel·lícula per *pisatalones*. És una nova referència a l'oposició entre els que –hereus dels pioners- treballen honestament, i aquells que, en realitat, no treballen, no construeixen amb les seves mans, només especulen. Aquests darrers són els que han portat el país al col·lapse, el 1929.

Davant d'això, constatat el fracàs, a nivell nacional, de l'enriquiment sense fre, Roosevelt i Capra es fixen en l'home del carrer i l'esperonen a recuperar les virtuts de què són dipositaris, des dels temps fundacionals. Estableixen aquestes virtuts, aquest idealisme, com la més preuada recompensa, la que ha d'obrir les portes a la veritable felicitat *jeffersoniana.*

Per tant, el conflicte, a les tres pel·lícules es planteja en aquests termes: per un cantó, el protagonista que és, o esdevindrà, idealista i per l'altre els

Meet John Doe. La solitària nit de Nadal de D. B. Norton.

materialistes, àvids de riquesa i poder. Els desigs i els objectius d'ambdós bàndols s'enfronten, xoquen, mentre, el poble n'esdevé espectador i, també, amb la victòria final dels idealistes, s'ha de suposar, que beneficiari. Hi ha un tercer personatge que fa de pont i que, significativament, serà la noia a les tres pel·lícules. La noia periodista, la noia dinàmica, activa, que és un símbol, una vegada més, d'aquest país modern, en constant evolució. Símbol i realitat: la dona nord-americana s'incorpora, cada cop més, al món del treball. Aquest fet es veurà potenciat, sensiblement, amb l'entrada dels Estats Units a la Segona Guerra Mundial, quan, amb els homes lluitant als diversos fronts bèl·lics i amb la indústria del país reconvertida en indústria de guerra, les dones passin a ocupar molts dels llocs de treball que, tradicionalment, havien ocupat els homes.

Els personatges femenins de les tres pel·lícules de Capra, pels seus trets d'independència i la seva voluntat d'autoafirmació, es podrien alinear amb les protagonistes d'un seguit de pel·lícules, realitzades a partir de la segona meitat dels 30 i durant els 40, que Stanley Cavell a denominat pel·lícules "d'embolics matrimonials". En aquestes pel·lícules, que estarien en l'origen de la comèdia sonora, la noia protagonista és l'element actiu, enfront del personatge masculí que es revela com a més passiu; la noia és qui desencadena els esdeveniments. Cavell interpreta aquestes pel·lícules com a paràboles d'una fase del desenvolupament de la consciència [de la dona i de l'home nord-americans i, per extensió, dels Estats Units] *"en el que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre, un análisis de las condiciones bajo las que esta lucha por la atención (como dijo Hegel) o exigencia de reconocimiento (como he dicho yo) es una lucha por la libertad mutua, en especial de las visiones que unos tienen de los otros"* [96]. Significativament, la primera d'aquestes pel·lícules, analitzades per Cavell, és *Sucedió una noche* de Frank Capra. En aquesta pel·lícula, la protagonista, Claudette Colbert, no és una noia treballadora, és la filla d'un ric

[96] Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1999.pàg. 27-28. Les pel·lícules de l'estudi de Cavell són *Sucedió una noche* (1934) de Frank Capra, *La pícara puritana* (*The awful truth*, 1937) de Leo McCarey, *La fiera de mi niña* (*Bringing up baby,* 1938) de Howard Hawks, *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story,* 1940) de George Cukor, *Luna Nueva* (*His girl friday, 1940)* de Howard Hawks, *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve,* 1941) de Preston Sturges, *La costilla de Adán* (*Adam's rib*, 1949) de George Cukor.

empresari. Colbert, però, lluita per fugir del control i dels diners paterns que li permeten una vida tranquil·la i segura, però li neguen la seva individualitat.

La noia, a *Mr. Deeds*, *Mr. Smith* i *John Doe*, però, i com a peatge per aconseguir aquest paper tan actiu, tan independent, tan allunyat dels rols tradicionals de la dona, ha hagut d'oblidar els seus ideals. Les tres noies, dues periodistes –Jean Arthur/Babe Bennet a *Mr.Deeds* i Barbara Stanwick/Ann Mitchell a *John Doe*- i la secretària d'un senador –de nou Jean Arthur/Clarissa Saunders a *Mr.Smith -,* es mouen a l'inici de la pel·lícula per motius econòmics, malgrat tot però, com que en les tres hi ha la llavor de l'idealisme, viuran un procés de presa de consciència que les aproparà, a la fi, al protagonista.

Jean Arthur a *Mr. Deeds,* també a nascut en una petita ciutat com Cooper/Deeds: *"Una petita ciutat amb arbres a cada cantó del passeig. Sempre frescos, com acabats de regar. Molt sovint he pensat tornar-hi. Ho vaig passar molt bé quan era nena. Solia anar a pescar amb el meu pare…".*

A *Mr. Smith*, Jean Arthur no ha nascut en una petita ciutat, sinó a Baltimore, i quan Stewart/Smith li explica el seu projecte de campament per als nens, en una vall idíl·lica, amb rierols, arbres i salts d'aigua, i li diu que, així, aconseguirà treure els nens de les ciutats, del *túnel*, ella exclama*: "Suposo que jo sempre he viscut dins el túnel"*. Més endavant, li comentarà al seu company de feina, el periodista interpretat per Thomas Mitchell: "*Per què no marxem, per què no deixem el túnel…"*. Mitchell, que no és un mal tipus, és, tanmateix, incapaç d'entendre el que li planteja la noia. La noia continua: *"Mai no has vist el vent moure les herbes de les planures?"*. Una altra dada significativa: la mare de Smith, li enviarà, a Jean Arthur, regularment, pots de melmelada casolana des de Jackson City.

Finalment, el personatge interpretat per Barbara Stanwick és també una noia activa, una periodista a la qual calen diners, i de fet crea el personatge de John Doe per a no perdre el treball al diari. Però els diners són per a mantenir, després de la mort del seu pare, la seva família: mare i dues germanes. I la mare utilitza els diners que li dóna la filla per ajudar els veïns que tenen dificultats econòmiques. Stanwick ho sap, és clar. Més encara: el pare de Stanwick era un idealista, i ella utilitzarà el diari personal del seu pare –que va dur fins a la mort- per a confegir els discursos de Doe.

Així, mentre els seus herois, Deeds, Smith i Doe, que encarnen els valors eterns del país - Deeds, significativament, li recorda, al personatge

interpretat per Jean Arthur, el seu pare -, aprenen de la mà de les seves heroïnes els secrets de la nova societat, aquestes, per mitjà d'ells, recuperen aquells valors eterns que havien perdut en la seva lluita per fer-se un lloc a la nova societat: *"No li ha estat fàcil, veritat?* – li diu Smith/Stewart al personatge interpretat per Jean Arthur. I continua: *"Per ser dona, ha arribat molt lluny!"*

Amb aquestes premisses, es poden interpretar les heroïnes de Capra com un transsumpte dels Estats Units, d'aquest país en constant evolució, i el progressiu despertar d'elles als valors dels herois, el retorn somiat per Capra –i per Roosevelt i el *New Deal* -, del país a aquells valors i el triomf final de l'amor, la fusió –parafrasejant els *newdealers* - d'allò vell i allò nou.

Les pel·lícules, doncs, es plantegen com una dicotomia. Del cantó dels idealistes, Capra col·loca els valors que s'atribueixen als Estats Units: la generositat, l'honradesa, la innocència, la democràcia, la llibertat, la veritat. Del cantó dels materialistes, la negació d'aquests valors: l'egoisme, la tirania, la dictadura, el terror, la mentida.

Abans d'acabar aquesta primera part de l'anàlisi, però, i com ja s'havia apuntat a l'inici del capítol, és interessant d'assenyalar, encara que sigui breument, les diferències entre les propostes de Capra, a través de les seves pel·lícules, i les del govern demòcrata.

D'entrada, les pel·lícules de Capra també volen ser, encara que en format de ficció, una descripció, gens afalagadora, de la situació del país, i ho són, o ho volen ser, talment com ho volien ser els discursos de Roosevelt, o una part dels seus discursos, aquella en la que el president plantejava als nord-americans els problemes del país, després d'haver reclamat, com a primer pas per a la seva estratègia regeneradora, l'acarament amb la realitat sense subterfugis. També els documentals de l'*U.S. Film Service*, aquelles obres realitzades per Lorentz, Ivens i Flaherty, entre d'altres, incloïen, en el seu metratge, una part testimonial, una part que descrivia la realitat del país.

Capra també coincidia, amb el president i amb els autors dels documentals de l'*U.S. Film Service*, en provar de transmetre, finalment i malgrat la precarietat descrita, un missatge optimista, de confiança en la recuperació del país. Però, a diferència dels discursos del president i dels documentals de l'*U.S. Film Service*, en les pel·lícules de Capra, la solució dels conflictes plantejats no es personalitza mai en l'acció de govern; les pel·lícules

de Capra no es fan ressò de les polítiques del *New Deal*, com si que ho va fer, d'una manera molt clara, per exemple, *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*), la pel·lícula dirigida per John Ford, el 1940[97].

Fidel a la consigna –no escrita- de Hollywood, als seus esquemes narratius en què el pes de l'acció es feia –i es fa- recaure sobre el protagonista –l'estrella-, ressaltant així, a través de l'heroi, un dels valors més preuats de l'imaginari nord-americà, però també del seu sistema polític i social: l'individualisme, les pel·lícules de Capra també canalitzen tots els conflictes, i la seva corresponent resolució, a través dels personatges interpretats per James Stewart o Gary Cooper. El poble, la comunitat, esdevé, aleshores, el teló de fons d'una seqüència d'esdeveniments que, en resoldre's, gràcies a l'acció del protagonista, l'ha d'acabar beneficiant. A *Mr. Deeds*, el conflicte es resol amb la decisió de Deeds de repartir la seva fortuna entre aquells que ho necessiten[98]. A *Mr. Smith*, la trama argumental es construeix al voltant d'un home –Smith- que lluita, gairebé sol, contra una poderosa corporació que s'ha infiltrat en el cor del sistema polític nord-americà. A *Mr. Smith*, l'espectador assisteix a la glorificació d'aquest sistema, justament, perquè és un sistema que permet que els dèbils, aquells que, en principi i per la seva pròpia humilitat, no tenen gaire oportunitats d'expressar-se, aconsegueixin fer sentir la seva veu. La seqüència final, tanmateix, esdevé un duel dialèctic entre Smith i el senador Paine, mentre que el personatge del president del Senat, interpretat per Harry Carey, exerceix d'àrbitre imparcial –malgrat demostrar una evident simpatia per la inexperiència política de Smith- que garanteix que el dret fonamental de la llibertat d'expressió sigui escrupolosament respectat. Finalment, a *Meet John Doe*, l'apoliticisme de les associacions que es formen al voltant del personatge interpretat per Gary Cooper –en tant que John Doe- es pot interpretar com un evident cansament enfront de l'*statu quo* polític del moment, un plantejament, de tonalitats populistes, que, rebutjant d'identificar-se amb el present polític, acaba cercant els seus referents en el passat, en figures ja intocables com

[97] De fet, la pel·lícula de Ford va aparèixer set anys després que Roosevelt accedís al poder i iniciés els seus programes a través del *New Deal*. La pel·lícula de Ford és, en aquest sentit, la reconstrucció d'aquell període, i parteix del llibre, de clara filiació *newdealista*, que John Steinbeck havia publicat un any abans, el 1939. La versió espanyola consultada: John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

[98] En una altra acció molt americana, la de la caritat, la del voluntariat que en molts casos supleix l'acció social que en d'altres llocs és a càrrec del govern. També els grans homes de negocis com Andrew Carnagie, potentat de l'acer, o Henry Ford, capdavanter en la indústria automobilística, van acabar muntant fundacions, en principi, amb una finalitat social.

Lincoln o Washington i, també, i com es provarà d'analitzar més endavant, en la figura de Jesucrist i en els textos evangèlics.

2.5.3. *Mr. Deeds*, *Mr. Smith* i *John Doe*: la descoberta de la veritat.

Les pel·lícules de Capra no eren, doncs, obres que podrien ser qualificades de *pronewdealistes*, en el sentit d'alinear-se al costat de les polítiques econòmiques i socials que havia emprès el partit demòcrata en arribar al poder. Era en l'àmbit dels referents, en l'esfera de les emocions, com ja s'ha assenyalat, que calia establir les equivalències. I, també, significativament, en els mecanismes proposats per a aconseguir l'aflorament d'aquelles emocions, d'aquells sentiments.

En la seva relació amb els ciutadans dels Estats Units, a través dels mitjans de comunicació, Roosevelt havia cercat la familiaritat, la proximitat, però ho havia volgut fer, en principi, sense estalviar, a aquests ciutadans, l'acarament a la realitat del país. El president havia plantejat el recolzament a les seves propostes polítiques i socials, com el pas final d'un procés d'aprenentatge compartit per ell, la seva administració i els ciutadans. Com ja s'ha apuntat, també en les seves pel·lícules, Capra plantejava –encara que de manera indirecta en personalitzar-se en les vicissituds dels seus protagonistes - aquest acarament amb la realitat i, també, establia un procés d'aprenentatge que es concretava en el periple vital dels tres protagonistes al llarg de les seves *aventures* cinematogràfiques.

Deeds, Smith i Doe fan un procés de descoberta, un procés d'aprenentatge que els porta a créixer, a deixar la *infantesa*, però no pas els seus valors. Els tres, en algun moment de les seves respectives pel·lícules exclamen: *"Començo a entendre-ho….Ara se quina és la veritat"*. Deeds descobreix els tripijocs dels familiars del seu oncle per aconseguir l'herència; els tripijocs, també, de Jean Arthur, per mantenir una situació de privilegi al diari; descobreix la realitat del país: mentre uns quants viuen a cos de rei, la resta del país –els pagesos, principalment- es moren de fam. Smith s'adona que el senador falsament honorable, que era el seu model, el seu referent –havia estat un amic íntim del pare de Smith, un altre idealista- no és res més que un titella en mans del magnat Taylor. Finalment, Doe entén que els textos

plens de bons sentiments que li ofereix Barbara Stanwick són a canvi de diners, d'abrics de pell, de collarets de diamants i que, rere la generositat de D.B. Norton, en recolzar econòmicament els clubs John Doe, hi ha la voluntat d'arribar a la Casa Blanca i imposar una dictadura.

Abans que l'heroi no assumeixi el seu destí, es produeix una catarsi, com a culminació d'un procés d'aprenentatge, mitjançant el qual el protagonista acaba descobrint la veritat.

La idea, el concepte de *veritat* esdevé, aleshores, central en el plantejament d'aquestes tres pel·lícules. La veritat entesa a dos nivells. En un primer nivell, en tant que culminació d'aquell procés de descoberta d'una realitat no gens afalagadora, que en les pel·lícules es concreta en la descoberta progressiva per part del protagonista de les falsedats que han bastit els seus oponents –i no només els seus oponents- per a provar d'aconseguir els seus objectius; objectius, sempre, no cal oblidar-ho, materialistes.

A Deeds, els familiars del seu oncle, l'acusen de ser un desequilibrat incapaç d'administrar la seva fortuna; a Smith, el senador Payne, per encàrrec del magnat Taylor, l'acusa de voler fer el campament just en unes terres que ha adquirit amb els diners dels mateixos nens als quals va destinat aquell campament; a Doe, finalment, els sequaços de D.B. Norton l'acusen de què la seva voluntat de suïcidar-se la nit de Nadal, com a protesta per la situació degradada del país, és una farsa i que, per tant, tots els seus discursos sobre els valors també són una farsa. Rere aquestes acusacions, que han d'aconseguir desacreditar l'heroi, s'amaga, és clar, l'egoisme d'aquells que les generen, la seva voluntat d'aconseguir beneficiar-se en detriment de la comunitat. Així, la descoberta dels mecanismes per a desacreditar el protagonista implica, en paral·lel, la descoberta de les veritables intencions d'aquells que malden per desacreditar-lo.

A un segon nivell, i un cop descobertes –i denunciades- aquestes falsedats i els veritables objectius materialistes d'aquells que les generen, es planteja a les pel·lícules, a través dels seus protagonistes, la defensa d'una veritat –d'unes veritats- de tipus moral: la veritat, les veritats formulades a la Declaració d'Independència, a les seves línies inicials, en les que els primers americans havien condensat, amalgamant pensament il·lustrat i cristianisme, l'essència del respecte envers l'ésser humà; unes línies que havien obtingut la seva traducció pràctica en dotar-se, els habitants del país, d'un sistema polític –

la democràcia- que les havia de fer possible i n'havia d'assegurar la seva supervivència.

Aquesta veritat moral és la que, com la flama sagrada del temple de Vesta, preserven els herois de Capra[99], i de la qual, al seu torn, treuen forces per a enfrontar-se a les adversitats.

Plantejades, també, com una disputa entre la veritat moral dels herois i la mentida amb finalitats materialistes dels seus oponents, les pel·lícules prenen la forma d'un judici. Un judici explícit en el cas de Deeds, i sobreentès en el cas de Smith i Doe; però un judici, també, als seus oponents. En la darrera part de les pel·lícules, els herois *caprians* parlen, s'expressen, argumenten contra les falses acusacions i, per la força dels seus raonaments, en principi, aconsegueixen desmuntar les falsedats dels seus oponents i els posen en evidència.

En qualsevol cas, però, les resolucions finals als conflictes plantejats per Capra i els seus guionistes, malgrat aquella voluntat evident de fer prevaler la raó, són resolucions que semblen gairebé fruit d'un miracle. Són els famosos finals de les pel·lícules de Capra –aquell tret que sembla convertir les seves pel·lícules en faules. Com assenyala Cristhian Vivani: *"La fin heureuse des films de Capra n'est qu'un espoir et non une certitude"*[100].

Aquesta acció *deconstructiva* –condensada a la part final de les pel·lícules- de les falses argumentacions dels seus oponents, dóna peu, tanmateix, a parlar d'un altre dels grans temes que travessa tangencialment les tres pel·lícules. Reflex de la seva època, aquestes tres pel·lícules poden ser enteses, en darrer terme, com una reflexió sobre els mitjans de comunicació, sobre la importància que havien anat adquirint, en els primers decennis del segle XX, en tant que creadors d'opinió, en tant que creadors d'imatges, d'icones. En els tres casos, la lluita dels protagonistes per fer prevaler la veritat, és també una lluita contra aquells mitjans de comunicació que han ajudat a crear, intencionadament, una falsa imatge d'ells. A *Mr.Deeds*, el personatge de

[99] Herois que també es mantenen verges, i no només moralment, sinó, probablement, també físicament. L'experta, en ambdós casos, és la noia.

[100] Christian Viviani, *Frank Capra*, Éditions des Quatre-Vents, Paris, 1988, pàg. 69. Sobre el fet que si a les pel·lícules de Capra se'ls treu el final feliç, el retrat de la societat americana que se'n desprèn no és precisament optimista, veure també: Vito Zagarrio, "It Is (Not) a Wonderful Life: For a Counter-reading of Frank Capra", *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* op. cit.

Cooper –Longfellow Deeds-, en el judici, ha de contrarestar - a banda dels testimonis que afirmen la seva incapacitat mental per a gestionar la fortuna- la falsa imatge que, la periodista –Jean Arthur-, havia transmès d'ell, a través del diari on treballava, per mitjà de les fotos que el mostraven realitzant accions aparentment absurdes, com ara donar de menjar un *donut* a un cavall, enmig del carrer.

Mr. Deeds i *Mr. Smith.* La premsa crea falses imatges de Deeds i Smith, aprofitant la seva innocència, la seva manca de mala fe.

A *Mr. Smith*, de nou, els diaris i les fotos d'aquests diaris, crearan una falsa imatge de Smith i al Senat, milers de falsos telegrames, confirmaran la voluntat de Smith de quedar-se amb les terres aprofitant els diners dels nens. I *Meet John Doe*, de forma molt explícita, com es veurà més endavant, gira justament al voltant dels mitjans de comunicació i de la seva força a l'hora de crear líders. El que inicialment només és un nom –John Doe- en un diari, en una columna d'una periodista desesperada, després de l'èxit, s'ha de convertir en una cara, cal trobar una persona que encarni aquest nom premeditadament anònim.

Assistim, aleshores, en un significatiu exercici d'autoreflexió sobre el propi mitjà cinematogràfic i per extensió sobre tots els mitjans de comunicació, a una acció de recerca de l'americà ideal, de l'americà *linconià* –prou convincent per a no semblar sofisticat, per a semblar proper al poble, però al mateix temps prou excepcional, físicament, perquè no transmeti la desesperança descarnada dels protagonistes de les fotografies de Dorothea Lange o Walker Evans. En aquest *casting*, John Doe/Gary Cooper apareix

envoltat de personatges que, salvant les distàncies que hi pot haver entre un treball documental com el de Lange o Evans i una pel·lícula de ficció de Hollywood, recorden els protagonistes de les fotografies del projecte impulsat per la *Ressettlement Administration* (*pàg. 85.1*).

La importància dels mitjans de comunicació es referma, al final de la pel·lícula, quan Doe decideix suïcidar-se, veritablement, saltant des del darrer pis de l'ajuntament de la ciutat. Aleshores, el magnat Norton li diu: *"No servirà de res, a baix* [de l'edifici] *hi ha l'alcalde amb la policia que s'enduran tot el que permeti identificar el seu cadàver i l'enterraran a la fosa comuna"*. I Doe contesta: *"Ja ho havia previst. He enviat una còpia de la carta* [la carta dirigida a tots el John Doe del món, on explica els motius del suïcidi] *al Sr. Connell"* . Connell és l'editor del diari de Norton que, finalment, s'ha passat a les files de John Doe.

Que el tema dels mitjans de comunicació era important, als Estats Units dels anys 30 i 40, ho confirma el fet que, per exemple, aquest mateix fos el nucli argumental de la primera pel·lícula d'Orson Welles a Hollywood, *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane,* 1941). Al llarg de la pel·lícula - agosarada en el seu plantejament narratiu -, que té com a protagonista un personatge absent, es planteja un intent de reconstrucció d'aquest personatge –Kane- a través de múltiples testimonis. La recerca del *veritable* Kane és un intent de transcendir la imatge que, recordem-ho, havien donat d'ell els mitjans de comunicació. L'inici de la pel·lícula és una recreació –fins a cert punt irònica- d'un dels noticiaris cinematogràfics més importants de l'època –i al qual es farà referència més endavant- *The March of Time*. A través d'aquest fals noticiari, Welles proposa un resum visual i sonor de la vida de Kane. La pel·lícula esdevé, aleshores i des d'aquest inici tan explícit, una reflexió sobre els nous mitjans de comunicació de masses i la seva incidència en la societat. Kane –inspirat en Randolph Hearst- és l'equivalent dels magnats de Capra; si bé que el retrat que proposa Welles és molt més ambigu. Kane és polièdric, com ho és, també, l'estructura en forma de trencaclosques de la pel·lícula, mentre que els personatges de Capra són molt més lineals[101]. Per a Capra, i per al seu

[101] Hi hauria encara una altra coincidència entre *Meet John Doe* i la pel·lícula de Welles: ambdues són obres que permeten una interpretació a favor de la política intervencionista desplegada pel govern demòcrata en els anys previs a la implicació dels Estats Units en la Segona Guerra Mundial. Sobre el recolzament de Welles a la política de Roosevelt, a través de *Ciudadano Kane*, vid. Laura Mulvey, *Citizen Kane*, Londres, British Film Institute, 1992. Sobre aquest tema, en relació amb *Meet John Doe*, vid. les pàgines següents.

missatge, era important la delimitació no gens equívoca entre els personatges positius i els personatges negatius.

En aquells anys s'assisteix a l'*espectacularització* de la vida política i social: homes de negocis, estrelles de l'espectacle, esportistes i dirigents polítics, entre d'altres, es converteixen en rostres coneguts a través de la premsa gràfica, de les pel·lícules de ficció i dels noticiaris cinematogràfics. En l'àmbit polític, Mussolini, Hitler o Roosevelt guanyen popularitat no només a través del contacte amb la població, sinó també a través dels mitjans de comunicació[102].

Walter Benjamin reflexionava, contemporàniament, sobre aquell fet:

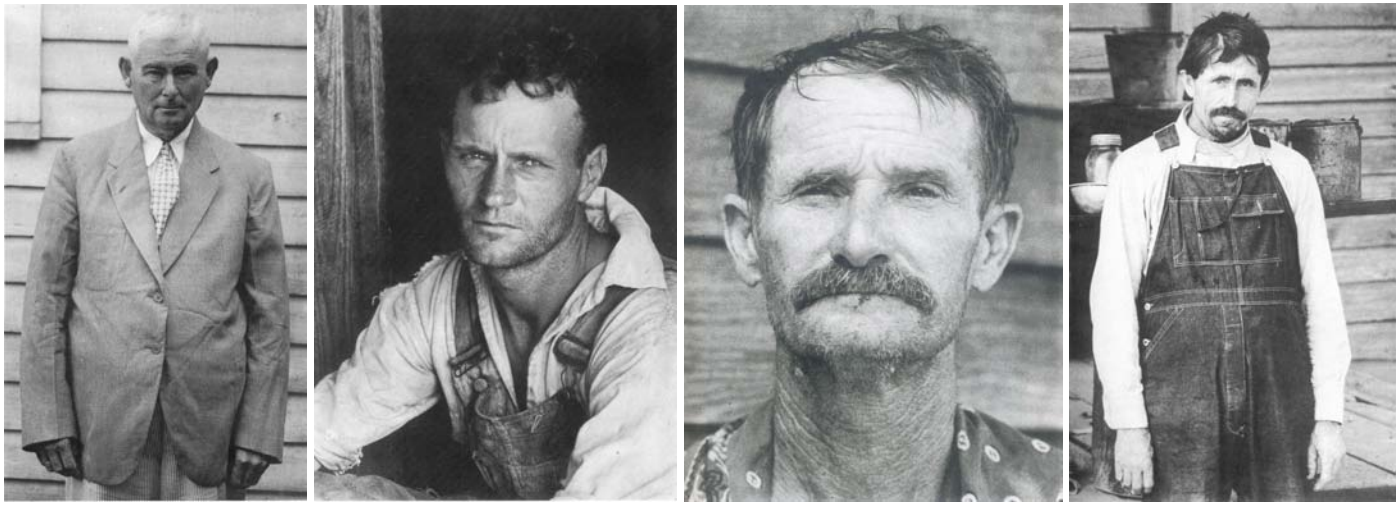
"*Amb les innovacions en els aparells d'enregistrament, que permeten de fer sentir, i de fer veure poc després, l'orador a un nombre il·limitat d'espectadors, l'exposició de l'home polític davant aquests aparells d'enregistrament adopta un paper de primer ordre. /.../ La ràdio i el cinema modifiquen no solament la funció de l'actor professional, sinó també, i d'igual manera, la d'aquells que, com els governants, s'interpreten a si mateixos. Deixant de banda les distintes comeses específiques de cadascun, l'orientació d'aquesta modificació és la mateixa per a l'actor cinematogràfic que per al governant. I malda per aconseguir la producció d'actuacions més verificables, i fins més assumibles, sota determinades condicions socials. Això produeix una nova selecció, una selecció que s'esdevé davant de l'aparell; i d'aquesta selecció en surten vencedors l'estrella de la pantalla i el dictador"*[103].

Aquests mitjans, innocus en si mateixos, podien esdevenir, doncs, importants armes propagandístiques. I és en aquest sentit que, atenent a les exigències d'una societat democràtica, cal entendre la voluntat de convertir-los

[102] Als Estats Units, de fet, el primer president amb una projecció que es podria considerar *mediàtica* fou Theodore Roosevelt (1901-09). Ramader d'ofici, abans d'implicar-se en l'administració pública, el popular Teddy Roosevelt va representar, per a l'opinió pública nord-americana, l'esperit del pioner, l'esperit de la Frontera. Abans de ser president es va fer famós, informativament parlant, quan va participar a la guerra hispano-nord-americana de 1898. Roosevelt, armat amb un *colt*, va encapçalar un grup de voluntaris coneguts amb el significatiu sobrenom de *The Rough Riders*.

[103] Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica,* Edicions 62, Barcelona, 1993, p. 52-53. / Arthur Miller, quan evoca els anys de la seva joventut i del *New Deal*, recorda els encerts i els errors de Roosevelt; errors, tan greus, segons Miller, com l'haver-se mantingut temorencament neutral durant la Guerra Civil Espanyola. Però, per damunt dels seus errors i encerts, Miller reconeix en Roosevelt una qualitat que el fa proper a les estrelles cinematogràfiques: *"El cert és, em penso, que Roosevelt posseïa el poder impactant del star, l'estrella, davant el qual tota resistència es fon, fenomen que es troba molt més enllà dels procediments normals de valoració moral",* Arthur Miller, *La Política i l'Art d'Actuar,* Edicions La Campana, Barcelona, 2002, p. 54.

Meet John Doe. Seqüència en la que els responsables del diari trien qui ha de ser John Doe.



Algunes de les fotos de Walker Evans per al llibre *"Elogiemos ahora a hombres famosos"*.

- els mitjans de comunicació- en canals informatius i formatius, per part de l'administració demòcrata. El resultat final d'aquesta proposta va ser, per descomptat, menys idíl·lica de com la plantejaven Roosevelt o la Secretària d'Estat de Treball, Frances Perkins. Malgrat les deficiències, però, cal tenir present que, als Estats Units, va continuar vigent, al llarg d'aquells anys de crisi, la llibertat de premsa i que, aquesta llibertat de premsa, aquesta llibertat informativa, contrastava de forma evident amb el radical dirigisme informatiu que van instaurar els règims dictatorials a Europa.

És, doncs, de la societat que s'anava configurant a través dels mitjans de comunicació, de l'ambigüitat d'aquests mitjans i de la necessitat de preservar-ne la seva independència i de preservar-los d'aquells que els utilitzaven exclusivament en profit seu, que parlen, també, les pel·lícules de Capra. I, de les tres, cap no ho fa amb tanta urgència i pessimisme com *Meet John Doe.*

2.5.4. *Meet John Doe.* Per què cal lluitar?

Meet John Doe fou la penúltima pel·lícula dirigida per Capra, abans d'incorporar-se a l'exèrcit[104].

Des que el director, en plena depressió econòmica i amb Roosevelt al govern, va canviar el rumb de la seva carrera cinematogràfica o la va dotar, oportunament, de més contingut social, una guerra havia esclatat a Europa, a tot el món, gairebé. Només els Estats Units –el continent americà- semblaven restar-ne al marge.

Però, en realitat, la neutralitat dels Estats Units era cada cop més difícil de mantenir. A mitjans juny de 1940, França va caure davant l'avenç implacable dels alemanys i va deixar, d'aquesta manera, la Gran Bretanya pràcticament sola davant l'escomesa expansionista dels nazis. A la tardor d'aquell mateix any, Roosevelt, contravenint la tradició no escrita dels dos mandats presidencials, es va presentar a una tercera reelecció. Durant la campanya per a la presidència, el seu oponent, Wendell L. Willkie, va repetir

[104] La darrera pel·lícula, que, de fet, ja va acabar un cop era a l'exèrcit, per la qual cosa va haver de demanar permís als seus superiors militars, fou *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace,* 1943). Una pel·lícula basada en una obra teatral d'èxit a Broadway, de Howard Lindsay i Russel Crouse, i que,

constantment que mantindria el país fora de la guerra. Roosevelt també ho va prometre, al mateix temps, però, que signava, encara com a president, la *Selective Act*, la llei que havia de fixar l'inici del procés d'incorporació, a les forces armades, de nous contingents de joves nord-americans. En fer-ho, Roosevelt va recordar, públicament, la tradició nord-americana de la milícia que, en temps colonials, estava formada per colons que s'aplegaven per a defensar el territori, les seves pertinences, els guanys d'aquella societat, aleshores, encara incipient. Roosevelt va ser reelegit el 5 de novembre de 1940 i va fer més evident, encara, el seu recolzament a la Gran Bretanya, en proposar la llei de *Lend and Lease*, que va ser aprovada, finalment, el març de 1941, i que suplia la molt més prudent del *Cash and Carry*. La llei de *Préstec i Arrendament* permetia els Estats Units reparar els vaixells dels britànics, vendre'ls material de guerra i aliments a crèdit - que difícilment es saldaria-, i escoltar i protegir, fins a Islàndia, els combois navals britànics en el viatge de retorn dels Estats Units, on havien anat a recollir aquell material bèl·lic i d'altres bens de consum. Sense implicar-se, de moment, obertament en la guerra, la voluntat de Roosevelt i de la seva administració era la de preparar la nació per a qualsevol contingència, incrementant el nombre d'efectius militars, dissenyant estratègies defensives i multiplicant la producció de material de guerra. *"Our most useful and immediate rol is to act as an arsenal for them* (Gran Bretanya, però, també altres països com la Unió Soviètica o la Xina, si calia) *as well as for ourselves",* va afirmar el president, en el seu missatge anual al Congrés, el 6 de gener de 1941[105].

Conscients de la complicada situació a Europa –complicada, també, per als interessos nord-americans-, Roosevelt i la seva administració s'enfrontaven, al mateix temps, a una forta oposició interna que, amb personatges tan famosos i controvertits com l'aviador Charles Lindbergh, es postulava per mantenir la neutralitat del país. En general, en aquells moments, la majoria de la població nord-americana recelava d'una intervenció directa.

I, més preocupant, encara, el feixisme semblava arrelar dins mateix del país, a través de figures com Charles E. Coughlin. Aquest personatge era un conegut ràdiopredicador catòlic de tendències populistes que, entre altres

---

malgrat la negror de la seva trama, s'allunyava de la referència directa a la realitat del país. Vid. Frank Capra, *El nombre delante del título,* op. cit., p. 360-61.

[105] Franklin D. Roosevelt, "Annual Message to Congress. The *Four Freedoms* Speech", January 6, 1941, http://www.fdrlibrary.marist.edu/4free.html .

coses, en les seves exitoses emissions radiofòniques setmanals, reclamava un salari social per a tots els nord-americans mentre denunciava el president Roosevelt i el que ell anomenava els agents econòmics internacionals, tot fent gala de les seves inclinacions feixistes, anticomunistes i antisemites[106]. Als Estats Units existia, també, en aquells anys previs a la guerra, el *German-American Bund*, una organització de caire político-militar que era comandada per Fritz Kuhn, un antic militar alemany naturalitzat nord-americà el 1934. El *German-American Bund* va organitzar, el febrer de 1939, un gran acte al Madison Square Garden de Nova York que va aplegar uns vint mil seguidors. L'acte, que es feia en homenatge a George Washington, en l'aniversari del seu naixement –22 de febrer de 1732-, va desenvolupar-se seguint els esquemes de les grans concentracions nazis. Aquest va ser el moment àlgid de l'organització als Estats Units que no va arribar mai a superar els 25.000 afiliats. Malgrat, tot, però, l'organització, amb el seu recolzament a la política i a la figura de Hitler i les seves demostracions paramilitars, era un element que alterava el panorama nord-americà, i l'administració demòcrata va tancar, a l'inici de la Segona Guerra Mundial, diversos dels seus membres en camps d'internament. El 1943, Kuhn fou desposseït de la nacionalitat nord-americana i, finalment, el 1945, fou deportat a Alemanya[107].

Aquestes eren algunes de les qüestions polítiques i socials d'actualitat als Estats Units, just en l'època en què Capra es va plantejar i va realitzar *Meet John Doe*; una pel·lícula que, de fet, es pot considerar com una de les més personals del director, perquè just aleshores havia acabat la seva relació laboral amb la productora Columbia, i s'havia associat amb el guionista Robert Riskin per a produir, ambdós, la nova pel·lícula del director; la nova pel·lícula que fou, després d'algunes vacil·lacions, *Meet John Doe*[108].

---

[106] J.J. Hernández Alonso, *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura,*op. cit.,pàg. 294.

[107] Sobre el *German-American Bund* i, en general, sobre el moviment nazi als Estats Units, vid. Sander A. Diamond, *The Nazi Movement in the United States*, *1924-1941*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1974.

[108] El rodatge de *Meet John Doe* es va iniciar el 8 de juliol de 1940, però Capra va tenir moltes dificultats per a trobar un final convincent i, encara, l'abril de 1941, muntava la tercera versió del final, després d'haver preestrenat la pel·lícula en dues ocasions. L'estrena a nivell nacional va tenir lloc, finalment, el 3 de maig de 1941. La pel·lícula va ser produïda per la *Frank Capra Productions Inc.* i distribuïda per la Warner Bross. Vid. Frank Capra, *El nombre delante del título*, op. cit., p. 351-356 i Joseph Mc Bride, *Frank Capra: the catastrophe of success*, Faber and Faber, London, 1992, p. 425-452.

Tenint en compte, doncs, el context on s'inseria *Meet John Doe,* que és el que provava d'explicar Capra amb aquesta pel·lícula?

A un primer nivell, i connectant amb la realitat, Capra i Riskin feien visibles, per a denunciar-los, aquells moviments filonazis que intentaven consolidar-se al país. En la figura de D.B. Norton s'encarnaven, en una significativa simbiosi, aquells magnats que Roosevelt havia criticat durant els anys més durs de la depressió i aquells altres personatges, més o menys públics, que, com Fritz Kuhn, abraçaven la ideologia nazi i les seves estratègies polítiques. A la pel·lícula, D.B. Norton té, a les seves ordres, un pseudo-exèrcit que realitza parades militars com les dels nazis o els feixistes, i el seu intent d'aprofitar-se dels moviments cívics, organitzats al voltant de la figura i del missatge de John Doe, per arribar a la Casa Blanca, recorda les estratègies demagògiques de Hitler o Mussolini en el seu camí cap al govern dels seus respectius països.

Meet John Doe comença com una pel·lícula de la Depressió i el *New Deal*: Gary Cooper/John Willoughby és un dels molts *homeless* que visiten la redacció del diari, responent a l'anunci que han llançat els responsables de la publicació per a mirar de trobar la persona que encarnarà John Doe. Willoughby arriba al diari atret, com la resta de rodamóns, per l'oportunitat de guanyar uns quants diners, potser una mica de menjar. Willoughby es desmaia en veure un plat de menjar que hi ha en una de les taules del despatx i acaba menjant amb voracitat com ho feia el pagès que visitava Deeds per recordar-li que, mentre ell es divertia donant de menjar pastissos a un cavall, al carrer hi havia gent que es moria, literalment, de gana. *Meet John Doe* comença com una pel·lícula del *New Deal* i acaba com una crida a la unitat del país davant una amenaça que, s'intueix, és molt més perillosa, molt més devastadora que la mateixa Depressió; una amenaça que, si triomfa, significarà la desaparició d'aquells valors que, per a Capra i Riskin, els Estats Units han encarnat al llarg de la història: la generositat, l´honradesa, la llibertat, la democràcia, la veritat.

En aquest sentit, la pel·lícula és molt explícita. Ho és des de les seves imatges inicials quan, en un pla de detall, l'espectador assisteix a la tasca d'un operari que amb un trepant esborra les lletres en relleu de la porta d'un diari. Les lletres deien: "*The Bulletin.* Un diari lliure per a un poble lliure". Al damunt

es col·loca una placa que anuncia: *"The New Bulletin*. Un diari modern per a l'era moderna". El magnat D.B. Norton acaba d'adquirir el diari.

A partir d'aquest moment, s'encadenen els esdeveniments. Per evitar ser acomiadada, la periodista interpretada per Barbara Stanwick s'inventa el personatge de John Doe, l'ésser anònim, la veu del carrer, que protesta, mitjançant la fórmula del "Jo acuso" –que pot recordar, en la seva formulació, el famós *"J'accuse"* d'Émile Zola, publicat a la premsa el 13 de gener de 1898, i dirigit al president francès, a rel del *Cas Dreyfus*-, per la situació de col·lapse que viu el país; que protesta, sobretot, per la corrupció que s'ha instal·lat en la vida política i social; corrupció entesa, també, com la degradació d'aquell model social, d'aquells valors que havien fet possible els Estats Units.

D'aquesta manera, la pel·lícula, a banda de ser la història de John Willougby i del seu procés de presa de consciència, es converteix, també, en una crònica de l'ascens al poder, o de l'intent d'ascens al poder, d'un personatge, d'un conglomerat de personatges, i dels mecanismes utilitzats per ells per a provar d'aconseguir-ho. Gairebé pedagògica, a la manera de les xerrades de Roosevelt, la pel·lícula descriu aquest intent d'assaltar la presidència del país: control de mitjans de comunicació, instrumentalització de líders i de discursos que connecten amb els ciutadans, creació d'estructures paramilitars que creen agitació als carrers; i ho fa amb la voluntat final de prevenir l'audiència, justament, contra aquests intents. Amb la vista posada en la realitat interna però, també, en els processos polítics i socials viscuts a països com Itàlia o Alemanya, Capra i Riskin adverteixen els nord-americans contra la deriva totalitària que, en aquests països, va propiciar la crisi econòmica, política i social de finals dels anys vint i principis dels trenta.

Com en les seves anteriors pel·lícules –*Mr. Deeds* i *Mr. Smith* -, Capra planteja, com a solució a aquestes temptacions totalitàries, la recuperació d'aquells valors que s'encarnen en el *common man* nord-americà. Una de les seqüències clau de la pel·lícula, en aquest sentit, és aquella en què John Williboug, un cop s'ha convertit en John Doe, es desplaça fins a una emissora de ràdio per a demostrar que realment existeix i que no és una invenció del diari que publica les seves columnes d'opinió. En la seva compareixença davant del públic que, com era habitual en aquells anys, assisteix en directe a l'emissió radiofònica, Doe llegeix un discurs que li ha preparat la periodista Ann Mitchell, aprofitant fragments del diari personal que el seu pare – el pare d'Ann:

una persona idealista, en la línia dels idealistes *caprians*- havia escrit fins a la seva mort.

La seqüència és important perquè planteja, una vegada més, el poder i l'ambivalència dels mitjans de comunicació. Fent-ne un bon us, en aquesta ocasió, Doe farà arribar, a través de les ones radiofòniques, el seu missatge d'alerta i d'esperança arreu del país. I és important, també, iconogràficament, perquè, recorda, o pot recordar, les compareixences de Roosevelt davant dels micròfons, reproduïdes pels noticiaris cinematogràfics, i, també, i com a contraposició, les intervencions de Hitler, recollides, al seu torn, pels noticiaris alemanys de l'època.

Com assenyala K.R.M.Short, referint-se a la importància de la ràdio en l'estratègia expansionista dels nazis: "*In peace, as in war, the Nazis used radio as an "artillery barrage" to weaken the morale of the enemy before the attack"*[109].

I Capra, tal i com ho consigna Joseph Mc Bride, n'era plenament conscient d'aquesta importància, en disposar-se a dirigir *Meet John Doe*, però estava convençut, al mateix temps, que el cinema era, encara, un mitjà de comunicació molt més poderós:

"I never cease to trill at an audience seeing a picture", Capra told Geoffrey Hellman shortly before making Meet John Doe. "For two hours you've got'em. Hitler can't keep'em that long. You eventually reach even more people than Roosevelt does on the radio" [110].

Més directe, encara, en la seva denúncia, Charles Chaplin havia plantejat, gairebé contemporàniament, aquella mateixa qüestió a *El Gran Dictador* (*The Great Dictator,* 1940). La ràdio servia per a emetre els incomprensibles –volgudament incomprensibles- i agressius discursos del dictador Hynkel, però, també, el discurs final del barber jueu.

[109] La ràdio fou un element essencial –tant en temps de pau com en temps de guerra- per a Hitler. Els anys 1938-39, la producció de ràdios a Alemanya va arribar fins a 3,5 milions d'unitats. Vid. K.R.M. Short, (ed.), *Film and Radio Propaganda in World War II*, op. cit., p. 30.
[110] Josep McBride, *Frank Capra. The catastrophe of success*, op. cit., p. 432.

Hitler, Roosevelt, John Doe i el barber jueu –confós amb el dictador Hynkel- transmeten els seus discursos a través de les ones radiofòniques.

Entre els dos discursos –el del barber jueu i el de John Doe – es poden establir similituds. Aquests similituds comencen en el personatge encarregat de pronunciar-lo: en ambdós casos es tracta d'una figura anònima, un *home comú*, un home del poble col·locat, per un seguit de vicissituds, en un lloc preponderant. En ambdós casos, també, el que aquest *home del poble* transmet és l'esperança que sorgeix d'un humanisme d'arrel cristiana que hauria de fer possible la fraternitat universal. El barber jueu, interpretat per Chaplin, cita l'evangelista Lluc en el discurs final de la pel·lícula. Diu el barber: - *"Sant Lluc escriu: "El regne de Déu és en l'home"*[111]*. No en un home o en un grup, sinó en tots, en vosaltres! Vosaltres, el poble, teniu el poder /.../En nom de la democràcia usem aquest poder, unim-nos tots. Lluitem per un món nou"*.

Capra i Riskin, a través de John Doe, fan una referència explícita al Sermó de la Muntanya.

A *Meet John Doe* –en aquell discurs radiofònic del protagonista - hi ha la descripció més explícita del *common man rooseveltià*: *"Com és John Doe?* – llegeix Willoughby/Doe davant del micròfon - *Ningú no pot respondre, és de moltes maneres, alt i baix, ruc i llest, bàsicament honrat, però amb tendència al*

[111] *"El Regne de Déu és enmig vostre"*, Lc. 17, 21. *Bíblia Catalana* (BCI), op. cit.

lladronici: quan truca des d'una cabina sempre mira si algú s'hi ha deixat monedes[112]*. El més gran ruc del món, i la força més gran del planeta. Els John Doe formen una gran família. Som els humils que hauríem d'heretar la terra. Som a per tot, al camp, a les mines i a les fàbriques. Som comptables, mecànics o conductors d'autobús. Quan un policia diu "faci's enrere", ens ho diu a nosaltres"*.

La cita gairebé literal d'un fragment del Sermó de la Muntanya –aquella referència als *humils que haurien d'heretar la terra*[113]-, situa aquest personatge –John Doe- més enllà del marc geogràfic dels Estats Units, i també més enllà del moment actual. John Doe adquireix, aleshores, dimensió temporal i, també, moral; aquell personatge que no és ningú i que és tots alhora, aquell actor secundari dels esdeveniments històrics –*"faci's enrere"-,* transita, des d'uns orígens inequívocament judeocristians, i sense perdre de vista la singularitat americana, pel *continuum* de la Història fins al moment actual. El discurs continua: *"Existim des dels inicis del temps. Vam aixecar les piràmides, vam veure Crist crucificat, vam servir als emperadors romans, vam tripular les naus de Colom, ens vam retirar de Moscou amb Napoleó i vam sofrir penúries amb Washington".*

Meet John Doe. El *common man.*

[112] *"Mirar si algú ha deixat monedes en una cabina":* aquesta és la idea del lladronici que té Doe. El ciutadà dels Estats Units, en el fons, és bo, només és capaç de petites malifetes; de nou, Tom Sawyer: *"…no era un noi dolent (val a dir-ho), sinó entremaliat. No passava d'atarantat i tabalot; sabeu? Mai no tingué més mala pruïja que la que pugui tenir un cavallet. Mai no tenia intenció de fer mal, i era el minyó de més bon cor que mai s'hagi vist"*, Mark Twain, *Les aventures de Tom Sawyer*, op. cit., pàg. 92.
[113] *"Feliços els humils: ells posseiran la terra!",* Mt. 5, 1-13. *Bíblia Catalana* (BCI), op. cit.

Aquest procés històric és important –malgrat la seva simplicitat i la seva parcialitat- perquè connecta, o prova de connectar, la realitat nord-americana amb la realitat de més enllà de les seves fronteres i perquè suggereix una visió finalista de la Història, un procés encara no conclòs –aquell significatiu *haurien d'heretar-* ; una visió i un concepte que es reprendrà més endavant, quan s'analitzi *Why We Fight*.

La darrera part del discurs esdevé, aleshores, una crida a la unitat, apel·lant al *bon veïnatge* estimulat pel president Roosevelt, i com a resposta a aquells que dubtaven de la fortalesa d'una societat democràtica.

Una de les teories de Hitler –confirmada, aparentment, per les indecisions inicials de països com la Gran Bretanya i França, davant la política expansionista alemanya- era, justament, aquella que preconitzava la fi dels règims democràtics, per la debilitat del sistema, per la decadència física i moral dels seus habitants. A les seves memòries, Albert Speer –arquitecte de Hitler i ministre d'armament i de producció bèl·lica durant la guerra – es fa ressò d'aquesta qüestió:

"Según Hitler, los americanos no habían destacado mucho durante la guerra de 1914-1918 ni habían hecho grandes sacrificios de sangre. Ciertamente, no resistirían una prueba que exigiera un arduo esfuerzo, pues su valor combativo era escaso. De hecho no existía un pueblo americano entendido como una unidad: no era sino un conglomerado de emigrantes de muchos pueblos y razas"[114].

En contra d'aquestes pretensions, John Doe afirmava:

"*Sí, vam aprendre a esquivar revessos quan la història encara gatejava. Lluitant per la llibertat ens han tombat però sempre ens aixequem perquè som el poble i som forts. Diuen que un poble lliure es debilita. Dien que no estem preparats, però menteixen. Un poble lliure vencerà sempre al món...Si tots empenyem en la mateixa direcció. Molts pensaran: "Què puc fer jo? Només sóc una coseta insignificant que no compto per a res". S'equivoquen, les cosetes sempre han comptat. A la llarga, el caràcter d'una nació és la suma del caràcter de totes les seves cosetes. Però hem de jugar tots. Només podem guanyar si treballem en equip. I aquí intervé cada John Doe. Depèn d'ell entendre's amb el*

[114] Albert Speer, *Memorias*, El Acantilado, Barcelona, 2001, p. 226-227 i 306-307.

*seu company d'equip. I el teu company, amic, és el teu veí. Us necessitareu mútuament, n'has de tenir cura. Si es pos*a *malalt, ves a veure'l. Si té gana, dóna-li menjar. Si és a l'atur, busca-li treball. Gairebé ningú no coneix el seu veí. És el del gos que borda i la tanca divisòria. Però el teu company d'equip no és un desconegut. Ensorreu la tanca que us separa. Ensorreu-la i us alliberareu de molts odis i prejudicis. Ensorreu totes les tanques del país i formareu un gran equip."*

Finalment, la filiació judeocristiana del text es confirma en les darreres línies del discurs quan John Doe es pregunta, en veu alta, si aquesta concòrdia és possible, si és possible que, d'un dia per l'altre, tothom esdevingui amic, que es vencin els odis i els recels, i la seva conclusió és que sí: hi ha un temps cada any en què això es realitza: el Nadal, i conclou:

"*Si tots els John Doe conservéssim aquest esperit 365 dies a l'any, adquiriríem una força tan gran, amb la nostra bona voluntat que cap altra força humana s'hi podria resistir".*

Aquest discurs, interpretat, primerament, en clau interna, com un toc d'atenció sobre possibles derives totalitàries davant la crisi que pateix el país i, també, com una crida a la unitat dels nord-americans en els valors de la democràcia, té una continuació i ampliació en una seqüència posterior.

La seqüència es desenvolupa en un bar, just abans de la intervenció que John Doe ha de fer en un estadi[115], davant els integrants dels clubs John Doe que han vingut d'arreu del país per a escoltar-lo.

En els instants previs a la seva intervenció, Doe és en un bar, conversant amb l'editor del diari propietat del magnat D.B. Norton. En aquesta seqüència, l'editor, penedit, li descobreix la manipulació a què el vol sotmetre D.B.Norton, la pretensió del magnat d'aprofitar el seu discurs i el moviment cívic que ha generat per accedir al poder. Les reflexions de l'editor permeten de convocar, una vegada més, els valors, els símbols i els personatges de la història oficial nord-americana: *"Sóc un tipus dur, però li diré una cosa: tinc una debilitat que no hauria imaginat: la bandera dels Estats Units. Potser és una bogeria però*

---

[115] Probablement es tracta del *Madison Square Garden*, malgrat que a la pel·lícula no es cita explícitament. Si ho fos, la rèplica cinematogràfica a les accions del *German-American Bund* encara esdevindrien més evidents.

l'himne nacional m'arriba a l'ànima /.../ "…m'agrada el que som. Pots dir i pots fer el que vulguis sense que et clavin una baioneta. Això és bo…No volem que ningú ens ho canviï. I ara algú ho vol fer: i m'enfado per un tal Washington, i un tal Jefferson, i per Lincoln. Són fars, John. Són fars en un món de boires"[116].

Però allò interessant d'aquest monòleg de l'editor, més enllà d'aquestes referències canòniques, és la menció que fa de la Primera Guerra Mundial. L'editor explica a John Doe que va lluitar a la Primera Guerra Mundial, en una unitat en la que s'havia allistat, també, el seu pare, un home que ja gairebé no tenia edat per fer-ho. L'editor, en el transcurs de la guerra, va veure morir el seu pare. Ambdós –pare i fill: dues generacions- van lluitar per defensar uns valors, uns ideals que havien fet possible els Estats Units, i que ara, de nou, es veien amenaçats. La seva lluita, i el sacrifici del pare, tanmateix, s'havien produït a l'estranger. Com una equivalència de moment només suggerida, com una premonició pessimista, les paraules de l'editor marquen, però, també, un posicionament dels responsables de la pel·lícula al costat de les tesis intervencionistes de l'administració demòcrata. I ho fan, cal recordar-ho, en uns moments en què, a banda del rebuig d'amplis sectors polítics, l'opinió pública recelava de possibles aventures bèl·liques a l'estranger. Un recel que, en part, s'havia fonamentat en el desencís provocat per la intervenció nord-americana, justament, en la Primera Guerra Mundial. Una de les tasques de Roosevelt, de la seva administració, i també, de les produccions cinematogràfiques de Capra per a l'exèrcit, especialment de *Why We Fight,* serà demostrar, en els inicis de la intervenció nord-americana en la guerra, que els esdeveniments europeus també impliquen directament els Estats Units.

De moment, però, i a pocs mesos de Pearl Harbor, una de les idees principals que sorgien de *Meet John Doe* era la idea del sacrifici, i el sacrifici entès en la seva dimensió màxima. Ni a *Mr. Deeds* ni a *Mr. Smith* no es feia cap al·lusió a la mort. A *Meet John Doe,* a banda de la mort del pare de l'editor als camps de batalla europeus, el que se li demanava a l'heroi no era, ja, superar un judici o aguantar, fins a l'extenuació, la paraula al Senat dels Estats Units; a *Meet John Doe* el seu sacrifici implicava, a priori, la seva mort. En la

[116] També als Evangelis: "[He vingut] *per anunciar als cecs el retorn de la llum*" (Lc. 4, 18); *"En ell hi havia la vida, i la vida era la llum dels homes"* (Jo. 1,4); *"Jo sóc la llum del món. El qui em segueixi no*

seva primera col·laboració en el diari, el personatge inventat per la periodista havia afirmat que, com a protesta per la situació en què es trobava el món, es suïcidaria, llançant-se des de dalt del terrat de l'ajuntament la nit de Nadal. Al final de la pel·lícula, John Doe assumia aquelles paraules, com a culminació del seu procés de presa de consciència, i decidia fer-les efectives. Aleshores, el personatge interpretat per Gary Cooper assolia, definitivament, una dimensió *crística* (*pàg. 97.1, 97.2., 97.3*).

La simbologia és feia evident: s'anunciava una mort –la de Willougby/ Doe- perquè es produís una resurrecció. Just abans que Doe prengués la decisió final, havia estat desprestigiat davant l'opinió pública pel mateix Norton. A l'inici, quan John Willougby només era un rodamón que volia una mica de menjar i desitjava operar-se el colze per a tornar a jugar, havia acceptat el tracte de convertir-se en John Doe amb la condició lògica de què, malgrat el que havia escrit la periodista en la primera columna, al final no es suïcidaria. John Willougby i els responsables del diari havien firmat una mena contracte privat on es reflectia per escrit aquesta qüestió. Norton, en veure perillar la seva estratègia d'accés al poder, havia utilitzat aquell document per a desprestigiar Doe i havia aconseguit que els milers de seguidors de Doe, aplegats a l'estadi, l'abandonessin, acusant-lo de mentider. L'acció de Norton havia significat, aparentment, la fi del moviment cívic que s'havia generat al voltant de John Doe[117]. Aleshores, només la seva veritable mort podia activar de nou el moviment, només la seva mort podia ressuscitar-lo. Quan Doe és a punt de llançar-se des de dalt de l'edifici, Norton i els seus homes apareixen i intenten impedir-ho. Enfrontant-se a Norton, Doe afirma: *"M'alegro que hagi vingut. Vostès van acabar amb el moviment John Doe. Ara el veuran renéixer"* (*pàg. 97.2, fot. 19, 20 i 21*). La simbologia no es redueix, només, a aquesta significativa afirmació del personatge interpretat per Gary Cooper. Moments abans de saltar al buit, quan Doe creia que estava sol dalt l'edifici, havia alçat la vista al cel. Capra mostrava un primer pla de Cooper que alçava els ulls al cel i, tot seguit, els tancava, fent explícit amb aquest gest mínim, el seu diàleg íntim amb Déu, la seva disposició al sacrifici. Aquest moment i aquest diàleg

---

caminarà a les fosques, sinó que tindrà la llum de la vida." (Jo. 8, 12), *Bíblia Catalana* (BCI), op. cit.

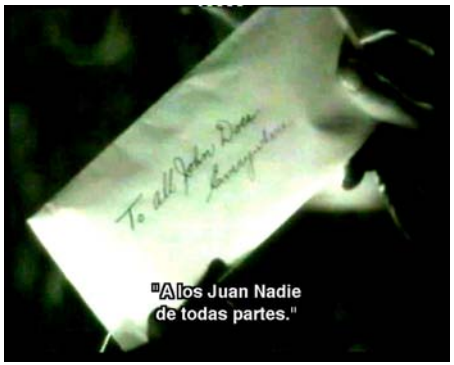
[117] Fet que, per altra banda, permet de plantejar la poca confiança en les masses, la volubilitat d'aquestes. En aquesta qüestió, i des d'un punt de vista més pessimista i crític, Fritz Lang, com ja s'ha assenyalat, es va avançar a Capra, realitzant *Furia*, el 1936.

1

2

3

4



5

6

7

8

9

10

11

12

97.1

13

14

15

/.../

16

17

18

19

20

21

/.../

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

silenciós remetien a la solitud de Jesús a l'hort de Getsemaní (*pàg. 97.1, fot.7,8*).

També els membres dels clubs John Doe –com els apòstols adormits - l'havien abandonat en els moments més crítics, com molt bé li recordaven, posteriorment, els membres d'un dels clubs que, penedits, havien tornat enrere:

"Som amb vostè. Vam perdre el cap i vam actuar com bèsties. Molts no vam creure el que deien sobre vostè. Haguéssim continuat amb el club John Doe amb o sense vostè. Molts pensen fer el mateix /…/Però amb vostè serà molt més fàcil".

És, aquest, un moment de mort i, al mateix temps, de resurrecció: Capra ha col·locat, com a banda sonora de fons, les campanes de les esglésies de la ciutat que, en ser la Nit de Nadal, celebren el naixement de Jesús.

I això és, precisament, el que li recorda, a John Doe, la periodista, interpretada per Barba Stanwick, quan intenta evitar que salti daltabaix de l'edifici. Stanwick tanca el cercle que les paraules de Doe havien obert, quan en la seva intervenció radiofònica sobre l'*home comú* havia reelaborat el Sermó de la Muntanya i havia reclamat que perdurés l'esperit del Nadal tres-cents seixanta-cinc dies a l'any. Nit d'epifania, l'escollida per al sacrifici, per a la mort, mentre unes campanes repiquen rememorant, com cada any, el naixement de Jesús, Stanwick afirma:

"No has de morir per l'ideal de John Doe. Hi va haver un altre John Doe. Ell va mantenir viu aquest ideal durant gairebé 2000 anys…El va mantenir viu en aquestes persones…i seguirà fent-ho ara i sempre. Per cada John Doe que mori en naixerà un altre. Per això sentim aquestes campanes. Ens conviden a no rendir-nos, a continuar lluitant. No és el moment de rendir-se" (*pàg. 97.2* i *97.3, fot. 22-32*).

Per a Christian Viviani tot el periple vital de Doe, a la pel·lícula, apareix com un transsumpte de la vida de Jesucrist:

"Long John Willoughby [Doe] *cristallise une véritable obsession christique /…/La trajectoire de Long John épouse le parallèle avec la vie du Christ: impact sur les foules, manipulation politique, trahison de la foule, crucifixion et résurrection"*[118].

[118] Christian Viviani, *Frank Capra*, op. cit., pàg. 68.

I Michel Cieutat troba aspectes identificatius de Crist en diversos personatges de les pel·lícules de Capra, sobretot pel que fa a la capacitat de sacrifici que manifesten. Cieutat remarca el fet que els pares de Deeds es diuen Joseph i Mary[119].

També, Jeffrey Richards s'havia referit, anteriorment, a Deeds en uns termes semblants:

"[Longfellow Deeds] *provided the pattern for the subsequent heroes, played by Cooper and Stewart both of whom are popular archetypes of the good American, in that sense "perfect Lincoln-Christ figures"* [120]*.*

Com era previsible – si es té en compte el cinema de Capra i els cànons narratius del Hollywood de l'època – Doe no es suïcida, no mor, al final de la pel·lícula. Però, els plantejaments del director i del seu guionista havien dut el protagonista fins a una situació límit.

En to premonitori, i propers a la voluntat intervencionista tot just dissimulada del president Roosevelt, Capra i Riskin advertien, a través de *Meet John Doe*, els ciutadans nord-americans, que en un futur, probablement no molt llunyà, se'ls podia demanar, en nom del país, uns sacrificis que creien oblidats, definitivament desterrats; Capra i Riskin els preparaven per a aquest sacrifici.

El final de la pel·lícula era un punt i seguit. En aquesta ocasió caldria molt més que la simple bona voluntat del protagonista, i el seu coratge, per a fer possible el *happy end*. En aquesta ocasió, probablement, caldria lluitar més enllà de la pantalla per a fer-lo, definitivament, realitat.

Capra va escriure, sobre les dificultats que van tenir per trobar un final satisfactori per a la pel·lícula:

"El último final era el mejor de un lamentable lote, pero "todavía" era un bajón con respecto al resto de la película./…/ Riskin y yo nos habíamos metido en un callejón sin salida. Habíamos mostrado la ascensión de dos poderosos movimientos opuestos, uno bueno, el otro malo. Chocaban de frente…¡ y se destruían mutuamente!/…/Lo que decía nuestro filme a la perpleja gente

[119] Michel Cieutat, *Frank Capra*, Editions Payot & Rivages, Paris, 1994, pàg. 51.
[120]Jeffrey Richards, "Frank Capra and the cinema of Populism", a Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1976, p. 67.

hambrienta de soluciones era esto: "No hay soluciones esta vez, damas y caballeros. Todo vuelve al principio" Y la gente decía: "Oh, mierda" [121].

2.5.5. De la Gran Depressió a la Segona Guerra Mundial.

Amb *Mr. Deeds*, *Mr. Smith* i *John Doe*, Capra i els seus guionistes van acabar descrivint un camí que menava, des dels moments posteriors a la Gran Depressió fins als moments previs a la implicació dels Estats Units en la Segona Guerra Mundial. I els valors, els ideals que servien per a mobilitzar el poble davant la paràlisi causada pel *crack* del 29, havien de servir, també, per a mobilitzar aquest mateix poble en la lluita contra el feixisme, al propi país i, probablement, més enllà de les seves fronteres.

El 29 de desembre de 1940, en una de les seves *fireside chats* radiofòniques –*On national security* - Roosevelt, sensible a la voluntat majoritària, s'havia adreçat als seus oients explicant-los que aquella xerrada no era una xerrada sobre la guerra –sobre la implicació dels nord-americans en la guerra-, sinó una xerrada sobre les mesures que calia prendre, justament, per a evitar-la i per assegurar –en el present i per al futur- la independència del país i per assegurar, també, totes les coses positives que implicava aquella independència per als seus habitants –"*for the preservation of American independence and all of the things that American independence means to you and to me and to ours"* [122].

Amb el seu habitual to proper i didàctic, Roosevelt els parlava del present, però, significativament, en fer-ho, rememorava els seus inicis com a president, quan en plena Depressió havia hagut d'afrontar la paràlisi del país i la crisi del sistema bancari.

"I well remember –deia- *that while I sat in my study in the White House, preparing to talk with the people of the United States, I had before my eyes the picture of all those Americans with whom I was talking. I saw the workmen in the mills, the mines, the factories; the girl behind the counter; the small shopkeeper; the farmer doing his spring plowing; the widows and the old men*

[121] Frank Capra, *El nombre delante del título*, op. cit., pàg. 354-356.
[122] Franklin D. Roosevelt, "On National Security", December 29, 1940, a http://www.fdrlibrary.marist.edu/122940.html.

wondering about their life's savings. I tried to convey to the great mass of American people what the banking crisis meant to them in their daily lives".

Fidel a la seva retòrica, Roosevelt s'adreçava a tots i a cadascun d'aquells americans –d'aquells *johndoe*- i provava, no pas d'enlluernar-los amb promeses d'un futur millor, sinó d'explicar-los, de fer-los comprensible què significava la crisi bancària en el seus quefers diaris. Aleshores, el que havia provat de fer amb aquella xerrada radiofònica, ja llunyana, ho provava de fer, també, aquella nit en què el país es trobava en una delicada situació prebèl·lica: *"Tonight, I want to do the same thing, with the same people, in this new crisis which faces America"* [123].

Eren els mateixos *actors* davant d'una nova crisi; eren els mateixos, comptant-hi el president que, cal recordar-ho, acabava de ser reelegit per a un tercer mandat.

L'argumentació bàsica de la xerrada era la del necessari increment de la producció de material bèl·lic; Roosevelt plantejava aquesta qüestió en termes pràctics: només convertint-se en els principals subministradors de material de combat a països com la Gran Bretanya podrien evitar que els països de l'Eix arribessin a conquerir els Estats Units. *"We must be the great arsenal of democracy"*, afirmava, i demanava, en conseqüència, als treballadors i, sobretot, als empresaris, als propietaris de les factories on s'havia de produir aquell material, que deixessin de banda el seus interessos comercials, perquè els objectius de producció *"can only be accomplished if we discard the notion of "business as usual""* [124].

En la seva argumentació a favor de l'increment productiu, el president s'esforçava per fer evident la, ja aleshores, impossible neutralitat dels Estats Units, afirmant que els principis de la política Monroe – "Amèrica per als americans" - eren quelcom sobrepassat, que els oceans, amb els nous mitjans de transport, ja no eren garantia d'invulnerabilitat i que les forces de l'Eix havien donat prou mostres de la seva agressivitat com perquè ja no hi hagués ningú que confiés en què fos possible una entesa pacífica. Per al president, en aquell moment, l'aïllacionisme, l'unilateralisme, no tenia sentit.

[123] Franklin D. Roosevelt, "On National Security", op. cit.
[124] Ibíd.

En la xerrada radiofònica, Roosevelt parlava de les amenaces exteriors però també de les interiors, en forma d'agents infiltrats.

"Their secret emissaries are active in our own and in neighboring countries/.../These trouble-breeders have but one purpose. It is to divide our people, to divide them into hostile groups and to destroy our unity and shatter our will to defend ourselves" [125].

I es referia, no només als agents externs, sinó també a aquells americans que feien el joc a aquests agents.

"These people not only believe that we can save our own skins by shutting our eyes to the fate of other nations. Some of them go much further than that. They say that we can and should become friends and even partners of the Axis powers. Some of them even suggest that we should imitate the methods of the dictatorships" [126].

La xerrada és cloïa amb la crida del president a tots els nord-americans a realitzar un esforç per assolir –en bé del propi país i del que representava - els objectius, defensius de moment, que havia anat desgranant durant la seva intervenció.

La importància de les paraules del president, la necessitat d'aquesta crida quedava reflectida en les dificultats que van envoltar la reconversió industrial cap a la producció de guerra. Abans de la implicació dels Estats Units en el conflicte, els empresaris pensaven, en termes generals, que la reconversió seria econòmicament poc avantatjosa, mentre que els treballadors reclamaven augments de salari que compensessin els esforços que els calia fer per adaptar-se a les noves exigències de producció. Així, per exemple, el 1941 van anar a la vaga quatre vegades més treballadors que l'any anterior; el juny d'aquell any mig milió de miners van fer gairebé un mes de vaga i a la costa oest, durant l'estiu, la vaga d'una de les empreses que fabricava avions va endarrerir en un mes el lliurament d'aparells a la Gran Bretanya, obligant, finalment, a intervenir l'exèrcit per a reprendre la producció.

La intervenció radiofònica de Roosevelt era un bon exemple de la seva relació amb els ciutadans nord-americans a través dels mitjans de comunicació: proximitat, complicitat, claredat expositiva, utilització d'exemples pràctics,

[125] Franklin D. Roosevelt, "On National Security", op. cit.
[126] Ibíd.

apel·lació al realisme i al coratge. Però, més enllà d'aquests ítems *rooseveltians*, aquesta intervenció radiofònica apareix com a significativa –i, sobretot en relació amb els plantejaments de les pel·lícules de Capra i especialment amb els plantejaments de *Meet John Doe*- per l'equivalència que establia entre la crisi de finals dels anys vint i la crisi de principis dels anys quaranta. Els fets a què s'acarava el país no eren els mateixos que els que havien envoltat el crack del 29, però, el material retòric de què disposava, el president, per a gestionar-los i la manera com havia previst gestionar-los –i com, de fet, els gestionava- era molt similar.

Preveient allò inevitable, però sense manifestar-ho públicament, el president va pronunciar, el 6 de gener de 1941, un dels seus discursos més importants; un discurs en el que va plantejar les condicions per a un futur lliure de conflictes bèl·lics i va sintetitzar les seves aspiracions en quatre punts bàsics que van fer que el discurs es conegués popularment com *el discurs de les quatre llibertats –"The Four Freedoms Speech"*.

Roosevelt, gairebé al final del discurs, afirmava:

"*In the future days, which we seek to make secure, we look forward to a world founded upon four essential human freedoms.*

The first is freedom of speech and expression –everywhere in the world.

The second is freedom of every person to worship God in his own way –everywhere in the world.

The third is freedom from want –which, translated into world terms, means economic understandings which will secure to every nation a healthy peacetime life for its inhabitants –everywhere in the world.

The fourth is freedom form fear –which, translated into world terms, means a world –wide reduction of armaments to such a point and in such a thorough fashion that no nation will be in position to commit an act of physical aggression against any neighbor –anywhere in the world.

That is no vision of a distant millennium. It is a definite basis for a kind of world attainable in our own time and generation. That kind of world is the very antithesis of the so-called new order of tyranny which the dictators seek to create with the crash of a bomb.

To that new order we oppose the greater conception –the moral order. A good society is able to face schemes of world domination and foreign revolutions alike without fear.

Since the beginning of our American history, we have been engaged in change –in a perpetual peaceful revolution – a revolution which goes on steadily, quietly adjusting itself to changing conditions – without the concentration camp or the quick-lime in the ditch. The world order which we seek is the cooperation of free countries, working together in a friendly, civilized society" [127].

Capra amb *Meet John Doe*, Roosevelt amb els seus discursos, alertaven la població, la preparaven, li demanaven capacitat de sacrifici.

"We must all prepare to make the sacrifices that the emergency –almost as serious as war itself-demands" – havia afirmat Roosevelt en un altre moment del seu discurs[128].

I Capra, com milers d'altres nord-americans, el va fer, finalment, el sacrifici, en allistar-se a l'exèrcit.

I a l'exèrcit va esdevenir –almenys, així ho consigna ell- *"la resposta a les pregàries del general"* [129].

"La resposta Capra": al ritme del país i semblantment al que feia Roosevelt, Capra, en un brillant exercici de retòrica cinematogràfica, havia apel·lat a l'*home comú* i havia provat de mostrar la *veritat* a la nació en denunciar la mentida i l'egoisme d'aquells privilegiats que, en nom del seu propi interès, havien portat el país al col·lapse. Enfront d'ells, Capra havia col·locat, com a màxima recompensa, i com a clau per a la recuperació dels Estats Units, aquells ideals que, oficialment, els havien fet possible en tant que país en el passat, aquells ideals que conformaven *l'americanisme,* que havien fet possible el *Somni Americà*.

Com Roosevelt, el director havia viatjat, amb les seves pel·lícules, als orígens d'aquell *Somni*: havia evocat les virtuts primigènies dels colons i de la terra que els havia acollit; havia recuperat la Declaració d'Independència –entre altres textos fundacionals- i les seves *veritats inalienables*: el dret a la vida, a la

[127] Franklin D. Roosevelt, "Annual Message to Congress. The *Four Freedoms* Speech", op. cit.
[128] Ibíd.
[129] La frase és recollida a la introducció, vid. p. 7.

llibertat i a la recerca de la felicitat; i havia cercat la inspiració en els líders que havien lluitat per fer-les realitat o per mantenir-les: Washington, Jefferson, Lincoln, Grant, entre d'altres.

I, com havia succeït amb Roosevelt, el seu discurs havia passat, conservant-se gairebé intacte, però fent-se més urgent a cada nou lliurament, dels anys posteriors a la Depressió als mesos previs a l'entrada dels Estats Units en la guerra. Washington, Jefferson, Lincoln, Grant havien esdevingut, aleshores, *"fars en la boira"*, i havia convocat, de nou, l'home comú –que era comminat a seguir l'exemple d'aquells líders i dels líders contemporanis: Roosevelt, entre ells- a preparar-se, a unir forces, a fer *caure les tanques dels seus jardins* i a sacrificar-se en la defensa del sistema polític –la democràcia – que havia fet possible el que eren, i a fer-ho abans *"no es suspengui el partit per falta de llum"*. I a defensar-lo, probablement, més enllà de les seves fronteres, contra els *especuladors* i els *egoistes* que s'estaven apoderant d'Europa, de tot el món.

La capacitat de Capra –ajudat pel seu equip tècnic- de convertir totes aquestes qüestions en material cinematogràfic, en pel·lícules d'alt contingut emocional, va estar, segurament, en la base de l'entusiasme que hauria manifestat el general George C. Marshall en assabentar-se de l'allistament del director a l'exèrcit. La trajectòria cinematogràfica de Capra, d'aquells anys, converteix en plausibles, sinó en exactes, les paraules que el director va reproduir a la seva autobiografia, quan el general li va encarregar la realització de la sèrie *Why We Fight*.

Ara bé, com no podia ser d'altra manera, i com s'ha avançat en la introducció a aquest treball de recerca, el diàleg, més o menys explícit, que s'havia establert entre Roosevelt i Capra, entre els discursos del primer i les pel·lícules del segon, era un diàleg que els transcendia per a situar-se en l'àmbit de la societat nord-americana en general. En aquells anys que van anar de la Gran Depressió a la definitiva implicació dels Estats Units en la guerra es va intensificar el debat sobre què era el que calia fer davant la conflictiva situació internacional, sobre quina havia de ser la posició que havia d'adoptar el país; i, també, molt important, sobre com s'havia de gestionar, informativament

parlant, aquelles qüestions en una societat que, malgrat les seves importants deficiències, volia definir-se com a essencialment democràtica.

3. EL CAMÍ CAP A LA GUERRA. EL DEBAT EN LA SOCIETAT NORD-AMERICANA. EL GOVERN, EL CINEMA I L'EXÈRCIT.

Totes les qüestions plantejades durant els anys de la Depressió i el *New Deal*, la recuperació i col·locació en primer terme dels valors que es pressuposaven constitutius del país, van trobar, a mesura que la situació internacional es radicalitzava, una continuïtat lògica en les discussions, en els debats i en les estratègies proposades des de diferents àmbits de l'administració demòcrata, de l'exèrcit i de la societat civil.

En l'àmbit militar, l'increment del nombre d'efectius de l'exèrcit, la formació militar d'aquests efectius i l'augment de la producció d'armes van ser qüestions amplament debatudes que van esdevenir una realitat conforme el calendari s'apropava a la data del bombardeig japonès sobre Pearl Harbor, el 7 de desembre de 1941; data a partir de la qual tot el país es va veure obligat a reorientar, acceleradament i de manera definitiva, les seves activitats i reconvertir-les en activitats relacionades amb la guerra.

Però, al mateix temps que totes aquestes qüestions de tipus eminentment pràctic eren posades damunt la taula, l'administració demòcrata i l'exèrcit també es van fixar en altres qüestions: aquelles que, en cas d'entrar en guerra, afectarien l'àmbit emocional, psicològic, dels habitants del país.

El fet que els nord-americans s'incorporessin a la guerra dos anys després que aquesta s'hagués iniciat va marcar en molts aspectes la seva actuació. En el camp ideològic va donar peu a una idea central: la constatació que la seva acció bèl·lica era, abans que res, la resposta a una agressió prèvia: l'atac japonès a Pearl Harbor. I, també, i per extensió, i després de la declaració de guerra d'Alemanya als Estats Units –l'11 de desembre- una resposta a l'agressió d'aquells països amb règims totalitaris que, en la seva expansió mundial, cercaven d'acabar amb aquelles nacions que, com la nord-americana, funcionaven, políticament, com a democràcies.

Aquest aspecte, el de traslladar la culpa de l'agressió a l'enemic i presentar-se com un país que respon, necessàriament, a aquesta agressió, en aquest cas era el reflex d'una realitat cronològica difícilment qüestionable. Però aquest discurs que implicava presentar-se com a la víctima fou –i és - un

element comú de la retòrica bèl·lica, sense importar el signe ideològic de qui en fa ús.

En qualsevol cas, però, el cert és que les accions bèl·liques dels Estats Units es van produir posteriorment a l'agressió japonesa i, també, després que nazis i feixistes haguessin exportat les seves polítiques agressives i de fets consumats a diversos escenaris europeus, del nord d'Àfrica i de l'Extrem Orient.

I aquest lapsus de temps, entre l'inici de la guerra, el setembre de 1939 i l'atac japonès a Pearl Harbor, va permetre els líders nord-americans estudiar i reflexionar sobre les tàctiques utilitzades per les potències de l'Eix en el camp de la guerra psicològica. En aquest aspecte, els dirigents i els estrategs nord-americans van establir un diàleg amb les potències de l'Eix; un diàleg sobreentès que, per ser més precisos, havia començat fins i tot abans de l'esclat de la guerra. Pel que fa a Alemanya –convertit, ben aviat, en el principal enemic a combatre-, pràcticament des de l'ascensió de Hitler al poder, el 1933[1].

Els ideòlegs nord-americans es van emmirallar en l'Alemanya del Tercer Reich, en les seves accions i, sobretot, en la imatge que del mateix Tercer Reich volien projectar els dirigents nazis. En aquest diàleg implícit, els mitjans de comunicació van tenir un paper destacat. Aquests mitjans –premsa, ràdio, cinema- van esdevenir, en alguns casos, els principals difusors d'unes realitats sovint reelaborades amb finalitats partidistes, i en d'altres van convertir-se, aquests mateixos mitjans, en els instruments mitjançant els quals es reelaboraven aquelles realitats. Un dels més brillants exemples d'aquesta utilització dels mitjans de forma programada fou la pel·lícula *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), sobre el congrés nazi a Nuremberg que va dirigir Leni Riefenstahl, el 1934.

Com assenyala Àngel Quintana:

"El triunfo de la voluntad *se construye como un curioso híbrido entre lo documental, ya que lo mostrado llegó a suceder realmente, y lo*

[1] Sobre aquest diàleg creuat entre Estats Units, i també la Gran Bretanya, i els països de l'Eix, especialment Alemanya, vid. Michael Balfour, *Propaganda in War, 1939-1945*: *Organizations, Policies, and Publics in Britain and Germany,* op. cit., especialment pàgines 165-194.

propagandístico, construido según un modelo inspirado en la teoría especulativa del arte"[2].

El fet que la disposició escènica del Congrés s'articulés tenint en compte les necessitats cinematogràfiques, va ser confirmat per la pròpia directora de *El triunfo de la voluntad*, segons assenyalava Sigfrid Kracauer:

"Fue el propio Hitler quien encargó a Leni Riefenstahl que produjera un film artístico sobre la Convención del Partido. En su libro sobre este film, ella observa incidentalmente: "Los preparativos para la Convención del Partido se hicieron en correlación con los del trabajo de filmación"[3].

La pel·lícula va ser un potent vehicle transmissor de la imatge de la nova Alemanya de Hitler: un país sense complexos, un país que semblava haver superat, definitivament, la humiliació de Versalles, la recessió econòmica i les debilitats de la república de Weimar; un país que es mostrava desafiant, agressivament desafiant, i unit rera el guiatge incontestable del *Führer*.

Malgrat que no va ser estrenada comercialment al Estats Units, la pel·lícula va causar un destacable impacte entre la comunitat cinematogràfica de Hollywood. Iris Barry, que treballava com a conservadora al MoMA, n'havia aconseguit una còpia en 35 mm. a través d'un empresari germano-americà, i aquesta còpia fou vista per diversos crítics i directors de cinema. Frank Capra la va veure, conjuntament amb altres pel·lícules alemanyes que es conservaven al MoMA, quan ja havia rebut l'encàrrec de realitzar *Why We Fight* i, de fet, la pel·lícula va acabar esdevenint un model de cinema propagandístic contra el qual va provar de lluitar en realitzar *Why We Fight*[4].

---

[2] Àngel Quintana, *Fábulas de lo visible*, Acantilado, Barcelona, 2003, p. 22.

[3] Sigfrid Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán,* Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p. 284. L'afirmació de Riefenstahl és del seu llibre: Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitagfilms*, Franz Eher, München, 1935, p. 84. L'anàlisi feta per Kracauer, d'aquest film i d'altres produïts per la propaganda alemanya, va ser publicada, en forma de fulletó, pel Museu d'Art Modern de Nova York. El fulletó va aparèixer incorporat, com a suplement, al llibre *De Caligari a Hitler,* ja en la seva primera edició nord-americana: Sigfrid Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1947. Sobre *El triunfo de la voluntad* vid., també, David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945,* op. cit., p. 147-159.

[4] Frank Capra, *El nombre delante del título*, op. cit., pàg. 378. Iris Barry va treballar, per a la unitat cinematogràfica de Capra, revisant i proporcionant-li diversos films alemanys que eren en dipòsit al MoMA, vid. *Iris Barry to Nelson A. Rockefeller (with Enclosure-Brief Report on Contract OEMcr-112 as of January 4, 1943)*, February 3, 1943, Entry CF 3, Box 208, RG229, a David Culbert (ed.), *Film and*

Leni Riefenstahl va visitar els Estats Units, a primers de novembre de 1938, per a promocionar la seva pel·lícula *Olimpíada* (*Olympia,* 1938), i intentar aconseguir la seva estrena comercial. Al moll de Nova York l'esperava una àmplia representació de la premsa nord-americana i Riefenstahl va rebre el tractament propi d'una celebritat. Però aquesta atenció periodística va finalitzar poc després, i de forma abrupta, quan van arribar, als Estats Units, les notícies de les destruccions de sinagogues i negocis jueus dutes a terme pels nazis, a la tràgica *Kristallnacht*, del 9 al 10 de novembre. Malgrat que Riefenstahl va declarar que era impossible que els nazis haguessin fet una cosa semblant, aquesta qüestió va marcar el periple d'*Olimpíada* i de la pròpia realitzadora pels Estats Units. Les projeccions del film a Chicago i a Los Angeles van rebre una acollida freda i, a Hollywood, les associacions contràries al nazisme i de defensa de la democràcia en van boicotejar la seva projecció. En la seva visita a la colònia cinematogràfica, Riefenstahl només fou rebuda per Walt Disney, a qui va visitar als seus estudis i amb qui va estar parlant sobre *Fantasía* (*Fantasia,* 1940). Disney es va negar, però, a què fos vist, públicament, amb la realitzadora alemanya. Finalment, el productor Hal Roach li va organitzar una festa de benvinguda, que va estar, però, mancada de la brillantor que solia caracteritzar aquelles reunions a Hollywood[5].

Aquell diàleg soterrat, que es va desenvolupar durant els anys previs a la implicació dels Estats Units en la guerra, va donar com a fruit una altra idea bàsica, plenament assumida pels dirigents nord-americans, o, en qualsevol cas, la va reforçar: els Estats Units, per a aquests dirigents, eren una nació amb uns fonaments històrics, polítics i socials diametralment oposats als de l'Alemanya de Hitler. I, més important encara, els Estats Units havien d'aconseguir projectar aquesta imatge diametralment oposada a la de l'Alemanya de Hitler.

Propaganda in America. A Documentary History. World War II, Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

[5] Thomas Doherty, *Projections of war. Hollywood, American culture and World War II,* Columbia University Press, New York, 1993, p. 20-21.

3.1. *A plan for a National Morale Service*. La distinció entre moral i propaganda.

El 21 de febrer de 1941, un escollit grup de persones que integraven el *Committee for National Morale*– van presentar un document que, sota el títol de "*A plan for a National Morale Service*"[6], plantejava la necessitat de crear un organisme que vetllés per aquell àmbit, difícil de definir i d'acotar, que té a veure amb la psicologia de les persones, aquell àmbit que ateny la dimensió emotiva d'aquestes persones i, per extensió, que ateny la dimensió emotiva de tot un país. El Comitè, que era una organització privada, s'havia constituït el juliol de 1940, i estava format per un centenar d'especialistes en els camps de la psicologia, la sociologia, la ciència política, per experts en temes relacionats amb l'opinió pública, i, també, per editors de mitjans de comunicació, escriptors, experts militars, líders sindicals. Una cinquantena d'aquests signaven el document sobre el *National Morale Service*, d'entre els quals destacava, per exemple, George Gallup, director de l'Institut Americà d'Opinió Pública (*American Institute of Public Opinion*), les antropòlogues Ruth Benedit i Margaret Mead, o Elmer Davis, el futur cap de l'*Office of War Information*, i Edward L. Munson, expert militar i cap de la *Morale Divison* durant la Primera Guerra Mundial. Munson era el pare del coronel E. Lyman Munson, superior directe de Frank Capra a l'exèrcit[7]. Richard Steele també inclou, entre els membres del Comitè, Erich Fromm, però el cèlebre psicòleg no apareix a la relació que precedeix el document que s'analitza en aquestes pàgines[8].

En aquells moments, en què el document es va presentar, els Estats Units encara no s'havien implicat, de manera oberta, en la guerra que es desenvolupava a diversos punts del planeta. Però, el cert és que, com ja s'ha assenyalat anteriorment, les posicions bàsicament probritàniques de l'administració demòcrata i l'estratègia agressiva de les potències de l'Eix feien

---

[6] The Committee for National Morale, *A Plan for a National Morale Service*, New York, February 21, 1941, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Grenwood Press, New York, 1990, p. 5-32.

[7] Sobre Elmer Davis i l'*Office of War Information* vid. p. 124 i ss., i sobre Lyman Munson vid. p. 237 i ss.

[8] Vid. Richard W. Steele, *Propaganda in an Open Society: The Roosevelt Administration and the Media, 1933-1941*, op. cit., p.89.

preveure que, d'alguna manera, més tard o més d'hora, aquesta implicació s'acabaria produint.

El document, doncs, volia ser, primer de tot, un toc d'atenció davant d'aquella situació i, sobretot, volia deixar constància de la necessitat de crear un organisme central –amb poder i recursos- que s'ocupés d'aquelles qüestions que en alguns països s'havien denominat *"de propaganda"* però que els nord-americans havien batejat, significativament, com *"de moral"* [9].

El document, com alguns altres que s'analitzen al llarg d'aquest treball, era important perquè, sense ser vinculant, plantejava un seguit de qüestions claus a l'hora d'intentar fixar la manera com els nord-americans van acabar articulant, en implicar-se en la guerra, la seva política propagandística.

El document establia, inicialment, un seguit de punts, per mitjà dels quals es volia justificar la necessitat de la creació d'aquell organisme.

En el primer punt del document, els seus autors constataven que l'*agressió totalitària* – terme mitjançant el qual es referien a les forces de l'Eix- amenaçava el sistema de vida nord-americà:

"Totalitarian aggression threatens America with a catastrophic war. At best, serious economic and social strains are inescapable. At worst, we face a complete frustration of the American way of life" [10].

En el segon i tercer punt afirmaven que les forces de l'Eix eren conscients de la utilitat de la guerra psicològica, sobretot aplicada a la població civil, per a assolir els seus objectius de conquesta. Els autors del document utilitzaven unes reflexions de Hitler, extretes de *Mein Kampf*, per a certificar aquesta darrera afirmació:

"Victory," Hitler wrote in MEIN KAMPF, "is won by destroying enemy morale". Although closely correlated with military effort, the psychological offensive is also used independently. "In totalitarian warfare," Hitler has warned us, "civilian morale is the most vulnerable point of the enemy's entire national

---

[9] Joseph Goebbels, per exemple, va ser nomenat ministre del Reich per a la Cultura Popular i la Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*). Goebbels i el seu ministeri s'encarregaven, per indicació del propi Hitler, de totes les qüestions relacionades amb la direcció espiritual de la nació -*"all tasks of spiritual direction of the nation"*- , citat a David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, op. cit., p. 12.

[10] The Committee for National Morale, *A Plan for a National Morale Service,* op. cit., p. 6.

effort. Totalitarian war, therefore, always begins on the psychological front, long before military operations start"[11].

El quart punt del document constatava que, malgrat el potencial econòmic i productiu dels Estats Units, els seus habitants es mostraven indefensos i vulnerables davant l'agressió propagandística totalitària. Els americans, deia el document, es trobaven enfrontats per qüestions polítiques, econòmiques i culturals[12] i, també, es mostraven confosos i mal informats sobre el que estava succeint realment al món.

El cinquè i darrer punt servia com a conclusió del que havien exposat fins aleshores: calia la creació d'un *servei de moral* per a poder establir una diagnosi més aprofundida de les mancances del país, per a proporcionar el remei a aquestes mancances i, finalment, per a preservar la unitat nacional. Els autors afirmaven que negligir la creació d'un servei d'aquelles característiques era abocar-se al desastre, i aportaven com a prova, a favor del que afirmaven, la fulminant i recent derrota de França. Per als autors del document, el sobtat col·lapse francès podia explicar-se, en part, per la manca d'un adequat servei de moral que hagués pogut fer front a l'ofensiva propagandística alemanya.

"France might have been saved if an adequate morale service had been established in 1938"[13].

Un cop fixats els punts que assentaven les bases per a la necessària creació d'aquest Servei de Moral, els autors del document passaven a definir la tasca bàsica del servei. Aquesta tasca no era altra que la defensa de la democràcia. Si, com s'apuntava en el primer punt del document, l'objectiu de les forces de l'Eix podia acabar essent el sistema de vida nord-americà, la democràcia es trobava en la base d'aquest sistema i, per tant, la defensa de la democràcia suposava, també, la defensa del país i a l'inrevés.

---

[11] The Committee for National Morale, *A Plan for a National Morale Service,* op. cit., p. 6. Les majúscules són del propi text.

[12] Una referència que, probablement, recollia, encara, les conseqüències de la Depressió, però que també es feia ressò dels conflictes laborals que va viure el país els anys immediatament previs a la implicació en la guerra.

[13]The Committee for National Morale, *A Plan for a National Morale Service,* op. cit., p. 7.

Les reflexions al voltant d'aquesta qüestió, que ocupaven les següents línies del document, són importants per al treball de recerca que es desenvolupa.

Calia defensar la democràcia però, important també, com calia defensar-la? És a dir: com havia d'actuar aquest servei a l'hora de defensar la democràcia?

Els autors del document prenien, com ja s'ha apuntat anteriorment, l'exemple nazi per a proposar-ne la seva rèplica i, així, fixar els objectius, els continguts i les accions del Servei de Moral.

"The german propagandic machine –escrivien- *is relevant to us not only as a very serious threat but also as an example*" i, unes línies més endavant, concloïen: "*We have to plan a morale service which shall be as appropriate to American character as that Germany is to Nazi ideology"* [14].

Aquest Servei, que es pretenia que fos adequat al caràcter nord-americà, havia d'acabar articulant els seus continguts i les seves accions a partir de l'oposició que, en el pla teòric, els autors del document establien entre els termes *moral* i *propaganda.*

Per als autors del document, el terme *moral* es revestia de connotacions positives i el definien com un estat d'abundant –en el sentit de plena - salut física, mental i social:

"Morale is defined as a state of <u>*abundant physical, mental, and social health*</u>*"*[15].

En oposició a aquest terme, el mot *propaganda* es tenyia de connotacions negatives.

Amb la mirada posada en el que havia succeït a l'Alemanya nazi, la propaganda era definida com un mecanisme per mitjà del qual els líders –en aquest cas els líders alemanys- aconseguien l'adhesió dels habitants del seu país. Però aquesta adhesió, i aquest era un punt essencial, només s'aconseguia a un nivell emocional.

[14] The Committee for National Morale, *A Plan for a National Morale Service,* op. cit., p. 15.
[15] Ibíd., p. 25. El subratllat és del propi text.

"The word "propaganda" is used by the Committee in a disapproving sense, and the difference between propaganda and morale building turns upon this central definition of morale. It is possible to get people to act in a desired way merely by crude emotional appeal which fails to evoke full consent from the personality; evoking only a temporary emotion under the influence of which the individual does what the propagandist wants" [16].

Enfront de la propaganda, la moral, com la definició proposada pels autors del document apuntava, partia del respecte per l'ésser humà i, per tant, tenia per objectiu aquest ésser humà però en la seva totalitat.

"The alternative way to get people to behave in a given way is to obtain the full human assent, both emotional and understanding. Such a procedure is educative, and while the individual does what is required, he is, by doing the act, made into a better person" [17].

No cal dir que, a parer dels responsables del document, l'estratègia adequada al *caràcter americà* era aquella que tenia a veure amb la moral –no amb la propaganda -; aquella que s'ocupava d'obtenir *l'aprovació humana* – "*the full human assent* "– a dos nivells: al nivell de la raó i al nivell l'emocional.

I ho era, d'adequada aquesta estratègia, perquè, per als autors del document, les bases polítiques i socials d'ambdós països eren radicalment diferents:

"A second criterion which differentiates democratic from totalitarians systems can be based on the fact that in a democracy, while leadership is essential, it is no less essential that initiative shall spring from the people and the local communities as well as from the leaders" [18].

Unes pàgines abans, s'havia assenyalat, de manera implícita, el president dels Estats Units com a responsable darrer del *Moral Service:*

---

[16] The Committee for National Morale, *A Plan for a National Morale Service,* op. cit., p. 25.
[17] Ibíd., p. 26.
[18] Ibíd.

"*It should be responsible to the Cabinet and especially to the President who, not only by virtue of his office, but by his conduct in the innumerable crises, has become the morale leader of the nation"*[19].

Però malgrat reconèixer la vàlua del president, malgrat reconèixer el seu paper de líder exemplar, el sistema democràtic que regia els destins polítics del país atorgava, també, el protagonisme als ciutadans –"*that initiative shall spring from the people and the local communities as well as from the leaders"*[20].

És en aquest sentit que la gestió del *Moral Service* s'havia de dur a terme respectant la dignitat i la responsabilitat dels ciutadans, encoratjant la seva participació activa i crítica, mantenint un flux d'informació lliure i abundant que permetés aquesta participació, i s'havia d'evitar de coaccionar l'opinió d'aquests mateixos ciutadans[21].

Com es consignava en altres documents i en altres declaracions similars a aquesta que ara s'analitza, hi havia una única excepció a aquesta proposta: les necessitats militars que, ocasionalment, podien aconsellar restringir la informació que es donava al país. Però, en qualsevol cas, segons els autors del document, aquesta restricció havia de ser temporal.

Finalment, doncs, *"a morale service must be a defense against propaganda and an instrument to strengthen the foundations of confidence in free institutions"*[22].

En aquestes pàgines, es plantejaven algunes de les qüestions essencials que havien de creuar, transversalment, tota l'estratègia propagandística dels nord-americans. Aquesta distinció entre moral i propaganda portava implícita el reconeixement de l'essència democràtica del país i, a partir d'aquest reconeixement, s'articulava, es desenvolupava –o s'havia de desenvolupar, a parer dels redactors del document- la política informativa del govern durant aquells anys en què, malgrat no haver-se implicat

[19] The Committee for National Morale, *A Plan for a National Morale Service,* op. cit., p. 12.
[20] Ibíd., p. 8.
[21] *"It must respect the dignity and responsibility of the citizen, encourage his activity and critical participation, maintain a free and full flow of information, and refrain from constraining opinion"*. Ibíd.
[22] Ibíd.

de manera oberta en la guerra, els Estats Units i, sobretot, els seus dirigents veien com a més que probable la implicació.

De nou, com en els temps, no gens llunyans, en què el govern demòcrata gestionava els conflictes derivats de la Depressió, el president apareixia com el líder que marcava la pauta, però el seu lideratge havia de comptar amb la implicació de la resta d'habitants del país. Com en aquells temps, també, l'estratègia mitjançant la qual es pretenia aconseguir aquest recolzament còmplice dels habitants del país passava no per la seva captació emocional, irracional, sinó per la seva implicació racional, conscient. I, per aconseguir-ho, també de nou, la proposta dels autors del document es concretava en la transmissió el més exhaustiva possible d'informació. Calia informar els habitants del país en tots aquells aspectes que tenien a veure amb aquella guerra que assolava bona part del món i informar-los, també, de les mesures que el govern prenia per fer front a aquella crisi. Calia informar-los per a formar-los, una formació que contemplava l'ésser humà en la seva totalitat, en totes les seves facetes – aquella recerca de plenitud física, mental i social invocada com a definitòria de la *moral*- . Aquesta informació/formació que havia d'oferir el futur *Moral Service* havia de permetre els habitants del país afrontar amb garanties d'èxit les difícils proves a què, probablement, es veurien sotmesos en un futur immediat.

La petició de la creació del *Moral Service* era important, en el context d'aquella crisi mundial, i obeïa a una evidència: la manca d'un organisme d'aquelles característiques als Estats Units.

Tanmateix, aquella mancança havia estat estimulada pel propi Roosevelt. Durant els anys de la Depressió i el *New Deal*, el president havia potenciat o, si més no, havia permès, la multiplicitat d'agències informatives. Durant aquells primers anys del seu mandat gairebé cada departament federal va comptar amb una oficina d'informació que feia publicitat de les seves accions de govern[23].

Aquella multiplicitat de fonts informatives, en els primers anys de gestió de les polítiques del *New Deal*, havia permès de traspassar a l'opinió pública

[23] Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywodd goes to war*, I.B. Tauris & Co. Ltd., London, 1987, p. 50.

nord-americana una estimulant imatge de pluralitat informativa. A principis dels anys quaranta, però, aquella dispersió va ser cada cop més qüestionada, fins i tot per certs sectors del propi govern demòcrata.

De fet, durant aquells anys, previs a l'entrada dels Estats Units en la guerra, Roosevelt va escoltar veus a favor i veus en contra de l'establiment d'una agència d'informació forta i centralitzada que donés resposta a les noves necessitats informatives que anava generant el progressiu empitjorament de l'escenari internacional[24].

Però, el president va preferir mantenir aquella pluralitat de fonts d'informació, aquella situació indefinida. I, així, en esclatar la guerra a Europa, el setembre de 1939, només els EE.UU., entre els grans països, no tenia cap organisme que centralitzés i canalitzés la informació que el govern generava[25].

I, sorprenentment, aquella situació es va perllongar fins força mesos després del bombardeig a Pearl Harbor, el 7 de desembre de 1941, i la subsegüent entrada dels Estats Units en la guerra. Finalment, esperonat pels esdeveniments, el president Roosevelt va ordenar, el juny de 1942, la creació de l'*Office of War Information* (OWI): l'oficina que havia de centralitzar i havia de desenvolupar tota la política informativa del govern en el context d'aquella nova guerra en la què s'havien involucrat, definitivament, els nord-americans[26].

---

[24] Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywodd goes to war*, op. cit., p. 52-53. El *Plan for a National Morale Service* fou un d'aquests documents, una de les aportacions destacades al debat.

[25] Betty Houchin Winfield, *FRD and the News Media*, op. cit., p. 155. /Allan M. Winkler, *The politics of propaganda. The Office of war information*, *1942-1945*, Yale University Press., New Haven and London, 1978, p.20./Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywodd goes to war*, op. cit., p. 49.

[26] Ordre executiva de 12 juny de 1942, a Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywodd goes to war*, op. cit., p 58. / John Morton Blum, *V was for victory*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976, p. 33/ Thomas Schatz, "The Motion Picture Industry during World War II", dins Thomas Schatz, *Boom and bust. American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1999, p. 141/ Richard Dyer MacCann, *The people's film*, Hastings House Publishers, New York, 1973, p. 123/ Betty Houchin Winfield, *FRD and the News Media*, op. cit., p. 157.

3.2. L'*Office of Facts and Figures*. L'estratègia de la veritat.

Anteriorment a la creació de l'OWI i pocs mesos després de la presentació del document on es plantejava la necessitat de l'establiment d'un Servei de Moral, l'octubre de 1941, el president Roosevelt va ordenar la creació de l'*Office of Facts and Figures* (OFF). El president va presentar aquest nou organisme com una agència independent establerta expressament per a respondre a les qüestions de la guerra[27].

L'objectiu primer de l'agència era:

"*to disseminate/.../factual information on the defense effort and to facilitate a widespread understanding of the status and progress of that effort*"[28].

Des del seu títol mateix, l'agència remetia a la manera de fer que havia caracteritzat, informativament parlant, els anys de presidència de Roosevelt. Era una agència de dades –*facts*- i d'estadístiques –*figures*[29]- que estava destinada a difondre informació objectiva –*factual*- . En l'enunciat dels objectius de l'agència apareixia també l'aspiració de què, per mitjà d'aquestes dades i d'aquestes estadístiques, els ciutadans nord-americans, a qui anava destinada la informació, assolissin una àmplia comprensió de la situació que el país i el govern afrontaven i dels progressos que feia, el govern, a l'hora de preveure la defensa del país.

La profusió de dades que pretenia difondre l'agència trobava l'equivalent en l'estratègia periodística desplegada pels col·laboradors de Roosevelt, durant els anys del *New Deal*. La voluntat d'aconseguir la comprensió dels ciutadans remetia a la voluntat educadora del president; aquella voluntat verbalitzada per Roosevelt a través dels seus discursos i de les seves xerrades radiofòniques. Finalment, parlar *de dades i d'estadístiques* era apel·lar, ni que fos semànticament, al rigor, a l'objectivitat, a la veritat i allunyar-se de la

[27] Betty Houchin Winfield, *FRD and the News Media*, op. cit., p. 155/ John Morton Blum, *V was for victory,* op. cit., p. 21.
[28] Citat a John Morton Blum, *V was for victory*, op. cit., p. 21-22.
[29] En sentit global *facts and figures* és pot traduir per *dades*.

propaganda i de les connotacions de falsedat i manipulació que, com s'ha exposat, atorgaven els nord-americans a aquest mot.

Com a cap de l'agència, el govern va col·locar Archibald Mac Leish, reconegut poeta i assagista. Mac Leish havia exercit, anteriorment, d'advocat i de periodista, i havia format part de la *Contemporany Historians Inc.*, la societat que va finançar el documental de Joris Ivens, *Tierra española* (*The Spanish Earth*, 1937), sobre la guerra civil espanyola[30]. Proper a Roosevelt, políticament parlant, MacLeish era membre de l'equip més íntim d'assessors del president – el grup conegut amb el sobrenom de *The Brain Trust*- i va ser, també, redactor d'alguns dels seus discursos.

En situar-se al capdavant de l'OFF, Mac Leish va posar nom a la manera de gestionar la informació, a la manera de fer *propaganda* que era, o havia de ser, patrimoni dels països de tradició democràtica.

Mac Leish va parlar de *l'estratègia de la veritat* – "*the strategy of truth"*[31].

En un discurs pronunciat en el dinar anual de l'Associació de Premsa, el 20 d'abril de 1942 –amb els Estats Units ja en guerra -, Mac Leish reflexionava sobre el fet que els nazis estaven combatent, no només en el camp de batalla, sinó també en el front psicològic.

"You are aware –you are far better aware than I- that an Axis offensive on the psychological front is in the making"[32].

La campanya psicològica que Mac Leish denunciava, en aquells moments, era una campanya que els nazis haurien posat en marxa amb l'objectiu d'aconseguir una hipotètica pau amb els Estats Units. Mac Leish denunciava aquesta falsa pretensió cercant exemples de l'actitud mantinguda pels nazis en els anys previs. Les falses promeses de pau havien precedit, gairebé sistemàticament, les conquestes dels exèrcits de Hitler, i en el record,

---

[30] Altres membres de la *Contemporany Historians Inc*. eren els dramaturgs Clifford Odets i Lillian Hellman, i els novel·listes Dashiell Hammett, John Dos Passos i Ernest Hemingway. Vid. Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber and Faber Ltd. London, 1963, p. 199. Sobre Joris Ivens vid. pàg. 53. i, també, p. 246 i 247.

[31] Archibald Mac Leish, "The Strategy of Truth", a Archibald Mac Leish, *A Time to Act. Selected Addresses*, Books for Libraries Press, Freeport, New York, 1970, p. 21-31 / Allan M. Winkler, *The Politics of Propaganda. The Office of War Information, 1939-1945*, op. cit., p. 13.

[32] Archibald Mac Leish, "The Strategy of Truth", ibíd., p. 22.

encara proper, hi havia el fracàs de la política apaivagadora de les democràcies que va culminar amb el pacte de Munic.

Per a Mac Leish el perill d'aquesta ofensiva psicològica –d'aquesta guerra política ("*political warfare*") com també l'anomenava -, es trobava en el fet que el ciutadà nord-americà no estava preparat per a fer-hi front.

"We are a people to whom the most complicated machines are understandable and the most incredible mechanical miracles are believable, for we are familiar with machines and we have practiced mechanical miracles /.../ But the devices of psychological attack are another matter. Fraud as an instrument of conquest is something we have read of only, and the power of words to overthrow nations and enslave their people is a power in which we do not altogether or literally believe" [33].

Davant d'aquest fet, Mac Leish proposava als editors periodístics assistents a l'acte, una estratègia que ell anomenava *l'estratègia de la veritat.*

"That strategy, I think, is neither difficult to find nor difficult to name. It is the strategy which is appropriate to our cause and to our purpose –the strategy of truth – the strategy which opposes to the frauds and the deceits by which our enemies have confused and conquered other peoples the simple and clarifying truths by which a nation such as ours must guide itself" [34].

En una altra intervenció seva, sense citar directament *l'estratègia de la veritat*, en desenvolupava, però, la seva essència. Afirmava Mac Leish que el deure del govern era:

"To see to it that the people have the necessary facts before them – the facts about the war itself, about the enemy, his purposes, the consequences of defeat; the facts about the enemy's methods and particularly the enemy's disguises- his hidden methods in propaganda and in espionage; the facts about the plans and purposes of the people's government in its prosecution of the war, particularly the government's plans which call upon the people for participation or for self-denial" [35].

---

[33] Archibald Mac Leish, "The Strategy of Truth", op. cit., p. 25.
[34] Ibíd., p. 28.
[35] Archibald Mac Leish, "Divided we fall", op. cit., p. 124.

Aquesta *estratègia de la veritat* havia de posar al descobert, davant l'opinió pública nord-americana, les veritables intencions del govern nazi.

Però els objectius de Mac Leish anaven més enllà d'aquesta qüestió puntual i la seva proposta pretenia establir els paràmetres dins els quals havia de desenvolupar-se la tasca informativa –governamental i dels mitjans de comunicació privats- en aquells moments de crisi mundial.

"The strategy of truth, in other words, has for the object of its strategy a truthful understanding by the people of the meaning of the war in which they fight"[36].

Possiblement no va ser ell el primer –o l'únic- en utilitzar aquella terminologia -"*the strategy of truth*"-; però, en qualsevol cas, el terme va ser clau a l'hora de plantejar, definir i intentar portar a la pràctica la propaganda nord-americana en el context de la conflagració mundial.

Com ho havien fet els redactors del document *A Plan for a National Morale Service*, Mac Leish reflexionava sobre la importància de la guerra psicològica en la conflagració en què s'havia involucrat el país, i ho feia prenent com a exemple les polítiques informativo-propagandístiques dels alemanys. Com en aquell document, també, Mac Leish caracteritzava els Estats Units com una nació poderosa però al mateix temps dèbil davant les tàctiques de la propaganda alemanya. En ambdós casos, malgrat que no s'expressés directament, rera aquestes afirmacions hi havia una concepció ideal del país: una nació que havia estat construïda, democràticament, per uns colons, per uns ciutadans decidits i coratjosos però ingenus, sense doble fons, que no coneixien la mentida perquè en el seu procés vital, i en el procés vital de construcció del país, no els havia calgut. Els nord-americans de Mac Leish recordaven, és clar, els herois de ficció de les pel·lícules de Capra i els ciutadans als quals Roosevelt imaginava al voltant de la llar de foc, escoltant les seves xerrades radiofòniques.

[36] Archibald Mac Leish, "The Strategy of Truth", op. cit., p. 29.

Que la realitat del país no era exactament com la projectaven, públicament, tots aquests destacats personatges, és evident i caldrà tornar-hi més endavant[37].

Pel que fa a la voluntat de transparència i d'informació abundant i generosa que plantejava Mac Leish, només cal apuntar que aquesta voluntat va xocar, com era previsible, amb les necessitats de l'estratègia bèl·lica. La informació que pretenia proporcionar l'agència als ciutadans tenia un límit, com apuntava, però, el mateix Mac Leish:

"In time of war it is a difficult function to perform. Certain of the facts – certain of the most important facts- have military significance and can be published to the people of the country only in such forms or with such delays as will not provide the enemy with information" [38].

Aquesta qüestió, la de la restricció informativa, va tenir un moment culminant en l'atac a Pearl Harbor. L'inesperat raid aeri japonès sobre la base nord-americana va posar en evidència, definitivament, els límits de les aspiracions de Mac Leish. Les restriccions informatives imposades per l'exèrcit van ser especialment severes i l'agència de Mac Leish fou deixada de banda a l'hora de proporcionar informació a l'opinió pública sobre el que havia succeït realment[39].

La realitat s'imposava als desigs, i així ho faria al llarg de la guerra, però malgrat això, el que és interessant de destacar és com, almenys a nivell teòric, s'anava configurant la *manera de fer* nord-americana en el terreny de la informació i la propaganda. A l'oposició entre *propaganda* i *moral* plantejada pels autors del document sobre el *Morale Service*, Mac Leish va afegir, doncs, el concepte de *l'estratègia de la veritat* i el govern va avançar un pas més en la seva voluntat d'establir un organisme que servís per a proporcionar unes

---

[37] Segurament que tots ells devien ser conscients de la diferència entre allò que formulaven i la realitat. En aquest sentit, els autors del document *A Plan for a National Morale Service*, eren més rigorosos, més realistes, perquè també parlaven de la divisió i de la confrontació social com a un element de debilitat del país, fet que no recollia, en el seu discurs, Mac Leish.

[38] Archibald Mac Leish, "Divided we fall", op. cit., p. 123.

[39] John Morton Blum, *V was for victory*, op. cit., p. 34. / En aquesta mateixa línia, John Ford va haver d'acceptar que la censura militar retallés una mitja hora del seu documental que recreava els fets de Pearl Harbor, *December 7th.* (1943). Per a la qüestió de la censura civil i militar vid. Clayton R. Koppes, "Regulating the Screen: The Office of War Information and the Production Code Administration", a Thomas Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940's*, op. cit., p. 262-285.

pautes unificades sobre els continguts informatius i propagandístics; un organisme que fornís uns criteris clars als quals tots aquells que treballaven en el camp de la informació era aconsellable que es cenyissin.

Com ja s'ha assenyalat, el 13 juny de 1942, el govern dels Estats Units va anunciar la creació de l'*Office of War Information*, obeint una ordre executiva signada per Franklin Delano Roosevelt.

Amb el naixement de l'*Office of War Information* (OWI) semblava que es podrien superar les limitacions que havien dificultat el desenvolupament de les iniciatives anteriors en el terreny de la informació i la propaganda. Però, de fet, i malgrat que l'OWI va ésser molt més operativa que no pas la seva antecessora, l'OFF de Mac Leish, també en aquest cas, el nou organisme va haver d'adequar-se a la multiplicitat d'agències ja existents i, moltes vegades, a les pretensions d'aquestes agències.

3.3. L'Office of War Information.

Com a cap de l'OWI, el govern va col·locar Elmer Davis, un periodista de prestigi. Davis havia treballat durant deu anys a *The New York Times,* primer com a reporter i després com a editorialista; posteriorment, havia desenvolupat la seva carrera com a periodista *free lance* i el 1939, quan la guerra ja havia esclatat a Europa, havia esdevingut comentarista d'actualitat política i internacional a la cadena radiofònica CBS. Amb aquell programa, d'emissió nocturna, Davis havia assolit una audiència d'uns dotze milions i mig d'oients. Inicialment aïllacionista, Davis havia acabat decantant-se per la política intervencionista que havia defensat, des de l'inici i no sense dificultats, el president Roosevelt. Davis havia estat, també, com s'ha indicat anteriorment, membre del Comitè que va elaborar el document que proposava la creació d'un *servei de moral* d'àmbit nacional[40].

[40] Allan M. Winkler, *The Politics of Propaganda. The Office of War Information, 1939-1945*, op. cit., 1978, p. 31-32/ Thomas Schatz, "The Motion Picture Industry During World War II", a *Boom and Bust*, op. cit. p. 141. / Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 58-59.

Les tasques de l'OWI eren, tal i com especificava l'ordre executiva per a la seva creació:

"*To coordinate the dissemination of war information by all federals agencies and to formulate and carry out, by means of the press, radio and motion pictures, programs designed to facilitate an understanding in the United States and abroad of the progress of the war effort and of the policies, activities, and aims of the Government"*[41].

L'objectiu bàsic de l'OWI era, una vegada més, doncs, que els habitants dels Estats Units tinguessin un coneixement ampli i una bona comprensió del que significava la guerra, tant a la reraguarda com a les zones de batalla; i tinguessin coneixement, també, dels objectius i de les accions del govern en relació amb la guerra. Per aconseguir-ho, l'OWI havia de desenvolupar campanyes informatives pròpies, havia de coordinar les activitats informatives de les diverses agències federals, i havia d'establir lligams amb la premsa, la ràdio i la indústria cinematogràfica. Estrictament, l'OWI no tenia, entre les seves atribucions, la de la censura, perquè, aleshores, ja existia una oficina *(Office of Censorship*) que s'encarregava específicament de controlar l'entrada i sortida de la correspondència, dels films i d'altre material similar; al mateix temps, la Casa Blanca i l'exèrcit havien desenvolupat, també, els seus propis sistemes de control de la informació i, per tant, de censura d'aquesta informació.

A la pràctica, l'OWI es va estructurar en dues grans branques: la *Domestic Branch, que* s'ocupava dels afers domèstics, de la informació i de la propaganda que tenia com a destinataris els propis ciutadans del país; i la *Overseas Branch*, que s'ocupava de la distribució d'aquesta informació i d'aquesta propaganda a ultramar, a les zones de combat, i que tenia com a destinataris, bàsicament, els soldats nord-americans, però també la població i els exèrcits aliats.

L'OWI comptava amb un consell assessor (*Board of War Information*) que era qui supervisava el material que elaborava l'agència, i n'aprovava o no, la seva distribució. El consell era format, a més a més de pel propi Elmer Davis,

[41] Citat a John Morton Blum, *V was for Victory*, op. cit., p. 31.

per Archibald MacLeish, Robert E. Sherwood, Milton Eisenhower i Gardner Cowles Jr. Amb l'elecció d'aquests noms, el govern cercava de plantejar una agència més o menys equilibrada, políticament parlant. Archibald MacLeish i Robert E. Sherwood eren les dues personalitats més progressistes del consell i més properes a les polítiques proposades per l'administració demòcrata.

Sherwood era un reconegut autor de teatre i guionista. Guanyador del Pulitzer per la seva obra *Idiot's Delight* (1936), que va ser portada al cinema, amb el mateix títol, per Clarence Brown, el 1939, Sherwood va participar, entre d'altres, en l'adaptació, per a la pantalla, de la seva obra teatral *Abe Lincoln in Illinois*, dirigida el 1940 per John Cronwell, i en el guió de *Rebeca* (*Rebecca,* 1940) d'Alfred Hitchcock i, posteriorment, just acabada la guerra, en el de *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives,* 1946) de William Wyler. Entre les seves ocupacions hi va haver, també, com en el cas de MacLeish, la d'escriure discursos per al president Roosevelt.

Els altres dos integrants del consell, Milton Eisenhower i Gardner Cowles Jr. presentaven un perfil més moderat i, en qualsevol cas, sense ésser opositors a la política demòcrata, tampoc no eren seguidors del president Roosevelt. Eisenhower era el germà petit de Dwight D. Eisenhower, el màxim responsable militar de les tropes aliades a Europa durant la guerra i futur president dels Estats Units, i Cowles era un destacat editor, propietari de dos diaris a l'estat d'Ohio i del magazine *Look*.

Malgrat aquesta prudència, malgrat aquesta voluntat d'equilibri ideològic i polític, el cert és que l'OWI fou un organisme que, com assenyalen Clayton Koppes i Gregory Black, va recolzar obertament la política progressista –sobretot per als estàndards nord-americans- que havia desenvolupat l'administració demòcrata a través del *New Deal*, i va donar suport, enfront de l'aïllacionisme, a l'internacionalisme que Roosevelt va provar de portar a la pràctica, ja des dels inicis del seu primer mandat presidencial, quan va restablir relacions diplomàtiques amb la Unió Soviètica[42].

Tenint en compte aquestes qüestions, la tasca de l'OWI no va estar absenta de dificultats. Davis no es va estalviar les malfiances i les recriminacions de certs sectors de la premsa i dels congressistes i senadors

[42] Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 69.

republicans que creien que, en el fons, l'OWI era un organisme al servei, propagandísticament parlant, del govern i de la figura del president Roosevelt.

3.3.1. L'OWI i el cinema de Hollywood: el *Bureau of Motion Pictures* i el *Government Information Manual for the Motion Picture Industry.*

L'OWI, doncs, en tant que organisme governamental, va provar d'incidir en tots aquells àmbits que atenyien els diversos mitjans de comunicació. I, d'entre tots aquells mitjans, l'OWI es va mostrar especialment interessat en el cinema.

Naturalment, en el context de la guerra propagandística, el cinema de Hollywood va aparèixer com a clau, pel seu enorme potencial productiu i de penetració entre els habitants del país.

Però, com ja havia succeït durant els anys del *New Deal*, el govern, també en aquesta ocasió, no va poder imposar, unilateralment, el seu criteri sinó que va haver de negociar amb els directius de les grans companyies cinematogràfiques que es mantenien ferms en la seva voluntat de conservar la seva independència.

Reconeixent el valor que tenia i tindria el cinema, com a mitjà de comunicació clau per al futur que acarava el país, el president nord-americà va enviar un missatge a la cerimònia de lliurament dels Òscar, el febrer de 1941. En el missatge, el president elogiava la col·laboració de la indústria cinematogràfica amb tots aquells que s'encarregaven del desenvolupament de l'estratègia defensiva del país davant la conflictiva situació internacional.[43]

Per al president:

"The American motion picture is one of the most effective mediums in informing and entertaining our citizens. The motion picture must remain free

[43] *"...splendid cooperation with all who are directing the expansion of our defense forces"*, citat a Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 36.

in so far as national security will permit. I want no censorship of the motion picture"[44].

I, en aquest mateix sentit, i amb voluntat d'estrènyer més els lligams amb Hollywood, l'OWI va crear, depenent de la seva branca domèstica, el *Bureau of Motion Pictures* (BMP).

Amb un altre destacat periodista de caire progressista al front, Lowell Mellett[45], el BMP va establir els seus objectius bàsics que es podrien resumir en tres: produir films –principalment curts- de caire informatiu i de propaganda sobre la guerra; controlar i coordinar les activitats fílmiques de les diverses agències governamentals; actuar com a lligam del govern amb les productores cinematogràfiques de Hollywodd.

En aquells moments –1942-, en què els Estats Units ja s'havien implicat totalment en la guerra, Hollywodd produïa un nombre considerable de films relacionats, directament o indirectament, amb el conflicte bèl·lic. Però no sempre havia estat així.

En els anys previs a l'esclat de la guerra –els anys en què els règims dictatorials van començar a fer realitat la seva política expansionista -, Hollywodd s'havia mostrat cautelós.

Hollywodd havia donat prioritat, des dels seus inicis, a la ficció entesa en sentit estricte. És famosa, en aquest sentit, la frase, apòcrifa o no, d'Ernst Lubitsch, en la què afirmava:

"I've been to Paris, France, and I've been to Paris, Paramount. I think I prefer Paris, Paramount"[46].

Els resultats econòmics donaven la raó a l'estratègia seguida pels estudis i el mateix Will H. Hays, que havia donat nom al codi homogeneïtzador que va regir els destins del cinema de Hollywodd durant dècades, es postulava

---

[44] Citat a Garth Jowett, *Film, the Democratic Art: A Social History of American Film*, Little Brown, Boston, 1976, p. 311.

[45] Lowell Mellet era l'antic editor del *Washington Daily News*, i Thomas Schatz el descriu com *"an ardent New Dealer and Roosevelt aide"* a Thomas Schatz, "The Motion Picture Industry During World War II" dins *Boom and Bust*, op.cit., p. 139.

[46] La frase d'Ernst Lubitsch és citada a Thomas Doherty, "Documenting the 1940's", dins Thomas Schatz, *Boom and Bust,* op. cit., p. 395.

per un cinema que fos, essencialment, un mitjà d'entreteniment, lliure de política i de controvèrsia social, allunyat de la realitat.

I aquesta estratègia, que tenia, també, un rerafons empresarial, feia que, en termes generals, la indústria es mostrés cautelosa respecte de règims polítics com l'alemany o l'italià, sobretot mentre els mercats cinematogràfics d'aquests països es van mantenir oberts per a les produccions nord-americanes[47].

A pesar d'això, però, Hollywodd, no era un tot homogeni.

Si a nivell de productores es podia establir una certa diferència entre la més progressista Warner Bros. i les més conservadores Paramount o Metro Goldwyn Mayer, a nivell personal o d'organitzacions, aquestes diferències eren molt més acusades.

En un repàs, sense voluntat exhaustiva, es poden documentar algunes de les accions empreses al Hollywood de l'època, en relació amb la inestable situació internacional.

El 1934, per exemple, l'actriu Joan Crawford va protestar, en nom dels etíops, contra la invasió de les tropes de Mussolini; el 1936 es va fundar la *Anti-Nazi League of Hollywodd* per lluitar contra l'antisemitisme i, també, el *Motion Picture Artists Committee to Aid Republican Spain*. Aquest comitè estava format, entre d'altres, per Dorothy Parker, Dashiell Hammett, Lester Cole, Melvyn Douglas, Paul Muni, Frederic March i John Garfield, i es dedicava a recollir fons per a sostenir els republicans en la guerra contra Franco[48].

Aquests noms i aquestes iniciatives s'enfrontaven a personalitats com Joseph Breen, responsable de la *Production Code Administration* (PCA)[49]. Breen era un personatge de talant conservador, i no amagava el seu antisemitisme, el seu anticomunisme i la seva posició condescendent amb Franco i Mussolini. En la mateixa línia que Breen, alguns dels grans productors de Hollywodd es mostraven favorables a Mussolini, com és el cas de Harry Cohn –màxim responsable de la productora Columbia -, que va finançar un

---

[47] Richard Steele, *Propaganda in an open society,* op. cit., p.152-153/ A finals dels anys 30, més de 35.000 cinemes, a tot Europa, projectaven regularment pel·lícules nord-americanes, vid. Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 21.

[48] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis,* Masson, Paris, 1994, p. 100 / Ronald Brownstein, *The Power and the Glitter*: *The Hollywood-Washington Connection,* Phanteon Books, New York, 1991, p. 59-60.

[49] La PCA era l'organisme encarregat de vetllar pel compliment del Codi Hays.

documental sobre el dictador i que tenia un bust del líder feixista al seu despatx. D'altres, com Louis B. Mayer –aleshores l'home fort de la Metro Goldwyn Mayer- malgrat els seus orígens jueus, feien gala d'un racisme no gens dissimulat[50].

Hi havia encara altres personalitats de Hollywood, com Walt Disney, Gary Cooper, Sam Wood o Clarence Brown, que, des d'una posició conservadora, s'aplegaven a l'associació *The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* i rebutjaven tant el comunisme com el feixisme[51].

En aquest context, força polaritzat, la producció cinematogràfica, però, va continuar reflectint amb prudència els esdeveniments internacionals, les disputes polítiques i ideològiques difícilment van arribar a la pantalla.

El primer productor que va afrontar, seriosament, la conflictiva situació europea fou el productor independent Walter Wanger, en produir, el 1938, la pel·lícula *Blockade*. El film, que es centrava en la guerra civil espanyola, va constituir, de fet, una raresa en el sistema d'estudis de Hollywood perquè va sorgir com a iniciativa personal de Wanger i amb el clar objectiu polític de mobilitzar el públic a favor de la causa republicana. En l'elaboració de la pel·lícula, a banda de Wanger, van intervenir dues altres personalitats artístiques de clara filiació comunista: el director Willian Dieterle i el guionista John Howard Lawson. Aquest darrer es va basar, per a elaborar el guió, en un fet real ocorregut el 19 d'abril de 1937. En aquella data, el vaixell britànic *Seven Seas Spray* havia aconseguit trencar el bloqueig marítim a què les tropes franquistes havien sotmès la ciutat de Bilbao. La noticia, difosa pel setmanari *Life,* el 10 de maig d'aquell any, va proporcionar la base d'una història que es desenvolupava en una ciutat espanyola sense concretar. La ciutat era assetjada per terra i per mar i, aquest fet, va permetre Howard Lawson plantejar, de manera prou eloqüent per al Hollywood de l'època, les conseqüències del conflicte en la població civil.

---

[50] Mirito Torreiro, "Hollywood en guerra. Propaganda y esfuerzo bélico en la Segunda Guerra Mundial", *Nosferatu. El cine y las instituciones de la violencia,* octubre, 1991, p. 25.
[51] Ronald Brownstein, *The Power and the Glitter*, op. cit., p. 87.

Wanger va presentar el guió, com era preceptiu, a la PCA, i només va aconseguir l'aprovació de Breen, per a la seva filmació, després que s'hagués compromès a atenuar els trets que podien identificar els dos bàndols en conflicte. Malgrat aquesta atenuació ideològica, el contingut de la pel·lícula permetia sobreentendre, almenys per a un nord-americà mínimament informat, una presa de posició favorable al bàndol republicà.

L'interessant de *Blockade* és la reelaboració que de la realitat espanyola van fer els responsables de la pel·lícula, per fer-la, presumiblement, més comprensible a l'espectador nord-americà. Aquesta reelaboració implicava desplegar, en el context concret de la guerra espanyola, els valors que, tradicionalment, havien esdevingut essencials en la descripció dels Estats Units. Com succeïa i com succeiria amb moltes altres pel·lícules nord-americanes de l'època, la interpretació de la realitat espanyola es feia a partir d'aquells valors que havien derivat dels postulats de l'*agrarisme jeffersonià***,** dels plantejaments idealistes del *transcendentalisme*, i, també, de l'humanisme d'arrel il·lustrada. L'escenari on inicialment es desenvolupava l'acció i el protagonista d'aquesta acció, un pagès del bàndol republicà interpretat per Henry Fonda, eren paradigmàtics, en aquest sentit.

Com assenyala Sonia García:

"... la película comienza con un paseo de la cámara por el campo, esta vez sobre un prado en el que un pastor toca la flauta para su rebaño./.../ En el idílico paisaje, de reminiscencias garcilasianas, que se ofrece a nuestras miradas al comienzo de Blockade *hay algo que recuerda a un Edén no tocado aun por la corrupción del tiempo. La aparición de la star, Henry Fonda, y el diálogo que mantiene con Louis viene a confirmarnos el carácter aurático de la estampa que se nos presenta. La persona de Henry Fonda encarna los valores del héroe humanista, su equidad y su fe en la ciencia, la justicia y el progreso (en sus primeras películas interpreta al típico granjero del sur, con su amor y apego a la tierra y más tarde daría vida al joven Lincoln y al protagonista de* Las uvas de la ira*, las dos películas de John Ford). Aquí lo encontramos interpretando al propietario de una granja que sin embargo no es un terrateniente propiamente dicho, puesto que trabaja la tierra con sus propias manos. Precisamente porque sabe el valor que tiene la tierra para la*

perpetuación de la vida empuña las armas para defenderla cuando su productividad se halla amenazada" [52].

Blockade es va estrenar al *New York Radio City Music Hall*, el juny de 1938, i fou titllada de propagandística per aquells qui, als Estats Units, recolzaven Franco, i fou boicotejada arreu del país per nombroses organitzacions catòliques[53].

El 1939, l'any de l'esclat de la guerra, la Warner Bros va produir, *Confessions of a Nazi Spy*. El film estava basat, també, en un fet real: la captura d'una vintena d'espies nazi en territori nord-americà, el seu judici i la seva posterior condemna. Jack Warner va enviar l'escriptor Milton Krims a Nova York per a què seguís el judici i per a què n'elaborés una narració que servís de base per a una pel·lícula. Assabentat de la qüestió, el cònsol alemany a Los Angeles es va posar en contacte amb Joseph Breen per a impedir el desenvolupament del projecte. Breen va advertir la Warner Bros. i, de fet, va intentar impedir la realització de la pel·lícula, però, malgrat això, Jack Warner va decidir tirar endavant la producció del film. Dirigida per Anatole Litvak –futur membre de l'equip cinematogràfic de Capra a l'exèrcit-, *Confessions of a Nazi Spy* va significar la reunió de dos destacats membres del moviment antinazi de Hollywood: el seu guionista, John Wexley, i el seu actor principal, Edward G. Robinson; a banda que el mateix Litvak i, un altre dels actors principals, Paul Luckas, havien emigrat, justament, d'Alemanya en produir-se l'ascens del nazisme[54].

A la pel·lícula apareixia el *German-American Bund*, l'organització político-militar encapçalada per Fritz Kuhn[55], a la qual s'acusava d'haver donat

---

[52] Sonia García López, "Del héroe romántico al combatiente anónimo: dos imágenes idealizadas de la otredad en el cine norteamericano de la guerra civil española", comunicació presentada al congrés *La representación del otro en el cine norteamericano*, Universitat de València, 2004/ Henry Fonda també va intervenir en una altra pel·lícula que John Ford va dirigir en aquesta època: *Corazones indomables* (*Drums along the Mohawk*, 1939). A la pel·lícula, Fonda interpretava, significativament, un jove colon que formava part d'una comunitat que s'instal·lava i provava de prosperar a les ribes del riu Mohawk, en plena guerra per la independència.

[53] Sobre *Blockade* vid. Matthew Bernstein, *Walter Wanger, Hollywood Independent,* op. cit., p. 129-137, Clayton R. Koppes & Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 23-27; Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, p. 54-59.

[54] Sobre Anatole Litvak, vid. p. 249.

[55] Sobre Fritz Kuhn i el *German-American Bund* vid. p. 88 i 206.

suport als espies nazis capturats. A *Confessions of a Nazi Spy* s'afirmava, també, de manera gens ambigua i per primer cop en una pel·lícula de ficció de Hollywood, que l'Alemanya nazi era un país decidit a dominar el món i que aquesta ànsia de domini era una amenaça directa per als Estats Units i per allò que representaven, en termes de llibertat i democràcia. Estrenada el 27 d'abril de 1939, la pel·lícula va provocar els recels dels altres estudis cinematogràfics que van acusar la Warner Bros. d'equivocar-se en la seva opció de plantejar de manera tan evident les acusacions contra l'Alemanya de Hitler. A nivell internacional, la pel·lícula fou prohibida, lògicament, a Alemanya, però també a Itàlia i a Espanya i en alguns altres països, com Irlanda, Suïssa i diverses repúbliques llatinoamericanes, sovint responent a les peticions del govern alemany.

Als Estats Units, però, *Confessions of a Nazi Spy* va marcar la línia que seguirien, poc després, diverses pel·lícules[56].

El 7 d'agost de 1940, els alemanys van prohibir l'exhibició de films americans en totes aquelles zones sota el seu control i, poc després, els italians van fer el mateix.

Aquell mateix any, la prudent Metro Goldwyn Mayer va produir *The Mortal Storm* (1940), dirigida per Frank Borzage. La pel·lícula, que s'iniciava amb unes imatges idíl·liques de la serralada dels Alps i d'un petit poble universitari que s'alçava en una de les seves valls, mostrava, clarament, que l'ascensió al poder del partit de Hitler havia significat la conversió d'Alemanya en un estat totalitari, però, també, establia una distinció entre els nazis i aquells alemanys –com era el cas del protagonista, interpretat per James Stewart- que no havien abraçat la causa hitleriana. Produïda quan ja havia esclatat la guerra a Europa, els responsables de la pel·lícula van interpretar el conflicte bèl·lic com una lluita fratricida, recordant, malgrat que no es cités explícitament, els textos bíblics que plantegen l'agermanament universal de tots els éssers humans davant un únic pare que ha de ser Déu. El Parenostre s'inicia,

[56] Sobre *Confessions of a Nazi Spy* vid. Larry Ceplair i Stephen Englund (ed.), *Inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1939-1960*, University of California Press., Berkeley, 1983, p. 308-310/ Clayton R. Koppes, "Regulating the screen. The Office of War Information and the Production Code Administration", op. cit., p. 267 i següents/ Clayton R. Koppes i Gregory D. Black, *Hollywood goes to war,* op. cit., p. 27-30.

justament, amb les paraules "*Pare nostre que estàs al cel*"[57]. Però, aquest enfrontament fratricida esdevenia, també, literal, en concretar-se l'acció dramàtica de la pel·lícula en la descripció de la dissolució d'una família alemanya, on dos dels fills s'allistaven al partit nazi i s'enfrontaven, així, a la seva germana, Freya Roth, la protagonista femenina del film –interpretada per Margaret Sullavan-, i, també, al seu padrastre, un reputat professor universitari d'ascendència jueva. La pel·lícula es cloïa amb un final molt poc optimista: el padrastre moria a la presó; la mare i el fill petit aconseguien fugir a Àustria, poc abans però de la seva annexió a Alemanya; i Freya moria a causa dels trets d'un escamot de soldats nazis comandats pel seu antic xicot, just quan intentava arribar a Àustria. *The Mortal Storm* mostrava la persecució racial i intel·lectual que van promoure els nazis, i plantejava la seva ascensió al poder com l'inici de la fi de l'equilibri, gairebé paradisíac, en què vivia aquella paradigmàtica comunitat, regida pel seu estret contacte amb la natura, la seva bonhomia quotidiana i el seu compromís amb el progrés intel·lectual. La recreació d'aquella comunitat era molt propera a la recreació d'aquelles comunitats americanes que, amb insistència, havien esdevingut les protagonistes d'un bon nombre de pel·lícules produïdes aquells anys. I el personatge interpretat per James Stewart, aquell alemany bo que deixava la universitat just quan els nazis ascendien al poder, recordava el personatge de *Mr. Smith* que l'actor havia interpretat només quatre anys abans. El tret més destacat de Stewart tornava a ser el seu origen camperol, la seva estreta unió amb la natura, que el duia a ser capaç de guarir un poltre o de conèixer, millor que ningú, els passos a través dels Alps[58].

[57] El Parenostre a Lluc. 11,2. *Bíblia Catalana* (BCI), op. cit.
[58] Sobre *The Mortal Storm* vid. Roger Manvell, *Films and the Second World War,* A.S. Barnes Ed., South Brunswick, New Jersey, 1974, p. 33-34.

The Mortal Storm. Imatges inicials. Estampa idíl·lica, virginal, dels Alps i del poble universitari, a les seves vessants.

Martin Breitner (James Stewart), junt amb la seva mare, tenint cura d'un poltre.

Martin i Freya, els alemanys bons, enmig d'una celebració nazi.

Aquella distinció entre nazis i alemanys *bons* es va reproduir en un seguit d'altres pel·lícules, al llarg de 1940 i 1941. Pel·lícules com ara *Four Sons* (1940) d'Archie Mayo, *Escape* (1940) de Mervin LeRoy i *I Married a Nazi* (1940) d'Irving Pichel. Les pel·lícules més destacades d'aquesta sèrie inicial, per la seva singularitat argumental, per la seva qualitat cinematogràfica i per la seva contundent i inapel·lable condemna del nazisme, foren, però, *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Charles Chaplin i *El hombre atrapado* (*Man Hunt*, 1941) de Fritz Lang. En aquesta darrera, filmada, justament, per un director que havia abandonat l'Alemanya de Hitler, ja no hi havia lloc per a la distinció entre alemanys bons i alemanys dolents[59].

Pel que fa a *El gran dictador*, la pel·lícula va tenir diversos problemes, al llarg de la seva llarga gestació, que s'havia iniciat el 1938. Quan Chaplin va començar a desenvolupar el projecte, la guerra encara no era una realitat i les

[59] Sobre una relació de films de temàtica antinazi abans de la intervenció en la guerra dels Estats Units vid. Roger Manvell, *Films and the Second World War*, op. cit., p. 32-33.

democràcies practicaven una política d'apaivagament davant les pretensions territorials italianes, i, especialment, davant les pretensions alemanyes; una política que, finalment, es va demostrar totalment inútil. En aquest context, Chaplin va rebre pressions de la PCA de Breen i, també, de la censura britànica, que consideraven que una pel·lícula que anés contra Hitler i el seu règim polític era contraproduent en aquells moments. Malgrat les fortes pressions que va haver de suportar, Chaplin, que era el productor de la pel·lícula, va continuar amb el projecte fins a la seva estrena el 1940[60].

Hollywodd, per la seva cautela empresarial i pel conservadorisme ideològic de la majoria dels seus principals productors, va comprometre's tardanament amb la situació internacional, sobretot en comparació amb altres mitjans de comunicació de l'època, com la premsa o la ràdio. Però, en fer-ho, Hollywodd es va alinear, sense fissures significatives, amb les tesis probritàniques i prointervencionistes de l'administració demòcrata, i en les seves pel·lícules, pràcticament, no va deixar espai a les posicions aïllacionistes, defensades des de nombrosos àmbits de la vida pública nord-americana i canalitzades a través de la premsa i la ràdio[61].

3.3.1.1. *Government Information Manual for the Motion Picture Industry.*

L'actitud prudent, interessadament prudent, que havien mantingut les grans productores, al llarg dels anys 30, davant l'ascensió i la consolidació dels règims totalitaris, i la posterior deriva, a partir de 1939, d'aquestes productores cap a posicions cada cop més compromeses amb la causa intervencionista que defensava l'administració demòcrata, va acabar desembocant, després del

[60] Sobre la polèmica al voltat de *El gran dictador* vid. Thomas Schatz, *Boom and bust*, op. cit., p. 38-39 i 267 i següents/ Charles Chaplin, *My Autobiography*, Simon & Schuster, New York, 1964, p. 392 / Charles J. Maland, *The Great Dictator in Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. 159-94.

[61] La relació de pel·lícules que es feren ressò, d'alguna manera, de la situació internacional fou molt més extensa, és clar. La llista compta amb títols tan destacats com ara *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, 1940), produïda per Walter Wanger i dirigida per Alfred Hitchcock, *Ser o no ser* (*To be or not to be*, 1942) d'Ernst Lubitsch i *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz. Per a una relació més extensa de títols vid. Brian Neve, *Films and Politics in America: a social tradition*, Routledge, London, 1992, p. 53-68, especialment p. 57.

bombardeig a Pearl Harbor, en el compromís total, d'aquestes productores, amb el bàndol aliat i va acabar donant, com a fruit, la realització de nombroses pel·lícules sobre el conflicte bèl·lic[62] .

El govern dels Estats Units veia amb bons ulls l'alineament de Hollywodd amb les seves tesis i el fet que, com a resultat d'aquest alineament, es produïssin pel·lícules centrades en la descripció dels fronts de guerra o en la descripció de la vida a la reraguarda. El govern veia bé l'exaltació patriòtica que contenien la majoria d'aquestes pel·lícules però es mostrava més reservat a l'hora de valorar el retrat que, dels enemics, feien aquestes mateixes obres.

Hollywodd va abordar la guerra i la va convertir en tema principal o secundari de tota mena de pel·lícules. La guerra apareixia en tots els gèneres cinematogràfics; apareixia en comèdies, en drames, en musicals, en westerns, en pel·lícules de gàngsters o d'aventures.

Aquesta producció entusiasta, però indiscriminada, corria el perill de trivialitzar l'enemic, de simplificar-lo.

Nombroses pel·lícules, per exemple, van coincidir en caracteritzar els japonesos – els responsables del bombardeig a Pearl Harbor, no cal oblidar-ho, i, per tant, la nació agressora en el subconscient nord-americà -, com a uns éssers gairebé infrahumans, essencialment traïdors; les pel·lícules van avalar la tesi de la "punyalada a l'esquena" (*the "stab-in-the-back"*).

Amb unes relacions geoestratègiques històricament complicades, al sud del Pacífic, i amb una visió dels japonesos marcada per un racisme latent, la idea que el Japó havia estat planejant, durant anys, atacar els Estats Units va arrelar sense massa dificultats. Pearl Harbor va esdevenir la dramàtica confirmació, a ulls dels nord-americans, d'aquella idea, va convertir-se en *el punyal clavat a l'esquena*, en un exemple de gangsterisme a escala internacional, en la culminació d'uns anys d'enganys i doble joc durant els quals els Estats Units haurien interpretat el paper de la víctima innocent[63].

---

[62] Per a una relació de pel·lícules de guerra vid. Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York, 1996 i, també, Thomas Schatz, "The Emerging War Film", dins *Boom and bust*, op. cit. p. 117-21.

[63] *"Here was gangsterism on an international scale with America cast in the role of outraged innocent"*, Clayton R. Koppes i Gregory D. Black, *Hollywood goes to war,* op. cit., p.60. Sobre la visió dels japonesos vid. també: John Downer, *War without Mercy: Race and Power in the Pacific War, 1941-1945*, Pantheon, New York, 1986, especialment p. 94-117.

Pel·lícules com *Menace of the Rising Sun* (1942) de Henry Clay Bate i Allan F. Kitchel Jr., *Secret Agent of Japan* (1942) d'Irving Pichel o *Remember Pearl Harbor* (1942) de Joseph Santley avalaven aquesta tesi.

En el cas alemany, les propostes eren similars, malgrat que, com ja havien avançat pel·lícules com *The Mortal Storm*, Hollywodd mai no va ser tant taxatiu com en el cas japonès i, en nombroses ocasions, els autors de les pel·lícules van esforçar-se per establir distincions entre els alemanys *bons* i els nazis. En qualsevol cas, però, també aquestes pel·lícules tendien a simplificar el conflicte, tendien a presentar els enemics com a clarament inferiors –moralment, és clar, però també militarment-, i aquesta qüestió preocupava especialment el govern.

Sense possibilitat, com ja s'ha assenyalat anteriorment, d'influir directament en la producció cinematogràfica de Hollywodd, el govern, a través de la OWI i del *Bureau of Motion Pictures* (BMP), va reflexionar sobre si totes aquelles pel·lícules, produïdes a l'escalf del fervor patriòtic, servirien per a guanyar la guerra i la conclusió fou que no.

No, asseguraven els analistes de l'OWI, perquè cap d'aquelles pel·lícules no era capaç de transmetre una veritable imatge dels enemics, i perquè cap d'aquelles pel·lícules no tractava seriosament els temes realment importants d'aquella guerra.

El juny de 1942, responent, o intentant donar resposta, a aquestes mancances, el *Bureau of Motion Pictures* va editar un document: el *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*[64].

Com molts documents del govern i de l'exèrcit, aquest *Manual* va aparèixer sense signar, però, pel seu contingut i per les qüestions que plantejava i per la visió del conflicte bèl·lic que transmetia, fou redactat seguint la tendència progressista que caracteritzava l'OWI i el BMP, i segurament hi van participar o, almenys, van seguir de molt a prop la seva redacció, alguns dels màxims responsables d'aquells dos organismes: Elmer Davis, Lowell Mellettt, Archibald MacLeish i Robert Sherwood.

[64] *Government Information Manual for the Motion Picture Industry,* Office of War Information, *Bureau of Motion Pictures*, June 8, 1942, Records of the Office of War Information, RG 208, National Archives, College Park, Md.

Amb aquest document, els seus autors cercaven d'establir les bases ideològiques i estratègiques a partir de les quals era aconsellable de realitzar les pel·lícules; cercaven de proporcionar els temes, relacionats amb el conflicte bèl·lic, que era bo que les pel·lícules abordessin.

A la introducció del *Manual*, els seus autors afirmaven que l'havien redactat a petició de la mateixa indústria cinematogràfica i per a transmetre la informació essencial sobre els objectius del govern i sobre les polítiques que duria a terme, el govern, per a fer front a aquella situació de guerra. En aquelles línies inicials també s'assenyalava que l'oficina que el govern havia obert a Hollywood –depenent del *Bureau of Motion Pictures* - , només tenia caràcter consultiu, i que no era, per tant, una agència amb poders censors[65].

El *Manual* era, doncs, un document amb voluntat orientativa; un primer document al qual s'havien d'anar afegint altres documents amb l'objectiu final de proporcionar la major informació possible i el millor assessorament als responsables de la indústria cinematogràfica. En aquelles primeres línies de presentació, els autors del text també proporcionaven l'adreça on s'ubicava l'oficina –*Sixth Floor, Taft Building, Hollywood, California; telephone HEmpstead 3211*- i n'assenyalaven el seu màxim responsable –Nelson Poynter[66] -, per si algú s'hi volia adreçar a la recerca de més informació o per a qualsevol consulta.

Després d'aquesta presentació, el document establia unes premisses bàsiques a partir de les quals, el govern havia desenvolupat –o desenvoluparia- el seu programa d'informació.

La primera premissa era la constatació que la majoria dels habitants del país recolzaven la iniciativa governamental, el seu programa, a l'hora d'afrontar aquella situació de guerra. Però aquest recolzament estava mancat d'un veritable coneixement del programa. Era un recolzament espontani, no

[65] Sobre la censura i sobre l'oficina especialment creada per a aquesta tasca vid. p. 125.

[66] Nelson Poynter, editor del *St. Petesburg Times*, era un desconegut per a la colònia cinematogràfica de Hollywood. La seva amistat amb el cap del BMP, Lowell Mellett, i la seva sintonia amb la política progressista del *New Deal*, el van dur, però, al capdavant de l'oficina, malgrat els seus escassos coneixements cinematogràfics. Vid. Clayton R. Koppes i Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 58; Thomas Schatz, *Boom and bust*, op. cit., p. 139-140;

fonamentat, no raonat. I aquesta mena de recolzament no era bona. *"In America we are not for "blind followers""*, s'afirmava al *Manual* [67].

Però, aquest rebuig als "seguidors cecs" –en clara referència al que havia succeït i succeïa en els països amb règims dictatorials- no es fonamentava, en un primer moment, en arguments de tipus ideològic, sinó que obeïa a qüestions de tipus pràctic. Si no hi havia un coneixement adequat del programa de guerra, per part dels habitants del país, uns quants revessos militars podien fer trontollar la moral del país. Si no es coneixia la magnitud del programa, el poble no estaria disposat a fer el sacrifici que, a ben segur, se'ls demanaria.

Aquesta primera afirmació donava pas a una segona afirmació que sí que atenyia a la dimensió ideològica. Aquesta segona afirmació seguia la senda marcada per Archibald Mac Leish quan va definir l'estratègia informativa dels països democràtics com una estratègia de la veritat. En aquest cas, els autors del *Manual* afirmaven que:

"The American people, on the whole, are not susceptible to The Strategy of Lies. They prefer truth as the vehicle for understanding. The government believes that truth in the end is the only medium to bring about the proper understanding of democracy, the one important ingredient that can help make democracy work" [68].

L'estratègia de la veritat contra l'estratègia de les mentides. Barrejant qüestions de tipus pràctic amb qüestions d'ordre ideològic, d'ordre moral, el document continuava tot afirmant que els propagandistes de l'Eix havien fallat, perquè en un primer moment no havien dit la veritat al seu poble i ara aquest mateix poble començava a descobrir la realitat rera les falses promeses del règim nazi. El raonament finalitzava amb aquestes paraules: "*We must meet lies with a frontal attack –with the weapon of truth"* [69].

---

[67] *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, op. cit., p.2. A partir d'aquí, les notes que facin referència a aquest text es consignaran com a *Manual*.
[68] *Manual,* op. cit., p. 2.
[69] Ibíd., p. 3.

I *les armes de la veritat* es carregaven amb informació:

"We believe that mass opinion is intelligent and will support an intelligent program – if informed. The people will support a program of decency and integrity, idealism and enlightened selfishness – if adequately informed"[70].

En el darrer punt d'aquesta introducció, s'establien les bases damunt les quals s'haurien assentat i haurien prosperat els feixismes: la ignorància, la frustració i la pobresa.

Malgrat que els autors del text no eren més explícits, sembla evident que quan parlaven d'ignorància es referien a la ignorància associada a les mentides que els dirigents d'aquells països amb règims dictatorials haurien transmès als seus habitants, aquests dirigents els haurien privat de la veritat, els haurien enganyat –els haurien mantingut en la ignorància- amb falses promeses de prosperitat i de recuperació de les glòries passades, en comptes d'acarar-los a la realitat del país. Aquests mateixos dirigents haurien jugat amb la frustració dels habitants del país; una frustració que provenia - en el cas alemany- del desencís provocat per la derrota a la 1ª Guerra Mundial i pels durs resultats del Tractat de Versalles, pel que suposava de pèrdua de territoris, pel que suposava de cop a l'autoestima nacional; però també pel que suposava de dures sancions econòmiques, en concepte d'indemnització de guerra. Aquesta situació de deute amb les nacions guanyadores s'havia unit a la crisi econòmica que havia sacsejat el món a finals dels anys 30 i que havia castigat especialment el poble alemany durant els anys de la República de Weimar previs a l'accés de Hitler al poder. La ignorància, la frustració i la pobresa – la manca de feina, deguda a la crisi- d'àmplies capes de la població haurien proporcionat els arguments necessaris per a l'ascensió del feixisme – del nazisme- al poder. En aquest punt, al *Manual* també es parlava de certs *rics homes reaccionaris* - "*reactionary men of wealth"* - que haurien recolzat – per al seu propi interès i no per a l'interès col·lectiu- l'ascensió i la consolidació d'aquests moviments feixistes als màxims òrgans de decisió del país. En aquest cas es tractaria, probablement, d'una referència a aquells industrials

[70] *Manual,* op. cit., p.3. El subratllat és del propi text.

com ara Alfred Krupp o Fritz Thyssen i les seves respectives empreses, que es van alinear amb Hitler i les seves polítiques[71].

A partir d'aquestes premisses i un cop constatada la necessitat d'informar els habitants del país per a fer front, amb garanties d'èxit, a la nova situació, els autors del document fixaven els punts essencials que havien d'aparèixer en aquesta informació que, a través del cinema, era aconsellable de fer arribar a la població.

El gruix del contingut del *Manual* partia d'un discurs pronunciat pel president Roosevelt, el 6 de gener de 1942[72].

El discurs de Roosevelt, que era el seu discurs anual davant el Congrés, servia per plantejar la necessitat de desenvolupar un programa armamentístic de proporcions desconegudes fins aleshores. Per a justificar el desenvolupament d'aquell programa i aconseguir-ne l'aprovació del Congrés, el president feia una extensa descripció de la guerra fins el moment en què, els Estats Units, després de l'agressió japonesa, s'hi havien implicat. L'argumentació del president es basava en la idea que els Estats Units, en intervenir en el conflicte, s'havien compromès en una lluita que anava més enllà de la simple defensa del seu territori. *"We are fighting today for security, for progress, and for peace. Not only for ourselves, but for all men"* – afirmava el president[73].

Del discurs de Roosevelt, extens i didàctic, els autors del *Manual* n'extreien sis temes bàsics que serien els que, adequadament desenvolupats en les futures pel·lícules, havien de permetre una millor comprensió de la guerra, dels esforços governamentals per a afrontar-la i dels esforços que calia que fes, també, la població. La proposta dels redactors del *Manual* evidenciava, doncs, una clara voluntat d'utilitzar el cinema de ficció per a parlar de la realitat i per actuar damunt d'ella.

---

[71] *Manual,* op. cit., p. 3.
[72] Franklin D. Roosevelt, "Annual Message to Congress", January 6, 1942 a *The War Messages of Franklin D. Roosevelt (December 8, 1941, to October 12, 1942)*, published by United States of America, [s.n.] 1942, p. 33-39.
[73] Ibíd., p. 39.

Els sis temes bàsics, sorgits del discurs de Roosevelt, eren:

a) *Els objectius de la lluita. Per què lluitem?*

b) *L'enemic. Contra qui lluitem?*

c) *Els aliats. Amb qui lluitem?*

d) *Treball i producció. Com pot lluitar cadascú de nosaltres, des del seu lloc de treball?*

e) *La reraguarda. Com podem col·laborar a guanyar la guerra?*

f) *L'exèrcit. Quina és la tasca dels soldats al front?* [74].

Els autors del *Manual* desenvolupaven aquests sis punts seguint un esquema més o menys precís.

Plantejats com si fossin preguntes, cada punt contenia, dos apartats: en el primer es desenvolupaven un seguit d'idees bàsiques que havien de servir per a donar resposta a la pregunta inicial; en el segon, es feien propostes sobre com reflectir aquelles idees bàsiques del primer apartat en les futures pel·lícules de Hollywodd[75].

Cadascun d'aquells dos apartats es reforçava amb fragments de discursos del president Roosevelt, del vicepresident Henry A. Wallace o d'altres personalitats polítiques o socials del país.

a) – Els objectius de la lluita. Per què lluitem?

Amb el primer dels punts es provava de respondre a la pregunta de "per què lluitem?" ("*Why We Fight"*). Es lluitava per la supervivència dels Estats Units en tant que país i era important que tothom fos conscient, s'insistia, que la independència política de la nació depenia de la victòria en la guerra. Calia entendre –i calia fer entendre - què representaven, què eren els Estats Units, en tant que país, i què devien, els ciutadans, a aquest país, a la seva realitat política i social. Aquesta primera idea es reforçava amb un fragment d'una de les *fireside chats* de Roosevelt:

[74] *Manual,* op. cit., p. 4.
[75] Per a una relació dels continguts del *Manual*, en forma d'esquema, vid. p. 172-174.

"In time of crisis when the future is in the balance, we come to understand, with full recognition and devotion, what this nation is, and what we owe to it"[76].

La defensa dels Estats Units i del que representaven, significava la lluita de la llibertat contra l'esclavitud. I aquesta lluita de la llibertat contra l'esclavitud és concretava en els quatre eixos del discurs de les *Quatre llibertats* que Roosevelt havia pronunciat el 6 de gener de 1941: llibertat de parlar, d'expressar opinions lliurement –*freedom of speech*-; llibertat de religió, llibertat de culte –*freedom of religion, freedom of every person to worship God in his own way*-; la llibertat que permetés totes les nacions establir enteses de tipus econòmic i comercial i, d'aquesta manera, poguessin proporcionar als seus habitants una vida saludable i en pau –*freedom from want, which translated into world terms, means economic understandings which will secure to every nation a healthy peacetime life for its inhabitants*-; i, finalment, sentir-se lliures de la por que suposava per a les nacions i per a les persones el militarisme expansionista i agressiu d'alguns països –*freedom of fear, which, translated into world terms, means a world-wide reduction of armaments to such a point and in such a thorough fashion that no nation will be in a position to commit an act of physical aggression against any neighbor – anywhere in the world*[77].

Continuant amb l'estratègia de combinar la vessant més teòrica, més ideològica, amb la vessant pràctica, el text feia èmfasi en la necessitat de no reduir aquests quatre conceptes a simples marques –*trademarks*-, a simples eslògans, i per aconseguir-ho calia que cada individu entengués com aquelles *quatre llibertats* afectaven la seva vida, els seus afers de cada dia, i calia que entengués, també, com canviaria la seva situació si les forces de l'Eix guanyaven.

La segona idea, que s'introduïa en aquest primer punt, era la de la necessària expansió de la filosofia i de la realitat de les *quatre llibertats* arreu

[76] *Manual,* op. cit., p. 6. Franklin D. Roosevelt, "On Progress of the War" February 23, 1942, a http://www.fdrlibrary.marist.edu/022342.html .

[77] *Manual,* op. cit., p. 7. El discurs, conegut, popularment, com el *Discurs de les Quatre Llibertats – The "Four Freedoms" Speech* –, Roosevelt el va pronunciar el 6 de gener de 1941, i en el *Manual* es data incorrectament: el 6 de gener de 1942. Sobre el discurs vid. http://www.fdrlibrary.marist.edu/4free.html.

del món. En altres paraules, i com assenyalava el mateix president Roosevelt, l'operació bèl·lica no es podia limitar a una simple victòria sobre els enemics sinó que havia de concretar-se en l'establiment d'aquells preceptes, en l'establiment de la democràcia arreu, fins i tot en aquells països als quals ara s'enfrontaven. La futura seguretat del món i d'Amèrica –dels Estats Units - estaven en joc.

Amb la ment posada en la Primera Guerra Mundial, en el Tractat de Versalles i en la frustrada Lliga de Nacions –impulsada, inicialment, pel president nord-americà Woodrow Wilson-, la postguerra d'aquesta nova confrontació mundial havia de ser sensiblement diferent a la de l'anterior conflicte bèl·lic per a evitar de reproduir-ne els errors; uns errors que havien dut a l'actual conflicte mundial. És en aquest sentit que calia interpretar les paraules del president Roosevelt quan en descriure les quatre llibertats, les feia extensives a tot el món –*"everywhere in the world"*[78].

El *Manual* responia, doncs, a la pregunta principal de "per què lluitem?": es lluitava per la supervivència dels Estats Units com a nació, i, també, es lluitava per a l'extensió de la democràcia arreu del món, com a deure moral però també com a estratègia per a evitar futurs episodis bèl·lics, com el que estaven patint en aquells moments; un episodi bèl·lic que posava en perill la supervivència dels Estats Units en tant que nació.

Aquestes dues idees bàsiques, o alguns aspectes d'aquestes dues idees bàsiques, trobaven, tot seguit, la seva concreció cinematogràfica.

La primera qüestió que creien, els autors del *Manual*, que era bo que els productors de Hollywood incorporessin a les seves noves produccions, era que la guerra, en la què s'havien involucrat els Estats Units, era una guerra que implicava tothom: "*We must emphasize that this is a people's war"*[79].

Aquest concepte –*"the people's war"*- implicava tota la nació en la lluita i s'oposava als possibles interessos egoistes –*"selfish interests"*- de reduïts

[78] Si la primera postguerra mundial havia donat lloc a la Lliga de Nacions, la segona postguerra mundial va veure néixer les Nacions Unides, i els plans de reconstrucció impulsats pels Estats Units d'aquelles zones que havien estat escenari dels combats. Aquest procés de reconstrucció física però també ideològica, dirigit pels Estats Units, no va afectar lògicament aquells països que a partir d'aleshores van passar a estar sota la influència soviètica.
[79] *Manual,* op. cit., p. 8

grups industrials o financers que veurien en la confrontació una possible oportunitat de guany.

Guiats, una vegada més, per la intervenció radiofònica de Roosevelt, del 6 de gener de 1942, aquesta crida a la implicació de tot el país en el conflicte mundial formava part de la retòrica bèl·lica clàssica, però també recordava les tesis sostingudes pel president nord-americà quan, en plena Depressió, denunciava aquells que, egoistament, per un afany d'enriquiment personal, haurien menat el país a la situació crítica en la que es trobava.

Aquesta idea de la *guerra del poble* donava pas al segon tema que calia destacar, que calia *dramatitzar*, en les futures pel·lícules. El poble nord-americà lluitava per a defensar el seu país i, en fer-ho, no feia altra cosa que reproduir el que havien fet els seus avantpassats en les lluites que van donar lloc a la independència del país. Els lluitadors actuals s'inserien en la tradició:

"We must emphasize the American heritage, the historical development that has made us what we are. What is the American way of life? It is a 1942 version of 1776. We have developed into a complex socio-economic system, but it is all based on the framework of the doctrine that has lived since its promulgation in Independence Hall in Philadelphia"[80].

La doctrina promulgada a l'*Independence Hall* de Filadèlfia, no era altra que la que emanava de la Declaració d'Independència dels Estats Units, signada, el 1776, en aquell edifici.

Aquesta idea, la de *l'herència americana,* la de la inserció dels nord-americans actuals, i de la seva lluita, en un *continuum* històric que arrencava en els temps de la colònia, l'havia plantejada en diverses ocasions el president Roosevelt i, de fet, era quelcom que formava part de l'ideari nord-americà. Però una de les formulacions més acurades d'aquesta qüestió la va proposar el vicepresident nord-americà, Henry A. Wallace, en un discurs pronunciat davant la *Free World Association*, el 1942[81].

---

[80] *Manual,* op. cit., p. 8-9.

[81] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", New York City, May 8, 1942, a http://newdeal.feri.org/wallace/haw17.htm. Alguns fragments d'aquest discurs van ser utilitzats, justament, al *Manual*, però, degut a la seva importància i a la importància que va tenir, aquest discurs, en la concepció final de la sèrie *Why We Fight*, serà analitzat, de forma individual, més endavant: vid. p. 175 i ss.

La idea que en sorgia, tanmateix, d'aquest plantejament, era que la revolució iniciada amb la independència de les colònies nord-americanes, el 1776, encara no s'havia completat. No calia ser un observador massa perspicaç per adonar-se que el discurs, vocacionalment democràtic que havia marcat les primeres pàgines del *Manual,* entrava en contradicció amb la pròpia realitat cultural, econòmica i social del país. Als Estats Units del segle XX encara existien bosses de gent que no tenien accés a l'educació, bosses de gent en situació econòmica i social precària –els no privilegiats de la societat, *unprivileged*- i minories oprimides. Aquesta aparent contradicció entre la doctrina fundacional del país i la realitat de principis dels anys 40 del segle XX, trobava la seva solució en la teoria de Roosevelt i Wallace quan afirmaven que la revolució encara no s'havia completat, que encara seguia en procés –" *the revolution of the past 150 years has not been completed*"-[82] . Tenint en compte això, doncs, a la pantalla, les pel·lícules havien de reflectir, a més a més de l'herència democràtica del país, el fet que només a través d'un procés de democràtic, com el que estaven protagonitzant aleshores, els no privilegiats podrien deixar de ser-ho en un futur:

"Can we not portray on the screen the fact under the democratic process the unprivileged have become less underprivileged?" [83].

Els autors del *Manual* citaven, en aquest sentit i com a exemple, la minoria negra: *"For example, the Negroes have a real, a legal, and a permanent chance for improvement of their status under democracy and no chance at all under a dictatorship"* [84].

Per tant, la lluita contra els totalitarismes, era, també, una lluita per assegurar la continuació d'aquell procés de millores democràtiques, de conquestes socials que s'havia iniciat amb la revolució nord-americana.

Seguint aquesta línia de raonament, i malgrat les mancances ja consignades, el següent punt que calia destacar a les pel·lícules de Hollywood era la idea del *melting pot*: el país com a gresol de races i cultures.

---

[82] *Manual,* op. cit., p. 9. Henry A. Wallace, *The Price of Free World Victory,* op.cit.
[83] *Manual,* op. cit., p. 9.
[84] *Manual,* ibíd. La qüestió de la minoria negra i la seva contribució a l'esforç de guerra era prou important com perquè, com es veurà més endavant (p. 251), Capra i el seu equip de col·laboradors li dediquessin expressament un documental: *The Negro Soldier*.

"*We must emphasize that this country is a melting pot, a nation of many races and creeds, who have demonstrated that they can live together and progress. We must establish a genuine understanding of alien and minority groups and recognize their great contribution to the building of our nation. In this war for freedom they fight side by side with us"* [85].

En la guerra calia comptar amb tothom, calia oblidar i intentar fer oblidar les injustícies socials, les discriminacions, la segregació. Però, malgrat aquesta voluntat, el mateix govern demòcrata, en una de les decisions més polèmiques d'aquells anys, va impulsar el confinament dels nord-americans d'origen japonès en camps d'internament. El febrer de 1942, Roosevelt va signar una ordre executiva –*Executive Order 9066*- que implicava, davant d'una potencial amenaça a la seguretat nacional, la reclusió de la primera i segona generació de japonesos-americans que residien a la costa oest del país. L'acció va implicar l'internament de 120.000 persones, dos terços de les quals eren ciutadans nord-americans de naixement. Tota aquesta població va ser forçada a deixar les seves cases, les seves feines i les seves possessions i va haver de desplaçar-se fins a camps d'internament habilitats a les zones del centre del país, lluny de la costa del Pacífic, d'on, hipotèticament, podia venir una invasió japonesa[86].

El darrer punt a tenir en compte en les futures pel·lícules, feia èmfasi en la idea que per aconseguir aquella llibertat i aquella seguretat calia treballar, lluitar i, significativament, entendre –*understand*-, comprendre què era el que estava en joc, contra qui s'enfrontaven els nord-americans, i per a què es lluitava:

"We are fighting for a New World. We are fighting for a more decent world – a world free from force and militarism. We are fighting not only to maintain for ourselves the gains we have made in the past, but also for the right to build a new and better life "for all people and for future generations". We are

[85] *Manual,* op. cit., p. 10.
[86] Mary Kupiec Cayton, Elliot J. Gorn i Peter W. Williams (ed.), *Encyclopedia of American Social History*, vol. I, Scribner, New York, 1993, p. 200.

fighting for democracy among nations as among individuals, for a world community dedicated to the free flow of trade, ideas, and culture"[87].

b) <u>*L'enemic. Contra qui lluitem?*</u>

Un cop s'havien fixat les idees bàsiques de "per què lluitem", el *Manual* passava a descriure contra qui es lluitava ("*Whom we fight. The nature of our adversary"*), amb l'objectiu que la descripció que es proposava de l'enemic fos assumida, també, per les pel·lícules de Hollywood; amb l'objectiu que els autors d'aquestes futures pel·lícules desterressin les caracteritzacions simplistes dels enemics que havien proposat en la majoria de les pel·lícules produïdes fins en aquell moment.

L'anàlisi de l'enemic, comportava parlar de la seva filosofia, dels seus objectius i de les seves tàctiques.

Qui era l'enemic? En el *Manual* es cercava de desterrar la idea de què l'enemic a combatre eren només els caps visibles dels països que conformaven l'eix: *"The enemy is not just Hitler, Mussolini, the Japanese war lords"*[88].

En aquesta voluntat d'allunyar-se de la resposta fàcil, de l'anàlisi superficial, es proposava una definició de l'enemic que anava més enllà dels rostres omnipresents, en els mitjans de comunicació de l'època –premsa gràfica, noticiaris cinematogràfics -, dels líders dels països enemics. La proposta partia del fet, constatat a través d'enquestes d'opinió, que tres de cada deu americans no entenia què o qui era l'enemic –"*three Americans in ten do not understand what or who their enemy is"*-. Aquests mateixos americans creien que amb la supressió d'aquells líders seria possible negociar una pau amb els dirigents dels països de l'Eix[89].

[87] *Manual,* op. cit., p. 11.
[88] Ibíd., p. 13.
[89] Ibíd.

Per als autors del *Manual*, el veritable enemic a combatre no era tant aquells líders –Hitler, Mussolini o els militars que estaven al capdavant del govern del Japó- com la filosofia que els hauria fet possible: el militarisme.

"The enemy is militarism –the doctrine of force- the age-old idea that people cannot coinhabit the earth unless a few men dominate all others through physical force" [90].

De la mateixa manera que, en paraules de Roosevelt o Wallace, històricament s'havia desenvolupat, i es continuava desenvolupant, la revolució democràtica, encapçalada pels Estats Units, també històricament s'havia desenvolupat, i continuava ben present, en aquells països que conformaven l'Eix, la filosofia de l'agressió com a mitjà de conquesta, d'imposició d'un país damunt d'altres, per la força de les armes.

També en aquesta ocasió, però, la teoria venia avalada per la pràctica, per exemples propers, en el temps, als nord-americans. En el text es recordava que, en aquella guerra, el pacte, la negociació no era possible i es posava com a exemple el que havia esdevingut després de les negociacions que van culminar amb el pacte de Munic – el 29 de setembre de 1938- i, més proper encara, el fet que l'atac aeri a Pearl Harbor havia tingut lloc gairebé simultàniament a les negociacions que els nord-americans mantenien amb els japonesos.

Al *Manual,* per a refermar aquesta hipòtesi s'utilitzava, significativament, un fragment del discurs d'Archibald Mac Leish, *"The Strategy of Truth"*:

"Negotiation in this war is not possible in the sense in which negotiation was possible in other wars. Knowing what we do or what we should of previous negotiations with the Axis Powers –negotiations in Munich, negotiations in the office of Secretary Hull while the Japanese planes were already over Honolulu – knowing this, none of those who now oppose the Axis would dare to trust the Axis in a negotiated peace, would dare relax one moment or disarm one regiment or return one factory to civil use as long as Hitler and the Japanese were armed and undefeated" [91].

---

[90] *Manual,* op. cit., p.13.
[91] Ibíd., p. 14. / Archibald MacLeish, "The Strategy of Truth", op. cit., p. 30.

La traïció i les falses promeses, el no respecte a la veritat, la mentida que hi havia implícita en el pacte de Munic i en les negociacions gairebé simultànies a l'atac a Pearl Harbor, donaven arguments, als autors del *Manual*, per a proposar, per a descobrir, el veritable rostre de l'enemic, per a posar-lo en evidència a partir del desvetllament dels seus objectius reals: la dominació del món per la força de les armes; una dominació que anava més enllà de l'expansió territorial, que responia a una estratègia de les élites dels països de l'Eix per a explotar els pobles i monopolitzar tots els recursos mundials. L'assoliment dels seus objectius convertiria els éssers humans, els individus, en esclaus. I aquesta qüestió, en aquells moments, ja no era una mera especulació, perquè com s'afirmava: *"These facts are documented in the degradation and suffering of the conquered countries"* [92].

Descobert qui era l'enemic –el militarisme secular encarnat i perpetuat per les élites i pels exèrcits dels països de l'Eix- i descoberts els seus objectius –el domini mundial de països, de persones i de recursos materials-, en el *Manual* es passava a descriure quines eren les tàctiques que utilitzaven aquells països per aconseguir els seus objectius.

Centrant-se en aquells aspectes no militars, centrant-se en aquells aspectes que atenyien a la vessant propagandística, al *Manual* s'apuntava com a element clau de l'estratègia de les forces de l'Eix, en aquest àmbit, assolir el trencament de la coalició aliada.

La consigna era *dividir per a conquerir* (*Divide and conquer*) i, l'argumentació al voltant d'aquesta idea, s'extreia, de nou, d'una intervenció radiofònica de Roosevelt:

"The object of the Nazis and the Japanese is, of course, to separate the United States, Britain, China and Russia and to isolate them one from another, so that each will be surround and cut off from sources of supplies and reinforcements. It is the old familiar Axis policy of "divide and conquer" [93].

---

[92] *Manual,* op. cit., p.14.

[93] Ibíd., p. 16. / Franklin D. Roosevelt, "Report on the Military and Strategic Course of War", Radio Address to the Nation, February 23, 1942, a *The War Messages of Franklin D. Roosevelt,* op. cit., p. 41.

La tàctica per aconseguir-ho era la desinformació, el fer circular rumors, notícies contradictòries, propiciant el que en el text s'anomenava una *guerra de nervis* ("*war of nerves"*), fruit de la creació de falses expectatives que, posteriorment, eren desmentides, amb l'objectiu final de desmoralitzar, d'aconseguir que ningú no confiés en res ni en ningú.

Davant aquesta tàctica, en el *Manual* es reclamava que l'enemic fos mostrat en la seva veritable perspectiva *("must be shown in his true perspective"*) perquè:

"Only by seeing him clearly and without distortion can we [els nord-americans] *immune to lies, rumor, over-confidence, and defeatism"*[94].

I es reclamava, també, que tothom estigués amatent als quintacolumnistes*:*

"We must be especially prepared to stifle the fifth columnists in the United States who will try to sabotage not merely our war material plants, but even more important, our minds"[95].

Corroborant el que s'ha exposat fins en aquest punt, els autors del *Manual* apuntaven, de nou, aquells ítems, aquelles idees, aquells conceptes que podien ser convertits en material cinematogràfic.

Enfront de la creença que es podia negociar amb els líders de les forces de l'Eix –especialment amb Hitler-, calia mostrar i demostrar, per mitjà de les pel·lícules, les mentides i les traïcions d'aquells líders i dels seus exèrcits, i calia mostrar, especialment, la situació actual d'aquells països, com ara Romania i Hongria, que no van entendre, segons el *Manual*, que col·laborar amb les forces de l'Eix significava ésser envaïts per aquestes forces i perdre la seva independència en tant que nacions.

Calia mostrar, cinematogràficament, també, la crueltat i el cinisme de l'enemic, però s'havia d'evitar la reducció simplista, en la què solien caure la majoria de pel·lícules de Hollywood; una reducció que suposava caracteritzar

[94] *Manual,* op. cit., p. 17.
[95] Ibíd. / Henry A. Wallace, *The Price of Free World Victory,* op. cit.

tots els alemanys, tots els italians i tots els japonesos com a uns *bàrbars bestials* ("*as bestial barbarians"*)[96]. En la recerca de la credibilitat informativa, bàsica per a l'estratègia propagandística nord-americana, evitar aquesta generalització esdevenia essencial.

Segons els autors del *Manual*, el poble americà sabia que aquest fet –el de la maldat de tots els habitants dels països de l'Eix- no era cert. I, insistir en aquesta qüestió podia posar en perill la línia argumental plantejada pels estrategs nord-americans, podia posar en perill la seva credibilitat.

Les pel·lícules també podien ser un vehicle adequat per a descobrir l'estratègia que tenia l'enemic per a dividir la coalició aliada, la seva estratègia de *dividir per a conquerir*. I podien evidenciar, a més a més, la falsedat de la pretensió de les forces de l'Eix d'imposar un *nou ordre mundial*. Els films nord-americans havien de demostrar que aquest ordre, proposat pels països de l'Eix, no era nou, ni tampoc no era un ordre. La seva política d'imposició per mitjà de les armes es remuntava, pràcticament, als inicis de la civilització:

"*The Axis New Order is neither new nor has it order. It didn't just happen when Hitler came to power. Pharaon knew all about it; Caesar, were he alive, would understand it"*[97].

Finalment, es feia èmfasi en què les pel·lícules havien de demostrar que l'enemic no era invencible, però, al mateix temps, calia que tampoc no es minimitzés la seva capacitat bèl·lica:

"Remember, the United States has never lost a war –but Japan has never lost a war either. The enemy is not invincible – but he is neither stupid nor weak nor foolish"[98].

[96] *Manual,* op. cit., p. 18.
[97] Ibíd., p. 19. Aquesta dimensió mil·lenària de les tàctiques de domini utilitzades pels països de l'Eix, fet que els emparenta, a criteri dels redactors del *Manual*, amb els imperis de l'Antiguitat, és extreta, directament, d'un discurs del vicepresident Wallace, vid. p. 348.
[98] *Manual*, p. 20. El subratllat és del propi text.

c) *Els aliats. Amb qui lluitem?*

Descrites i argumentades les raons de perquè calia lluitar, descoberta la veritable naturalesa de l'enemic i les seves intencions, el *Manual* provava de fixar, en aquest tercer punt, aquelles qüestions que calia tenir en compte, cinematogràficament parlant, a l'hora de presentar i descriure els països aliats.

L'objectiu era el mateix que havia guiat la redacció dels anteriors punts: la necessitat de conèixer i comprendre; de conèixer i comprendre, en aquest cas, els països aliats, per a fer més forta i efectiva l'aliança amb ells.

En el rerafons argumental d'aquest punt s'hi podien detectar, encara, les tensions provocades per importants sectors de la societat nord-americana que es van declarar, al llarg de la dècada dels trenta, aïllacionistes i no intervencionistes. Però, sobretot, el que aquest punt reflectia era el convenciment, fruit de nombroses enquestes d'opinió, de què bona part dels habitants dels Estats Units havien interpretat la implicació del país en la guerra únicament com una resposta a l'agressió japonesa a Pearl Harbor. En aquest sentit, per als autors del *Manual*, calia que es traslladés a les pantalles, també, l'estratègia d'abast mundial de lluita contra les forces de l'Eix que havia assumit l'administració demòcrata en implicar-se en la guerra.

Era en aquest sentit, doncs, que s'afirmava que els Estats Units no estaven –no lluitaven- sols:

"*We are not alone. The United States is one Nation among twenty-seven who are dedicated to fighting the Axis to a finish"*[99].

Aquesta aliança incloïa països importants políticament i militarment, com el Regne Unit (Gran Bretanya i Irlanda del Nord), la Xina i la URSS, però també altres països de menor pes polític i militar, fins a conformar una aliança de vint-i-set països sota la denominació comuna de Nacions Unides[100].

---

[99] *Manual,* op. cit., p. 22.

[100] *Declaration by the United Nations*. La declaració, signada a Washington, l'1 de gener de 1942, aplegava els següents països: Estats Units, el Regne Unit, la URSS, la Xina, Austràlia, Bèlgica, Canadà, Costa Rica, Cuba, Txecoslovàquia, la República Dominicana, El Salvador, Grècia, Guatemala, Haití, Hondures, l'Índia, Luxemburg, els Països Baixos, Nova Zelanda, Nicaragua, Noruega, Panamà, Polònia, Àfrica del Sud i Iugoslàvia. Aquests països van subscriure el pacte signat per Roosevelt i Churchill, el 14 d'agost de 1941, conegut com l'*Atlantic Charter*, que plantejava el món que caldria construir un cop acabada la guerra, i es van comprometre a contribuir en l'esforç de guerra contra les potències de l'Eix,

Malgrat la utilització, en el *Manual*, d'un altre fragment de la intervenció radiofònica del president Roosevelt, on aquest reconeixia la independència de les nacions que integraven l'aliança, i on reconeixia la igualtat en dignitat i importància de totes aquelles nacions[101], el cert és que, en el context de la guerra, la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina es singularitzaren políticament i militarment.

El *Manual* es va cenyir a aquesta línia argumental i va fer èmfasi en la necessitat de donar a conèixer cinematogràficament, als ciutadans nord-americans, aquells països aliats més importants militarment i estratègica: la Gran Bretanya, la Unió Soviètica –sempre anomenada Rússia- i la Xina[102].

El coneixement i la comprensió havien de ser recíprocs:

"We must understand and know more about our Allies and they must understand and know more about us"[103].

Amb aquesta aproximació cinematogràfica als aliats calia combatre, segons els autors del *Manual*, certes mentides, certes idees prefixades sobre la Gran Bretanya i Rússia, calia superar l'actitud protectora, paternal, que els nord-americans havien mantingut, tradicionalment, envers la Xina. Calia fer èmfasi en la força i l'heroisme dels aliats –destacant la resistència xinesa a l'agressió japonesa, les victòries russes i la persistent resistència britànica, després de la desfeta de Dunkerque i durant la batalla d'Anglaterra. Però, calia, també, consignar la bona disposició mostrada pels holandesos a ajudar els nord-americans, immediatament després de Pearl Harbor, i els seus èxits en el mar; l'heroica resistència de la França lliure, de Noruega i de Iugoslàvia i

---

fins a la seva derrota total, i a no signar, unilateralment, l'armistici amb aquestes potències. Vid. Franklin D. Roosevelt, *The War Messages of Franklin D. Roosevelt*, op. cit., p.30-32. La *Declaració de les Nacions Unides* va estar en l'origen de la creació de l'ONU i de la carta signada, amb aquesta finalitat, per cinquanta països, el 26 de juny de 1945 a San Francisco.

[101] "*The United Nations constitute an association of independent peoples of equal dignity and importance*". *Manual,* op. cit., p. 23. Franklin D. Roosevelt, "Report on the Military and Strategic Course of War", Radio Address to the Nation, February 23, 1942, a *The War Messages of Franklin D. Roosevelt,* op. cit., p. 47.

[102] *Manual,* op. cit., p. 23.

[103] Ibíd., El subratllat és del propi text.

d'altres pobles de l'Europa ocupada. Finalment, calia conèixer i entendre els veïns llatinoamericans[104].

"Units resistirem" ("*United we stand"*) era el lema –i rere el lema, la voluntat de convertir-lo en realitat- que animava l'estratègia dels autors del *Manual*. Aquesta unitat proporcionava, o havia de proporcionar, a les forces aliades, a les Nacions Unides, un major nombre de població, de forces armades, de matèries primeres i de capacitat productiva respecte de les de les forces de l'Eix. A aquesta qüestió estratègica –aquesta superioritat tècnica i militar – s'unia, però, la voluntat de garantir, també, per a la immediata postguerra i per a les generacions futures un món on les *quatre llibertats* del discurs del president Roosevelt esdevinguessin realitat.

De nou, com en els anteriors punts, en el *Manual* es suggerien alguns temes que podien ser tractats cinematogràficament. El text feia èmfasi, sobretot, en la utilitat del cinema per a trencar els estereotips que el públic nord-americà –i el mateix cinema- havia adjudicat als tres principals aliats: la Xina, la Gran Bretanya i la Unió Soviètica.

En el cas de la Xina, el que calia era lluitar contra la idea protectora i paternal que molts nord-americans tenien respecte del país asiàtic, una idea que s'havia anat formant, a patir del segle XIX, amb l'arribada dels primers missioners nord-americans a aquelles terres. Com assenyalen Koppes i Black, Hollywood va reforçar aquesta impressió i la va barrejar amb aquella altra que retratava el país com un territori llunyà i exòtic[105]. La Xina cinematogràfica estava poblada de malvats mandarins a l'estil de Fu-Manxú, d'inhumans senyors de la guerra, de simples i innocents pagesos, com els descrits en les narracions de Pearl S. Buck, o de savis detectius com Charlie Chan, protagonista, primer, d'una sèrie de novel·les populars, obra d'Earl Derr Biggers, i, posteriorment, d'una sèrie de pel·lícules, on el seu coneixement de

[104] La proximitat geogràfica i la possibilitat que alguns dels països de la part sud del continent esdevinguessin cap de pont d'una hipotètica invasió de les forces de l'Eix va dur l'administració demòcrata a crear una oficina independent de l'OWI, especialment dedicada a les relacions amb els països d'Amèrica del centre i del sud, l'organisme era l'*Office of the Coordination of Inter-American Affairs (CIAA)*. Nelson Rockefeller en va ser el seu director. Vid. Thomas Schatz, *Boom and bust*, op. cit., p. 141.

[105] Clayton R. Koppes i Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 263.

les doctrines de Confuci li servia per a confondre els delinqüents i atrapar-los[106].

Algunes de les produccions cinematogràfiques més significatives, d'aquells anys, foren: *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express,* 1932), una de les elaborades recreacions cinematogràfiques de Josef Von Sternberg, amb Marlene Dietrich interpretant l'exòtica i misteriosa Shanghai Lil; *The good earth* (1937) de Sidney Franklin, a partir d'una novel·la de Pearl S. Buck, i amb Paul Muni i Louise Rainer interpretant una parella d'humils pagesos; o *Estirpe de dragón* (*Dragon Seed*, 1944) de Harold S. Bucquet i Jack Conway, on els pagesos eren interpretats, entre d'altres, per Walter Huston i Katherine Hepburn.

Estirpe de dragón. Una imatge rural i idíl·lica del començament de la pel·lícula i Katherine Hepburn caracteritzada com a la protagonista xinesa de la cinta.

Aquesta visió *novel·lesca* contrastava amb la Xina real que, essent, certament, un país bàsicament agrícola, es trobava, aleshores, a les portes d'una guerra civil que enfrontava els nacionalistes dirigits per Chiang Kai-shek i els comunistes de Mao Zedong. En aquest conflicte, Washington es va alinear

[106] Significativament, com era norma a l'època, els actors que van interpretar Charlie Chan, en les diverses pel·lícules de la sèrie, no eren xinesos. Warner Oland era d'origen suec i havia emigrat als Estats Units; Sidney Toler i Roland Winters havien nascut als EE.UU. / Aquesta imatge d'exotisme, de retard econòmic i social i de violència no era exclusiva del cinema: el popular còmic *Terry and the pirates* – creat per Milton Caniff el 1934-, que apareixia en forma de tires a la premsa diària i dominical, situava l'acció dels protagonistes nord-americans a la Xina; una Xina plena de pirates fluvials –almenys en els inicis-, pagesos, més o menys pacífics, divertits criats orientals i personatges de bellesa exòtica com Dragon Lady, una figura femenina no gaire allunyada de la Shanghai Lil interpretada, a la pantalla, per Marlene Dietrich a *El expreso de Shanghai* (1932) de Josef Von Sternberg. Amb la invasió japonesa de la Xina, el 1937, la sèrie va passar de relatar aquelles històries exòtiques a reflectir, amb força rigor, els esdeveniments del conflicte bèl·lic, malgrat que, com que la sèrie també es distribuïa, en aquells moments, a Tòquio, s'evités d'identificar explícitament els japonesos amb l'exèrcit agressor. Vid. Catherine Yronwoode, "La Segunda Guerra Mundial y los cómics. El nuevo naturalismo", *Historia de los cómics*, vol. 1, Toutain Editor, Barcelona, 1982, p. 217 i següents.

amb les forces nacionalistes i va plantejar la necessitat de mostrar Chiang Kai-shek, com el líder d'un moviment que lluitava per a establir una nova Xina, moderna, unificada, culte i lliberal[107].

El *Manual* va seguir les consignes de Washington i es va afegir a la proposta governamental, de mostrar, cinematogràficament parlant, la Xina com un important poder mundial i com un important aliat.

La idea central d'aquesta argumentació era que la Xina lluitava en la guerra, en la que s'havien implicat els nord-americans, des de 1931, des de la invasió japonesa de Manxúria.

"We remember that the Chinese people were the first to stand up and fight against the aggressors in this war; and in the future a still unconquerable China will play its proper role in maintaining peace and prosperity not only in Eastern Asia but in the whole world"[108].

Si, pel que fa a la Xina, l'estereotip que calia trencar era el de l'exotisme, el de la llunyania, i també aquell que implicava sentiments protectors per part dels nord-americans, o de menyspreu envers l'hipotètic potencial del país asiàtic, en el cas de la Gran Bretanya, la imatge contra la que es volia lluitar era tota una altra.

La percepció que tenien els nord-americans de la Gran Bretanya continuava essent la d'una metròpoli, la d'una nació imperial. En aquesta percepció s'unia l'evident passat històric dels Estats Units, en tant que colònia britànica, el record de la Primera Guerra Mundial i, també, la realitat contemporània. Malgrat que en el *Manual* es parlava de l'Imperi Britànic en passat –de les seves polítiques imperials pretèrites: "*their past Imperialistic policies"* -, el cert és que, en començar la Segona Guerra Mundial, la Gran Bretanya continuava mantenint una part del seu imperi d'ultramar. I, per a molts nord-americans, sobretot per a aquells que fins al darrer moment havien mantingut posicions aïllacionistes, la implicació dels Estats Units en la Primera Guerra Mundial havia estat induïda pels britànics amb l'objectiu final de salvar el seu imperi. Aleshores, l'estratègia cinematogràfica, proposada en les pàgines

[107] Sobre aquesta qüestió vid. p. 336 i 337.
[108] *Manual,* op. cit., p. 26. Franklin D. Roosevelt, "Address on Wartime Economic Policy, Radio Address to the Nation", April 28, 1942, a *The War Messages of Franklin D. Roosevelt,* op. cit., p. 57.

del *Manual*, passava per obviar aquest fets –o aquestes creences- i concentrar el missatge en la resistència dels britànics davant l'escomesa alemanya, i plantejar aquesta resistència com a vital per a l'esdevenir de la guerra i per a la supervivència dels mateixos nord-americans. Vital perquè, en els moments més crítics, aquesta resistència havia impedit la victòria de Hitler, havia impedit que els alemanys controlessin tota l'Europa occidental i, d'aquesta manera, havia preservat els nord-americans de l'amenaça directa –des del flanc europeu- de les forces de l'Eix.

"Were would we be today if Britain had not continued to resist in the critical year when she stood alone, unprepared, and without allies, against the Axis?", es preguntava al *Manual*[109].

Obviant el seu passat –i el seu present- imperial, les pel·lícules de Hollywood havien de fixar-se en aquesta resistència davant les forces de l'Eix. El *Bureau of Motion Pictures*, per exemple, es mostrava recelós davant d'una pel·lícula com ara *Gunga Din* (1939) de George Stevens, basada en el cèlebre poema de Rudyar Kipling. El punt de vista favorable a l'Imperi Britànic que destil·lava aquest poema i, de fet, la resta de l'obra literària de Kipling, va dur el *Bureau* a desaconsellar la producció, en aquells moments, d'una altra pel·lícula que partia d'un text de l'escriptor, en concret de la novel·la *Kim* (1901) [110].

Les futures pel·lícules havien d'obviar, també, un altre tema compromès, des de l'òptica nord-americana: la secular divisió de classes de la societat anglesa. I, per aconseguir-ho, les futures pel·lícules havien de presentar la resistència britànica, davant els atacs alemanys, com la resistència del poble anglès, de tots els habitants de la Gran Bretanya; de la mateixa manera que als Estats Units, també a la Gran Bretanya aquella guerra era – o havia de ser - la guerra del poble: *the people's war*.

"It was the fortitude of the common people of Britain under fire which enabled that island to stand and prevented Hitler from winning the war in 1940.

---

[109] *Manual,* op. cit., p. 26-27.

[110] Clayton R. Koppes i Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 225. La pel·lícula es va realitzar, finalment, gairebé deu anys després: *Kim de la India* (*Kim,* 1951) de Victor Saville.

The ruins of London and Coventry and other cities are today the proudest moments to British heroism"[111].

En aquest sentit, dues pel·lícules van il·lustrar amb força exactitud les pretensions del *Manual*: *La señora Miniver* (*Mrs. Miniver*, 1942) i *Se fiel a ti mismo* (*This above all*, 1942). La primera dirigida per William Wyler, abans, però, que es distribuís el *Manual*, esdevenia una al·legoria al voltant d'una dona coratjosa que mantenia unida la família sota els bombardeigs alemanys. Mrs. Miniver, interpretada per Greer Garson, simbolitzava l'heroisme solitari d'Anglaterra en els durs moments del *blitz* alemany, quan la resta d'Europa occidental havia capitulat davant els nazis. La pel·lícula era, però, també, una optimista història sobre la *democratització* d'una família de classe mitja-alta a l'hora de fer front als inconvenients de la guerra.

En la segona pel·lícula –*Se fiel a ti mismo*- van treballar dos dels futurs integrants de l'equip cinematogràfic de Capra a l'exèrcit: el director Anatole Litvak i l'escriptor Eric Knight. La pel·lícula, dirigida pel primer, partia d'una novel·la de Knight, i es centrava en la vida de l'aristocràtica Prudence Cathawy –interpretada per Joan Fontaine – que, en un acte patriòtic, s'allistava a l'exèrcit. Com assenyalen Koppes i Black, en aquestes pel·lícules – de producció nord-americana, no cal oblidar-ho - es mostrava com les noves generacions britàniques menyspreaven la secular estructura de classes de la seva societat i com la guerra havia de significar, conseqüentment, la victòria no només sobre el feixisme sinó també el final d'aquella estructura de classes[112].

Si les reticències envers la Gran Bretanya eren considerables, entre els nord-americans, la qüestió es complicava encara molt més en abordar les relacions amb el tercer dels aliats: la Unió Soviètica. D'entrada, al *Manual* apareixia en comptades ocasions el nom d'Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques, i en el seu lloc s'utilitzava, sistemàticament, el de Rússia per a anomenar aquell vast imperi.

En el moment en què es va redactar el *Manual*, però, s'imposava la col·laboració interessada dels dos països i el respecte mutu, amb l'objectiu final

---

[111] *Manual,* op. cit., p. 27. / Franklin D. Roosevelt, "Address on Wartime Economic Policy", Radio Address to the Nation, April 28, 1942, a *The War Messages of Franklin D. Roosevelt,* op. cit., p. 58.
[112] Clayton R. Koppes i Gregory Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 233.

de derrotar un enemic comú. Cenyint-se a aquesta línia estratègica, els autors del *Manual* afirmaven que els nord-americans rebutjaven el comunisme –*"Yes, we American reject Communism"*- però que, tanmateix, no havien de rebutjar l'aliat rus –*"But we do not reject our Russian ally"* [113]. Com que l'argument utilitzat per a recolzar aquesta afirmació no podia ser de tipus ideològic era de tipus pràctic, estratègic. Com havia succeït a la Gran Bretanya, la resistència dels russos a l'agressió alemanya havia assegurat, també, la supervivència dels Estats Units en tant que nació. Si en el cas britànic, es tenia molt present la batalla d'Anglaterra, en el cas rus, malgrat que no es citaven explícitament, es tenien molt present alguns dels més significats episodis de la lluita dels soviètics contra els nazis. En el moment de la redacció del *Manual*, els soviètics havien aconseguit aturar els alemanys a les portes de Moscou i havien iniciat la contraofensiva. El dramatisme, la brutalitat, l'elevat cost de vides humanes d'aquell episodi bèl·lic i d'altres –com els setges de Leningrad i Stalingrad-, eren un excel·lent exemple de la resistència del país que governava Stalin, una resistència que havia preservat, una vegada més, els Estats Units de l'amenaça directa per part dels exèrcits de Hitler. Les victòries aconseguides pels soviètics eren, a més a més, la prova que l'exèrcit alemany no era invencible[114].

En aquest sentit, en el *Manual* es podia llegir la següent reflexió:

"Where would be today if the Russians had not withstood heroically the savage Nazi invasion of their land? Would we have the same confidence in eventual victory if we were not sure that the Russians would continue their stubborn struggle?"[115].

I, també, les paraules del president Roosevelt:

"On the European front the most important development of the past year has been, without question, the crushing counter-offensive on the part of the

---

[113] *Manual,* op. cit., p. 27. El subratllat és del propi text.

[114] *"Las heroicas resistencias ofrecidas en Moscú, Stalingrado y Leningrado –todas documentadas en películas- produjeron un cambio de opinión. Continuó la disparidad de sentimientos, pero las expresiones antisoviéticas tendían a acallarse. La admiración por el esfuerzo de guerra hecho por los soviéticos fue objeto de amplia publicidad y las películas soviéticas suscitaban gran admiración en los críticos y los ejecutivos de Hollywood."* a Erik Barnouw, *El Documental. Historia y estilo*, op. cit., pàg. 140.

[115] *Manual,* op. cit., p. 27.

great armies of Russia against the powerful German Army. These Russian forces have destroyed and are destroying more armed power of our enemies – troops, planes, tanks and guns – that all the other United Nations put together"[116].

Cinematogràficament parlant, durant dues dècades llargues–des de la Revolució d'Octubre fins a inicis dels anys 40-, la Unió Soviètica no havia estat un mercat significatiu per a les produccions de Hollywood. I, en contrapartida, molt poques pel·lícules nord-americanes havien ubicat les seves trames en aquell extens país, i quan ho havien fet, havien reduït, amb humor o sense, la realitat soviètica a la imatge popularment acceptada del "perill roig"[117]. Aquest era el cas de la divertida *Ninotchka* (1939), l'emblemàtica pel·lícula d'Ernst Lubitsch, on Greta Garbo, una representant estricta de l'ortodòxia comunista, es deixava vèncer pels plaers hedonistes de la societat capitalista. O, en un to més seriós, era el cas de *Camarada X* (*Comrade X,* 1940) de King Vidor. A la pel·lícula, Clark Gable interpretava un periodista nord-americà, destinat a Moscou, que ajudava a fugir del país una bella comunista –interpretada per Hedy Lamarr-, que havia acabat descobrint la realitat del règim soviètic.

La guerra va suposar un parèntesi, és clar, i Hollywood va col·laborar amb Washington, a l'hora de redibuixar els soviètics. La pel·lícula de ficció més característica, d'aquest canvi de rumb, fou *Mission to Moscow* (1943) de Michael Curtiz, una producció de la Warner que tenia el seu origen en una proposta directa de Roosevelt. El president va proposar de fer una pel·lícula de les memòries de Joseph E. Davis, l'ambaixador nord-americà a Moscou de 1936 a 1938. Davis mostrava, a les seves memòries, la seva simpatia per la revolució soviètica. Davis va treballar en l'elaboració del guió i informava personalment Roosevelt dels progressos del film. En el film, la Unió Soviètica va esdevenir, com assenyalen Koppes i Black, una terra plaent, amb una classe mitja molt similar a l'occidental, Stalin un omniscient home d'estat i les

[116] Ibíd. / Franklin D. Roosevelt, Address on Wartime Economic Policy, Radio Address to the Nation, April 28, 1942, a *The War Messages of Franklin D. Roosevelt,* op. cit., p. 55.
[117] Antonio Montes de Oca, *La pesadilla roja*, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, Donostia-San Sebastián, 1996, p. 81.

purgues en massa dels anys 30, mesures necessàries per a desarrelar la quinta columna del país[118].

Tots els grans estudis, tret de la Paramount, van produir pel·lícules amb temàtica russa, però en van minimitzar les qüestions polítiques. *The North Star* (1943), produïda per Sam Goldwyn, amb guió de Lillian Hellman[119] i direcció de Lewis Milestone, intentava humanitzar el rus mitjà i destacar-ne el seu valor en la resistència contra la invasió alemanya, però, el que s'aconseguia era, una vegada més, americanitzar-lo[120].

En general, la imatge dels aliats soviètics que van transmetre les pel·lícules de ficció de Hollywood, a partir de l'aliança estratègica dels dos països, si bé va canviar, va continuar essent simplista i força ideal –idealment occidental-, propera als estàndards nord-americans.

Sigui com sigui, amb major o menor èxit, a Washington l'interessava vèncer reticències, superar incompatibilitats i prejudicis –encara que només fos circumstancialment-, i era amb aquest objectiu que els redactors del *Manual* feien les seves recomanacions sobre la imatge que, a partir d'aleshores, era aconsellable que les pel·lícules de Hollywood projectessin dels principals aliats dels Estats Units en la lluita contra les forces de l'Eix.

d) Treball i producció en una economia de guerra.

El *Manual* es centrava, en els dos següents apartats, en aquells aspectes que afectaven el front intern, la reraguarda. Sota els títols genèrics de *Work and Production (The war at home. How each of us can fight)* i *The Home front (What we must do. What we must give up to win the fight)*, s'afirmava la necessitat de convertir en material cinematogràfic –de dramatitzar- l'enorme esforç de les indústries nord-americanes –dels seus treballadors- per a equipar

[118] Clayton R. Koppes i Gregory D. Black, *Hollywood goes to war*, op. cit., p. 185-186.
[119] Membre de la *Contemporany Historians Inc*. (pàg. 120, nota 30), autora de teatre i de filiació comunista, Lillian Hellman fou víctima de la persecució anticomunista del senador MacCarthy i va haver de declarar, el 1952, davant el Comitè d'Activitats Antiamericanes. Hellman va esdevenir una *blacklisted* de Hollywood. Sobre la *caça de bruixes* instigada per MacCarthy vid. Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1987.
[120] Per a més pel·lícules amb temàtica soviètica, veure Clayton R. Koppes, "Regulating the screen", *Boom and bust,* op. cit., p. 262 i següents.

les tropes del seu país i les dels aliats i, també, mostrar la contribució vital de la pagesia, en aquella tasca. De nou, els autors del *Manual* es refermaven en la idea que calia que els habitants dels Estats Units entenguessin la veritable dimensió de la feina que havien d'afrontar, com a pas previ per a aconseguir la seva total implicació en l'esforç de guerra; una implicació que havia de contribuir, a la fi, a la victòria total damunt les forces de l'Eix i a la pau, també, total.

En l'apartat destinat a parlar de la producció, es reflexionava sobre el fet que, malgrat el retard respecte de l'estratègia productiva dels alemanys –els quals, s'afirmava, ja feia uns deu anys que havien encaminat la seva indústria a la producció de guerra - , la indústria nord-americana havia assentat les bases –en poc temps- per a la seva reconversió, amb l'objectiu de superar la producció de les forces de l'Eix. En el *Manual* s'afirmava, gràficament, que en la guerra moderna els soldats amb granota de treball –*"the soldiers in overall"*- eren tan importants com ho podien ser els soldats que combatien a primera línia de foc. I es definia el temps –la rapidesa de producció- com la matèria primera més preuada.

En plantejar aquells ítems que seria interessant que reflectissin les pel·lícules de futura producció, el text es feia eco de la situació laboral del país i de les reivindicacions laborals que, sorgint dels anys més durs de la Depressió, havien continuat fins atènyer els primers anys de la dècada dels quaranta. Durant els anys de la guerra, la mobilització de milions de nord-americans cap als centres urbans i industrials va comportar conflictes laborals, disturbis ètnics i racials, batalles per als drets de les dones i un augment de la delinqüència juvenil[121].

En aquest sentit, en el *Manual* es reclamava, seguint les paraules del president Roosevelt, la suspensió dels conflictes i de les reivindicacions laborals per a fer front a les necessitats urgents, imposades per la situació bèl·lica, a les que s'enfrontava el país. Calia fer un front comú per a rebatre, també, l'afirmació de Hitler de què la democràcia era un sistema polític i social decadent. Aconseguir aquesta unitat en el front productiu i mostrar-la amb fets

[121] Mary Kupiec Cayton, Elliot J. Gorn i Peter W. Williams (ed.), *Encyclopedia of American Social History*, vol. I, op. cit. p. 311.

–amb l'increment de la producció- posaria en evidència les afirmacions del dictador nazi, demostraria del que era capaç un país democràtic.

En el seu discurs radiofònic del 23 de febrer de 1942, Roosevelt havia recordat, per a rebatre-les amb fets, les afirmacions de la propaganda de l'Eix:

"...there has been one persistent theme through all Axis propaganda. This theme has been that Americans are admittedly rich, and that Americans have considerable industrial power – but that American are soft and decadent, that they cannot and will not unite and work and fight. From Berlin, Rome, and Tokyo we have been described as a nation of weaklings –"playboys"- who would hire British soldiers, or Russian soldiers, or Chinese soldiers to do our fighting for us"[122].

"The production line and the battle front are closely linked" [123], s'afirmava al *Manual* i aquesta era una idea que podia trobar una efectiva visualització en les pel·lícules: calia mostrar com un tanc construït a Detroit seria utilitzat, poques setmanes després, en el front rus contra els nazis; calia mostrar com un avió construït a San Diego acabava volant damunt el Japó; i calia mostrar com un retard en la línia de producció de Kansas City podia significar la mort d'un noi nord-americà a Austràlia.

Amb la darrera de les qüestions que calia representar cinematogràficament, els autors del *Manual* retornaven a la idea seminal del país com a un gresol de races i cultures. Contestant a la pregunta de qui era el treballador, de qui era, físicament – és a dir: traslladant a *termes humans* aquesta força productiva que havia d'assegurar l'avituallament dels exèrcits - s'afirmava:

"He is one of us, multiplied millions of times. He is old and young and middle-aged. He is a Chinaman, a Negro, a Greek, a Pole; a native of New York and Pittsburgh and San Francisco; a man from the grain belt, the mountains, the slums, from Park Avenue. He is the American who believes he has a right to say what he wants it say, do what he wants to do, worship God as he chooses, and live the kind of life he wants to lead. This is the man in the factory, the field

[122] Franklin D. Roosevelt, "Report on the Military and Strategic Course of War", Radio Address to the Nation, February 23, 1942, dins *The War Messages of Franklin D. Roosevelt,* op. cit., p.46.
[123] *Manual,* op. cit., p. 34.

and the mine. He is supplying the weapons to win the war, so he is a man we want to know. We want to see him in action, in the factory, the field and the mine. We want to see him on the street and at home, going through his daily routine, talking things over with his pals, his wife or his girl. We want to hear what his ideas are, what he thinks about his job, his country, and his way of life. We want to know all about him, because we are that man"[124].

I era, justament això, aquella multiplicitat ètnica, aquella multiplicitat geogràfica, aquella multiplicitat productiva el que el responsables de les pel·lícules havien d'aconseguir mostrar en una pantalla.

A banda del treball en les cadenes de muntatge, de la producció de guerra, essencial en el desenvolupament global de la guerra i en l'assoliment dels objectius militars, hi havia altres qüestions que calia que els habitants dels Estats Units tinguessin en compte a l'hora de contribuir a l'esforç de guerra.

e) *La reraguarda. Com podem col·laborar a guanyar la guerra?*

En el *Manual*, rere la pregunta de "Què puc fer?" – *"What Can I Do?"* -, "què puc fer per a contribuir a l'esforç de guerra?", s'enumeraven tot un seguit d'iniciatives: cooperar amb les autoritats en qüestions de defensa civil; ajudar a prevenir la inflació; cooperar en el programa de racionament; recollir ferralla per a la seva posterior reconversió en armament; col·laborar generosament amb les organitzacions civils i militars; tenir cura de la pròpia salut –*"only a physically fit nation can make a fully effective war effort"*-; acabar amb els rumors, fer front a qui mostrava una actitud cínica o una actitud no prou ferma – conciliadora- enfront la guerra i l'esforç de guerra, ser discret a l'hora de parlar per a evitar de transmetre informació a l'enemic[125].

Totes aquestes accions tenien un corol·lari: transmetre la idea que el que se'ls demanava i se'ls demanaria, als habitants dels Estats Units, era el més gran sacrifici que havien fet mai i que aquest sacrifici era el preu que calia pagar per a la victòria total. En un sentit pràctic, al *Manual* s'afirmava la necessitat de deixar constància que aquest sacrifici que havia de dur a la

[124] *Manual,* op. cit., p. 36.
[125] Ibíd., p. 42.

victòria final, evitaria que cadascú -cadascú que l'havia fet- perdés el seu confortable mode de vida. I, més enllà d'aquesta qüestió pragmàtica, unint, una vegada més, les qüestions pràctiques amb les qüestions ideològiques i morals, s'afirmava que aquest sacrifici possibilitaria, també, en guanyar la guerra, la instauració i la preservació, definitiva, d'una societat d'homes lliures permanentment en pau.

"He –tots i cadascun dels nord-americans- *must be made to understand that he is an integral part of the war front, and that if he loses the war, he loses everything. If, on the other hand, he does his part toward winning, he is not only insuring the perpetuation of his way of life for himself, but far more important, he is paving the way for the establishment of a just and permanent peace, of a society of free men"*[126].

De fet, per als autors del *Manual*, com per a la resta d'ideòlegs nord-americans, el sistema de vida que proclamaven era el sistema de vida nord-americà, aquell que havia permès l'èxit individual, que havia possibilitat l'assoliment dels drets inalienables de la Declaració d'Independència nord-americana; una cosa i l'altra anaven estretament unides.

f) *L'exèrcit. La tasca dels soldats al front.*

El darrer dels punts a tenir en compte era el que afectava a les forces armades i, des de les pàgines del *Manual*, es reclamava als responsables de les futures pel·lícules que aquestes servissin per a apropar la realitat de la guerra a la reraguarda.

En aquest sentit, es plantejava un equilibri entre un possible excés d'informació gràfica sobre aquella realitat, -feta de sofriment, pena, angoixa i mort-, i la tendència a edulcorar aquella mateixa realitat que havia primat en les produccions cinematogràfiques de Hollywood:

"The mortal realities of war must be impressed vividly on every citizen. This does not mean dwelling at length on pain, anguish and bloodshed. Nor does it mean sugar-coating de truth. There is a lighter side to the war picture,

[126] *Manual,* op. cit., p. 43.

particularly among Americans, who are irrepressibly cheerful and optimistic. But war means death. It means suffering and sorrow"[127].

Calia que els nord-americans de la reraguarda coneguessin aquesta realitat perquè, malgrat que ells no lluitaven en les batalles, en conèixer-la, incrementarien els seus esforços en la producció de guerra. Però, aquesta invocació al realisme, era, també, un deure de justícia envers tots aquells soldats i mariners que, en els seus permisos, anaven als cinemes:

"*They constitute, as they should, the most critical audience of pictures dealing with war. It is up to us to give them a realistic picture of army life, for they will accept nothing else"*[128].

La següent qüestió, relacionada amb les forces armades, que es destacava, remetia, directament, als plantejaments d'aquells ideòlegs nord-americans que, com s'ha analitzat en les pàgines anteriors, establien una distinció entre moral i propaganda.

Per als redactors del document *A plan for a National Morale Service*[129], el concepte *moral* implicava la formació integral de la persona. I, fent-se eco d'aquesta concepció, -de fet, compartint aquesta concepció amb destacades personalitats, també, de l'exèrcit nord-americà, com es veurà més endavant- els redactors del *Manual* plantejaven la possibilitat de mostrar, cinematogràficament, els millors aspectes d'un exèrcit democràtic – *"It is up to us to reflect the finest aspects of our democratic army"*- . Un exèrcit democràtic – a diferència d'un exèrcit d'un país dictatorial, es sobreentén- era el que es preocupava, segons els responsables del *Manual*, per la salut, el benestar i la moral de cadascun dels soldats:

"its constant concern fort he health, welfare and morale of the individual fighting man"[130].

---

[127] *Manual,* op. cit., p. 45.
[128] Ibíd.
[129] Vid. p. 111 i ss.
[130] *Manual,* op. cit., p. 46. Sobre aquesta qüestió vid. p. 223 i ss., on s'analitza la concepció de l'exèrcit que tenia el general George C. Marshall i es descriuen alguns dels programes impulsats per l'exèrcit per a la cura integral dels soldats nord-americans.

És a dir: un exèrcit que es preocupava pel desenvolupament, pel creixement integral de la persona i, això, calia mostrar-ho.

Era en aquest sentit, també, que les pel·lícules havien de mostrar de forma digna els sacrificis dels soldats i mariners. I aquesta *forma digna* implicava presentar, cinematogràficament, els soldats com a dipositaris i prolongadors d'una herència: l'herència d'una nació –els Estats Units d'Amèrica del Nord- per la qual havien estat disposats a morir nombrosos homes en les guerres a què havia hagut de fer front el país al llarg de la història. Calia presentar-los com a soldats, però, també, com afirmava el president Roosevelt, com a individus:

"Ours soldiers and sailors are members of well-disciplined units. But they are still and forever individual –free individuals. They are farmers and workers, businessmen, professional men, artists, clerks. They are the United States of America. That is why they fight"[131].

Les darreres qüestions que, els redactors del *Manual* creien que calia ressaltar en les pel·lícules eren: la idea que l'estratègia general de la guerra implicava un comandament unificat a escala mundial; aquelles tasques menys espectaculars que realitzaven les forces armades; el reconeixement dels homes de la marina mercant –les accions dels quals eren les més desconegudes pel públic-, l'existència d'un exèrcit femení i la tasca dels cossos mèdics en els fronts de batalla.

Una darrera qüestió, abans de concloure aquest repàs dels punts més importants del *Manual*. És important fer esment a les continues referències que, al llarg de tot el text, es fan al cinema. És important ressaltar la consciència que sobre aquest mitjà manifestaven els responsables del *Manual*.

Per a ells, el cinema era el mitjà que havia de permetre transitar des del terreny de la teoria, des del terreny de la ideologia, des del terreny de l'abstracció, al terreny d'allò concret:

---

[131] *Manual,* op. cit., p. 47. / Franklin D. Roosevelt, "Address on Wartime Economic Policy", Radio Address to the Nation, April 28, 1942, a *The War Messages of Franklin D. Roosevelt,* op. cit., p. 62.

"We have been informed, by the radio and the press, of the magnificent courage and sacrifices of these, our Allies. But our information is still confined to generalities. An attack was repulsed, an "inhabited area" recaptured, an enemy battalion wiped out by guerillas, fifty hostages killed in reprisal fort he slaying of a German officer. But these are abstractions; they must be translated into human terms.

We have not seen the Russian farmer destroying his fields and his home before the enemy advance. We have not seen the Chinese peasant fighting with an outdated rifle against Jap tanks and airplanes. We have not seen the Yugoslav guerilla who sacrifices his family rather than "come to terms" with the tyrant. But we can see them, dramatically and heroically, through the medium of pictures. We can see them as people, as one of us. We can see into their lives, their homes. We can suffer with them in their hardships and gain strength from their strength. This is a war fort he anonymous individual and his inalienable rights. We want to know this anonymous individual, because he and we are one and the same"[132].

La voluntat i la necessitat de treballar amb dades, amb dades objectives, informativament parlant, l'havien reclamat des del president Roosevelt fins a Archibald McLeish, des de la seva *Office of Facts and Figures* i, també, és clar, els responsables de l'OWI. Era una condició *sine quan non* en una societat democràtica. Però el cinema permetia –i això era molt important en uns moments en què es cercava l'empatia dels ciutadans – reconvertir algunes d'aquelles *dades* a una dimensió humana. El cinema era un mitjà democràtic perquè feia possible, també, la visualització d'aquells que, normalment, restaven invisibles. El cinema era el mitjà idoni per a mostrar John Doe –ja fos, John Doe, rus, xinès, iugoslau o americà- en el seu esforç quotidià, fent front, des del seu àmbit, a la guerra, i, en mostrar-lo a l'audiència, a les audiències, esdevenia, o havia d'esdevenir, un poderós reclam per a tots aquells ciutadans i ciutadanes que dubtaven, que defallien, que no es mostraven prou compromesos.

[132] *Manual,* op. cit., p. 29.

I, a l'inrevés, el cinema esdevenia, també, per als autors del *Manual*, el mitjà a través del qual s'aportarien proves concretes en el judici implícit que es feia a l'enemic:

"No medium is better equipped than motion pictures to enlighten the people in concrete terms as to the nature and purpose of the enemy"[133].

Malgrat que el *Manual* responia –en principi- a una demanda dels responsables del cinema de ficció, era evident que el que reclamaven, els autors del text, era una deriva des de la ficció cap a formes documentals o, si més no, feien èmfasi en la necessitat de desterrar les falses imatges, els estereotips, les reduccions simplistes, les pel·lícules on, per exemple, els xinesos tenien el rostre de Katherine Hepburn o de Walter Huston. Com es provarà de demostrar més endavant, de fet, els productes cinematogràfics que es van cenyir amb més rigor a les propostes del *Manual*, van ser, finalment, aquells productes que, com és el cas de *Why We Fight*, tenien com a punt de partida la voluntat d'esdevenir proves documentals sobre la situació bèl·lica; aquests productes, aquestes pel·lícules partien, és clar, d'una base majoritàriament documental.

El *Manual,* doncs, essent com era el producte d'un organisme governamental, va trobar els seus arguments en els discursos i en les aportacions teòriques de diverses personalitats del món polític, social i militar dels Estats Units d'aquells anys. Com ja s'ha assenyalat, els discursos i les xerrades radiofòniques del president Roosevelt van ser un font important per a l'elaboració del text, però una altra font tant important com aquesta va ser un discurs que el vicepresident Henry A. Wallace va pronunciar, el 8 de maig de 1942, a la seu de la *Free World Association*, a Nova York.

[133] *Manual,* op. cit., p. 12.

Government Information Manual for the Motion Picture Industry.

a) <u>Els objectius de la lluita. Per què lluitem?</u>

1) <u>Idees bàsiques.</u>

1.1) Lluitem per la supervivència dels Estats Units en tant que país.

1.2) Lluitem per l'expansió de la llibertat arreu del món.

2) <u>Què han de reflectir les pel·lícules?</u>

2.1) La guerra del poble.

2.2) L'herència americana.

2.3) El país: un gresol de races i cultures.

2.4) Cal treballar, lluitar i comprendre què està en joc en la guerra.

b) <u>L'enemic. Contra qui lluitem?</u>

1) <u>Idees bàsiques.</u>

1.1) L'enemic és el militarisme.

1.2) L'objectiu de l'enemic: la dominació del món per la força de les armes.

1.3) La tàctica de l'enemic: dividir per a conquerir.

2) <u>Què han de reflectir les pel·lícules?</u>

2.1) Establir pactes amb Hitler no és possible.

2.2) El poder, la crueltat i el cinisme de l'enemic.

2.3) La tàctica de l'enemic: dividir per a conquerir.

2.4) El nou ordre que vol imposar l'enemic: no és nou, ni és un ordre.

2.5) No s'ha de minimitzar l'enemic. Però l'enemic no és invencible.

c) <u>Els aliats. Amb qui lluitem?</u>

1) <u>Idees bàsiques.</u>

1.1) No lluitem sols.
1.2) Cal conèixer i entendre els nostres aliats.
1.3) Units resistirem.

2) <u>Què han de reflectir les pel·lícules?</u>

2.1) Les característiques dels principals aliats.

2.1.1) La Xina.
2.1.2) La Gran Bretanya.
2.1.3) La Unió Soviètica.

d) <u>Treball i producció. Com pot lluitar cadascú, des del seu lloc de treball?</u>

1) *<u>Idees bàsiques.</u>*

1.1) El treball. El nostre objectiu: sobrepassar en producció els enemics.
1.2) Els treballadors i les treballadores: elements essencials en la guerra moderna.
1.3) La rapidesa de producció: la matèria primera més preuada.

2) *<u>Què han de reflectir les pel·lícules?</u>*

2.1) L'actual unitat de totes les forces productives: empresaris i treballadors.
2.2) L'estret lligam entre la línia de producció i el front de batalla.
2.3) La producció agrícola també és important.
2.4) Qui és el treballador.

3) La reraguarda. Com podem col·laborar a guanyar la guerra?

1) Idees bàsiques.

1.1) Què puc fer?

1.1.1) Col·laborar amb la defensa civil.
1.1.2) Ajudar a prevenir la inflació.
1.1.3) Col·laborar amb el programa de racionament.
1.1.4) Col·laborar amb la recollida de ferralla.
1.1.5) Col·laborar amb les organitzacions civils i militars.
1.1.6) Mantenir-me en forma, tenir cura de la meva salut.
1.1.7) Ser discret. No donar crèdit ni contribuir a l'expansió dels rumors.

1.2) Cal entendre que caldran els màxims sacrificis per a la victòria final.

2) Què han de reflectir les pel·lícules?

2.1) Tots els punts de l'anterior apartat.

4) L'exèrcit. Quina és la tasca dels soldats al front?

1) Idees bàsiques.

1.1) Els ciutadans han de conèixer la realitat de la guerra al front.
1.2) Els ciutadans han de conèixer, de manera realista, el dia a dia d'un exèrcit democràtic.

2) Què han de reflectir les pel·lícules?

2.1) Els sacrificis dels soldats i mariners en termes dignes.
2.2) L'estratègia bèl·lica implica un comandament militar unificat a escala mundial.
2.3) Mostrar la tasca d'aquelles unitats menys conegudes de l'exèrcit.
2.4) Mostrar la tasca dels homes de la marina mercant.
2.5) Mostrar que l'exèrcit compta, també, amb unitats femenines.
2.6) La importància del cos mèdic en la guerra.

3.4. Henry A. Wallace. *The Century of the Common Man*.

En termes generals, el *Manual* plantejava una visió del conflicte bèl·lic, i del paper dels Estats Units en el conflicte, fortament influïda pels membres més progressistes de la Casa Blanca. Com s'ha assenyalat, en les pàgines precedents, la majoria dels membres de l'administració demòcrata que ocupaven càrrecs relacionats amb la informació i la propaganda eren persones de contrastada trajectòria progressista i, lògicament, el *Manual* va ser fruit d'aquesta tendència. En aquest sentit, és significatiu, per exemple, que el *Manual* fou amplament difós per la productora Warner i molt menys per la Paramount[1].

I, en aquest sentit, també, no és gens estrany que el principal text inspirador del *Manual* fos, a banda dels discursos del president Roosevelt, una conferència que el vicepresident Henry A. Wallace va pronunciar als locals de la *Free World Association* [2], el 8 de maig de 1942.

Henry A. Wallace (1888-1965) era, en l'escenari político-social dels Estats Units d'aquells anys, una figura controvertida. Lloat i reconegut, pels sectors progressistes, pel seu liberalisme –liberalisme en el sentit americà del terme- i per la seva capacitat com a estadista, fou acusat, també, des de certs sectors del seu partit, de les files opositores i per certa premsa conservadora, de tendències comunistes. En la personalitat de Wallace es barrejaven la forta influència religiosa de la seva família –el seu avi havia estat ministre de l'església presbiteriana- i una visió clarament progressista de la relació de l'Estat amb els ciutadans i, també, de la relació que s'havia d'establir entre les nacions. Wallace va estudiar agronomia, abans d'esdevenir Secretari d'Agricultura durant el primer govern demòcrata. El 1941 va accedir a la vicepresidència del govern, després de la tercera victòria consecutiva de Roosevelt.

Graham White i John Maze assenyalen que el seu pensament político era:

---

[1] Thomas Schatz, "Regulating the screen. The Office of war information and the production code administration", dins *Boom and Bust*, op.cit., p. 262.
[2] Sobre la *International Free World Association* vid. nota 6, pàg. 10.

"...a perfectly rational consequence of certain ethical principles that, like the drafters of the Declaration of Independence, he held to be self-evident. All were created equal, and along with their unalienable rights in life, liberty, and the pursuit of happiness went the right to a fair share of the potentially superabundant fruits of God's earth/.../ What made some people see him as a dangerous radical or woolly-minded dreamer was that he wanted to extend these rights to all humankind, not just to white middle-class Americans"[3].

Lector dels transcendentalistes nord-americans, especialment de Ralph Waldo Emerson, i del seu contemporani Ralph Waldo Trine, i amb uns inicis lligats a la granja familiar, en contacte amb el camp i amb les feines del camp, Wallace va abraçar amb força l'ideal de l'*agrarisme* jeffersonià i va reconèixer, com ho havia fet Jefferson, en aquells que *treballaven la terra* les virtuts del país[4].

Convertit en personatge públic, en accedir als seus càrrecs de responsabilitat en l'administració demòcrata, Wallace va esdevenir, entre els sectors progressistes de Hollywood, el polític demòcrata més popular, després de Roosevelt[5].

En accedir a la vicepresidència, va ser un dels primers en advertir del perill d'una victòria alemanya i va proposar, preventivament, la solidaritat hemisfèrica –amb els països d'Amèrica del Sud -, i una activa mobilització per a la defensa nacional. Després de Pearl Harbor va esdevenir –en una decisió no exempta de tensions- el portaveu de la Casa Blanca. Però, és que, en aquell context, el discurs ideològic de Wallace havia esdevingut útil. La seva proposta de solidaritat universal, una solidaritat en la que també incloïa els soviètics i els xinesos, esdevenia molt adequada en uns moments en què el país s'abocava, en la seva lluita contra els feixismes, a unes aliances, en principi, *contra natura*. A mesura, però, que la guerra es desenvolupava i que els aliats anaven

---

[3] Graham White & John Maze, *Henry A. Wallace. His search for a New World Order*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 1995, p. xii-xiii.

[4] "*There was and intense moral tone to some of his utterances about the importance of the agricultural life – a moral fervor that remained strong throughout his life"*. Graham White & John Maze, *Henry A. Wallace. His search for a New World Order*, op. cit., p. 35 i 36.

[5] "*whenever he appeard in the film community, large crowds of stars and producers turned out to see him"* a Ronald Brownstein, *The Power and the Glitter*: *The Hollywood-Washington Connection*, op, cit., p. 86-87.

assolint èxits i, sobretot, a mesura que s'anava prefigurant la postguerra, la figura de Wallace i el seu discurs idealista i radical - per a certs sectors de la societat nord-americana- van anar esdevenint, també, més i més controvertits, fins al punt que, membres del propi partit demòcrata van fer pressió perquè no fos elegit per a acompanyar Roosevelt en la seva quarta candidatura a la Casa Blanca. La vicepresidència va recaure, finalment, en Harry S. Truman, un polític molt menys carismàtic, però també molt més moderat i, en conseqüència, molt més adequat per als estàndards nord-americans.

En qualsevol cas, però, el 1942, quan va pronunciar el seu discurs davant la *Free World Association*, Wallace era una figura central del govern demòcrata. La conferència, que portava per títol *"The Price of Free World Victory"*, va ser incorporada, immediatament després, en un llibre que recollia diverses conferències pronunciades per Wallace. El llibre duia un títol molt significatiu: *"The Century of the Common Man"*[6].

A través d'aquesta conferència, Wallace exposava les seves idees sobre la situació internacional, en uns moments en què els Estats Units ja s'havien implicat definitivament en la guerra.

La conferència volia ser, també, una resposta a les teories expressades per Henry Luce, personatge prominent en la vida política i cultural dels Estats Units, des de la seva condició d'editor dels setmanaris *Time* i *Life*. Luce havia publicat a *Life*, el 17 de febrer de 1941, un article titulat *"The American Century"*[7] en el que es postulava per un futur postbèl·lic en què els Estats Units havien d'expandir el seu model polític, econòmic i social. Wallace, des de l'assumpció de la singularitat del país, com ho havia fet Luce, també reconeixia el paper important que haurien de desenvolupar els Estats Units, com a exportadors d'un sistema polític basat en la llibertat i la democràcia, però

[6] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", New York City, May 8, 1942 a Henry A. Wallace, *The Century of the Common Man*, Reynal & Hitchcock, New York, 1943. S'ha consultat la versió portuguesa: Henry A. Wallace, *O século do homen do povo*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Estados Unidos do Brasil, 1944. I la versió espanyola del discurs: Henry A. Wallace, *El precio de la victoria*, Editorial Mundo Libre, S.A., México D.F., sense data de publicació. En el treball s'ha citat, però, la versió anglesa del text que hi ha al web del *Winrock International Henry A. Wallace Center for Agricultural & Environmental Policy*: http://www.winrock.org/wallacecenter/wallace/CCM.htm i la del *Franklin and Eleanor Roosevelt Institute* (FERI): http://newdeal.feri.org/wallace/haw17.htm.

[7] Reimprès a Henry Luce, *The American Century*, Farrar & Rinehart, New York, 1941.

mentre que de la teoria de l'*American Century* de Luce se'n podia desprendre una certa idea imperialista, d'imposició nord-americana, Wallace proposava els Estats Units només com a abanderats, com a capdavanters d'un model democràtic de govern que havia de ser el que fes possible el *segle de l'home del poble*, el segle de *l'home comú.*

Wallace afirmava:

"Some have spoken of the "American Century": I say that the century on which we are entering—the century which will come out of this war—can be and must be the century of the common man"[8].

Al llarg de la seva intervenció, davant la *Free World Association*, Wallace provava de proporcionar els arguments que sustentaven aquella afirmació, aquella predicció.

Wallace presentava, certament, els Estats Units com a representants, directament o indirectament, dels pobles lliures del món. Però, aquesta mateixa idea, la de la llibertat dels pobles, i aquest *donar protagonisme* a *l'home comú*, feia que, en la teoria de Wallace, cap nació no s'imposés damunt les altres. El model nord-americà havia de ser, per a Wallace, la rèplica positiva al model que exportaven els països de l'Eix, els quals, a través de la seva reclamació d'espai vital, havien trencat, per la via violenta, les delimitacions territorials sorgides de la Primera Guerra Mundial i s'havien apropiat, i es continuaven apropiant, de territoris i de països sencers.

De la conferència de Wallace en sorgia, doncs, una idea cardinal: el conflicte mundial podia ser descrit, podia ser interpretat, com una lluita entre un món lliure –el que representaven els Estats Units i totes les nacions aliades- i un món esclau –el que imposaven els països de l'Eix amb la seva estratègia d'expansió mundial.

"*This is a fight between a slave world and a free world*"– afirmava Wallace[9].

[8] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association, op. cit.
[9] Ibíd.

A partir d'aquesta idea seminal, el vicepresident plantejava un seguit de qüestions importants per a entendre el significat profund que, per a ell, tenia la situació bèl·lica internacional.

Wallace, en el seu discurs, establia els orígens d'aquella lluita entre el món lliure i el món esclau, fixava l'inici d'aquella lluita per la llibertat. El vicepresident presentava, també, en el seu discurs, els països que abanderaven aquella lluita i concretava quins eren els trets definitoris d'aquella llibertat.

Si, com apuntava el vicepresident, el conflicte mundial era un dels darrers actes d'aquella lluita entre la llibertat i l'esclavitud, calia, conseqüentment, provar d'establir els orígens d'aquella lluita; uns orígens que transcendien les dates concretes, properes, de la guerra mundial i que Wallace situava en els temps bíblics i en les paraules i les accions dels profetes israelites i, també, lògicament, en les paraules i les accions de Jesucrist que havien trobat la seva perpetuació literària en la Bíblia.

"As we begin the final stages of this fight to the death between the free world and the slave world, it is worth while to refresh our minds about the march of freedom for the common man. The idea of freedom—the freedom that we in the United States know and love so well—is derived from the Bible, with its extraordinary emphasis on the dignity of the individual. Democracy is the only true political expression of Christianity"[10].

L'última afirmació d'aquest fragment –*"Democracy is the only true political expression of Christianity"*- donava peu a intentar establir, per part del vicepresident, la llista d'aquells països que podien aparèixer com a abanderats, com a defensors de la llibertat.

I el país que encapçalava aquella llista era, naturalment per a Wallace, els Estats Units. La democràcia, com a sistema polític, hauria tingut la seva concreció, segons el vicepresident, en constituir-se els Estats Units en una Unió Federal. L'estret lligam entre religió i política, entre religió i societat, que establia Wallace, era ja present en la interpretació canònica de l'arribada dels Pares Pelegrins al continent americà, amb el ritual del pas de l'Atlàntic a la

[10] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit.

recerca d'una terra promesa. El viatge dels Pares Pelegrins podia ser –i havia estat- interpretat des d'aquests paràmetres, com un viatge a la recerca de la llibertat, de la llibertat de la pràctica religiosa que Europa els havia negat. Els valors morals, religiosos, dels quals s'havien convertit en dipositaris aquells primers colons, haurien aconseguit la seva traducció política i social en establir-se les primeres colònies en sòl americà –amb el seu sistema de govern mitjançant assemblees locals- i, en l'assoliment posterior, d'aquelles colònies, de la independència de la metròpoli i la unificació, lliurement assumida, en un país, en una Unió Federal.

"The prophets of the Old Testament were the first to preach social justice. But that which was sensed by the prophets many centuries before Christ was not given complete and powerful political expression until our nation was formed as a Federal Union a century and a half ago"[11].

L'experiència revolucionària americana hauria estat, per al vicepresident, la primera, històricament parlant, en donar com a fruit un govern d'acord amb els postulats bíblics, un govern democràtic. A l'estela d'aquesta experiència, Wallace en consignava algunes altres: la Revolució Francesa; les guerres d'independència a l'Amèrica del Sud, durant el segle XIX – *"the Latin American revolutions of the Bolivian era"*-; la revolució alemanya de 1848 i la Revolució Russa[12].

Per a Wallace, malgrat els excessos d'algunes d'aquestes manifestacions revolucionàries, en algun moment concret del seu desenvolupament, l'important era que havien estat l'expressió de la lluita de *l'home comú* per l'assoliment de la llibertat; havien iniciat processos de canvi que havien de conduir a assolir-la.

La idea de la marxa de *l'home comú* envers la llibertat o la idea de la marxa de la llibertat per a *l'home comú* (*"the march of freedom for the common man"*), iniciada en el passat bíblic, conferia una estructura finalista i, per tant,

---

[11] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit.

[12] Aquesta *transnacionalitat*, aquest internacionalisme del moviment per a l'alliberament dels individus i dels pobles, que preconitzava Wallace, no deixava de ser un atreviment en el context nord-americà, sobretot per la menció de revolucions o de revoltes d'alt contingut social, com l'alemanya de 1848 i, és clar, la soviètica. Les acusacions de comunisme a Wallace trobaven, en discursos com aquest, la seva aparent justificació.

també, moral, a la Història i permetia Wallace de definir la guerra mundial com un graó més, com una passa més d'aquella marxa; una passa important i, potser, definitiva:

"As we begin the final stages of this fight to the death between the free world and the slave world" - havia afirmat Wallace[13].

Res, però, no s'havia aconseguit, definitivament, encara, ni en l'àmbit internacional –la guerra n'era la prova -, ni en l'àmbit intern dels països.

Davant la realitat nord-americana d'aquells anys: amb la discriminació racial encara ben present, amb els conflictes laborals d'actualitat i amb l'espectre de la Depressió i la pobresa de milers de ciutadans encara no esvaït del tot, Wallace no podia afirmar, categòricament, que la llibertat fos completa al seu país. I no ho podia fer perquè, justament, el vicepresident havia reduït aquest concepte, en principi, abstracte –la llibertat- a termes mesurables.

Wallace proposava mesurar la llibertat a partir dels conceptes, ben reals, de nutrició, educació, producció i govern –és a dir: de capacitat d'autogovernar-se.

Aquests conceptes i la seva concreció, en territori nord-americà, era el que feia dir a Wallace que *la marxa de l'home comú per la llibertat* encara no s'havia completat.

"Even then –en formar-se la Unió Federal- *the march of the common people had just begun. Most of them did not yet know how to read and write. There were no public schools to which all children could go. Men and women cannot be really free until they have plenty to eat, and time and ability to read and think and talk things over. Down the years, the people of the United States have moved steadily forward in the practice of democracy. Through universal education, they now can read and write and form opinions of their own. They have learned, and are still learning, the art of production—that is, how to make a living. They have learned, and are still learning, the art of self-government"*[14].

[13] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit.
[14] Ibíd.

En primer lloc, la llibertat, per a Wallace no volia dir "deixar lliure l'individu" o, no només, "deixar-lo lliure".

Fent-se ressò de la política *newdealista*, de la qual ell n'era un dels més decidits defensors, per a Wallace la llibertat de l'individu no implicava la pràctica inhibició del govern dels afers ciutadans. En els anys previs a l'ascens de Roosevelt al poder, els governs republicans havien cedit el funcionament del país, en termes generals, a la iniciativa ciutadana, a una part de la ciutadania, i havien atorgat a l'economia un poder autoregulador que, com s'ha apuntat anteriorment, havia acabat desembocant en el col·lapse econòmic i en la depressió de finals dels anys vint. Aquesta era una concepció de la llibertat que, com semblaven confirmar els resultats, no podia ser vàlida per a Wallace. Les desigualtats socials que generava n'acabaven negant el seu valor intrínsec. Perquè aquesta llibertat pogués ser exercida plenament, conscientment, calia establir, segons el vicepresident, unes bases que permetessin una certa igualtat dels individus. I era tasca del govern establir aquelles bases que havien de permetre el coneixement i l'exercici de la llibertat, de la democràcia, en plenitud. En la base de l'edifici democràtic, Wallace situava l'educació i era, justament, tasca del govern assegurar l'ensenyament públic.

La llibertat, doncs, no era només un dret fonamental, sinó que també implicava un procés d'aprenentatge. I era tasca del govern assegurar les condicions per a què, en primera instància, aquest aprenentatge fos possible. Només en una societat on existís l'educació universal i on les qüestions més bàsiques per a viure estiguessin assegurades podria arrelar i ser viscuda, plenament, aquella llibertat que es trobava en la matriu de la creació dels Estats Units en tant que país. En aquest sentit, les iniciatives del New Deal, amb el recolzament a la pagesia, els processos d'electrificació del camp, el control dels rius, les polítiques reguladores del mercat, l'establiment de sistemes de protecció social, entre d'altres accions, podien ser interpretades, i així ho pretenia Wallace, a banda de com a respostes més o menys reeixides a la crisi que vivia el país, com a accions que el govern havia de dur a terme per assegurar aquella llibertat i el seu exercici ple per part de la ciutadania.

Aquesta descripció de la llibertat en termes mesurables, de formació i aprenentatge, de camí cap a la plenitud física i intel·lectual, de camí, finalment, cap a la felicitat preconitzada a la Declaració d'Independència, permetia

Wallace de col·locar al costat dels Estats Units –a més a més dels països europeus amb sistemes democràtics en actiu- la Unió Soviètica i la Xina, dos dels principals membres, en aquells moments, de la coalició aliada.

Wallace obviava qüestions delicades, en termes polítics –sobretot en el cas de la Unió Soviètica -, i concentrava la seva atenció en els processos educatius, en els processos de formació dels ciutadans que, segons ell, també havien impulsat, aquells dos països, en els darrers decennis.

"If we were to measure freedom by standards of nutrition, education and self-government, we might rank the United States and certain nations of western Europe very high. But this would not be fair to other nations where education has become widespread only in the last twenty years. In many nations, a generation ago, nine out of ten of the people could not read or write. Russia, for example, was changed from an illiterate to a literate nation within one generation and, in the process, Russia's appreciation of freedom was enormously enhanced. In China, the increase during the past thirty years in the ability of the people to read and write has been matched by their increased interest in real liberty"[15].

L'educació com a clau de volta que permetia incorporar, a l'edifici de la llibertat, països amb règims polítics tan dispars com els Estats Units, la Unió Soviètica i la Xina.

El fet de concentrar les seves argumentacions en els individus, en *l'home comú*, en el seu procés educatiu i en el seu desenvolupament físic i intel·lectual, permetia Wallace obviar qüestions tan delicades, en el context nord-americà, com el comunisme. La tesi de Wallace deixava sobreentendre que, malgrat que en tot aquells països s'havien produït processos revolucionaris que havien acabat donant com a fruit sistemes polítics concrets, específics, l'important no era aquesta especificitat sinó que l'important era que, en tots els casos, l'objectiu final d'aquelles revolucions i dels seus processos polítics posteriors havia estat la llibertat dels individus, de *l'home comú*. Wallace afirmava, d'aquesta manera i sense dir-ho explícitament, que tot

[15] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit.

sistema polític era bo si acabava donant com a fruit l'emancipació de *l'home comú*, i donava entenent, aleshores, que no hi havia un únic model polític i social, sinó que en cada lloc, en cada país, segons la seva idiosincràsia, segons la seva evolució històrica, el poble es manifestava, revolucionàriament, d'una manera específica, vàlida si assolia l'objectiu final de la llibertat.

Però, si els processos revolucionaris podien ser diferents, i els models polítics que en sorgien també, l'objectiu final coincidia, i Wallace afegia al procés de *culturalització* dels ciutadans, de dignificació de *l'home comú*, el progrés industrial –i, implícitament, la dignificació del treball i del treballador -: s'aprenia a llegir i a escriure, de la mateixa manera que s'aprenia a fer funcionar màquines. I aquest progrés industrial –al qual aspiraven totes les nacions - era el que havia de permetre assolir el grau de benestar que certificava la bondat dels processos revolucionaris que tenien com a objectiu final la llibertat de l'individu. D'aquesta manera, les referències als moviments obrers –fruit d'aquest progrés industrial- apareixien en l'argumentació de Wallace com a inevitables, però també com a necessaris, més enllà dels seus radicalismes inicials, per a la consolidació dels objectius del poble.

"Everywhere, reading and writing are accompanied by industrial progress, and industrial progress sooner or later inevitably brings a strong labor movement[16]*. From a long-time and fundamental point of view, there are no backward peoples which are lacking in mechanical sense. Russians, Chinese, and the Indians both of India and the Americas all learn to read and write and operate machines just as well as your children and my children. Everywhere the common people are on the march.*

When the freedom-loving people march—when the farmers have an opportunity to buy land at reasonable prices and to sell the produce of their land through their own organizations, when workers have the opportunity to form unions and bargain through them collectively, and when the children of all the people have an opportunity to attend schools which teach them truths of the

[16] Aquestes afirmacions devien inquietar a molts nord-americans –segurament a tots aquells que el titllaven de comunista. En qualsevol cas, la seva afirmació era coherent amb les polítiques impulsades pel *New Deal*, en uns moments en què els sindicats van començar a tenir un significatiu protagonisme als Estats Units.

real world in which they live—when, these opportunities are open to everyone, then the world moves straight ahead"[17].

Wallace advocava pel benestar global, per la dignificació de l'individu i la dignificació del treball, en un procés de reflexió que remetia als plantejaments político-socials del New Deal, del qual ell n'era un dels principals valedors; uns plantejaments que trobaven una continuïtat lògica, en l'argumentació del vicepresident, en la guerra mundial:

"The object of this war is to make sure that everybody in the world has the privilege of drinking a quart of milk a day." /.../ The peace must mean a better standard of living for the common man, not merely in the United States and England, but also in India, Russia, China and Latin America—not merely in the United Nations, but also in Germany and Italy and Japan"[18].

Wallace oposava aquests plantejaments als interessos que, segons ell, movien, aleshores, els països de l'Eix. Com havia succeït en la interpretació feta des del govern –sobretot a través dels missatges del president Roosevelt- dels esdeveniments que havien dut a la Depressió, també en interpretar els esdeveniments que havien dut a la guerra mundial, Wallace oposava la idea del progrés global i del benefici global a la idea del benefici individual o d'alguna minoria. Aquesta idea del benefici restringit, egoista, que, en els discursos de Roosevelt i en les pel·lícules de Capra, es feia corpòria en les figures dels magnats –fins a la fusió explícita entre el gran capitalisme i el feixisme que es produïa a *Meet John Doe* – Wallace l'articulava, en el context de la guerra mundial, al voltant de la figura del demagog[19]. L'acció política d'aquest personatge era especialment perillosa, en paraules de Wallace, en aquells països on la tradició democràtica encara era recent; en aquells països on, per raons històriques, els ciutadans no havien pogut exercitar-se en la pràctica de

[17] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit.
[18] Ibíd.
[19] *Demagog*: Aquell que practica la demagògia. *Demagògia*: Política fonamentada en la utilització de mètodes emotius i irracionals per a estimular els sentiments dels governats cap a l'acceptació de programes d'acció impracticables i fal·laciosos que miren només de mantenir situacions de privilegi. *Diccionari de la Llengua Catalana*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1982.

l'autogovern, en aquells països on els ciutadans havien accedit a l'aprenentatge de la lectura i l'escriptura, a la seva formació intel·lectual, tardanament.

"But in countries where the ability to read and write has been recently acquired or where the people have had no long experience in governing themselves on the basis of their own thinking, it is easy for demagogues to arise and prostitute the mind of the common man to their own base ends"[20].

Per a Wallace, hi havia un país que havia esdevingut el paradigma de la situació que havia descrit. El país era, és clar, Alemanya, on el sistema democràtic de la República de Weimar s'havia acabat ensorrant degut a la crítica situació heretada de la postguerra mundial i a la complicada situació econòmica interna i mundial. En aquell context de fragilitat econòmica, política i social, i sense una tradició democràtica assentada, l'aparició i consolidació d'un personatge com Hitler era, per a Wallace, poc menys que inevitable. La manera com havia arribat al poder el líder del moviment nazi i el recolzament que havia obtingut d'amplis sectors de la població, però, sobretot, de destacats industrials alemanys, esdevenien, per al vicepresident, eloqüents exemples de la situació que havia descrit, de l'oposició que havia establert entre la idea del benefici global i la del benefici d'una minoria.

"Such a demagogue may get financial help from some person of wealth who is unaware of what the end result will be. With this backing, the demagogue may dominate the minds of the people, and, from whatever degree of freedom they have, lead them backward into slavery" [21].

En la seva intervenció, davant la Free World Asociation, Wallace citava, directament, un dels industrials que havien recolzat Hitler.

"Herr Thyssen, the wealthy German steel man, little realized what he was doing when he gave Hitler enough money to enable him to play on the minds of the German people. The demagogue is the curse of the modern world, and of all the demagogues, the worst are those financed by well-meaning wealthy men

[20] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit.
[21] Ibíd.

who sincerely believe that their wealth is likely to be safer if they can hire men with political "it" to change the sign posts and lure the people back into slavery of the most degraded kind. Unfortunately for the wealthy men who finance movements of this sort, as well as for the people themselves, the successful demagogue is a powerful genie who, when once let out of his bottle, refuses to obey anyone's command. As long as his spell holds, he defies God Himself, and Satan is turned loose upon the world"[22].

Per mitjà de la figura de Thyssen, Wallace reduïa a termes concrets, a exemples reals, el recolzament econòmic que havia tingut el nazisme –malgrat que descrivís a l'industrial com a *ben intencionat* ("*well-meaning"*) - i criticava, sobretot, l'error de fer prevaler el benefici individual al benefici de la comunitat.

Però com solia ser habitual en ell, Wallace, en aquest mateix fragment del discurs, passava del concret a l'abstracte, en identificar, directament, Hitler amb les forces del mal, amb el diable; el dictador esdevenia l'instrument principal de l'*àngel caigut* –també Hitler desafiava Déu: *"he defies God Himself"*. Una identificació simplista però simbòlicament eficaç que, per altra banda, casava amb la dimensió religiosa que tenia la seva reflexió sobre *l'home comú*, sobre els orígens bíblics del reconeixement de la dignitat humana i, també, els orígens dels Estats Units en tant que nació que havia fet possible els postulats del cristianisme. Establint aquesta equivalència, Wallace coincidia, també, amb la identificació de Hitler com a personatge demoníac que es va estendre arreu de l'Europa aliada, abans i després de la guerra.

Malgrat que, possiblement per la seva condició de vicepresident dels Estats Units, Wallace havia de tenir molta més informació que els ciutadans corrents, sobre la realitat de l'Alemanya nazi i el paper que hi jugava Hitler, tampoc no calia un coneixement massa aprofundit d'aquella realitat per a

[22] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit. Aquests fragments de la intervenció del vicepresident que citen, directament, la situació alemanya i impliquen empresaris alemanys, van desaparèixer de posteriors edicions del discurs. Així, per exemple, no apareixen en la reproducció del discurs que proporciona la pàgina del *Franklin and Eleanor Roosevelt Institute* (FERI) (http://newdeal.feri.org/wallace/haw17.htm), però en canvi sí que apareix en la resta de fonts consultades: a la pàgina del *Winrock International Henry A. Wallace Center* (http://www.winrock.org/wallacecenter/wallace/CCM.htm), en l'edició mexicana, en format llibre, del discurs (Henry A. Wallace, *El precio de la victoria*, op.cit., p. 4) i en el que està inclòs en l'edició brasilera del seu llibre (Henry A. Wallace, *O século do homen do povo*, op. cit. p. 26).

establir-ne la identificació: el *desafiament* de Hitler a Déu es podia deduir de dades que la premsa, la ràdio i el cinema feien públiques, amb més o menys rigor.

Com assenyala Rosa Sala Rose, ja abans d'accedir al poder, vers el 1921, Hitler havia començat a ésser comparat amb el Messies pels seus seguidors i, un cop en el poder, el règim nazi es va oposar a les grans religions monoteistes occidentals, la cristiana i la jueva, establint una mena de culte neopagà substitutiu. La dimensió messiànica de Hitler va ser degudament conreada per la propaganda nazi: Goebbels presentava Hitler com el líder predestinat a complir una missió i Himmler sovint l'anomenava *home-Déu* (*Gottmensch*). A les classes de religió es comparava Hitler amb Jesús i les cerimònies d'iniciació dels futurs SS s'efectuaven davant un retrat de Hitler col·locat sobre un altar decorat amb esvàstiques[23].

Rosa Sala Rose afirma:

"La manifestación más clara de hasta qué punto la esperanza inconsciente en un mesías redentor se había proyectado en la figura del dictador la constituye la afirmación estereotipada de "yo creo en el Führer Adolf Hitler". Esta declaración, que inicialmente encabezaba una especie de catecismo nazi distribuido entre las Juventudes Hitlerianas, se generalizó y llegó a pronunciarse con especial frecuencia en la etapa final de la guerra, cuando la derrota militar era evidente y ya sólo cabía apelar a la sinrazón de la fe secular en el Führer. También eran muy abundantes las notas necrológicas por los soldados muertos en el frente que concluían con la frase "caído en la fe en Adolf Hitler". En las escuelas, los niños aprendían a cambiar el nombre de Jesús por el de "nuestro Führer" en las oraciones cristianas más populares, y los muchachos de las Juventudes Hitlerianas solían compararlo con Dios. Los llamados Cristianos Alemanes (Deutsche Christen) transformaron el texto de la oración para bendecir la mesa, en la que invocaban el nombre de Hitler en lugar del de Dios, como si el agradecimiento por el pan de cada día se lo debieran al primero"[24].

---

[23] Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo,* Acantilado, Quaderns Crema, Barcelona, 2003, p. 100

[24] Sobre la figura de Hitler vid. Rosa Sala Rose, op. cit., p. 200-214.

Als països democràtics estava molt estesa la presumpció que la negació de la religió cristiana per part dels nazis implicava necessàriament la negació simultània de qualsevol fe en Déu. La cosmovisió nazi no negava l'existència d'un ésser superior, malgrat que aquesta creença en un déu no implicava que s'assemblés a la visó que sota la influència del cristianisme, es tenia i es té comunament d'ell en el món occidental, ni la fe en un déu tenia perquè significar, al mateix temps, l'acceptació d'una ètica de tall humanista[25].

Així, després d'aquella identificació entre Hitler i el diable, el discurs del vicepresident es cloïa, com era preceptiu en tots els discursos d'aquella mena, amb la invocació al coratge i l'esperança d'una victòria final amb l'ajuda de Déu.

"Strong in the strength of the Lord, we who fight in the people's cause will never stop until that cause is won"[26].

La importància del discurs de Wallace –almenys pel que fa a la seva posterior utilització a *Why We Fight*- es trobava en la seva capacitat simbòlica, en la seva capacitat de replantejar la situació internacional i fornir arguments per a la superació –tan necessària aleshores- de les incompatibilitats ideològiques que hi havia entre les nacions aliades.

Wallace proposava de superar-les a partir d'una figura que no s'identificava amb cap nacionalitat concreta: *l'home comú*; aquella figura que havia transitat per la Història, en un moviment a la recerca de major quotes de llibertat, de benestar i de felicitat.

En els plantejaments de Wallace aquella *marxa de l'home comú* s'identificava amb la idea del progrés, tal com l'havia començat a plantejar el pensament il·lustrat del segle XVIII; un pensament que havia d'acabar instaurant, com a nou credo, la confiança en l'ésser humà i, justament, en el progrés social indefinit.

---

[25] Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, op. cit., p.101

[26] Henry A. Wallace, "*The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association"*, op. cit.

La idea de *progrés* era, doncs, essencial en els plantejaments de Wallace i ho era en el sentit en què el descriu John Bury:

"La idea del Progreso humano es, pues, una teoría que contiene una síntesis del pasado y una previsión del futuro. Se basa en una interpretación de la historia que considera al hombre caminando lentamente –pedetentim progredientes - en una dirección definida y deseable e infiere que este progreso continuará indefinidamente. Ello implica que, al ser el fin del problema máximo de la Tierra, se llegará a alcanzar algún día una condición de felicidad general, que justificará el proceso total de la civilización pues, si no, la dirección adoptada no sería la deseable"[27].

Segons Bury, però, aquest *progrés*, tal com el plantejaven els il·lustrats –els autors de la Enciclopèdia-, havia de ser fruit de la naturalesa psíquica i social de l'home, havia de ser fruit de la seva voluntat, sense intervenció de cap voluntat externa perquè, si no fos així, no existiria cap garantia de la seva continuïtat i del seu final feliç i "*la idea del Progreso se convertiría paulatinamente en la de Providencia*" [28]. El progrés era, o havia de ser, fruit de la voluntat humana perquè l'home racional es trobava en el centre de la modernitat il·lustrada.

Ara bé, com s'ha assenyalat anteriorment, en el pensament nord-americà, s'haurien unit, històricament, i sense aparents dificultats, un sentit providencial i un altre de racional que implicava la llibertat de l'home i el desenvolupament de les seves capacitats, amb total independència. En el pensament nord-americà s'hauria superat, des dels moments fundacionals, la incompatibilitat entre *Providència* i *Progrés*. Com ja s'ha apuntat anteriorment, Déu hauria fet un gest –providencial- de concedir als primers colons la terra promesa i, a partir d'aleshores, en aquella terra nova, s'hauria anat fent realitat aquell *Progrés*, a partir de la llibertat de tots i cadascun dels habitants, a partir de la seva llibertat intel·lectual. La proposta de Wallace s'inseria, doncs, en aquestes coordenades perquè proposava una síntesi del passat que remetia als textos bíblics i als seus valors i a un seguit d'episodis històrics –

[27] John Bury, *La idea del progreso*, Alianza, Madrid, 1971, p. 16-17.
[28] Ibíd., p. 17.

encapçalats per la revolució americana- durant els quals s'hauria lluitat per a provar de fer realitat aquells valors primigenis, i feia una previsió de futur; un futur en què aquells valors esdevindrien definitivament realitat; un futur en què s'acompliria el destí de la Història, la finalitat d'aquell moviment que era el *Progrés,* l'anhel civilitzador de llibertat i benestar per a tothom, la fi de la *marxa de l'home comú*. I la Segona Guerra Mundial era, segons Wallace, un episodi, no desitjat, però ineludible i potser definitiu, d'aquella progressió ja mil·lenària.

Al mateix temps que contenia, en la seva formulació, aquests components ideològics, la *marxa de l'home comú* de Wallace establia, també, paral·lelismes amb la realitat. L'exemple canònic d'aquell moviment envers la llibertat calia localitzar-lo, com ja s'ha apuntat, en l'episodi –històric i mític, al mateix temps- de la marxa d'Egipte protagonitzada pels jueus encapçalats per Moisès. Però, contemporàniament i amb finalitats oposades a les que plantejava Wallace, el món havia viscut un seguit de *marxes*: la marxa sobre Roma, protagonitzada pels feixistes de Mussolini, el 27 d'octubre de 1922, i la truncada marxa de Hitler sobre Berlín, que, inspirant-se en l'acció dels feixistes italians, havia de ser la continuació del *putsch* de Munic, el 1923, en cas que aquest triomfés. També Mao Zedong havia encapçalat, del 1934 al 1936, la Llarga Marxa, cap al nord de la Xina, a Yan'an, on havia fundat una embrionària república comunista.

Un d'aquests desplaçaments havia tingut lloc, també, a l'Índia colonial. En una acció molt més propera als ideals del vicepresident nord-americà, Mohandas Gandhi havia protagonitzat, el 1930, la Marxa de la Sal. Per a dur a terme aquesta acció, que va esdevenir una clara manifestació de rebuig a l'ocupació britànica de l'Índia, Gandhi va convocar la població a negar-se a pagar els impostos, especialment el de la sal, sobre la qual, el govern britànic n'exercia el monopoli. Com a culminació d'aquesta proposta, Gandhi va impulsar una marxa que va dur milers d'hindús fins al mar Aràbic, on van obtenir sal en evaporar aigua d'aquella zona de l'oceà Índic. Aquesta acció estava severament prohibida per la llei imposada pels britànics.

I encara molt més proper en el temps, al discurs de Wallace, i dins dels mateixos Estats Units, l'afroamericà A. Piliph Randolph, fundador i cap de la

Germandat de Cambrers de Vagó-llit (*Brotherhood of Sleeping Car Porters*), va plantejar, el 1941, una marxa sobre Washington per a reclamar els drets de la minoria afroamericana. Aquesta acció, que finalment no es va dur a terme, va ser, però, una de les fonts d'inspiració de la Marxa pels Drets Civils, protagonitzada per Martin Luther King –entre d'altres líders afroamericans- vint anys després, el 1963[29].

De fet, a banda dels seus orígens, que havien implicat aquell viatge fundacional a través de l'Atlàntic, els Estats Units eren un país que s'havia construït successivament, en una acció colonitzadora dins el mateix continent, per mitjà d'una marxa, d'un desplaçament, d'est cap a oest. La Frontera americana havia estat una realitat canviant, al llarg del segle XIX, i sobretot després de la Guerra de Secessió. Com s'ha plantejat anteriorment, l'historiador Frederick Jackson Turner havia teoritzat sobre aquesta qüestió a finals segle XIX. Per a Turner –i no només per a ell- la Frontera havia estat el territori on allò civilitzat, que provenia dels colons, es trobava amb allò encara per civilitzar, amb allò salvatge. El desplaçament físic cap a l'interior del continent hauria comportat el progrés material i, també, el progrés moral d'aquelles terres que anaven essent colonitzades[30].

La fi de la Frontera, l'establiment dels límits territorials del país, no hauria significat, però, la fi del moviment, del dinamisme característic dels nord-americans perquè com assenyala Fichou: *"*La Frontier *est avant tout un état d'esprit"*[31]*.*

En la formulació de Wallace, aquell *progrés*, que havia de ser d'abast mundial, es sustentava en l'educació, en la ciència al servei de les persones – *"...modern science, which is a by-product and an essential part of the people's revolution, has made it technologically possible to see that all of the people of the world get enought to eat. Modern science, when devoted wholeheartedly to*

[29] Sobre aquesta qüestió vid. W.J. Rorabaugh, *Kennedy y el sueño de los sesenta,* Paidós, Barcelona, 2005, p. 147-148.
[30] Sobre aquesta qüestió vid. p. 22.
[31] Jean-Pierre Fichou, *La Civilisation Américaine,* op. cit., p. 21.

the general welfare, has in it potentialities of which we do not yet dream "[32]- i en la producció de bens materials, però superant els desajusts que històricament havia provocat el capitalisme incontrolat, emergent al segle XIX, mercès a la teoria i a la pràctica econòmica i política del *laissez faire* que, en la seva formulació més extrema, havia advocat per un mercat lliure de tota ingerència governamental. Per a Wallace els excessos i la injustícia d'aquell sistema, sobre àmplies capes de la població, eren, també, en l'origen de la crisi que havia patit els Estats Units a finals dels anys vint, i de la qual ara tot just se'n començava a recuperar.

"Everywhere the common man must learn to build his own industries with his own hands in a practical fashion. Everywhere the common man must learn to increase his productivity so that he and his children can eventually pay to the world community all that they have received. No nation will have the God-given right to exploit other nations /.../The methods of the nineteenth century will not work in the people's century which is now about to begin"[33].

La proposta de Wallace, finalment, i com ell mateix assenyalava, recollia el testimoni llançat pel president Roosevelt quan, en el seu *discurs de les quatre llibertats*, havia apostat per un món amb llibertat de culte religiós, amb llibertat d'expressió, un món lliure d'amenaces i d'imposicions dels uns damunt els altres, un món, en definitiva, on cadascú pogués veure cobertes les seves necessitats, sense que això signifiqués un prejudici per a la resta. Segons Wallace, la *marxa de l'home comú* s'havia iniciat, justament, per a fer realitat aquelles llibertats que encara reclamava el president dels Estats Units.

[32] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit., p.4.
[33] Ibíd.

3.5. El cinema documental.

El *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* i la conferència del vicepresident Wallace van ser dues de les referències més destacades en la concepció ideològica de *Why We Fight* i a l'hora d'establir la seva forma argumental, és a dir: van fornir aquells punts, aquells temes, al voltant dels quals es van anar encadenant les imatges; i van plantejar, també, la manera com mostrar aquells temes.

Aquests documents van ser importants, doncs, per la seva funció de concreció –en el pla ideològic i, també, en l'estructura dels guions- de quelcom que, com s'ha provat d'exposar, impregnava transversalment diverses propostes informativo-propagandístiques, diversos productes artístics dels Estats Units d'aquells anys, d'entre els quals s'han destacat, per la seva importància evident, els discursos del president Roosevelt –i la seva relació amb els mitjans de comunicació i, a través d'ells, amb els habitants del país- i algunes de les pel·lícules de ficció de Frank Capra.

A grans trets, el *Manual* va plantejar la sistematització dels temes i va suggerir la manera en què les pel·lícules, en principi de ficció, calia que reflectissin aquells temes per a esdevenir productes propagandísticament eficaços, a criteri de l'OWI, en l'escenari bèl·lic.

El discurs de Wallace, com es veurà més endavant, va proporcionar, a *Why We Fight,* la idea d'una estructura dual, necessàriament maniqueista, que havia d'esdevenir eficaç en el terreny de la guerra ideològica; un terreny que no admetia i que no admet matisacions, que reclama plantejaments maximalistes. El discurs de Wallace era important, sobretot, perquè proporcionava una interpretació moral de la Història que justificava aquella divisió i, de retruc, oferia arguments que havien de permetre superar les possibles divisions ideològiques del bàndol aliat.

Però, les influències a *Why We Fight* també van venir, gairebé per motius obvis, del camp del documental. S'ha avançat –i més endavant es desenvoluparà més concretament- que, en alguns aspectes, *Why We Fight* va esdevenir la rèplica cinematogràfica d'obres propagandístiques com ara *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, però, la sèrie documental, va tenir,

també, uns antecedents en el seu propi bàndol. Abans de la implicació dels Estats Units en la guerra i, abans, també, que es redactés el *Manual* o que Wallace fes el seu discurs, a les pantalles cinematogràfiques del país es van projectar dos documentals als quals és interessant de parar esment. Els dos documentals eren *Inside Nazi Germany* (1938) i *The Ramparts We Watch* (1940). Ambdues pel·lícules estaven produïdes pels responsables d'un dels noticiaris cinematogràfics més importants d'aleshores: *The March of Time*.

3.5.1. El documental als Estats Units dels anys 30 i 40.

El documental havia estat, tradicionalment, una qüestió secundària en l'estratègia comercial de les grans productores de Hollywood, i la cartellera cinematogràfica dels anys 30 i 40 no feia altra cosa sinó confirmar aquest fet. En aquella època, les imatges documentals eren presents als cinemes dels Estats Units a través de les projeccions setmanals dels noticiaris abans de les pel·lícules de ficció. Un programa tipus de l'època incloïa aquests noticiaris, un curt de dibuixos animats, anuncis publicitaris i de caritat (*"charity appeals"*), el llargmetratge de classe A i la pel·lícula de complement, el film de classe B. Però, com assenyala Doherty, s'anunciaven els horaris de projeccions tenint en compte el començament de la pel·lícula de classe A i no pas el noticiari que encetava la sessió[1].

Totes les grans productores de l'època havien acabat destinant una part dels seus recursos –una part minsa, però- a produir noticiaris, i havien creat unitats dins la mateixa productora que tenien com a funció bàsica aplegar notícies que, un cop elaborades, eren projectades en els cinemes. Entre aquestes unitats documentals hi havia la Paramount News, la 20th Century Fox's Movietone News, la RKO-Pathé News, la MGM's News of the Day i la Universal Newsreel.

Els dos formats bàsics, sota dels quals es distribuïen les imatges documentals, eren el *newsreel* i l'*screen magazine*.

El *newsreel* –el noticiari- es solia projectar, als cinemes, dos cops per setmana i tenia una durada d'entre vuit i deu minuts. El *newsreel* oferia, de

[1] Thomas Doherty, "Documenting the 1940's", dins *Boom and bust*, op. cit., pàg. 397.

forma compactada, una visió panoràmica dels esdeveniments d'actualitat: notícies del país i estrangeres, desfilades o espectacles forans, imatges de celebritats, *belleses amb banyador*, nens i animals en situacions insòlites, esports, etc.; en resum: una macedònia d'imatges i de notícies que, en cap cas, no plantejava una visió crítica de la realitat.

Com assenyala Doherty:

"The newsreels were required to abide by the Production Code [el Codi Hays]*, whose regulations on permissible images, proper language, and correct opinions mandated discretion in the exposure of blunt reality"*[2].

Aquesta opció profilàctica obeïa, també, a un motiu menys *moral*: no calia indisposar, amb notícies i imatges desagradables, el públic que havia sortit de casa per passar una bona vetllada veient una pel·lícula.

La majoria de productors d'aquests noticiaris consideraven que els seus productes havien d'estar més propers a l'entreteniment que no pas al periodisme[3].

Durant la dècada dels trenta, tanmateix, i al ritme dels esdeveniments mundials, els noticiaris van donar cobertura a fets com el bombardeig de Xangai, durant la guerra xino-japonesa, el bombardeig del vaixell americà Panay, també durant aquesta guerra, i l'assassinat del rei de Iugoslàvia.

A principis dels quaranta, davant la situació bèl·lica mundial, quan en la política de Franklin Delano Roosevelt van esdevenir prioritàries les qüestions relacionades amb els afers exteriors i la defensa del país, els noticiaris, paral·lelament, van destinar minuts a aquestes qüestions. El 1939, les notícies de l'estranger i les imatges de la guerra d'Europa ocupaven gairebé el 30 % del contingut d'aquests noticiaris. El 1940-41 es va reduir la projecció d'imatges relacionades amb el conflicte mundial, però, per contra, van augmentar, considerablement, les notícies relacionades amb les polítiques de defensa del país[4].

---

[2] Thomas Doherty, "Documenting the 1940's", dins *Boom and bust*, op.cit., pàg. 401. Sobre el contingut dels *newsreels* i el seu poc compromís amb la realitat veure també: Raymond Fielding, *The American Newsreel, 1911-1967*, University of Oklahoma Press., Norman, Oklahoma, 1972, p. 3-5., i també: Raymond Fielding, *The March of Time*, *1935-1951,* Oxford University Press., New York, 1978, p. 3.

[3] Raymond Fielding, *The American Newsreel, 1911-1967*, op. cit., p. 225.

[4] Richard Steele, *Propaganda in an open society*, op. cit., p. 148/ Raymond Fielding, *The American Newsreel, 1911-1967,* op. cit., p. 207 - 209/ Thomas Schatz assenyala que, de setembre de 1939 a desembre de 1941, més de 20 noticiaris van cobrir la guerra i van explicar, als nord-americans, els

Com assenyala Richard Steele, els *newsreels* van tendir a alinear-se, a través de les seves imatges, amb les tesis intervencionistes i proaliades de Franklin Delano Roosevelt i la seva administració[5].

En qualsevol cas, però, la reticència a mostrar imatges massa explícites i la superficialitat amb què eren tractades les notícies –degut, en bona part, a la brevetat que imposava el format -, van ser les principals característiques dels *newsreels*.

L'*screen magazine*, per contra, estava plantejat com una aproximació més aprofundida als temes. Si els noticiaris funcionaven, bàsicament, com un servei de titulars, els *screen magazine* podien ser comparats a un article de fons d'un setmanari.

Aquest format, de projecció mensual, incloïa, en un primer moment, tres notícies, però a partir de 1938 cada edició es dedicava exclusivament a un sol tema i tenia una durada d'uns quinze o vint minuts.

A l'època hi hagué dos destacats *screen magazine*: *The March of Time* (1935-1951) i *This is America* (1942-1951).

D'aquests dos *screen magazine*, el més famós fou *The March of Time*.

Aquest *screen magazine* fou creat per Henry Luce, a finals de 1934, i el 1936 havia assolit una audiència d'uns dotze milions d'espectadors. *The March of Time* va tenir, també, una versió radiofònica en la que va col·laborar Orson Welles[6].

3.5.1.1. *The March of Time.*

The March of Time, sota la direcció de Louis de Rochemont[7], va imposar un estil cinematogràfic que fou amplament seguit i que caldrà tenir en compte a l'hora d'analitzar *Why We Fight*.

---

esdeveniments que es produïen a Europa i a l'Extrem Orient, vid. Thomas Schatz, "Prewar Stars, Genres, and Production Trends", dins *Boom and bust*, op. cit., p. 122.

[5] Richard Steele, *Propaganda in an open society*, op. cit., p. 148.

[6] Raymond Fielding, *The March of Time, 1935-1951,* op.cit., p. 139. / Roger Manvell, *Films and the Second World War*, op. cit., p. 15.

[7] Louis de Rochemont fou una de les personalitats més destacades en el camp dels noticiaris cinematogràfics. A banda de la seva responsabilitat a *The March of Time,* Rochemont també va produir, entre d'altres, *The Fighting Lady* (1944), un documental sobre un dels portaavions de l'armada nord-americana, el *Yorktown*. La pel·lícula, dirigida per William Wyler, recollia les activitats d'aquest portaavions que prenia el nom d'un altre portaavions enfonsat durant la batalla de Midway i que va ser

Els responsables de *The March of Time* tractaven la notícia escollida de forma extensa, la contextualitzaven per mitjà d'imatges d'arxiu, d'escenes dramatitzades expressament per a l'ocasió, de rètols explicatius, de mapes i d'una enèrgica veu narradora que ben aviat va esdevenir característica[8].

Raymond Fielding assenyala que *The March of Time* mostrava una clara voluntat didàctica. I en nom d'aquest didactisme, els editors de *The March of Time* no dubtaven en comprometre's amb la realitat que provaven de descriure:

"The intention of the March of Time was to create and exploit controversy and to provoke discussion of politically, economically, racially, socially, and militarily touchy subjects"[9].

Des d'una posició políticament difusa, reclamant-se defensors del que ells anomenaven *liberalisme nord-americà*, els editors de *The March of Time* es definien sobretot a partir de la seva oposició als grans sistemes polítics totalitaris –el feixisme i el comunisme- , aleshores presents a diversos països europeus, i, en general, s'oposaven a tota mena de moviment polític fonamentat, deien, en la demagògia, per considerar-lo aliè a quelcom que definien com a *ètica americana*[10].

Davant el lent, però inexorable, augment de la tensió internacional, al llarg de la dècada dels trenta, els editors de *The March of Time* van disposar de suficients ocasions per a fer públic el seu punt de vista ideològic.

En aquest sentit, i pel que interessa a aquest treball de recerca, Rochemont va produir, el 1938 i el 1940, sota la capçalera de *The March of Time,* dos *screen magazine* prou explícits.

Amb els títols d'*Inside Nazi Germany* (1938) i *The Ramparts We Watch* (1940), Rochemont i el seu equip van proposar dues visions crítiques de

---

apadrinat per la dona del president dels Estats Units, Eleanor Roosevelt. Rochemont també fou el responsable de la producció de *Youth in crisis* (1943), un *docudrama* sobre la situació de molts joves nord-americans que durant el període de guerra, sense el control, més o menys estricte, dels seus pares, mobilitzats a causa del conflicte bèl·lic, i amb possibilitats de disposar de diners, acabaven tenint comportaments propers a la delinqüència. Finalment, també va participar en la producció de l'adaptació animada de la novel·la de George Orwell *Animal Farm*. La pel·lícula, *Rebelión en la granja* (*Animal Farm*, 1954), va ser dirigida per John Halas i Joy Batchelor.

[8] Orson Welles va reproduir, inclosa la característica veu en off, aquest format de notícies a l'inici de *Ciudadano Kane* (1941).

[9] Raymond Fielding, *The March of Time, 1935-1951,* op. cit., p. 76.

[10] Ibíd., p. 81.

l'Alemanya del Tercer Reich, a l'hora que insistien en la necessitat de mostrar-se amatents davant les ànsies expansionistes de Hitler.

a) *Inside Nazi Germany*.

Estrenada el 20 de gener de 1938, *Inside Nazi Germany* fou, també, la pel·lícula escollida per al canvi estratègic dels editors de *The March of Time*, quan van passar de tractar tres temes, en cada edició mensual, a tractar-ne només un. D'una durada sensiblement superior – 16 minuts - en relació amb la durada de la resta de *screen magazine* estrenats, fins aleshores, per l'empresa, *Inside Nazi Germany* fou dirigida per Jack Glenn, però va comptar amb l'amatent supervisió de Louis de Rochemont, que es va encarregar de donar la forma final a la pel·lícula[11]. En el moment de la seva estrena, *Inside Nazi Germany* va causar un considerable impacte i això fou així perquè cap producció nord-americana documental no s'havia mostrat, fins en aquells moments, en què encara no havia esclatat la guerra, tan explícitament contrària a les polítiques de l'Alemanya nazi, i tampoc no ho havia fet cap pel·lícula de ficció.

Julien Bryan, un càmera *free lance*, havia tingut l'oportunitat de filmar, convidat pels mateixos alemanys, les interioritats del règim nazi. Després de la filmació, Bryan va oferir les imatges a Rochemont. Però, malgrat les expectatives creades, el material de Bryan era poc explícit pel que fa a algunes de les qüestions més controvertides de la política nazi; especialment ho era, de poc explícit, a parer de Rochemont, en tot allò que atenyia a l'estratègia propagandística que havia posat en marxa el ministeri de propaganda alemany. El fet que fossin els mateixos alemanys qui invitessin Bryan va condicionar, inevitablement, la llibertat de moviment del reporter i el resultat final de les imatges que va aconseguir filmar a l'Alemanya del Tercer Reich. Malgrat això, Bryan va aportar material cinematogràfic que feia referència, d'alguna manera, a la persecució racial que sofrien els jueus: botigues identificades amb el nom i l'estrella de David; bancs, als espais públics, on només s'asseien jueus; exposicions que cercaven d'estigmatitzar-los. I, també, va proporcionar algunes imatges que feien referència a la persecució dels comunistes, el control de les

[11] Raymond Fielding, *The March of Time, 1935-1951*, op. cit., p. 191.

esglésies i l'estimulació de l'orgull patriòtic evocant les glòries imperials passades i la necessitat de recuperar les colònies alemanyes a l'Àfrica, perdudes després de la Primera Guerra Mundial.

Rochemont, finalment, va adquirir les imatges i, tot seguit, va començar a treballar amb aquell material amb l'objectiu de convertir-lo en una narració fílmica de denúncia del Tercer Reich. Com era característic a *The March of Time*, Rochemont va barrejar imatges documentals amb imatges recreades per a l'ocasió, amb l'objectiu de fer més explícit el seu missatge, i va confiar en què la veu del narrador acabaria proporcionant el significat final a aquell conglomerat visual[12].

Pel que fa a aquesta qüestió, la de la importància de la veu del narrador – la *voice over*, la veu extradiegètica- en la construcció del sentit final de la pel·lícula, és interessant de tenir en compte la distinció que fa Sarah Kozloff entre *voice-off* i *voice-over*:

"Se debe distinguir entre voice-over y voice-off en relación con el espacio desde donde se origina la voz. En la última, el emisor sólo está temporalmente fuera de campo. La cámara podría hacer una panorámica en la misma escena y mostrarlo. Por el contrario, la voice-over se distingue por el hecho que no se puede mostrar al emisor ajustando la posición de la cámara en el espacio de la historia filmada. En su lugar, la voz proviene de otro espacio y tiempo, el tiempo y el espacio del discurso"[13].

I, en aquest mateix sentit, i referint-se explícitament a *The March of Time,* escriu Charles Wolfe:

"In critical and historical accounts of documentary film practice, voice-over commentary in the "classical" documentary of the 1930s and 1940s is commonly equated with a "Voice of God". Disembodied, this voice is construed as fundamentally unrepresentable in human form, connoting a position of absolute mastery and knowledge outside the spatial and temporal boundaries of the social world the film depicts. Vocal commentary for The March of Time often serves as the prototype: stentorian, aggressive, assuming a power to speak the

[12] Raymond Fielding, *The March of Time, 1935-1951*, op. cit., p. 194.
[13] Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 3, citada a Vicente J. Benet, *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine,* Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999, p. 245.

truth of the filmic text, to hold captive through verbal caption what the spectator sees"[14].

Aquesta condició d'ubiqüitat, d'estar *per sobre*, de *sobrevolar*, al·legòricament, les imatges, dota, doncs, la veu narradora d'una capacitat demiúrgica: és aquesta veu, i el discurs ideològic que hi ha al darrera, qui acaben conferint, en la majoria dels casos, coherència a les imatges, qui estableixen lligams entre elles, qui proporcionen el discurs final; és una veu que *sap,* que *coneix*, que *és capaç d'interpretar les imatges* i d'oferir aquesta interpretació als espectadors. Es tracta, inevitablement, d'una interpretació parcial, esbiaixada, interessada; una interpretació prèvia –sovint- a les imatges que s'ofereixen a l'espectador; unes imatges que, de fet, acaben il·lustrant el discurs de la veu. Aquesta qüestió és molt important en una pel·lícula com *Inside Nazi Germany*, feta, en la seva major part, amb material d'arxiu, construïda a partir de fragments d'altres pel·lícules.

Tenint en compte aquest fet, la veu narradora d'*Inside Nazi Germany* va descriure, va interpretar, en termes generals i de forma obertament crítica, la situació d'Alemanya sota el règim de Hitler.

Essent, els ideòlegs nazis, uns eficaços creadors i exportadors d'imatges i uns zelosos guardians de la seva realitat, Rochemont i el seu equip es van enfrontar, sobretot per mitjà de la veu que narrava, a unes imatges que, en la majoria dels casos, encara eren innòqües. Algunes de les imatges de què disposava l'equip d'*Inside Nazi Germany*, podien ser inquietants, potser premonitòries –sobretot aquelles que mostraven les grans concentracions militars i ciutadanes a Nuremberg i a d'altres escenaris, i aquelles, també, que testimoniaven la discriminació dels jueus- però no eren prou explícites; no ho eren com ho serien, poc temps després, quan la política agressiva del Tercer Reich va esdevenir una realitat d'abast internacional i no només una amenaça circumscrita a l'àmbit nacional.

[14] Charles Wolfe, "Historicizing the "Voice of God": The place of vocal narration in classical documentary", Film History, vol. 9, núm. 2, 1997.

Conscients que el seu objectiu es situava en el terreny de la creació de discurs, en el terreny de la propaganda i la contrapropaganda, els autors d'*Inside Nazi Germany* van provar, doncs, de combatre la imatge que l'Alemanya del Tercer Reich exportava; i ho van fer, conscients que el seu producte –un *screen magazine* de *The March of Time*- anava destinat a les grans audiències cinematogràfiques, a la ciutadania en general; la qual, probablement, veia la realitat de l'Alemanya de Hitler com quelcom llunyà, de manera poc contrastada, acrítica; una audiència que, en determinats casos, fins podia arribar a sentir-se atreta per les manifestacions més vistoses dels èxits econòmics i socials dels primers anys del govern de Hitler; no cal oblidar, en aquest sentit, que el país nord-americà provava de superar, encara, els efectes de la Depressió.

Amb la voluntat, doncs, d'anar més enllà de la imatge que projectava l'Alemanya nazi; amb la voluntat, com indicava el títol de l'*screen magazine*, de situar-se *dins* del país, per a mostrar-ne les seves interioritats i per posar al descobert les seves tàctiques propagandístiques, Rochemont i els seus col·laboradors van plantejar la pel·lícula en tres parts. La primera part estava destinada a descriure –o a provar de descriure- la realitat alemanya; la segona documentava la voluntat i les tècniques expansionistes dels nazis, sobretot en territori nord-americà; i la tercera, finalment, funcionava com una mena d'epíleg que havia d'esdevenir un toc d'alerta sota l'epígraf: *"Mentre la Democràcia parla, el Feixisme actua"* ("*While Democracy talks, Fascism acts"*).

La pel·lícula s'iniciava amb un seguit de plans generals que documentaven la prosperitat de l'Alemanya nazi; unes imatges d'alemanys i alemanyes en les seves hores de lleure (*pàg. 204.1, f. 1 a 8*). En aquelles imatges inicials, de plenitud i bonhomia, només les banderes amb l'esvàstica –sempre en un discret segon terme- semblaven insinuar, a l'espectador, una altra realitat (*f. 3 i 8*).

I aquesta altra realitat es començava a descobrir en mostrar el rostre de Goebbels –l'encarnació, la representació, al més alt nivell, de l'entramat propagandístic que havien bastit, i que continuaven bastint, els nazis (*f. 9*).

La veu del narrador assegurava, aleshores, que la població alemanya havia pagat un preu molt elevat per aconseguir aquell benestar. La prosperitat

s'havia aconseguit a costa de la pèrdua de les llibertats individuals. El mapa d'Alemanya amb les seves divisions territorials, amb la seva diversitat regional, es transformava en una massa compacta de color negre, de la qual només n'emergia l'esvàstica (*f. 10-11*), reflectint, d'aquesta manera, la realitat de la política dictatorial del govern de Hitler: el 7 d'abril de 1933 s'havia aprovat la Llei d'Unificació per la qual es van acabar suprimint els parlaments dels *Länder* (30 de gener de 1934) i es va dissoldre el *Reichstag* (17 de febrer de 1934) [15].

Les imatges de les concentracions anuals a Nuremberg –durant el congrés del partit nazi-, volien confirmar, tot seguit i documentalment, aquella interpretació gràfica –la taca negra que tot ho cobria- de la voluntat unificadora dels dirigents alemanys (*f. 12*).

A partir d'aquí, doncs, aquella primera part *d'Inside Nazi Germany* esdevenia, amb voluntat didàctica, la descripció dels mecanismes de la propaganda alemanya, la seva *deconstrucció*, si es vol.

El procés d'imposició del pensament únic implicava l'anorreament de la diversitat ideològica i de creences: el desprestigi i la persecució del comunisme (*pàg. 204.2, f. 1*), l'estigmatització dels jueus (*f. 2*), la persecució, també, dels líders religiosos que no obeïen les consignes governamentals (*f. 3-5*). Hitler i la imatge de Hitler emergien, aleshores, com el vèrtex d'un sistema polític, econòmic i social basat en la propaganda, la censura i el control dels mitjans de comunicació, l'engany i la submissió al líder (*f. 6-7*). Convertit en un semidéu –la veu del narrador l'anomenava, literalment, així: "*a demigod*"-, Hitler *havia pres possessió* dels habitants de la nació alemanya; en una interpretació gairebé mefistofèlica, els habitants d'Alemanya havien venut la seva independència, el seu veritable ésser a canvi d'aquell benestar físic i econòmic, a canvi d'aquella victòria inicial damunt la depressió. Significativament, Rochemont i els seus col·laboradors insertaven un fragment d'un discurs de Hitler del qual només en deixaven escoltar –en alemany, però- el tall de veu en

[15] Com es veurà més endavant, aquesta interpretació gràfica de l'Alemanya nazi com una gran taca negra que s'escampa i unifica territoris i països serà utilitzada, profusament, a la sèrie *Why We Fight*. Hi haurà una associació evident entre el color negre i allò que és, a criteri nord-americà, negatiu, i entre el color blanc i allò que és positiu. De fet, aquesta identificació, que equival a la distinció entre claror i foscor, és un lloc comú del pensament occidental que va més enllà de la utilització concreta a *Inside Nazi Germany* o a *WWF*. En el cinema, ho havia utilitzat, per exemple, Sergei Eisenstein a *La Huelga* (*Stachka*, 1924), quan damunt el mapa d'una ciutat es vessava un tinter i la tinta s'escampava, tacant de negre l'entramat de carrers, evocant així la repressió que durien a terme, poc després, les tropes del tsar damunt els obrers en vaga.

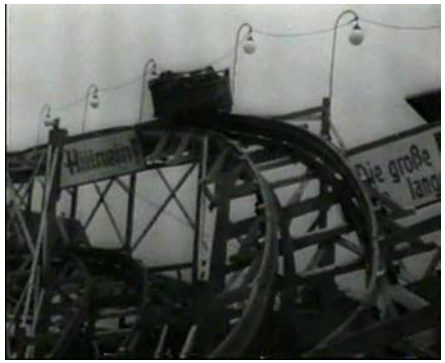
1

2

3

4

5


6

7

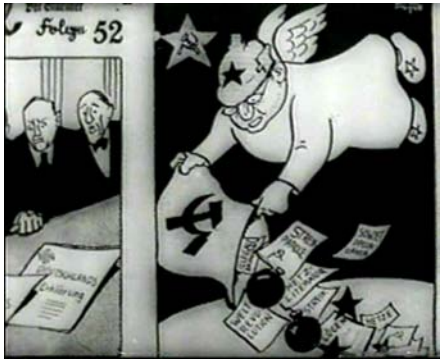
8

9

10

11

12



1

2

3

prize.

24 CHURCHMEN FACE TRIALS IN GERMANY

Protestants Are Accused of Collecting Funds—Struggle With State Is Bitter

Wireless to THE NEW YORK TIMES.

BERLIN, Nov. 3.—The State will

4

Nazis Assail Pope, Order Nuns to Trial

(Special Cable to The Times)

Berlin, April 13.—The most violent press attack ev launched here against the Catholic Church today accom panied delivery of the Government's reply to Pope Pi recent message accusing the Nazis of violating the 1 concordat.

At the same time, Reichsfuehrer Hitler ordered resumption of trials of priests, monks and nuns charged with violation of Germany's strin- gent foreign exchange laws which

had been allowed to lapse prior to the Olympic games e Summer.

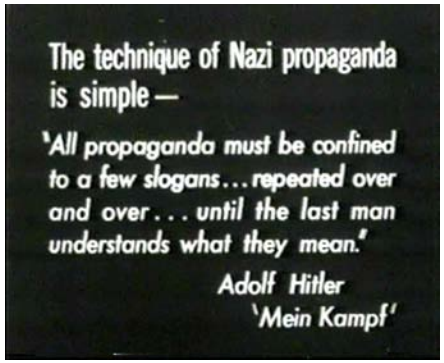
The press attack was prin the front page of the official

East. The phrases, it was out on the Hill, were those —but the thoughts were Roosevelt.

5

6

7



The technique of Nazi propaganda is simple—

'All propaganda must be confined to a few slogans... repeated over and over... until the last man understands what they mean.'

Adolf Hitler
'Mein Kampf'

8

què el líder nazi, en el seu característic to exaltat, deia: *"Això és el que vull de vosaltres, el meu poble alemany* (*"mein deutsches Volk"*)".

Rochemont i el seu equip reafirmaven aquesta voluntat de control i manipulació per part de Hitler i del seu govern, remetent-se a unes frases extretes de *Mein Kampf*: *"The tecnique of Nazi propaganda is simple – "All propaganda must be confined to a few slogans...repeated over and over...until the last man understands what they mean"* (*pàg. 204.2, f. 8*).

El llibre va esdevenir, ben aviat, una de les principals referències –un principi d'autoritat, una prova documental- que van utilitzar les potències aliades a l'hora de mostrar i demostrar les intencions reals de Hitler i del seu govern.

Mein Kampf va ser un dels llibres més venuts a Alemanya (un milió i mig d'exemplars, el 1933), però, al mateix temps, i paradoxalment, també va ser un dels menys llegits, degut al seu estil confús i repetitiu que en feia la lectura poc atractiva. Malgrat això, en el text, Hitler exposava la seva cosmovisió i algunes de les seves reflexions més controvertides –com el propòsit d'expansió imperialista cap a l'est o la convicció de la necessària supressió dels jueus – van esdevenir, tràgicament, realitat. Les cites extretes del llibre van ser utilitzades, de forma recurrent, com a proves acusatòries durant el procés de Nuremberg[16].

En aquesta descripció del procés d'adoctrinament de la població alemanya, Rochemont i els seus col·laboradors feien especial èmfasi en l'adoctrinament del joves, de les generacions futures.

La seqüència s'iniciava amb un rètol:

"Simpler, but more important than regimentation of the adults, is the training and preparation of Germany's oncoming generations" (*pàg. 206.1, f. 1*).

I continuava amb un seguit d'imatges de nens i joves, en camps de vacances i realitzant activitats de lleure o de formació sempre envoltats de motius nazis o lluint l'uniforme –*"a catorze anys rebien el seu primer uniforme i un rang a les Joventuts Hitlerianes"*, afirmava la veu del narrador (*f. 2-8*).

[16] Vid. Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo,* op. cit., p. 259-264.

Aquesta seqüència sobre l'adoctrinament de les futures generacions és una seqüència important sobretot en la perspectiva de la realització de *Why We Fight*, i es reprendrà en analitzar els documentals de l'exèrcit nord-americà.

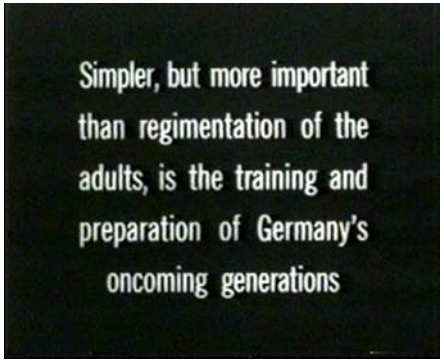
L'anàlisi dels mecanismes de captació de la població alemanya finalitzava, de nou, amb les imatges del congrés anual a Nuremberg, i amb l'afirmació que aquesta mena d'actes servien per a mostrar, al món, la potència de la nova Alemanya.

El segon segment d'*Inside Nazi Germany* calia llegir-lo en clau interna. En aquest segon segment, els autors de l'*screen magazine* es fixaven en les estratègies d'expansió del nazisme arreu del món i, concretament, als Estats Units. Rochemont i els seus col·laboradors es feien ressò de les activitats, en territori dels Estats Units, del *German-American Bund* (*pàg. 206.2, f. 1-11*), l'organització encapçalada per Fritz Kuhn, al qual es dedicaven tres plans (*f. 3-5*). A aquest grup, a les seves activitats, que reproduïen la dramatúrgia militarista del Tercer Reich, i a la seva expansió (*f. 6*), aparentment pacífica, pel territori nord-americà, Rochemont i els seus col·laboradors oposaven la reunió d'un grup de ciutadans nord-americans en una església (*pàg. 206.3, f. 2-7*)

L'església, com es destacava en un pla insert (*f. 4*), era l'Església de la Congregació (*Congregational Church*), i, per tant, els seus membres eren descendents d'un dels grups de puritans que, marxant d'Europa, van arribar a les costes del continent americà i es van establir a les colònies de Plymouth i de la badia de Massachusetts, a Nova Anglaterra. Aquests homes i dones eren, doncs, tal i com volien remarcar els responsables d'*Inside Nazi Germany*, els descendents dels primers americans, dels Pares Fundadors de la pàtria.

A més a més, la reunió en aquella església esdevenia, a ulls dels responsables del documental i, probablement, de bona part dels habitants del país, una mostra de l'*ètica americana*, una mostra de l'herència nord-americana –l'*American heritage* que evocarien, posteriorment, els autors del *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*[17]-, l'herència encara viva dels *town meeting* originaris de Nova Anglaterra; aquelles reunions de colons que servien per a plantejar els problemes que afectaven la comunitat i per a

[17] Vid. p. 146 i ss.


Simpler, but more important
than regimentation of the
adults, is the training and
preparation of Germany's
oncoming generations

1

2

3

4

5

6

7

8

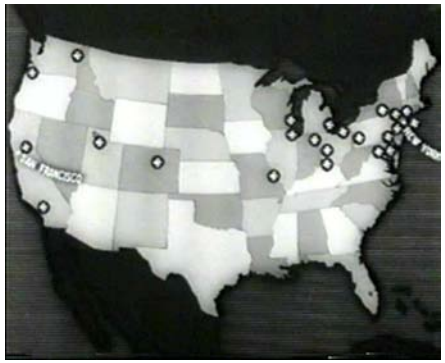
1

2

3

4

5



6

7

8

9

10

11

SUMMER CAMP

1

SOUTHBURY
TOWN LINE

2

3

CONGREGATIONAL
CHURCH
SOUTH BRITAIN
ORGANIZED
1761

4

5

6

7

buscar solucions de manera consensuada. Aquelles primeres formes d'autogovern, quan el país encara era una colònia de la Gran Bretanya, havien esdevingut, amb el pas del temps i més enllà de la seva realitat històrica, un dels símbols polítics i morals del Estats Units.

A la reunió, que, probablement, els responsables d'*Inside Nazi Germany* van escenificar per a la pel·lícula, un home s'alçava (*pàg. 206.3, f. 5*) i, prenent la paraula, afirmava tenir informació sobre les veritables activitats que s'amagaven rera un aparentment inofensiu campament d'estiu que projectaven Kuhn i els seus seguidors. Aquell campament, per a nens i nenes, s'havia de convertir, deia l'home, en un lloc d'adoctrinament, i en el dibuix de l'hipotètic campament, mostrat a l'inici de la seqüència en pla detall, apareixia, al costat de la bandera nord-americana, i en lloc ben visible, una bandera amb l'esvàstica nazi (*pàg. 206.3, f. 1*).

La segona intervenció era encara més significativa. Després de l'home, s'alçava una dona i, prenent la paraula, evocava els seus avantpassats que van lluitar per la llibertat en territori nord-americà i, aleshores, remarcada en primer pla, demanava en nom d'aquests avantpassats que qualsevol manifestació de la ideologia nazi restés exclosa dels Estats Units (*pàg. 206.3, f. 6-7*).

En aquest segon segment, es feia encara més evident la voluntat de denúncia, la voluntat de mostrar a la població nord-americana els veritables objectius d'organitzacions com la que encapçalava Kuhn. La breu seqüència volia posar en primer terme, també, la força de la paraula, els mecanismes de què s'havia dotat una societat democràtica, com la nord-americana, per a permetre que el ciutadà mig s'expressés i consolidés, amb aquesta acció, la llibertat. El conflicte al voltant del campament per a nens i nenes, plantejat a l*'screen magazine,* permet d'establir equivalències amb *Mr. Smith goes to Washington*, que Capra havia filmat el 1936. En aquella pel·lícula també es parlava de campaments infantils: Smith, des de la seva condició de senador, volia impulsar la creació d'un d'aquests campaments d'estiu, per a què tots els nens i nenes pobres de les ciutats poguessin entrar en contacte amb la natura i, en fer-ho, coneguessin què eren veritablement els Estats Units, quins eren els seus valors. *Mr. Smith goes to Washington* era, també, un fervorós al·legat a favor de la democràcia i de la llibertat d'expressió; Capra establia el clímax de la pel·lícula en una llarga seqüència final, al Senat, on Smith mantenia el seu

dret de paraula mentre intentava impedir l'aprovació d'una llei –partidista i interessada- que bloquejava la construcció del campament per a nens i nenes que ell havia projectat.

Amb la voluntat de situar-se a l'altra banda del mirall, *Inside Nazi Germany* finalitzava amb un epíleg on es denunciava la paràlisi de les democràcies davant la intensa activitat dels països dictatorials. Amb imatges de Hitler i Mussolini, enmig de multituds, la veu del narrador enumerava algunes de les accions que havien dut a terme en aquells darrers temps: els alemanys: la recuperació del Sarre i l'ocupació de la regió del Rihn, zona desmilitaritzada des del final de la Primera Guerra Mundial; els italians: la guerra i la conquesta d'Etiòpia; la participació d'ambdós països en la Guerra Civil Espanyola; l'establiment de la connexió Berlín-Roma-Tòquio. Davant d'aquestes accions, la veu del narrador afirmava que l'objectiu final d'aquells països era destruir les democràcies.

"Amb el dictador convertit en un semidéu que no es pot equivocar, amb la població captiva per la propaganda, els alemanys s'acaren al seu destí preparats, armamentísticament, com no ho havien estat mai"- concloïa la veu del narrador.

Per acompanyar aquestes paraules, Rochemont i els seus col·laboradors insertaven dos plans finals, en aparença inofensius: una dona vella fent mitja, en un entorn casolà i confortable, amb una mena d'altar, rera seu, composat per un moble damunt el qual hi havia un pom de flors, una espelma, una creu i un retrat i, tot seguit, un pla detall del retrat, on es podia veure dos soldats –probablement el seu marit i el seu fill- amb l'uniforme alemany de la Primera Guerra Mundial i sengles creus de ferro - una de les màximes distincions de l'exèrcit alemany a l'hora de premiar el valor en la batalla- penjades davant les fotos.

Aquests dos plans finals –que són un bon exemple de les recreacions cinematogràfiques que caracteritzaven *The March of Time* – eren un efectiu resum del que havien plantejat els autors d'*Inside Nazi Germany*. Com a l'inici de l'*screen magazine*, en què les imatges primaverals dels alemanys en els seus moments d'oci eren puntuades, discretament, per les esvàstiques, també en aquesta petita seqüència final, inofensiva, s'amagava una realitat molt més tenebrosa. El testimoniatge familiar, gairebé la sacralització dels dos soldats morts en combat, remetien l'espectador –visualment- a una altra guerra –la Primera Guerra Mundial-, en un missatge prou explícit: de la mateixa manera que Rochemont i els seus col·laboradors havien evocat l'*herència americana*, com una herència democràtica i de pau, ara evocaven l'*herència alemanya*, una herència militarista, de guerra i de destrucció. Imatge premonitòria, aquell insert final alertava l'espectador nord-americà que el que havia succeït feia dues dècades era a punt de repetir-se.

Amb aquelles dues imatges finals, que condensaven el missatge de tot l'*screen magazine*, s'afirmava, implícitament, que no n'hi havia prou en veure la superfície de les imatges que arribaven d'Alemanya, s'afirmava que calia anar més enllà, que havien de ser capaços, els nord-americans, d'interpretar correctament aquelles imatges, que havien de ser capaços de superar el seu aparent to inofensiu, fins i tot la seva atractiva proximitat, per a descobrir-ne la seva veritable essència. La imatge d'aquella senyora fent mitja era, iconogràficament, una imatge que es podria considerar molt americana, en el sentit que representava, en el seu gest familiar, humil i quotidià, aquella persona del poble, aquell *home comú*, aquell ésser secundari en el devenir de la Història que evocaria, tres anys després, Gary Cooper convertit en John Doe a la pel·lícula de Capra, aquella persona amb qui parlava Roosevelt a través de

les ones radiofòniques. Significativament, també, el 1942, en una seqüència d'un dels seus documentals de guerra, *The Battle of Midway* [18], John Ford va reconstruir una imatge semblant, en un moment en què, el narrador de la pel·lícula evocava els familiars d'un soldat nord-americà que havia aparegut, poc abans, en pantalla.

Inside Nazi Germany (1940)

The Battle of Midway (1942)

Davant l'escenificació, pràcticament idèntica, i probablement codificada[19], la diferència es trobava, és clar, en allò que hi havia penjat a la paret, al costat de les dues dones: mentre un dels quadres recordava i venerava la memòria dels *culpables* de la Primera Guerra Mundial, l'altre remetia a un soldat que lluitava per la pau i la democràcia. La banderola, penjada al costat de la dona que feia mitja en la pel·lícula de Ford, era el distintiu de la unitat en la que servia el seu fill; un noi que havia estat mobilitzat després que el Japó –un altre dels països de l'Eix- hagués atacat el territori nord-americà[20].

Implícitament, doncs, a *Inside Nazi Germany* s'advertia l'espectador nord-americà sobre la falsa innocència de les imatges –d'algunes de les imatges[21]- que arribaven dels països dictatorials, de la seva aparent proximitat, especialment aquelles que procedien de l'Alemanya nazi. La voluntat

[18] *The Battle of Midway* (1942), una de les millors aportacions de John Ford al cinema per a l'exèrcit, és la crònica d'una important batalla contra els japonesos, una batalla que va esdevenir, en cert sentit, la rèplica de l'atac nipó a Pearl Harbor. La derrota americana del desembre de 1941 es va convertir en victòria en aquell nou enfrontament.

[19] Sobre aquesta qüestió vid. pàg. següent (210.1), on les imatges d'ambdós films són comparades a una portada del *The Saturday Evening Post*, obra de Norman Rockwell.

[20] Sobre aquesta imatge de *The Battle of Midway,* vid. p. 297 i 298.1.

[21] Que podien trobar el seu equivalent amb els discursos de Hitler que, en repetides ocasions, havien servit per a proclamar la seva voluntat de no imposar-se per la força i de respectar els tractats internacionals.

Portada de Norman Rockwell per al *The Saturday Evening Post* de 24 de novembre de 1945.[1]

La planificació repetida per tres vegades suggereix una composició possiblement codificada. La diferència de la portada del *Post* respecte de les dues imatges de les pel·lícules és, també, significativa. En els dos films, el cantó dret de la composició l'ocupa el familiar absent o el testimoni d'aquesta absència: les fotos del marit i del fill probablement morts a la Primera Guerra Mundial, a *Inside Nazi Germany*, i la banderola amb el distintiu de la unitat militar en la què serveix el seu fill, a *The Battle of Midway*. Per contra, al *Post*, amb la guerra ja finalitzada –novembre de 1945-, l'absent esdevé present i l'espai dret és ocupat pel fill –vestit de militar- que ha tornat a casa pel Dia d'Acció de Gràcies.

Norman Rockwell, per altra banda, amb les seves col·laboracions a les portades del *The Saturday Evening Post,* va esdevenir un dels més brillants il·lustradors de l'*home comú* nord-americà.

---

[1] La il·lustració del *Post* a Robin Langley Sommer, *Norman Rockwell. A Classic Treasury,* World Publications Group, Inc., 2001.

d'advertiment, a través del documental, podia ser la translació a imatges concretes d'aquella mena de prevenció demostrada pels autors del *Plan for a National Morale Service* i dels responsables del *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, quan, poc temps després, alertarien de la vulnerabilitat dels nord-americans davant les tàctiques propagandístiques; una vulnerabilitat que, a parer de tots ells, era fruit d'aquell país que havia crescut en llibertat, històricament lliure de les tàctiques manipuladores que havien posat en marxa els líders dels països feixistes per assolir el poder i per a perpetuar-s'hi.

Finalment, doncs, amb la realització d'*Inside Nazi Germany*, Rochemont i els seus col·laboradors donaven testimoni de la importància que atorgaven a la propaganda en el conflicte, encara de baixa intensitat, que mantenien, aleshores, les democràcies – i especialment els Estats Units- amb les dictadures emergents.

b) *The Ramparts We Watch*.

Aquesta consciència de la importància dels mitjans de comunicació –i especialment del cinema- en l'estratègia expansionista de les dictadures europees, que van palesar Rochemont i els seus col·laboradors, el 1938, en estrenar als cinemes *Inside Nazi Germany*, es va aprofundir, encara més, quan van concloure *The Ramparts We Watch*, dos anys després.

En aquesta ocasió, la pel·lícula prenia el format d'un llargmetratge i la seva producció va ser lenta i complexa. Iniciada el 1938, quan encara no havia esclatat la guerra, Rochemont va haver d'alternar la seva producció amb la producció dels *screen magazine* que *The March of Time* estrenava, regularment, als cinemes.

El cos central de *The Ramparts We Watch* era una evocació dramatitzada – amb actors no professionals i en escenaris naturals – dels anys previs a la implicació dels Estats Units en la Primera Guerra Mundial. De fet, es podria dir que la pel·lícula prenia com a punt de partida aquella idea apuntada al final d'*Inside Nazi Germany* - la de la probable repetició d'una nova guerra a causa d'Alemanya-, i la desenvolupava a fons.

En aquest sentit, l'objectiu dels autors de *The Ramparts We Watch* era establir, per mitjà del llargmetratge, un paral·lelisme entre els fets que van dur a aquella primera guerra mundial i els fets que s'estaven desenvolupant en aquells moments - 1938/39 - a Europa.

Com assenyala Raymond Fielding:

"The film's story had been designed in such a manner that only the most obtuse members of the audience could fail to grasp the moral and see the similarities between the totalitarian ambitions of the Kaiser's Germany in 1914 and Hitler's in 1939"[22].

La dilatada producció de la pel·lícula va fer que els esdeveniments internacionals n'alteressin l'esquema original i que el guió fos revisat i modificat diverses ocasions.

Rochemont no va canviar, en essència, el seu discurs inicial, però si que va haver de donar cabuda als diversos episodis bèl·lics que van marcar la realitat europea en aquell curt i intens període de temps.

Quant Rochemont va tenir el documental pràcticament enllestit, els exèrcits alemanys ja havien envaït Polònia i els països neutrals: Luxemburg, Bèlgica, els Països Baixos. I fou amb imatges d'aquells esdeveniments que va cloure *The Ramparts We Watch*.

La pel·lícula s'iniciava amb uns rètols que feien explícita la relació entre els fets previs a l'entrada dels Estats Units en la 1ª Guerra Mundial i el que, en aquells moments –1938/1939 – vivia el país. Situant-se, doncs, al 1914, la veu del narrador i les imatges descrivien un país, els Estats Units, en una situació gairebé idíl·lica. La comunitat americana (l'*American comunity*) ideal prenia la forma d'una població de tipus mig[23], amb la seva església, les seves cases amb

[22] Raymond Fielding, *The March of Time, 1935-1951*, op. cit., p. 246. El 1941, Howard Hawks va dirigir *Sargento York* (*Sergeant York*). La pel·lícula es centrava en la figura d'un personatge històric, Alvin York - interpretat per Gary Cooper-, que va tenir un paper destacat en l'exèrcit nord-americà, durant la Primera Guerra Mundial. Al llarg de la pel·lícula, Hawks mostrava l'actitud canviant de York, que abandonava les seves posicions pacifistes i no intervencionistes per a implicar-se, finalment, en la lluita en defensa del seu país. Produïda pel productor independent Jesse Lasky, la pel·lícula, però, va ser distribuïda per la Warner Bros., la mateixa productora que va distribuir, aquell mateix any, *Meet John Doe*. Ambdues pel·lícules compartien el mateix discurs a favor de la intervenció, a través de l'evocació de la Primera Guerra Mundial. Ambdues pel·lícules compartien, també, la mateixa estrella: Gary Cooper.

[23] El St. Petesburg de Tom Sawyer, els pobles de Deeds i Smith, i la mateixa comunitat –o similar- que servia d'escenari, en la seqüència de l'església, a *Inside Nazi Germany*.

jardí, els seus tramvies, els seus repartidors de llet, les seves botigues i la seva estació de tren (*pàg. 214.1, f. 4-10*). Una comunitat formada per americans antics –de descendència europea, no pas indígenes (*f.11*)- i nouvinguts –immigrants (*pàg. 214.2, f. 14*) - a la recerca de feina; una comunitat pròspera, en la què les indústries treballaven a ple rendiment (*f.12*), en la què el treball esdevenia el mecanisme d'integració (*f.13*), i on els nens jugaven, despreocupadament, a la porta de l'escola (*f.15 - 16*); una comunitat, en una paraula, que certificava l'èxit de l*'experiència americana*; el progrés d'aquell país; el progrés en el sentit que, poc després, li donaria el vicepresident Wallace en la seva intervenció davant la *Free World Asociation*[24].

Una de les idees centrals d'aquesta primera part de la pel·lícula –vocacionalment intervencionista, propera, en aquest sentit, a les tesis del president Roosevelt- era que, justament, aquell èxit del model de vida nord-americà havia allunyat els habitants del país dels esdeveniments que es desenvolupaven més enllà de les seves fronteres. A partir d'aquesta idea, que proporcionava una versió parcial de l'aïllacionisme nord-americà, *The Ramparts We Watch* esdevenia la crònica exhaustiva dels anys previs a l'entrada del país en la guerra, el 1917; uns anys de discussions públiques sobre la implicació o no, en el conflicte; uns anys sota la presidència de Woodrow Wilson, un president demòcrata, l'idealisme i la vocació internacional del qual permetia establir, sense citar-ho explícitament, diversos punts de contacte amb Roosevelt.

La intenció final de *The Ramparts We Watch* era fer explícita la idea que els esdeveniments, dels anys trenta, a Europa o a l'Extrem Orient no eren aliens a la realitat i als interessos dels Estats Units, com no ho havien estat els esdeveniments que van conduir a la Primera Guerra Mundial i a la implicació nord-americana en aquell conflicte. En ambdós casos, en el fons, per a Rochemont i els seus col·laboradors, el que estava en joc era, justament, l*'experiència americana,* el sistema de vida nord-americà –l*'american way of life*.

[24] Vid. p. 189 i ss.

En aquest sentit, *The Ramparts We Watch* cloïa la seva extensa primera part situant l'acció, un cop acabada la Primera Guerra Mundial, en el cap d'any de 1918-1919 i amb un dels protagonistes del documental recordant unes paraules del president Woodrow Wilson (*pàg. 214.3*, *f. 1-8*). El personatge, que era mostrat en pla mig (*f. 6*), assegut a la taula on celebraven el cap d'any, recordava un fragment del discurs que el president va adreçar, el 2 d'abril de 1917, al Congrés del seu país amb l'objectiu d'aconseguir l'aprovació de la declaració de guerra contra Alemanya.

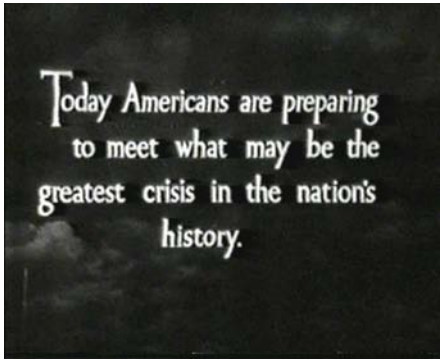
El protagonista de la pel·lícula deia que mai no oblidaria les paraules que els va adreçar el president quan els va exposar –va exposar a la nació a través del Congrés- els motius pels quals calia que els Estats Units lluitessin en aquella guerra que es desenvolupava lluny de les seves fronteres. Aleshores, aquell personatge citava, literalment, un breu fragment del discurs de Wilson:

"...we shall fight for the things which we have always carried nearest our hearts - for democracy, for the right of those who submit to authority to have a voice in their own governments, for the rights and liberties of small nations, for a universal dominion of right by such a concert of free peoples as shall bring peace and safety to all nations and make the world itself at last free"[25].

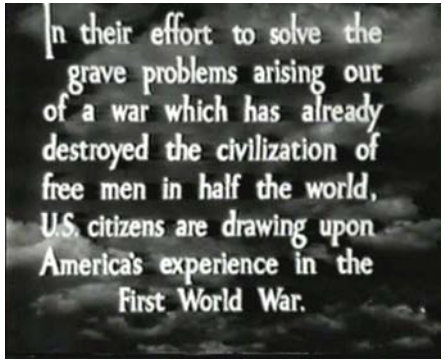
Damunt la imatge d'aquell personatge i amb les paraules del president Wilson encara ressonant, Rochemont feia aparèixer els números que conformaven l'any 1940 (*f. 8-10*). Els desitjos del president, d'un món sense rivalitats, d'un món on es respectessin els principis democràtics, que semblava que s'havien d'acomplir, un cop acabada la Primera Guerra Mundial, xocaven, ara, amb la realitat d'aquella nova guerra.

Les equivalències entre aquells dos moments històrics esdevenien, d'aquesta manera, evidents; més enllà que, el 1940, els Estats Units encara no s'haguessin implicat efectivament en la guerra. La seqüència es cloïa amb sengles rètols que reforçaven, encara més, aquella idea de l'equivalència dels dos moments històrics (*f. 11 i 12*).

[25] President Woodrow Wilson's War Message, 2 April 1917, a Woodrow Wilson, *War Messages*, 65th Cong., 1st Sess. Senate Doc. No. 5, Serial No. 7264, Washington, D.C., 1917, p. 3-8, http://www.lib.byu.edu/%7erdh/wwi/1917/wilswarm.html.



1



2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

"The people of the United States went to war in 1917 because the feared the consequences of a German victory, feared and hated what might have happened to their world and to their hopes. /..../ Today a new and greater German war machine is on the march. And, again, the people of the United States know that a victorious Germany would mean disaster".

Com ja s'ha apuntat més amunt, el plantejament inicial de Rochemont, que havia de centrar-se, bàsicament, en la crònica dels esdeveniments que van envoltar la Primera Guerra Mundial i la subsegüent implicació nord-americana en el conflicte, es va veure alterat pels esdeveniments que van menar a l'inici de la Segona Guerra Mundial.

En aquell context, Rochemont va incorporar a *The Ramparts We Watch* una mena d'epíleg que recollia els esdeveniments d'aquell primer any de guerra.

L'interès d'aquell fragment final rau, en bona part, en com el van plantejar Rochemont i els seus col·laboradors; un plantejament que va reafirmar, una vegada més, la importància que atorgaven, els responsables de *The Ramparts We Watch*, al cinema com a mitjà d'informació i propaganda; i la consciència, d'aquests mateixos responsables, de la importància que tenia també, el cinema, per als alemanys en la seva estratègia expansionista.

En aquell segment final, els responsables de *The Ramparts We Watch* van plantejar una descripció del mètode alemany de fer la guerra, una descripció de la *blitzkrieg*. I ho van fer utilitzant, o reutilitzant, imatges d'un documental alemany titulat *Feuertaufe* (Hans Bertram, 1940), del qual se n'havia fet una versió anglesa sota el títol de *Baptism of Fire*. Aquell documental alemany, com altres de similars –*Feldzug in Polen* (1940), *Sieg im Westen* (1941)- esdevenia un relat cinematogràfic dels primers èxits alemanys en la seva expansió europea. Aquelles pel·lícules van ser utilitzades com a material de propaganda, com a mostres d'intimidació del poder alemany destinades a les nacions que encara no havien caigut sota el jou nazi.

"[Feuertaufe/Baptism of Fire] *had been intended by Hitler to be seen widely throughout Europe and the western hemisphere, and to intimidate not only French and British leaders, then at war with Germany, but also opinion leaders in neutral nations /.../ In the United States, it was shown to members of*

Congress in Washington, and was licensed by the German film company, UFA, for release in American theaters"[26].

Rochemont, a *The Ramparts We Watch*, afirmava, a través de la veu del narrador, que en l'estratègia de guerra que desenvolupava Alemanya, el primer pas era el de la propaganda, amb l'objectiu de desmoralitzar l'enemic, amb l'objectiu d'inspirar por i terror[27]. La contrapropaganda britànica, en aquest sentit, continuava explicant la veu del narrador, havia interceptat tones de propaganda alemanya amb destinació a Amèrica (*pàg. 216.1*); i, d'entre aquest material propagandístic interceptat, en destacava un: el documental *Feuertaufe* (*f. 10*).

Aleshores, *The Ramparts We Watch* proposava un dispositiu *metacinematogràfic* per a presentar les imatges del documental alemany. Rochemont i els seus col·laboradors reconstruïen, dins *The Ramparts We Watch*, una hipotètica sessió de cinema durant la qual es projectava el documental alemany, o parts d'aquell documental.

Damunt una pantalla es projectava el títol –en caràcters gòtics- de la pel·lícula en anglès: *Baptism of Fire*. I la hipotètica projecció es cloïa amb el títol de la pel·lícula i la paraula fi, però aquest cop en alemany: *Feuertaufe. Ende.*

[26]Raymond Fielding, *The March of Time, 1935-1951*, op. cit., p. 246-247. Algunes fonts assenyalen que, de fet, Rochemont per a la seva reconstrucció del documental alemany, a *The Ramparts We Watch*, va utilitzar preferentment imatges provinents de *Feldzug in Polen* i no tant de *Feuertaufe*. Vid. Roger Manvell, *Films and the Second World War*, op. cit., p. 356 i, sobretot, Thomas Sakmyster, "Nazis Documentaries of Intimidation: Feldzug in Polen (1940), Feuertaufe (1940) and Sieg im Westen (1941)", *Historical Journal of Film, Radio and Television,* vol. 16, Nº 4, october 1996, p. 485-514. Aquest fet, no invalida, però, la intenció de Rochemont que era fer evident, al públic nord-americà, una tàctica propagandística ben aviat documentada. Veure, també, en aquest sentit, el treball de Sigfrid Kracauer sobre la propaganda i els films de guerra nazis, pàg. 109, nota 3.

[27] Roger Manvell assenyala: "*These victory prestige films were shown to invited audiences of diplomats in such vulnerable capitals as Bucharest, Oslo, Belgrade, Ankara, Sofia, and elsewhere",* a Roger Manvell, *Films and Second World War*, op. cit., p. 93.

1

2

3

4

The Ramparts We Watch. Exemples de propaganda alemanya interceptada pels britànics.

5

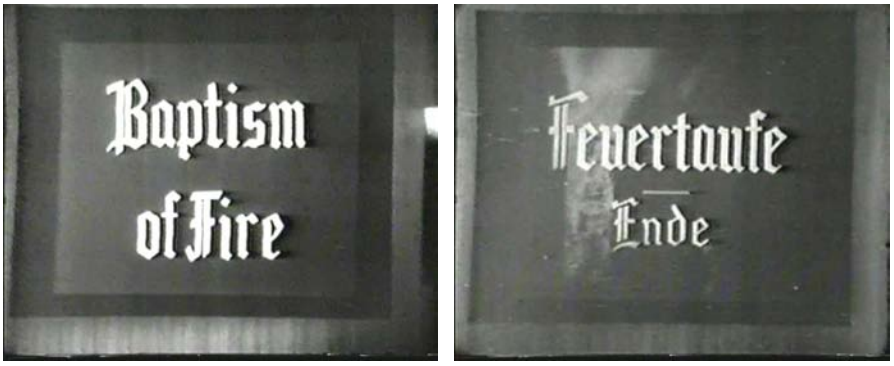
6

7

8

9

10



Inici del documental reconstruït a *The Ramparts We Watch*, amb el títol en anglès, i final del mateix documental amb els crèdits finals en alemany.

Les imatges que seguien al títol inicial proporcionaven un resum de les diverses fases de la guerra llampec dissenyada pels alemanys: l'atac inicial de l'aviació amb l'objectiu de neutralitzar les principals vies de comunicació, els mitjans de transport i els centres de producció industrial dels enemics; en un segon moment, la tasca dels paracaigudistes, llançats rera les línies enemigues per a sabotejar les estacions de comunicació, bàsicament les emissores de ràdio; després, el desplegament dels tancs –els *panzers*- i de tot l'exèrcit motoritzat, que s'endinsava a gran velocitat dins territori enemic; i, finalment, l'avenç de la infanteria que havia de concloure la feina iniciada per les altres unitats de l'exèrcit.

En aquell resum s'hi podia descobrir una certa fascinació: la veu del narrador afirmava que aquell tipus de guerra, que identificava com a una guerra total – *total war*- , era una ciència i que els alemanys n'eren els mestres; una fascinació per l'eficiència en l'execució, per la modernitat del plantejament i dels elements utilitzats, sobretot per la utilització de l'aviació i de les unitats mòbils, però també per la utilització de la propaganda com a punta de llança d'aquella estratègia que, aparentment, ningú no podia aturar.

Paral·lelament a la fascinació –no desitjada-, hi havia, també, una voluntat de denúncia, i la contundència amb què es mostraven les accions dels alemanys cercava d'impactar en la societat nord-americana, cercava de reafirmar, davant els incrèduls, els escèptics, els aïllacionistes, que l'amenaça era certa i que calia preparar-se seriosament per a fer-hi front. En aquest sentit, la veu del narrador recordava una frase que hauria pronunciat Hitler: *"Avui dominem Europa, demà, el món sencer".*

Després d'aquest resum documental, després que aparegués projectada la paraula Fi –*Ende*-, *The Ramparts We Watch* es cloïa fent referència, una vegada més, als valors nord-americans, a l'*herència americana*, en el sentit que eren aquests valors els que estaven en joc i era, justament, d'aquests valors i d'aquells qui els havien defensat al llarg de la història que caldria prendre exemple davant el futur tan problemàtic que es dibuixava. En aquest resum final, a *The Ramparts We Watch* apareixien un seguit d'imatges –convertides en icones, en símbols d'aquella *herència americana*- que cal tenir en compte perquè van esdevenir fites visuals –en alguns casos ja ho eren, fins i tot abans que les utilitzés Rochemont-; fites que Capra i els seus col·laboradors van utilitzar, també, en confegir *Why We Fight*.

Amb les onze imatges finals de *The Ramparts We Watch* (*pàg. 218.1*), els responsables de la pel·lícula plantejaven un *flash-back* progressiu, és a dir: cada imatge, o cada grup d'imatges, semblava remetre l'espectador a un dels moments inicials de la història del país. La primera de les imatges (*f.1*) mostrava l'estàtua d'un soldat, vestit amb l'uniforme de l'exèrcit nord-americà de la Primera Guerra Mundial. Les tres imatges següents (*f. 2, 3 i 4*) podien ser interpretades com referències clares a la tasca de vigilància –els nord-americans vigilaven els mars i la costa americana de possibles atacs externs[28]. La imatge dels vaixells (*f. 2*) era, tanmateix, una imatge de la flota americana moderna. El far (*f. 4*) remetia a l'acció d'estar vigilant, d'estar amatent, però també podia establir equivalències amb les paraules de l'editor del diari de D.B. Norton, a *Meet John Doe*, quan, en el seu encontre final amb Doe, li parlava dels valors nord-americans i li recordava que Washington, Lincoln i Jefferson "[eren] *fars en un món de boires*"[29]. Un dels màxims símbols dels Estats Units era –i és- l'Estàtua de la Llibertat, l'estàtua que sosté la llum de la llibertat i que esdevé, així, al·legòricament, una mena de far que ha de guiar tots aquells que, creuant l'Atlàntic, es dirigeixen cap als Estats Units a la recerca d'una vida millor.

[28] El títol del documental feia referència a unes hipotètiques muralles (*ramparts*), des d'on, al·legòricament, els nord-americans vigilaven els fets que s'esdevenien més enllà de les seves fronteres. En aquells moments els Estats Units encara no s'havien implicat en la guerra i l'administració demòcrata feia èmfasi, sobretot, en la tasca de prevenció, en les estratègies que adoptaven per a la defensa del país, perquè –com ja s'ha assenyalat- la majoria de la població es mostrava contrària a la implicació dels país en la guerra.
[29] Vid. p. 96.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

Les set darreres imatges evocaven els passat nord-americà, l'herència americana. La primera imatge (*f.5*) mostrava una estàtua evocativa dels pioners. El personatge sostenia una carrabina –element imprescindible a la vida de la Frontera, i dret reconegut, de possessió, en la segona esmena a la Constitució, quan tots els habitants eren, potencialment, membres de la milícia[30]. Aquesta estàtua establia un clar vincle visual amb l'estàtua del soldat de la Primera Guerra Mundial (*f.1*). Ambdós amb una arma de foc, ambdós simbolitzant els americans que havien defensat el seu país en diversos moments de la història, i, en fer-ho, n'havien assegurat la continuïtat dels seus valors. Les sis imatges que venien després de la imatge del pioner, remetien l'espectador a tres estadis de l'arribada i colonització del país per part dels immigrants que procedien d'Europa. En sentit invers a com apareixen en la projecció cinematogràfica, la darrera de les imatges (*f. 11*), mostra una pla detall d'una pedra amb una inscripció. La pedra és la Roca de Plimouth, el lloc on, el 1620 –la data de la inscripció-, els Pares Pelegrins van arribar a les costes americanes amb el Mayflower. La següent imatge (*f. 10*) –les onades batent contra les roques- volia fer patent l'origen d'aquells primers colons –i per extensió de tots els que vindrien després -, el seu viatge fundacional a través del mar, el seu èxode a la recerca d'una nova terra on poder viure i expressar lliurement les seves creences religioses. Després d'aquesta imatge, la següent (f. 9) és una evocació de la terra promesa, d'aquella terra que la providència divina els va posar a l'abast. En aquesta ocasió, i no per atzar, els responsables de la pel·lícula utilitzen una de les imatges més característiques de la vall de Yosemite, situada a la Sierra Nevada de Califòrnia. Yosemite, creat el 1864, fou el primer parc nacional dels Estats Units[31].

Les bases del país són aquesta terra encara per civilitzar, virginal, primigènia –sense presència humana. I les dues següents imatges (*f. 8 i 7*) reafirmen aquesta primera impressió: la d'un territori immens, ple de bens naturals per a explotar, la terra de frontera on s'establiran aquelles petites comunitats agràries dipositàries dels valors americans que eren el cor d'aquella societat que, amb el pas del temps, s'havia d'anar fent més complexa

[30] The Bill of Rights, Amendment II: *"A well regulated Militia, being necessary to the security of a free State, the right of the people to sep and bear Arms, shall not be infringed"*, a: http://www.archives.gov/national_archives_experience/charters/bill_of_rights_transcript.html

[31] Sobre aquest tema i la seva relació amb el pensament transcendentalista nord-americà, vid. p. 28.

socialment i política, però que no havia de perdre aquells valors primigenis. El procés civilitzador es visualitzava amb la següent imatge (*f. 6*): la imatge de la comunitat americana, utilitzada també a l'inici de la pel·lícula i molt similar a la imatge de la comunitat que apareixia a *Inside Nazi Germany*[32]*.* La natura ordenada –un riu o un estany canalitzats i uns jardins -, i l'església –com a símbol de la capacitat civilitzadora, constructora, de l'ésser humà- destacant-se en aquell entorn; fet que certificava la unió indissoluble entre aquella terra, els pioners, el seu sistema polític i social i la religió que els va inspirar.

Interpretat d'aquesta manera, el muntatge final de *The Ramparts We Watch* traslladava l'espectador des de la Primera Guerra Mundial fins al moment fundacional del país –en la interpretació canònica d'aquest acte fundacional-. I, a l'inrevés, el camí que havia menat des de la Pedra de Plimouth fins a la Primera Guerra Mundial, continuava, encara, i exigia de la present generació, en el context prebèl·lic que vivia en aquells moments el país, una resposta similar a la dels seus avantpassats.

Les dues produccions de *The March of Time* s'insertaven en aquell *continuum* ideològic que, des del anys de la Depressió i el *New Deal* fins als moments previs a la implicació nord-americana en la guerra, havia anat trobant diversos canals per a manifestar-se. El discurs dels dos documentals coincidia en allò essencial –l'*herència* i l'*experiència* americanes i la necessitat de defensar-les- amb totes aquelles altres manifestacions ideològiques, ja fossin, aquestes, escrites, radiades o projectades en un cinema, que s'havien produït i es produirien al llarg d'aquells anys. Les dues produccions de *The March of Time*, tenien, però, un punt més de contacte amb les produccions cinematogràfiques que Capra realitzaria per a l'exèrcit. Aquest punt de contacte era, òbviament, la similitud formal, perquè tant les produccions de *The March of Time* com les Capra eren documentals, o contenien, en una proporció majoritària, imatges documentals. La *fórmula The March of Time*, amb el predomini ordenador, creador de sentit, de la *voice-over*, amb la barreja d'imatges realment documentals amb d'altres que havien estat escenificades expressament, amb la inclusió de mapes i gràfics explicatius foren trets estilístics també de *Why We Fight*. Les equivalències, com s'ha assenyalat, van

[32] Vid. pàg. 214.1 i 206.3, respectivament.

anar fins a l'extrem que els responsables de *Why We Fight*, en alguns casos, van utilitzar imatges que, prèviament, havien utilitzat Rochemont i els seus col·laboradors. Aquesta coincidència anava més enllà de la simple còpia, o millor dit: en produccions d'aquesta mena no tenia gaire sentit parlar de plagi. Tant en unes produccions com en les altres el que predominava era una voluntat de servei, un objectiu ideològic, propagandístic, que no teia res a veure - o molt poc a veure- amb el procés creatiu, amb el procés artístic. Els responsables d'ambdues produccions escollien aquelles imatges, utilitzaven aquelles referències visuals que més útils podien ésser al seu discurs ideològic: traduïen, visualment, les referències al passat nord-americà, les referències als seus símbols i als seus líders. Fet aquest que es pot trobar, també, per exemple, en una pel·lícula de ficció com *Mr. Smith goes to Washington*, quan Capra aprofita l'arribada de Smith a la capital per a plantejar, gairebé com si es tractés d'un documental, una passejada pels llocs més emblemàtics de la ciutat: el Capitoli, el *Lincoln Memorial*, entre d'altres, i per a evocar presidents com Washington, Jefferson, Hamilton, Adams i Lincoln, i textos com la Declaració d'Independència i la Constitució.

Les coincidències, les repeticions exactes, les al·literacions visuals i sonores, ja fossin en pel·lícules de ficció com *Mr. Smith* o en documentals com *The Ramparts We Watch* o *Why We Fight*, no podien fer si no reforçar la idea de la unitat, de la continuïtat lògica que caracteritzava el discurs ideològic dels Estats Units d'aquells anys.

3.6. L'exèrcit.

3.6.1. George C. Marshall i *el nou exèrcit*.

Als Estats Units, com havia succeït en l'àmbit civil, també en l'àmbit militar es va seguir, amb interès i preocupació creixent, els esdeveniments que s'anaven produint a Europa i al sud-est asiàtic durant la dècada dels 30.

Abans de l'esclat de la guerra i, per descomptat, abans de la implicació definitiva en el conflicte, el govern i l'exèrcit dels Estats Units van apostar per l'increment de la producció d'armament –per a fornir els exèrcits aliats i per a rearmar el propi exèrcit - i, també, per l'augment del nombre d'efectius de l'exèrcit.

En aquesta estratègia, inicialment defensiva, que dissenyaven conjuntament el govern i l'exèrcit, el general George C. Marshall va desenvolupar un paper central.

George C. Marshall havia format part, des del juliol de 1938, de l'estat major de l'exèrcit dels Estats Units i el mateix dia que els alemanys envaïen Polònia –l'1 de setembre de 1939- es va convertir en el cap de l'estat major.

Entre les funcions que eren inherents a aquest càrrec hi havia la de principal conseller del secretari de la guerra –l'equivalent del ministre de defensa- i la de màxim responsable de l'exèrcit de terra. Marshall era, també, responsable de la seguretat del país en temps de pau i comandant en cap de l'exèrcit en temps de guerra. Amb l'aprovació del secretari de la guerra, estava al capdavant de l'elaboració del programa de formació militar que havia de desenvolupar el ministeri de la guerra. Marshall era, per tant, un personatge clau en el disseny i el desenvolupament del renovat exèrcit dels Estats Units que havia de fer front a les possibles amenaces feixistes d'aquells darrers anys de la dècada dels 30 i principis dels 40.

En aquells anys, Marshall va fer un seguit de conferències a diverses institucions d'arreu del país i, també, va parlar a través de les ones radiofòniques. Aquestes intervencions van contribuir a fixar alguns dels punts més destacats del seu pensament, de la seva concepció del que havia de ser l'exèrcit i de com s'havia de desenvolupar la formació dels soldats que l'integraven, per a què aquests es poguessin enfrontar, amb garanties, a les

exigències d'una guerra que, pel seu desenvolupament, no només als fronts de batalla sinó també a les reraguardes, es va qualificar, ben aviat, de *total*.

Però, ja abans de l'esclat de la guerra mundial i de la implicació dels Estats Units en el conflicte, el 1938, en uns moments en què eren d'actualitat el conflicte xino-japonès i la guerra civil espanyola, Marshall es va postular per l'increment de la producció d'armament, i va defensar la reestructuració i l'increment d'efectius de l'exèrcit. Marshall, previsor i conscient de què aquestes qüestions exigien temps, volia aprofitar aquells moments en què els Estats Units encara no estaven en guerra; Marshall volia evitar les urgències i les precipitacions d'anteriors conflictes; volia evitar, especialment, la improvisació que, segons afirmava, havia precedit la implicació del país en la Primera Guerra Mundial.

"So, no matter how many billions of dollars Congress places at our disposal on the day war is declared, they will no buy ten cents' worth of war materiel for delivery under twelve months, and a great deal of it will require a year and a half to manufacture. In other words, whatever your son and my son are to use to defend himself and to defend us and the country, has to be manufactured in time of peace"[1].

També primerencament, Marshall va defensar la importància que tindria la infanteria, els soldats de l'exèrcit de terra, l'element humà, en cas que el país hagués d'involucrar-se en el conflicte i, en fer-ho, va contradir aquells que, fascinats pels avenços tecnològics, vaticinaven una guerra bàsicament mecanitzada.

"...keeping alive a realization of the importance of the rifleman in the settlement of any war –especially in these days of myriads of planes, of mechanized cavalry, and of submarines and mysterious gases"[2].

---

[1] George C. Marshall, "National Defense: The Business of Every Citizen", November 6, 1938, a Major H. A. Deweerd (ed.), *Selected Speeches and Statements of General of the Army George C. Marshall,* The Infantry Journal Inc., Washington, 1945, p. 9.

[2] George C. Marshall, "Infantry in Modern War", February 3, 1939, op. cit., p. 10.

Aquesta afirmació, com la resta d'afirmacions analitzades en les pàgines següents, més que traduir una realitat exacta, el que fan és marcar una tendència, expressar una voluntat. Així, per exemple, sobre aquesta qüestió de la infanteria, Gabriel Kolko assenyala que, un cop involucrats en el conflicte bèl·lic, les autoritats militars nord-americanes esperaven guanyar la guerra comptant, bàsicament, amb l'aviació, la marina i les formacions blindades. [3]

En el context de l'època, però, el pensament de Marshall i, sobretot, les seves reflexions sobre com s'havia de fer per a informar de totes aquelles qüestions a l'opinió pública nord-americana s'ajustaven a les propostes que, com s'ha apuntat en les pàgines anteriors, s'havien formulat i es formulaven des de diversos àmbits de l'administració i de la societat civil nord-americanes.

El fet essencial d'inscriure's i d'inscriure l'exèrcit en un context democràtic, duia Marshall a afirmar:

"In our democracy where the government is truly an agent of the popular will, military policy is dependent on public opinion, and our organization for war will be good or bad as the public is well informed or poorly informed regarding the factors that bear on the subject"[4].

Aquesta idea d*'informar bé* l'opinió pública sobre les activitats del ministeri de la guerra i sobre el que suposava un conflicte bèl·lic, Marshall la va anar repetint al llarg de les seves intervencions, conforme la situació internacional esdevenia més i més crítica. El general volia combatre els excessos patriòtics, la voluntat mitificadora o excessivament optimista que es podia desprendre de les versions que dels conflictes del passat es donava des de diversos àmbits, principalment des de l'acadèmic.

"Popular knowledge of history, I believe, is largely based on information derived from school textbooks, and unfortunately these sources often tell only a portion of the truth with regard to our war experiences. Historians have been inclined to record the victories and gloss over the mistakes and wasteful sacrifices /.../Yet I believe it is very important that the true facts, the causes and

---

[3] Gabriel Kolko, *El siglo de las guerras. Política, conflictos y sociedad desde 1914*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2005, p. 194.
[4] George C. Marshall, "National Organization in War", December 28, 1939, op. cit., p. 35.

consequences that make our military history, should be matters of common knowledge. War is a deadly disease, which today afflicts hundreds of millions of people"[5].

Aquesta aposta per la *veritat* històrica, per proporcionar una visió el més àmplia possible del que havia suposat i del que podia suposar una guerra i per construir la política militar de defensa des de l'assumpció del context democràtic on s'inscrivia tenia, però, limitacions:

"...the impossibility of developing an efficient army if decisions which are purely military in nature are continuously subjected to investigation, cross-examination, debate, ridicule, and public discussion by pressure groups, or by individuals with only a superficial knowledge of military matters, or of the actual facts in the particular case. I submit that there is a clear line of demarcation between the democratic freedom of discussion which we are determined to preserve and a destructive procedure which promotes discontent and destroys confidence in the Army"[6].

Aquestes reserves eren, fins a cert punt, lògiques, en algú que, arribat el moment, formaria part de la cúpula que hauria de gestionar un conflicte que exigiria prendre constantment decisions de gran compromís. En aquest sentit, Marshall apel·lava al professionalisme –militar, en aquest cas -, al coneixement experimentat d'allò que calia fer, per a validar les decisions que des de la cúpula del poder s'acabarien prenent. Calia actuar – o caldria actuar- i, en alguns aspectes, afirmava Marshall, només els professionals –per experiència i per preparació- tenien la capacitat per a prendre les decisions adequades.

Però, malgrat aquest toc d'atenció, gairebé inevitable, Marshall va voler refermar, en tant que cap de l'estat major de l'exèrcit, el seu compromís i el de la institució que representava amb els ciutadans d'aquell país de base democràtica que era els Estats Units. I aquest compromís es va traduir en la voluntat – i l'obligació – d'informar l'opinió pública en qüestions referents a l'evolució de l'exèrcit, sobretot en dos aspectes: en el de la producció d'armament i en el de la preparació militar dels soldats.

---

[5] George C. Marshall, "National Organization in War", December 28, 1939, op. cit , p. 36-38.
[6] George C. Marshall, "Our Mission in the Army", September 15, 1941, op. cit., p. 171

Pel que fa a aquest darrer aspecte, en diverses ocasions, Marshall va abordar el tema de la *moral;* la moral de les tropes, dels integrants de l'exèrcit: aquells soldats, bàsicament d'infanteria, en qui el general semblava dipositar les esperances de victòria, en cas que el país hagués d'entrar en guerra.

En una xerrada al Trinity College –titulada *Morale in Modern War*[7]-, el 15 de juny de 1941, Marshall reflexionava sobre el fet que, a través de la premsa, la majoria dels assistents a la xerrada –i, per extensió, la majoria de ciutadans dels Estats Units- , coneixien la tasca del ministeri de la guerra pel que feia a l'increment de la producció d'armes. I d'aquest fet, Marshall en deduïa que tots els assistents a la xerrada havien arribat –o haurien d'haver arribat- a la conclusió que, per al ministeri de la guerra, l'objectiu principal era, justament, la producció d'armament.

Deia Marshall:

"[Gràcies a les informacions facilitades per la premsa] *You come to the natural conclusion that the machine is the thing –that only steel, in one lethal form or another, absorbs the complete time and attention of the War Department"*[8]*.*

Aleshores, sense negar que la qüestió de la producció d'armes era molt important, Marshall recuperava, però, la seva idea que, en tot exèrcit, la peça essencial acabava essent, finalment, el soldat:

"But underlying all, the effort back of this essentially material and industrial effort is the realization that the primary instrument of warfare is the fighting man. All of the weapons with which we arm him are merely tools to enable him to carry out his mission"[9]*.*

I era assumint aquesta idea que Marshall feia èmfasi en la qüestió de la *moral*, de la *moral* del soldat.

Per a Marshall la *moral* era *un estat de la ment* - *"morale is a state of mind"* - que feia que el soldat respongués amb efectivitat –o no- a les

[7] George C. Marshall, "Morale in Modern War", June 15, 1941, op. cit., p. 121-125.
[8] Ibíd., p.121-122.
[9] Ibíd., p. 122.

duríssimes exigències del combat, de la guerra prolongada, d'una guerra que no només s'havia de circumscriure als encontres puntuals en el front de batalla:

"Today war, total war, is not a succession of mere episodes in a day or a week"[10].

Aquest terme –*moral* -, per a Marshall, implicava el soldat tant en la seva dimensió física com en la seva dimensió psicològica:

"*We think of food in terms of morale –of clothing, of shelter, of medical care"*, afirmava, en al·lusió a aquelles qüestions que afectaven el benestar físic del soldat, i continuava, "[we think] *of amusement and recreation in terms of morale*"[11], en al·lusió a aquelles qüestions que afectaven el benestar psicològic del soldat. En el pensament de Marshall, però, aquest benestar psicològic no es reduïa només als aspectes lúdics. Per a Marshall era, també, molt important el benestar espiritual del soldat. En una xerrada anterior, el general s'havia referit al benestar espiritual dels soldats i havia explicat que havien previst un capellà per a cada 1.200 homes; una ràtio similar, deia, a la que es podia trobar en les parròquies de les ciutats. Amb aquell programa d'atenció religiosa s'havia previst cobrir, separadament, les necessitats dels soldats de confessió protestant, catòlica i jueva:

"There should be no fear that any young man will suffer spiritual loss during the period of his military service, and, on the contrary, we hope that the young soldier will return to his home with a keener understanding of the sacred ideals for which our churches stand", concloïa Marshall[12].

Aquesta voluntat d'atendre el soldat globalment, en tant que persona, es completava amb una reorientació dels mètodes militars d'instrucció. Segons Marshall, la disciplina militar que s'havia tramés, fins aleshores, a la tropa, es basava, principalment, en els exercicis físics –"*bodily exercises"*-. La repetició continuada d'aquests exercicis, l'obligació de fer-los sense qüestionar-los, creava en el soldat un hàbit físic i instintiu:

[10] George C. Marshall, "Morale in Modern War", June 15, 1941, op. cit., 122.
[11] Ibíd.
[12] George C. Marshall, "The Morale and Integrity of Our Army", November 29, 1940, op. cit., p. 93.

"The body reacted to it surely enough. Its appeal was physical and instinctive"[13].

Però no atenyia el nivell espiritual i intel·lectual de la tropa. Per a Marshall, la disciplina, aquell principi d'obediència que era essencial en tot exèrcit, s'havia aconseguit, fins aleshores, estimulant, en els soldats, el que ell anomenava les *qualitats morals de rang més inferior*: l'orgull, la vergonya, la por i, per damunt de tot, l'hàbit ("*It was inculcated by playing upon the lower range of morale qualities –pride, shame, fear and above all, habit"*[14]).

Aquell vell tipus de disciplina aconseguia, doncs, l'obediència del soldat però ho feia, afirmava Marshall, a expenses de la seva iniciativa:

"...achieved obedience at the expense of initiative", i continuava: *"It excluded "thought" of any kind. As an old drill-sergeant put it one day, "Give me control of the "instinct" and you can have the "reason"*[15]*.*

Per a Marshall, els mètodes i les afirmacions d'aquell paradigmàtic *vell sergent instructor* no eren vàlids per als nous exèrcits de *ciutadans-soldats*.

"But for our new armies of citizen soldiers we have achieved a type of discipline better fitted to the type of man himself as well as to the new tactics that have rendered obsolete not only the shoulder-to-shoulder formations but even the discipline based on them"[16]*.*

La referència als *ciutadans soldats* podia respondre a la realitat d'un exèrcit que s'anava fornint, i que es forniria molt més encara, via reclutament, de joves nord-americans que no eren militars de professió. Però, en el plantejament global de Marshall, la utilització del terme *ciutadans-soldats* esdevenia –o pretenia esdevenir - la millor expressió per a definir aquell exèrcit que, des del temps de la colònia, s'inseria en una nació de tradició democràtica; un exèrcit composat, al cap i a la fi, per aquells ciutadans que havien fet possible i feien possible, encara, la nació.

---

[13] George C. Marshall, "Morale in Modern War", op. cit., p. 123.
[14] Ibíd.
[15] Ibíd.
[16] Ibíd., p. 124.

En aquest sentit, la proposta de Marshall, d'aquell nou exèrcit, amb aquelles noves fórmules disciplinàries que havien de partir del respecte per la persona, potenciant-ne, també, la seva faceta intel·lectual, no s'allunyava gaire de les propostes del president Roosevelt, o de les de tots aquells altres responsables polítics o socials que, com s'ha descrit anteriorment, van fer plantejaments en aquest sentit, en aquells anys previs a la implicació nord-americana en la Segona Guerra Mundial. No hi havia gaire diferència, doncs, entre l*'home comú* de Wallace i el *ciutadà-soldat* de Marshall. En ambdós casos, rera la denominació apareixia la consciència de què, la gestió del poder, civil o militar, s'havia d'adequar als principis de la democràcia; uns principis que es fonamentaven en el respecte per la persona, per aquell *home comú*, per aquell *ciutadà-soldat*.

Si Roosevelt i el seu equip governamental pretenien no fer propaganda sinó informar i formar, Marshall proposava un exèrcit que, també, es preocuparia per la formació dels soldats, un exèrcit que pretenia aconseguir l'obediència dels soldats després d'haver-ne potenciat la seva capacitat intel·lectual, la seva capacitat de raonament.

"We are replacing force of habit of body with force of habit of mind. We are basing the discipline of the individual on respect rather than on fear; on the effect of good example given by officers; on the intelligent comprehension by all ranks of why and order has to be, and why it must be carried out; on a sense of duty, on esprit de corps"[17].

Com Roosevelt, quan confiava en el recolzament no imposat dels ciutadans a les seves polítiques governamentals, Marshall afirmava que el nou model de disciplina seria sol·licitat pels mateixos soldats i que en cap cas no seria imposat: "*You will recall that some time ago the press commented on instructions that went out from the War Department to all commanders in the field relative to new type of discipline that was to be sought for our citizen armies. I say "sought" because it is not being "imposed". It has not been found necessary to "impose" it"*[18].

[17] George C. Marshall, "Morale in Modern War", op. cit., p. 124.
[18] Ibíd., p.123.

Com el vicepresident Wallace, també el general Marshall acabava afirmant que l'objectiu final d'aquell exèrcit de *ciutadans-soldats* era la defensa d'una nació cristiana i dels seus valors cristians.

"This new discipline enables me to leave with you the assurance that the men in this Army we are building for the defense of a Christian nation and Christian values"[19].

3.6.2. De la teoria a la pràctica.

Totes aquestes consideracions, en el camp ideològic, van trobar, o van provar de trobar, tanmateix, la seva traducció en la pràctica. És a dir, aquest replantejament de la formació dels soldats va obeir, a més a més d'aquest intent de *democratitzar* l'exèrcit, al convenciment de què per aconseguir el rendiment òptim dels soldats calia contemplar-los en la seva integritat, en tant que persones.

Hi havia hagut precedents d'aquesta voluntat. Durant la Primera Guerra Mundial, per exemple, el govern i l'exèrcit també havien provat de desenvolupar programes que, més enllà de la instrucció militar, pretenien incidir en el vessant psicològic dels soldats. Però les accions encaminades a aconseguir-ho havien estat plantejades de manera molt menys programada. Per dir-ho en altres paraules: la consciència - i els estudis- sobre la importància que podia tenir el vessant psicològic del soldat en la seva efectivitat militar era, en aquells temps, molt menor.

Per contra, en afrontar aquell nou conflicte mundial –o almenys, a l'hora de preparar-se per si s'havia d'afrontar- els dirigents militars, encapçalats pel general Marshall, van voler que fos el propi exèrcit qui assumís la preparació dels soldats en la seva totalitat.

En aquest sentit, i amb l'objectiu de complementar la formació estrictament militar dels soldats, el general Marshall –com a representant del ministeri de la guerra- va donar llum verda i va impulsar la creació, el 8 de març

[19] George C. Marshall, "Morale in Modern War", op. cit., p.123.

de 1941, d'un organisme que, inicialment, va portar el nom de *Morale Service Division* i que, posteriorment, es va anomenar *Information and Education Division* (IED) [20].

Com a cap d'aquest organisme, Marshall va col·locar un civil, de sòlida formació acadèmica, reconvertit en militar: el general Frederick Osborn[21].

En un memoràndum de l'1 de juny de 1943, que reprodueix una sessió de control del Congrés dels Estats Units sobre les despeses econòmiques de la *Information and Education Division*, Osborn descriu bona part de les iniciatives i dels programes que s'impulsaven des d'aquell organisme.

Sota l'epígraf de "*Welfare of enlisted men",* Osborn afirmava que l'encàrrec que havia rebut, en assumir la direcció de la IED, havia estat el de proporcionar material i personal als comandaments militars amb l'objectiu que els servís de recolzament i d'orientació en la tasca de mantenir i assegurar la resistència mental i física de les seves tropes[22].

Osborn continuava dient que aquest objectiu, el de mantenir i assegurar la resistència mental i física de les tropes, incloïa, també, tenir cura del seu benestar, tant físic com intel·lectual:

"Their welfare, in the provision of athletic and recreational programs for their off-duty hours, and it also includes off-duty educational programs quite closely intermeshed with the regular training program. The program also includes service for information for the troops. It has been the experience of the Army that the men want information of what is going on, and they want real news, news from the home front, and we have been trying to supply them that information through various methods of imparting information, through films,

---

[20] Era una pràctica habitual el que un mateix organisme canviés de nom diverses vegades, sovint en un lapsus breu de temps, vid. David Culbert (ed.), *Film and propaganda in America. A documentary history. World War II*, vol. III, p. xii.. Sobre l'organisme vid., també: *Document 8, Testimony of Frederick H. Osborn, December 5, 1941*, Hearings Before a Special Committee Investigating the National Defense Program, Pt. 10, pp. 3755-3759, 4163-4166, 4191-4194, U.S. Congress, Sen. 77th. Cong. 1st. Sess., a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, op. cit., p. 52.

[21] En la seva autobiografia Capra el descriu de la següent manera: *"...Frederick H. Osborn, dos metros de altura, recién uniformado, educado, perplejo, intelectual, caballero. Osborn era un Phi Beta Kappa de Princeton, que había terminado su trabajo graduado en antropología en la Universidad de Cambridge. Había sido llamado por primera vez al servicio del gobierno en 1940, para dirigir la Comisión civil Ejército-Marina sobre Bienestar y Recreo. Llamó la atención del jefe de Estado Mayor George C. Marshall, que le nombró general de brigada y le pidió que organizara la Sección de Moral"* a Frank Capra, *El nombre delante del título,* op. cit., p. 367.

[22] Microfitxa. *Document M-2*. U.S. Congress. House. Military Establishment Appropriation Bill for 1944. 78th., 1st. sess. *Testimony of Frederick H. Osborn, June 1, 1943*, p. 221-237, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, op. cit., vol. V, Microfiche supplement, 1939-1979.

radio and Army papers, and all those services have been going on for 2 years, and this year we have introduced a new one: that is a daily news service for the troops overseas"[23].

Facilitar-los la pràctica de l'esport, subministrar-los informació, notícies, a través de diversos mitjans –cinema, ràdio, diaris de l'exèrcit-, fer-los possible la realització d'estudis, a banda de la seva formació estrictament militar, aquest era el plantejament global de la unitat d'informació i educació que comandava Osborn. Pel que fa als cursos, Osborn especificava que n'hi havia de dues menes. Els primers eren els que proporcionava directament l'exèrcit, a través de l'Institut de les Forces Armades (*"Armed Forces Institute"*) [24]. Aquests cursos solien centrar-se en qüestions que afectaven directament l'exèrcit, com ara cursos del Codi Morse [25], o d'aprenentatge de llengües estrangeres com ara el francès i l'italià, per a quan els soldats fossin en territori europeu[26].

El segon tipus de cursos eren aquells que volien equiparar-se a l'ensenyament universitari, i que cobrien gairebé totes les assignatures acadèmiques amb la idea que servissin, als soldats que els feien, per aconseguir el títol.[27] Solien ser cursos per correspondència i l'exèrcit en feia publicitat entre la tropa, a través de pamflets o butlletins, tal com testimonia aquest fragment de la conversa entre Osborn i un dels congressistes que participaven en la sessió de control:

"- Mr. Mahon: I have before me a bulletin entitled "Army Institute Catalog" It says: "what would you like to learn?" "Want to be a better soldier?" and so forth. I note that in that catalog are listed the major universities of the United States/.../ Do I understand that any enlisted man can go to his commanding

---

[23] Microfitxa. *Document M-2. Testimony of Frederick H. Osborn*, op. cit.
[24] Ibíd., p. 16 (232).
[25] *"we have developed a number of courses directly related to Army work; for instance, the receiving of Morse code messages"*, Microfitxa. *Document M-2. Testimony of Frederick H. Osborn*, op. cit., p. 13 (229).
[26] *"we have had a tremendous demand in the Army to learn foreign languages. Some men, for instance, may want to learn French and Italian",* Microfitxa. *Document M-2. Testimony of Frederick H. Osborn*, op. cit., p. 14 (230).
[27] "*Those provided by the colleges to the Armed Forces Institute, on which the students get credit for graduation, may cover almost any subject that the colleges give in their curses"*, Microfitxa. *Document M-2. Testimony of Frederick H. Osborn*, op. cit., p. 16 (232). En l'elaboració d'aquests cursos col·laboraven diversos professors universitaris.

officer and say: "I want to take a correspondance course with a certain college", and get it?

- G. Osborn: Under the appropriation you gave us last year, the Government pays one-half of the cost, up to $20, and the soldier pays the other half"[28].

El memoràndum també permetia conèixer altres qüestions relacionades amb la idea de la formació intel·lectual dels soldats, com ara el tipus de llibres que hi havia a les biblioteques de les diverses unitats de l'exèrcit. En aquest sentit, Osborn donava una petita llista dels darrers títols que s'havien incorporat a les biblioteques, relacionats amb economia, sociologia i història. Alguns títols eren prou eloqüents: Bogart, E.L., *Economic History of Europe;* Faulkner, H.V., *American Economic History*; Glesinger, E., *Nazis In the Woodpile: Hitler's Plot for Essential Raw Material;* Miller, D., *You Can't Do Business with Hitler;* Alexander, F., *Our Age of Unreason*; Binghan, F.C., *Community Life in Democracy;* Furnas, J.C., *How America Lives;* Adam, J.T., *Epic of America*; Belloc, H., *Shorter History of England*; Benns, F.L., *Europe since 1914*; Breasted, J.H., *Conquest of Civilization*; Channing, E., *History of the United States. Six volumes*[29].

La importància que atorgaven a la lectura –no només acadèmica, sinó també informativa i d'esbarjo- es concretava, també, en la preocupació dels comissionats, que interrogaven Osborn, per saber si els soldats als fronts de batalla rebien premsa i quina mena de premsa rebien. Segons Osborn, la majoria dels soldats es decantaven per la lectura de publicacions tan populars com *Reader's Digest* i *The Saturday Evening Post* . Cada setmana, també, l'exèrcit rebia uns 40.000 exemplars de *Newsweek* i *Time*, respectivament. Es tractava d'edicions especials d'ambdós setmanaris en el sentit que n'havien exclòs les pàgines de publicitat[30].

Osborn, per la seva banda, es mostrava satisfet de l'èxit que havien tingut, entre la tropa, la distribució de llibres de butxaca.

---

[28] Microfitxa. *Document M-2. Testimony of Frederick H. Osborn*, op. cit., p. 18 (234).
[29] Ibíd., p. 21 (237).
[30] Ibíd. p. 18-19 (234-235). Els comissionats també interrogaven Osborn sobre si l'exèrcit proporcionava cigarrets, caramels, dolços i xiclets, en nombre adequat, als soldats dels fronts de batalla, p. 15 (231).

"We have found so much greater success with these small paper books which we buy relatively cheap, and which can be handled and read by numbers of men who can put them in their pocket"[31].

Aquesta descripció, més o menys ideal, del nou exèrcit proposat per Marsahll i, aparentment, portat a la pràctica, mereix, tanmateix, una matisació, o, si més no, cal ser conscients que les manifestacions oficials no tenien perquè reflectir, totalment, la realitat; de nou Kolko proposa una visió de l'exèrcit nord-americà molt menys positiva:

"Su poderoso ejército [l'exèrcit dels Estats Units] *estaba pésimamente organizado /.../ Sólo una quinta parte de sus efectivos pertenecían a divisiones de combate, y a la infantería ni siquiera la mitad. Hombres de muy distinta procedencia fueron incluidos en las mismas unidades por razones puramente técnicas, cuando no de una forma totalmente azarosa, y la mayoría de sus oficiales vivía en un mundo completamente distinto. Entre las tropas de reserva tampoco había el menor rastro de camaradería..."*[32].

3.6.3. El cinema a l'exèrcit.

Sigui com sigui, i deixant de banda la seva efectivitat real, el cert és que l'exèrcit va plantejar aquell ampli programa d'informació i formació i que, en aquell programa, el cinema va jugar un paper destacat. I la funció del cinema va ser destacada perquè, com ja havia succeït en l'àmbit civil, els militars en van valorar la seva doble funció, aquella que permetia, en moltes ocasions, entretenir i formar alhora.

En la seva vessant d'entreteniment, el govern i l'exèrcit van comptar, amb la col·laboració activa de Hollywood. A través del *War Activities Committe* (WAC)[33], Hollywood es va coordinar amb el ministeri de la guerra, i a través del ministeri amb l'exèrcit, i van crear un circuit de distribució de pel·lícules d'abast mundial. Aquesta coordinació era, de fet, una coordinació a tres bandes:

[31] Microfitxa. *Document M-2. Testimony of Frederick H. Osborn*, op. cit., p. 20 (236).
[32] Gabriel Kolko, *El siglo de las guerras*, op. cit., p. 194.
[33] El WAC era l'organisme que la colònia de Hollywood va posar en marxa per a respondre a les necessitats de guerra. El WAC va ésser dirigit per un antic executiu de la productora RKO, George Schaefer, vid. Thomas Schatz, *Boom and bust*, op. cit., p. 141.

l'exèrcit, el govern per mitjà de l'OWI i de la seva oficina a Hollywood –el BMP[34]-, i la colònia cinematogràfica, a través del WAC.

El febrer de 1942, el WAC va fer el seu primer enviament de pel·lícules als campaments militars nord-americans que hi havia a les zones de guerra. I, després d'aquell enviament, en van seguir milers d'altres que van arribar a tots els racons on l'exèrcit nord-americà disposava d'un projector cinematogràfic. Com assenyala, gràficament, Thomas Schatz:

"Films were delivered by jeep, parachute, Ptboat, and any other conveyance available"[35].

El que el WAC enviava – previ control de l'OWI- era un seguit de programes cinematogràfics que es solien composar –cada programa- d'una pel·lícula de ficció de llargmetratge i d'un o dos curts. L'única diferència que hi havia amb el que els espectadors es podien trobar, aleshores, en els cinemes dels Estats Units, era que el material que subministrava el WAC era en 16 mm. en comptes de l'estàndard de 35 mm. Però tret d'aquest fet –que responia a qüestions essencialment pràctiques: la mida menor de les bobines i dels projectors de 16 mm. facilitaven les tasques de transport i projecció -, la programació que s'oferia als soldats era la mateixa que podia trobar la població civil als cinemes nord-americans. Per als soldats anar al cinema va esdevenir una de les seves principals activitats en les seves hores de lleure. El 1943, per exemple, les cinc pel·lícules més populars entre la tropa van ser: *Guadalcanal (Guadalcanal Diary,* 1943) de Lewis Seiler, *Tiburones de acero* (*Crash Dive*, 1943) d'Archie Mayo, *Destino: Tokio* (*Destination, Tokyo,* 1943) de Delmer Daves, *Air Force* (1943) de Howard Hawks i *Sahara* (1943) de Zoltan Korda[36].

I, en alguns casos, es van arribar a estrenar abans pel·lícules en aquests cinemes de campanya que no pas a les sales comercials dels Estats Units. Fou el cas, curiosament, d'*Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, 1944), la darrera pel·lícula de ficció que va dirigir Capra abans no s'incorporés

[34] Sobre aquests organismes, vid. p. 124 i ss.
[35] Thomas Schatz, *Boom and bust*, op. cit., p. 145.
[36] Ibíd. / Totes aquestes pel·lícules, de temàtica bèl·lica, van ser títols destacats d'un gènere cinematogràfic que Jeanine Basinger ha anomenat *combat film*. Vid. Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre,* op. cit., p. 63.

a l'exèrcit. La pel·lícula es va estrenar, als cinemes d'ultramar, el gener de 1943, gairebé un any abans que no ho fes als Estats Units[37].

Pel que fa al cinema de ficció i d'esbarjo, l'exèrcit, doncs, va esdevenir, bàsicament, l'exhibidor dels llargmetratges produïts a Hollywood. Però, al mateix temps que acollia les pel·lícules de Hollywood –considerades, en principi, material d'entreteniment, malgrat la seva evident càrrega ideològica-, l'exèrcit també va plantejar-se el desenvolupament d'un tipus de cinema que, sota la forma del documental, incidiria, obertament, en aquells aspectes formatius i ideològics que tant preocupaven Marshall i el seu equip. En aquest sentit, Osborn va crear, depenent de la seva Divisió d'Informació i Educació, un organisme específic – el *Servei d'Informació* (*Information Service)*- que s'havia de fer càrrec de la informació en sentit ampli; fet que implicava controlar els temes relacionats amb la premsa, la ràdio, la producció de pamflets i, també, el cinema. Al capdavant d'aquest organisme va col·locar el coronel E. Lyman Munson[38].

3.6.3.1. El cinema documental, el més efectiu mitjà de propaganda. La càmera no pot mentir.

Un cop en el seu càrrec, el coronel Munson va plantejar la necessitat de produir directament cinema i no limitar-se només a la distribució del material que proporcionava Hollywood. Un memoràndum redactat pel propi Munson, el 26 de maig de 1942, justificava la necessitat i l'oportunitat de produir cinema per part de l'exèrcit i ho feia reflexionant sobre la naturalesa de la propaganda i sobre la utilitat del cinema en aquest aspecte[39].

---

[37] Thomas Schatz, *Boom and bust*, op. cit., p. 145.

[38] *Document 23*, *Memo, Frederick H. Osborn to Chief, Administrative Services*, *April 23, 1942*, 062., Box 49, A 45-196, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, op. cit., p. 99. Lyman Munson era militar de carrera, format a West Point, i va esdevenir, poc després, el cap de Frank Capra, quan l'exèrcit va encomanar al director que es fes càrrec de la part cinematogràfica del Servei d'Informació, vid. Frank Capra, *El nombre delante del título,* op.cit., p. 367-368. L'*Information Service* en altres moments és anomenat: *Army Information Branch.*

[39] *Document 25, Memo Lyman Munson to Col. Watrous (with Enclosure on Propaganda by Eric Knight), May 26, 1942*, Box 2, Munson papers, a David Culbert, *Film and Propaganda in America*, op. cit., p. 107-117.

En el memoràndum, Munson utilitzava, sense reserves, el terme *propaganda*, però ho feia en referir-se a la producció enemiga[40].

Munson definia la propaganda com el mètode que permet la inculcació d'una actitud mental desitjada en el poble:

"Propaganda is the inculcation of a desired mental attitude in people"[41].

I tot seguit afirmava que qualsevol mitjà de comunicació era útil perquè el propagandista pogués assolir aquest objectiu:

"The eye and the ear can be reached by pamphlet and book, drama and screen story, radio and lecture, painting, statue, conversation /.../ The enemy will assuredly use everyone of these media in his attack against you. You will fail if you neglect to use every channel in your fight against him" [42].

Però, de tots els mitjans enumerats, Munson en singularitzava el cinema, perquè el considerava el més adequat per a la propagació d'idees i d'actituds. Munson argumentava aquesta afirmació a partir de dues idees. Per a Munson, el cinema tenia una capacitat de la què no gaudien els altres mitjans de comunicació: la d'arribar a pràcticament totes les audiències, mercès a què s'expressava, essencialment, amb imatges; en aquest sentit, Munson recordava que el cinema mut havia assolit una dimensió mundial:

"John Bunny and Charlie Chaplin were as comprehensible to the Chinese and Hindus as to Americans and British"[43].

El naixement del cinema sonor només havia qüestionat aquesta eficàcia temporalment, deia, car en l'actualitat era senzill afegir, a les imatges, la banda sonora amb l'idioma que calgués per a cada ocasió.

Però, el segon argument a favor del cinema, que proposava Munson, era encara més interessant.

---

[40] Significativament, en documents anteriors, quan parlava de la qüestió però referida a l'exèrcit dels Estats Units, utilitzava el terme moral (*morale*), vid. *Document 2. Memo Lyman Munson to Chief, Planning and Research Division, July 7, 1941,* Box 9, Lyman Munson Papers, American History Research Center, University of Wyoming, Laramie, Wyo., a David Culbert, op. cit., p. 33-35.

[41] *Document 25, Memo Lyman Munson to Col. Watrous (with Enclosure on Propaganda by Eric Knight)*, a David Culbert, op. cit., p. 107.

[42] Ibíd.

[43] Ibíd., p. 109.

Munson afirmava:

"Film carries more conviction than any other expressive medium because the onlooker believes –quite falsely- that the camera cannot lie"[44].

El poder de convicció del cinema era superior al de qualsevol altre mitjà d'expressió perquè, generalment, s'acceptava que la càmera no podia mentir. Munson era conscient, però, que aquesta creença –la de què la càmera no podia mentir- es donava en els espectadors, en el públic en general, no pas en els tècnics cinematogràfics, no pas en aquells que en coneixien el seu mecanisme intern.

"The technician knows the camera can lie, fluently, by its angles, its own peculiar emphasis, and in cutting through it relation of the actual and the staged, and through its omissions"[45].

Totes aquestes qüestions: l'angle de la càmera per a crear un determinat èmfasi, el muntatge per tall directe entre imatges reals –extretes de la realitat- i d'altres d'escenificades, l'omissió intencionada d'altres imatges, per a crear un discurs unidireccional i interessat, eren només algunes de les possibilitats que oferia –i ofereix- el cinema, també el cinema documental, a l'hora de construir un discurs i eren uns mecanismes que, òbviament, van utilitzar els nord-americans a l'hora de produir els seus documentals per a l'exèrcit.

Aquest document d'ordre intern és interessant perquè, alliberat Munson de les convencions ideològiques que presidien les declaracions oficials, ja fossin aquestes civils o militars, posava al descobert una part dels mecanismes cinematogràfics que s'utilitzaven –o que es podien utilitzar- per a la creació d'uns discursos volgudament parcials, i, sobretot, perquè permetia constatar la consciència dels responsables polítics i militars al voltant d'aquests mecanismes i de les seves possibilitats.

En el document, Munson dedicava uns quants paràgrafs a analitzar les possibilitats del cinema a l'hora de generar sentit –una anàlisi a la qual es farà referència més endavant- i concloïa, lògicament, que el format cinematogràfic

---

[44] *Document 25, Memo Lyman Munson to Col. Watrous (with Enclosure on Propaganda by Eric Knight)*, a David Culbert, op. cit., p. 109
[45] Ibíd.

bàsic per a dur a terme els objectius de la seva *Secció Informativa* era el format documental:

"The so-called Documentary Film method is the most fluent phase of film's ability to propagandize" [46].

Si la qüestió bàsica era establir com a veritable, i, més important encara, aconseguir que fos acceptat com a veritable pel públic, allò que era objecte de la propaganda, el cinema documental, entre tots els formats cinematogràfics, era el més apte per aconseguir-ho.

En la suspensió de la credulitat de l'espectador, el cinema documental havia de ser, necessàriament, molt més convincent.

"It is accepted by the subject as "true" because it turns it camera to reality instead of on actors giving a portrayal of reality", concloia Munson[47].

A aquesta qüestió d'estratègia retòrica, relacionada amb la construcció del discurs cinematogràfic, Munson afegia altres qüestions de tipus pràctic per a decantar-se per l'elecció del format documental. La producció d'un documental era molt més ràpida que no pas la d'un film de ficció, afirmava, bàsicament perquè la major part del metratge d'aquests documentals provenia d'imatges preexistents, extretes dels noticiaris cinematogràfics[48].

Per tant, la tasca més important per a la producció i realització d'aquells documentals es centrava en el treball de recerca, en l'elaboració del guió i en el muntatge final –imatge i so- d'aquelles imatges d'orígens heterogenis. Per a Munson, la figura clau d'aquest tipus de cinema era, doncs, el director. Una figura cinematogràfica que, a diferència del que succeïa amb els directors del cinema de ficció que es produïa a Hollywood, havia de concentrar la seva habilitat, no pas en dirigir actors i planificar seqüències, sinó en utilitzar les imatges preexistents de forma que corroboressin i potenciessin un discurs prèviament establert:

"The skill in documentary lies clearly in the director's ability to visualize his task, to rid his mind of "acted-out" scenes, to understand the drama of often

---

[46] *Document 25, Memo Lyman Munson to Col. Watrous (with Enclosure on Propaganda by Eric Knight)*, a David Culbert, op. cit., p. 111.
[47] Ibíd.
[48] Ibíd.

poor-photographed reality, to unite unrelated pieces of film together to make fluent meanings and draw conclusions he desires, and to unite them by sound into a coherent whole"[49].

A aquest tipus de documental pertanyia, com es veurà més endavant, *Why We Fight*.

Aquesta modalitat de documental Thomas Doherty l'anomena *compilation film*: la pel·lícula feta a partir de la compilació de fragments d'altres pel·lícules. Doherty afirma que foren Capra i el seu equip cinematogràfic de l'exèrcit qui instauraren, amb la realització, bàsicament, de *Why We Fight*, aquest model de documental[50]. De fet però, aquesta pràctica cinematogràfica ja s'havia desenvolupat durant la Primera Guerra Mundial i, sobretot, mercès a algunes de les propostes dels cineastes soviètics, en els moments posteriors a la Revolució Russa.

Com assenyala Richard Barsam:

"Almost as old as the newsreel itself, the compilation film is that subgenre of the nonfiction film that begins on the editing table with footage that was made for another purpose. /.../ During World War I, the compilation film flourished as a propaganda device on both sides of the conflict, but it was only legitimized in the 1920s through the serious efforts of Dziga Vertov and Esther Shub in the Soviet Union"[51].

Menys coneguda que Dziga Vertov –autor, entre d'altres, de *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) -, Esfir Shub era professora a l'escola estatal de cinematografia de la Unió Soviètica (VGIK), i entre els seus alumnes va tenir Eisentein. Shub havia començat, en el cinema, adaptant i remuntant pel·lícules estrangeres per a situar-les - per a situar el seu discurs- en la línia del que preconitzava el nou poder bolxevic. Aquesta pràctica va ser-li de gran utilitat quan va accedir a la realització cinematogràfica, en la que va destacar per la seva trilogia de *compilation films*: *Padenie dinastii romanovykh* (*La caiguda de la dinastia Romanov,* 1927), *Veliky put'* (*El gran camí,* 1927*)* i

[49] *Document 25, Memo Lyman Munson to Col. Watrous (with Enclosure on Propaganda by Eric Knight)*, a David Culbert, op. cit., p. 111.
[50] Thomas Doherty, "Documenting the 1940's", a *Boom and Bust,* op. cit., pàg. 406.
[51] Richard M. Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, op. cit., p. 75.

Rossiya Nikolava II i Lev Tolstoi (*La Rússia de Nicolau II i Lev Tolstoi,* 1928). Un any abans de realitzar les seves dues primeres pel·lícules, Shub havia fet evident el seu punt de vista artístic, creatiu, a l'hora d'enfrontar-se a la realització de possibles documentals o noticiaris. "*It is clear that work in newsreel must begin with artistic labour",* havia afirmat[52]. I el resultat més immediat foren les tres pel·lícules esmentades. A *La caiguda de la dinastia Romanov*, Shub va utilitzar materials fílmics molt diversos, de diferent format i de qualitat, també, desigual: pel·lícules *amateurs* de la pròpia família imperial i d'amics d'aquests, filmacions oficials de cineastes de la cort del tsar i, també, material que provenia de noticiaris nord-americans. Amb un muntatge molt més pausat que no pas el de les pel·lícules de Vertov, Shub però va aconseguir de conferir una notable força narrativa, emocional, a la pel·lícula en juxtaposar les imatges de la família imperial i dels seus acòlits amb les de la massa emergent del poble rus. La directora va rescriure, per mitjà del muntatge, la significació d'aquelles imatges de l'opulència i del poder dels Romanov i les va intentar convertit, amb l'ajuda també de rètols, en el testimoni de la decadència d'aquella dinastia[53]. Aquest recurs –el de la juxtaposició- que havia d'esdevenir, també, una de les característiques més destacades del cinema que realitzava, contemporàniament, Eisenstein, va ser utilitzat, com es veurà més endavant, en diversos moments del metratge dels set documentals de la sèrie *Why We Fight*.

3.6.3.2. Els professionals de Hollywood a les ordres de l'exèrcit.

La proposta de Munson, finalment, no va fer sinó reafirmar la importància que havia de tenir el cinema –i específicament el cinema documental - en l'estratègia de formació integral dels soldats, plantejada pels màxims responsables de l'exèrcit.

---

[52] Citat a Graham Roberts, *Forward soviet! : history and non-fiction film in the USSR,* I.B. Tauris Publishers, London, New York, 1999, p. 51.

[53] Sobre Esfir Shub vid. Graham Roberts, *Forward soviet! : history and non-fiction film in the USSR*, op. cit., Richard M. Barsam, *Nonficiton film. A critical history*, op. cit., p. 75-77 i Nicholas Pronay and D.W. Spring (ed.), *Propaganda, politics and film*, *1918-1945*, MacMillan Press., London, 1982, p. 258-265.

En aquest sentit, Thomas W. Bohn assenyala que, en els moments àlgids de la Segona Guerra Mundial, cada nit més de 1.900.000 soldats veia alguna pel·lícula documental[54].

Ara bé, el que és important de destacar és que, per dur a terme aquesta ingent producció cinematogràfica –o almenys per dur a terme una bona part d'aquesta producció -, l'exèrcit va comptar, bàsicament, amb els professionals de Hollywood.

D'aquesta manera, doncs, la contribució de Hollywood a l'esforç de guerra no va passar per la conversió de la seva indústria en una indústria de guerra com havia succeït amb altres indústries nord-americanes. La contribució de Hollywood a l'esforç de guerra, a banda de la producció i distribució dels seus films de ficció a les zones en conflicte, es va concretar amb l'allistament de bona part del seu personal tècnic i artístic a l'exèrcit.

Hollywood també va contribuir amb la participació d'algunes de les seves estrelles en els espectacles que s'organitzaven per a entretenir els soldats, als fronts de combat, fent publicitat per a la venda de bons de guerra, o en tasques, més o menys socials, en locals com la *Hollywood Canteen*, on acudien els soldats que estaven de permís o que esperaven per embarcar-se caps als fronts de batalla del Pacífic. En aquest local s'oferien espectacles de *music hall*, mentre estrelles com ara Bette Davis o Katherine Hepburn feien de cambreres de forma voluntària. A l'època, a Hollywood, es va produir una pel·lícula *Stage Door Canteen* (1943), dirigida per Frank Borzage, on es mostrava, justament, el funcionament d'un d'aquests locals, la *Stage Door Cantine* de Nova York, que, de fet, va ser el model en el qual es van inspirar a Hollywood a l'hora de posar en marxa el seu local. A la pel·lícula de Borzage apareixien, interpretant-se a si mateixos, actors, actrius i músics com ara Katherine Hepburn, George Raft, Johnny Weissmuller, Jane Darwell, Benny Goodman o Xavier Cugat[55].

---

[54] Thomas Bohn, *An Historical and Descriptive Analysis of the "Why We Fight" series*, Arno Press., New York, 1977, pàg. 33. El consum de documentals no era només una qüestió militar, Bohn també afirma que, el 1943, més de 8.500.000 treballadors veien, cada mes, films didàctics en les més de 135.000 plantes de producció de guerra que hi havia als Estats Units.

[55] Sobre la *Hollywood Canteen* vid. Thomas Schatz, *Boom and bust,* op. cit., p. 149.

Pel que fa a l'allistament, a finals de 1942, unes 4.000 persones que treballaven regularment a Hollywood s'havien incorporat a l'exèrcit, o el que és el mateix: el 22 % dels empleats dels estudis. El gener de 1943, l'*Screen Actors Guild* elevava a 900 el nombre d'actors allistats, l'*Screen Writers Guild* establia que s'havien allistat 168 guionistes i el *Directors Guild* donava la xifra de 104 directors allistats[56]. I, el 1944, les xifres totals d'allistats s'elevaven fins a 6.000, dels quals 1.500 eren actors, 230 guionistes i 143 directors, la resta era personal tècnic dels estudis[57].

D'aquest notable nombre d'incorporacions a files, van destacar estrelles cinematogràfiques com Clark Gable, James Stewart, Henry Fonda, Alan Ladd o Robert Taylor. I pel que fa als directors van ser significatives les incorporacions de John Ford, Georges Stevens, William Wyler, John Huston, Frank Capra i Anatole Litvak.

Fou, justament, aquest darrer grup qui va jugar un paper més destacat en la producció cinematogràfica de l'exèrcit.

Conscients de la importància de la producció cinematogràfica que volien emprendre, els membres de l'alt comandament militar, amb el general Marshall al capdavant, van esforçar-se per aconseguir els serveis d'aquells destacats directors de Hollywood.

En aquest aspecte, els responsables de l'exèrcit van actuar amb un criteri d'una eficàcia, es podria dir, comercial. Malgrat comptar amb les pròpies unitats de producció cinematogràfica, els militars foren ben aviat conscients que els objectius que es proposaven eren inassolibles sense la implicació de molta més gent, de més tècnics, de més realitzadors externs al propi exèrcit.

Aleshores, però, no van recórrer als cineastes que havien filmat les seves obres documentals sota el paraigua del *New Deal* sinó que es dirigiren als directors que havien fet carrera a Hollywood filmant pel·lícules de ficció.

De fet, sí que van comptar, per exemple, amb Pare Lorentz, però la tasca del director de *The Plow That Broke the Plains* va tenir un caràcter cent per cent documental i no pas propagandístic.

Com assenyala Richard Griffith, Lorentz i el seu equip foren utilitzats per a realitzar pel·lícules per a l'entrenament dels pilots aeris.

---

[56] Thomas Schatz, *Boom and bust,* op. cit., p. 142.
[57] Ibíd.

"Pare Lorentz performed for three years under a dense veil of secrecy an extensive operation in "filming the airways of the world". His unit became the producer of "briefing films" for pilots, now considered a vital aid by all air services"[58].

El 18 de desembre de 1941, el president Roosevelt havia cridat oficialment Hollywood a la guerra i havia reconegut el paper destacat que tindria el cinema en temps de guerra[59]. I Hollywood, després d'algunes vacil·lacions i reticències, va acabar assumint com a inevitable el compromís.

Capra se'n fa ressò, d'aquestes friccions, a la seva autobiografia:

"Más aún, las publicaciones especializadas de Hollywood, haciéndose eco del intento de las compañías principales de retener a sus artistas y técnicos, editorializaban contra los Huston, Ford y Capra que habían ofrecido al gobierno sus servicios. "Cualquier trabajo que Capra pueda hacer (…) en el servicio de guerra –declaró Billy Wilkerson en su columna del "Hollywood Reporter"- podría ser realizado por un cerebro que no pudiera contribuir a la realización de filmes (…) Creemos que la respuesta del gobierno tendría que ser: QUÉDESE DONDE ESTÁ, TRABAJE MÁS Y MÁS DURO (…) PARA CREAR ENTRETENIMIENTO, PORQUE ÉSTA ES UNA CONTRIBUCIÓN MUY NECESARIA EN NUESTRA BATALLA POR LA LIBERTAD. Creemos también que el gobierno debería anunciar pronto, como hizo en la Primera Guerra Mundial, que el cine es una INDUSTRIA NECESARIA...". Dando a entender con ello, por supuesto, exenta de reclutamiento. El gobierno no hizo nunca este anuncio"[60].

És obvi que, com assenyalava Capra, el govern i l'exèrcit, amb bon criteri, no compartien aquest punt de vista: calia més personal especialitzat per a la seva campanya informativo-propagandística, però si el número era important, la qualitat també era essencial. El que assenyala el columnista del *Hollywood Reporter* és el que, en el fons, tenia molt clar l'exèrcit o, almenys, el general Marshall i el seu equip més proper: Capra –com Huston o Ford - no era

[58] Richard Griffith, "The Use of Films by the U.S. Armed Services" a Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber and Faber Ltd., London, 1952, p.345.
[59] Thomas Doherty, *Projections of war, Hollywood, American culture and World War II*, op. cit. p.42.
[60] Frank Capra, *El nombre delante del título*, op. cit., pàg. 363. Les lletres majúscules són del propi text.

un realitzador qualsevol i precisament pels seus treballs previs –els seus films de ficció-, pel contingut ideològic d'aquests treballs i per l'èxit de públic que havien assolit, va esdevenir una peça important en l'estratègia del general, va ser la resposta –o una de les respostes- a les pregàries de Marshall.

El fet que, en aquesta tria, es decantessin pels realitzadors de Hollywood reflexa la intencionalitat final del projecte cinematogràfic promogut per l'exèrcit. Hi ha un exemple clarificador, en aquest sentit. Els documentalistes Robert Flaherty i Joris Ivens van formar part de l'equip de Capra, en la realització dels documentals de guerra, però l'aportació d'aquells dos il·lustres cineastes, que havien treballat, prèviament, per a l'*U.S. Film Service*, va ser gairebé insignificant.

Flaherty va incorporar-se a l'equip de Capra, després de la seva experiència amb l'*U.S. Film Service*, però la seva tasca per a l'exèrcit va ser intranscendent. Richard Griffith, aleshores col·laborador de Capra en la recerca de material cinematogràfic d'arxiu, remarcava, posteriorment, aquell fet amb sorpresa:

"Flaherty was engaged by Frank Capra for his Army film unit. The father of documentary film was assigned to travel round the country and shoot little stories for a news-reel to be shown to troops! Back in New York, Flaherty's prospects were dim"[61].

El cas d'Ivens fou, encara, més decebedor. Ivens va treballar a l'equip de Capra en fer-se càrrec del projecte *Know your enemy: Japan* (1945). Segons Michel Cieutat, Ivens, però, va ser acomiadat, després d'haver treballat en el projecte durant sis mesos, degut a pressions dels alts estaments militars. La causa de l'acomiadament- no gens clara, tanmateix- sembla que hauria estat les desavinences entorn del guió que havia presentat Ivens. *Know your enemy: Japan* havia de ser un documental de contrapropaganda que havia d'explicar, a les tropes nord-americanes, com era el Japó. En la seva proposta, Ivens convertia l'emperador japonès en el màxim responsable de la política bèl·lica del Japó i, n'acabava demanant, implícitament, la seva execució un cop acabada la guerra. Aquest fet hauria contravingut, suposadament, l'estratègia

[61] Richard Griffith, "The Use of Films by the U.S. Armed Services" a Paul Rotha, *Documentary Film*, op. cit., p.320.

dissenyada pels militars nord-americans i pel mateix govern, que comptaven amb la figura de l'emperador per a la postguerra, un cop haguessin aconseguit vèncer l'exèrcit japonès i s'hagués de procedir a la reconstrucció física, però també ideològica del país. Una altra causa podria haver estat, però, de caire político-ideològic: Ivens era un personatge incòmode per les seves simpaties polítiques. Als anys 30, Ivens havia visitat la Unió Soviètica, convidat per un dels realitzadors soviètics més prestigiosos, Pudovkin, i hi havia realitzat un documental, *Song of heroes (Pesn o Gueroyakh*, 1932), sobre una indústria de l'acer a Magnitogorsk[62].

A banda del rerefons polític que hi podia haver en el cessament d'Ivens –il·lustratiu de les ambigües relacions que mantenien els exèrcits aliats -, el cert és que les fortes personalitats d'aquells dos cineastes, i els seus treballs tan singulars, casaven malament amb la producció més en sèrie que havia de ser, al cap i a la fi, la realització dels documentals de guerra, el films d'orientació moral promoguts per l'exèrcit nord-americà. En general, el fet d'obviar la resta de documentalistes de l'antic *U.S. Film Service* –o de cenyir-los a tasques menys creatives, cinematogràficament parlant-, es pot interpretar en aquesta mateixa direcció. Als responsables de l'exèrcit no els interessava treballar amb cineastes massa compromesos políticament o de producció singular; l'exèrcit cercava cineastes d'un perfil polític menys compromès, cineastes que estiguessin acostumats a treballar dins d'una estructura, i això ho podien trobar, molt més fàcilment, entre els professionals de Hollywood. Els directors de Hollywood havien desenvolupat la seva carrera en el marc dels estudis i, sobretot, havien aconseguit triomfar dins d'aquesta estructura, demostrant una gran capacitat per a connectar amb el públic. En el fons, i més enllà de les seves proclames a favor d'una informació àmplia i rigorosa, el que demanaven els militars, en plantejar el seu programa de producció cinematogràfica, era que les pel·lícules fossin capaces d'estimular en el públic –en els soldats- el seu sentiment de pertinença al país, el seu patriotisme, el seu *americanisme*. No tots els cineastes de Hollywood van avenir-se, fàcilment, a aquests plantejaments. Els documentals de John Huston van provocar certs recels i,

[62] Sobre Ivens vid. p. 53. I sobre la polèmica: Michel Cieutat, *Frank Capra*, op. cit., pàg. 242, i, especialment, William J. Blakefield, "A war within. The making of Know Your Enemy –Japan", *Sight and Sound*, primavera 1983, p. 128-133.

concretament, el film *Let there be light* (1946) sobre les malalties mentals dels soldats, derivades de la guerra, va ser confiscat pel mateix exèrcit i no fou exhibit fins el 1985 [63]. Per contra Capra, com Ford, apareixia, per la seva obra de ficció anterior, com a molt més idoni. I, de fet, el que es va demanar al director –el que li va demanar, implícitament, Marshall-, un cop Capra es va haver allistat, fou que el que havia fet dins la indústria cinematogràfica ho fes, aleshores, en les produccions cinematogràfiques de l'exèrcit; que aconseguís amb el material cinematogràfic documental el mateix que havia aconseguit amb el material cinematogràfic de ficció.

3.6.3.3. Capra i el *834th Signal Service Photographic Detachment.*

Després del seu allistament, Capra fou destinat a la Divisió d'Informació i Educació de Munson, i el 6 de juny de 1942, va prendre el comandament del *834th Signal Service Photographic Detachment*.

El *834th Signal Service Photographic Detachment* era la unitat de la Divisió d'Informació i Educació que fou activada per a produir, específicament, pel·lícules documentals[64].

L'equip de Capra, inicialment, comprenia vuit oficials i trenta-cinc homes reclutats de diversos camps professionals de les companyies cinematogràfiques de Hollywood. El nombre d'integrants de la unitat de Capra, però, no va ser fix, i, així, a finals de 1943 va arribar a la xifra de 150[65]. Entre aquests professionals hi havia noms prou coneguts de la indústria cinematogràfica. A banda dels citats Robert Flaherty i Joris Ivens – que van col·laborar puntualment-, hi havia els guionistes Lloyd Nolan, Leonard Spiegelgass, Eric Knight i Carl Foreman. Aquest darrer es veuria implicat, posteriorment, en els processos judicials contra, suposades, activitats

---

[63] Sobre les dificultats del film vid. Richard Griffith, "The Use of Films by the U.S. Armed Services" a Paul Rotha, *Documentary Film*, op. cit., p. 356. Griffith també assenyala com la censura militar va tallar trossos significatius del muntatge inicial d'un altre documental de Huston: *The battle of San Pietro* (p. 357).

[64] "*Major Frank Capra, Signal Corps, has been assigned to the Special Service and is in charge of this work as Chief of the Film Production Section"* a *Document 23, Memo Frederick H. Osborn, Administrative Services, April 23, 1942* a David Culbert (ed.), *Film and propaganda in America,* op. cit., p. 99. La *Film Production Section* és el mateix que el *834th Signal Service Photographic Detachment*.

[65] Joseph McBride, *The catastrophe of success,* op. cit., p. 457.

antiamericanes, que van sacsejar la societat nord-americana i, molt especialment, el Hollywood de postguerra. Foreman fou l'autor del guió de *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann, la pel·lícula que, sota l'aparença de *western*, denunciava la persecució a què es va sotmetre a un seguit de professionals de Hollywood, acusats de pertànyer al partit comunista o de ser-ne simpatitzants. Foreman es va exiliar a la Gran Bretanya i, sota pseudònim, va escriure els guions de *El tigre dormido* (*The sleeping tiger*, 1954) de Joseph Losey i *El puente sobre el Rio Kwai* (*The bridge on the River Kwai,* 1957) de David Lean, entre d'altres.

Per la seva banda, Erick Knight va ser el cèlebre creador literari del gos Lassie. Knight va publicar, el 1938, una història curta, al *The Saturday Evening Post*, titulada *Lassie Come Home*. El relat va esdevenir, el 1940, una novel·la i, tres anys després, una pel·lícula amb el mateix títol, dirigida per Fred M. Wilcox[66]. La pel·lícula va popularitzar, definitivament, el gos Lassie i va ser l'inici d'un seguit de seqüeles, tant al cinema com a la televisió.

En l'equip de Capra hi havia, també, l'actor Walter Huston –pare del director John Huston-, que va ser el responsable de la majoria de les *voice over* que apareixen en els set episodis de la sèrie *Why We Fight*. Huston, reconegut actor de caràcter al Hollywood de l'època, havia interpretat Lincoln a *Abraham Lincoln* (1931) de D.W. Griffith i havia estat l'actor principal d'una de les primeres pel·lícules *socials* de Capra, *La locura del dólar*.

Altres integrants de l'equip foren els compositors Alfred Newman i Dimitri Tiomkin. El primer va encarregar-se de la banda sonora del primer episodi de *Why We Fight*, *Prelude to War*. Tiomkin, nascut a Ucraïna, va col·laborar, per primer cop amb Capra, composant la banda sonora d'*Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, 1937) i després ho faria a *Vive com quieras*, *Caballero sin espada*, *Juan Nadie* i *¡Qué bello es vivir!*. Tiomkin es va fer càrrec de la música de la resta d'episodis de *Why We Fight*.

Un altre integrant important del *834th Signal Service Photographic Detachment* fou el director Anatole Litvak. Nascut a Kíev, sembla que Litvak va abandonar Ucraïna en produir-se la Revolució Soviètica i va viure, a partir d'aleshores, entre França i Alemanya, mentre realitzava un seguit de

[66] El títol de la pel·lícula en la versió espanyola fou *La cadena invisible*.

coproduccions franco-alemanyes als estudis UFA. Amb l'ascensió del nazisme, es va instal·lar, definitivament, a París, on va realitzar, encara, algunes pel·lícules més, abans de triomfar amb *Sueños de príncipe* (*Mayerling,* 1936), que li va obrir les portes de Hollywood, junt amb els seus actors principals: Charles Boyer i Danielle Darrieux[67].

Estret col·laborador de Capra en la realització de *Why We Fight*, Litvak havia dirigit, abans de la guerra, *Confessions of a Nazi Spy* i, posteriorment, *Se fiel a ti mismo* (*This Above All,* 1942), que partia d'un guió d'Eric Knight[68].

La tasca central de bona part d'aquest equip fou la realització de les set pel·lícules que van composar *Why We Fight*, però el projecte cinematogràfic de l'exèrcit era molt més ampli i la producció de Capra i del seu equip es va diversificar. Així, entre el juny de 1942 i el setembre de 1945, amb intervenció directa o sota la seva supervisió, Capra va estar al capdavant de diversos títols, els més destacats dels quals foren:

- *The Army-Navy Screen Magazine*: una sèrie de pel·lícules, d'uns vint minuts de durada, que sortien cada dues setmanes, destinades exclusivament a l'exèrcit i que estaven dissenyades per emmotllar-se a les peticions de l'audiència. Amb to optimista i humorístic, aquests noticiaris atenien les demandes que els soldats els feien –sobre la inclusió d'una imatge de la seva ciutat, per exemple, o la petició d'una cançó -, proporcionaven informació general, sobre els esdeveniments mundials, sobre els fronts de guerra, sobre el que succeïa als Estats Units, i també eren un mitjà, a través del qual, el president, el ministre de defensa o el general Marshall es dirigien, periòdicament, a les tropes[69].

---

[67] John Russell Taylor, *Extraños en el paraíso. Los emigrados a Hollywood (1933-1950)*, T&B Editores, Madrid, 2004, p. 70-71.

[68] Sobre *Confessions of a Nazi Spy* i *Se fiel a ti mismo,* vid. p. 132 i ss., i p. 160, respectivament. Joseph McBride cita més col·laboradors, sobretot pel que fa a guionistes, vid. Joseph Mc Bride, *The Catastrophe of Success,* op. cit., p. 471 i, també, Erik Barnouw, *El Documental. Historia y Estilo,* op. cit., p. 144.

[69] Les funcions d'aquest magazine cinematogràfic eren moltes més vid. *Document 27, Memo "Objectives of Orientation and Information Films to Be Produced by Special Service, n.d. (July 2, 1942)*, 062.2, Box 49, A 45-196 Suitland, a David Culbert, (ed.), *Film and propaganda in America,* op. cit., p. 124. Per a un resum força exhaustiu dels seus continguts vid. Richard Griffith, "The Use of Films by the U.S. Armed Services", op. cit., p. 352-354.

- *Know your allies-Know your enemies*: Aquesta sèrie incloïa els títols següents: *Know your ally, Britain; Know your enemy, Japan; Know your enemy, Germany; Here is Germany; Your job in Germany; Our job in Japan*.

La sèrie tenia com a finalitat donar a conèixer, a les tropes nord-americanes, la geografia, els habitants, els costums, els objectius tant dels països aliats com dels països enemics, amb la voluntat d'actuar com a contrapropaganda de la informació –o de la propaganda - que havien escampat els serveis de propaganda enemics. "*This series is intended to counteract that-, to show up our enemies, and to make us understand our allies"*[70].

- *The negro soldier* (1944): La producció més important, a banda de *Why We Fight*. Una pel·lícula reveladora de la situació real d'una part important de la societat nord-americana. Lluny de les proclames optimistes sobre la igualtat de drets dels nord-americans, l'exèrcit dels Estats Units seguia segregat als anys 40. Aquesta pel·lícula intentava desfer els estereotips que la societat blanca havia establert, des dels temps de la independència i l'esclavisme, de la comunitat negra. Uns estereotips, als quals s'havia apuntat, sense massa problemes, el cinema de Hollywood.

En temps de guerra tothom era necessari i en aquesta pel·lícula s'apel·lava a l'orgull dels negres per haver participat en la construcció de la nació des dels temps de la Revolució Americana i es destacaven diverses personalitats negres que havien triomfat en el món de l'art, els esports i la vida professional, en general. Realitzada per Stuart Heisler, sembla que Capra s'hauria limitat a supervisar-la i donar carta blanca, dins uns límits, per a la seva realització[71].

- *Two Down, One to go* (1945): Una pel·lícula destinada a aixecar la moral a aquells que tornaven de la guerra a Europa –un cop s'havia consolidat

---

[70] *Document 27, Memo "Objectives of Orientation and Information Films to Be Produced by Special Service",* David Culbert, (ed.), *Film and propaganda in America,* op. cit., p. 124. Sobre *Know your enemy: Japan,* vid. p. 243-244.

[71] Richard Barsam, *Non fiction film,* op. cit., pàg. 225. Joseph Mc Bride, *The Catastrophe of success,* op. cit. pàg. 491. Sobre la pel·lícula, també, Virginia Warner, "The Negro Soldier. A challenge to Hollywood", dins Lewis Jacob (ed.), *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Hopkins and Blake, New York, 1971, pàg. 224 i següents; i *Document 27, Memo "Objectives of Orientation and Information Films to Be Produced by Special Service"*, David Culbert (ed.), *Film and propaganda in America,* op. cit.

la victòria aliada- mentre se'ls preparava per a la possibilitat que els transferissin al front del Pacífic, on encara continuaven les hostilitats.

La tasca de Capra i el seu equip fou més extensa, però, i McBride assenyala que, l'agost de 1943, Capra hauria passat el comandament de la *834th* al director Anatole Litvak, mentre ell hauria actuat com a supervisor dels projectes que s'havien iniciat anteriorment a aquesta data. En els darrers temps de la guerra, Capra hauria desenvolupat tasques al més alt nivell en el Cos de Transmissions[72].

De tota aquesta àmplia producció –que no fa altra cosa sinó confirmar l'ambició amb què l'exèrcit s'havia pres la guerra propagandística, des de la seva vessant cinematogràfica- va destacar-ne, tanmateix, la sèrie de set episodis *Why We Fight.*

[72] Per a la resta de la producció, vid. Joseph Mc Bride, *The catastrophe of success*, op.cit.

4. WHY WE FIGHT.

4.1. Algunes consideracions prèvies.

La producció d'una sèrie com *Why We Fight* s'ha d'entendre, primer de tot, en el context de l'ampli programa formatiu desplegat per la Divisió d'Informació i Educació del coronel Osborn.

En aquest sentit, *Why We Fight* va esdevenir una de les més aconseguides concrecions, en imatges, d'aquella voluntat expressada pel general Marshall de privilegiar aspectes de la formació dels soldats que, fins aleshores, s'havien mantingut en un segon terme o que, directament, s'havien obviat.

El vell i prototípic sergent instructor, evocat per Marshall, demanava el control de l*'instint* per a dirigir la tropa, mentre que menyspreava *la raó*. Enfront d'aquesta pretensió, *Why We Fight* volia esdevenir, des del seu títol mateix, un clar exemple del nou rumb que havia de prendre l'exèrcit en la tasca formativa dels soldats.

Aquesta voluntat d'aconseguir la implicació del *soldat-ciutadà* a través del raonament, de l'argumentació no demagògica, de la formació intel·lectual, s'inseria, també, en un context molt més ampli; aquell context que, nodrit per les propostes de Roosevelt, Wallace i d'altres destacats membres de l'escena política i social dels Estats Units de l'època, havia de fer possible que la relació entre el poder –ja fos aquest polític o militar- i la ciutadania s'establís sobre unes bases democràtiques de transparència informativa, de confiança mútua entre aquells que dirigien el país i aquells que, amb els seus vots, els havien encarregat, justament, aquella tasca. Una altra qüestió és que aquesta ambiciosa proposta aconseguís materialitzar-se realment, sobretot tenint en compte que el context en què s'havia de materialitzar va acabar essent una guerra.

Però, en qualsevol cas, en el seu plantejament inicial *Why We Fight* bevia del mateix esperit que havia guiat totes aquelles propostes que s'han analitzat en les pàgines precedents; de fet, n'era una conseqüència. I, com es provarà de demostrar, es podia rastrejar la influència d'aquelles propostes, al

llarg de la sèrie, tant en els seus aspectes ideològics com en els seus aspectes formals.

En una dimensió menys especulativa, però, darrera el projecte de *Why We Fight* hi havia, també, una veritable voluntat informativa, en un sentit molt concret: capgirar la creença, estesa entre la tropa i l'opinió pública, que les accions bèl·liques que havia emprès el país eren només una resposta a l'agressió japonesa sobre Pearl Harbor.

Roosevelt, com ja s'ha assenyalat anteriorment, havia hagut de fer front, en els anys anteriors a la guerra, a les tendències aïllacionistes, a la consideració majoritària, entre l'opinió pública, que la crisi europea era una qüestió en la que no s'havia d'implicar el país i aquesta percepció no va sofrir canvis significatius en produir-se l'atac japonès a Pearl Habor. El raid aeri sobre la base nord-americana va apropar la realitat de la guerra als nord-americans i va encendre la febre bèl·lica, només que, com indica Barnouw, *"a ésta le faltaba un contexto histórico, pues se inclinaba a ser sólo racista. No se veía realmente relación con la guerra europea. En general, el Departamento de Guerra de los Estados Unidos comprobó que los reclutas estaban confusos y divididos en lo tocante a la guerra y que ignoraban crasamente sus antecedentes"*[1].

De fet, com assenyala Koppes, en un país encara marcat pels estereotips racials, la tendència històrica a interpretar les relacions amb Tokio en termes d'antagonisme de races era molt forta. Els japonesos eren el *"perill groc"*. I malgrat els esforços de l'*Office of War Information*, de lluitar contra aquesta tendència, el cert és que, per exemple, la mateixa administració Roosevelt va acabar promovent l'internament dels japonesos-americans de la costa del Pacífic en camps a l'interior del país, durant la guerra[2].

Com a resposta, doncs, a aquesta desinformació general sobre les qüestions europees i a aquesta tendència simplificadora que presentava el conflicte amb els japonesos com una lluita de races i no pas com una lluita política i militar, *Why We Fight* va aspirar a convertir-se, primer, en una bona eina informativa, però tot seguit en una suggeridora arma propagandística.

---

[1] Erik Barnouw, *El Documental. Historia y Estilo*, op. cit., pàg. 141.
[2] Sobre aquesta qüestió, vid. p. 148.

4.1.1. Paternitat de la sèrie.

Una qüestió a tenir en compte, prèvia a l'anàlisi de la sèrie, és la de la paternitat dels set episodis.

Joseph McBride, a través de la seva biografia sobre Capra[3], qüestiona la importància del director en la realització dels sets documentals. De fet, però, tot el llibre de McBride és un intent de qüestionar la pretesa paternitat de Capra, no només en les pel·lícules realitzades per a l'exèrcit, sinó, també, en les seves pel·lícules de ficció. El llibre de McBride és un intent –a voltes estèril- de contrarestar les pàgines de l'autobiografia que Capra va escriure i que va titular *Frank Capra.The Name Above the Tittle*[4].

Certament, des del seu títol mateix –*El nom damunt el títol*-, Frank Capra va construir la seva autobiografia sobre la idea del *self-made man* -de l'individu que triomfa per mitjà de la seva iniciativa-, sobre la imatge de la *success history*: des dels seus inicis com a membre d'una família d'immigrants procedents de Sicília, fins al màxim reconeixement en la indústria del cinema; un reconeixement que l'hauria portat, a partir d'un cert moment, a poder col·locar el seu nom abans del títol de les pel·lícules i, en algunes ocasions, abans del nom de les estrelles del film. Això era considerat un privilegi en el context de la indústria cinematogràfica de Hollywood de l'època, on el director era vist, la majoria de les vegades, com un membre de l'equip, important, evidentment, però al qual, difícilment, se li reconeixia capacitat d'autor pel que fa a la realització de la pel·lícula.

[3] Joseph McBride, *Frank Capra. The catastrophe of success*, op. cit.
[4] Frank Capra, *El nombre delante del título*, op. cit.

Caràtules inicials de *Mr. Deeds Goes to Town* i *Mr. Smith Goes to Washington*. En la segona, el nom de Capra precedeix el títol, reconeixent-se-li, d'aquesta manera, la seva dimensió d'autor del film.

I si, en el cinema de ficció, com ja s'ha apuntat anteriorment, Capra va comptar amb uns guions previs signats, entre d'altres, per Jo Swerling, Sidney Buchman i Robert Riskin, en el cinema produït per a l'exèrcit, la qüestió de qui era l'autor final dels films va esdevenir encara molt més difícil de fixar.

En cap de les set pel·lícules que composen la sèrie no apareixen especificats els seus responsables. Un únic títol estableix que aquells productes cinematogràfics són propietat de l'exèrcit dels Estats Units i del Departament de Guerra.

Caràtula inicial dels documentals de la sèrie WWF, amb el Departament de Guerra (*War Department*) i l'*Special Service Division* –la unitat de la qual depenia el *834th. Detachment* de Capra- com a productors dels episodis.

I aquest mateix anonimat presideix les portades dels guions que es van elaborar per a cada episodi.

L'exhaustiu procés d'elaboració de la sèrie, va implicar, també, el fet que, de cada guió, se'n fessin diverses versions –el que s'identifica a les portades com a *Draft Script*-, abans de la versió definitiva o *Final Script*, i en totes aquestes versions només apareix la signatura del Departament de Guerra com a responsable i propietari del guió. Així, per exemple, en la primera versió del guió de *Prelude to War*, la primera pàgina porta impresos els següents crèdits: *War Department. Photographic Escenario. War Film. The U.S. Army Presents: "The Prelude to War". A Special Orientation Film, Nº 1* [5].

En aquest sentit, Capra, des de la seva condició de màxim responsable de la secció cinematogràfica, va adreçar un memoràndum als homes sota el seu comandament. En el document Capra establia, entre altres qüestions de tipus organitzatiu, l'horari de feina i quines havien de ser les relacions del seu equip amb la premsa i amb els civils. En el darrer punt del memoràndum, Capra recordava als seus homes que:

"Most of you were individuals in civilian life. Forget that. You are working for a common cause. Your personal egos and idiosyncrasies are unimportant. There will be no personal credit for your work, either on the screen or in the press. The only press notices we are anxious to read are thos (sic) of American victories!'[6].

I aquest anonimat, gairebé inevitable en el context d'una organització com és ara un exèrcit, encara s'incrementava més si tenim en compte el recorregut que feien les pel·lícules de la sèrie abans no eren aprovades definitivament.

El guió final era revisat i aprovat pel cap de l'*Army Information Branch* – Munson -, pel director de la *Information and Education Division* –Osborn- i, en molts casos, per oficials del Departament d'Estat (*State Department*). En una segona fase –un cop aprovat el guió-, el primer muntatge de la pel·lícula -el

[5] Els guions s'han pogut consultar en forma de microfitxa.Veure exemple, a l'annex I, de les primeres sis pàgines del guió final (*Final Script*) de *Prelude to War. Document M-67*, *Final Script, Prelude to War*, August 3, 1942 (With Revisions to September 9, 1942), 062.2, Box 12, A 52-248, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, op. cit., vol. V, Microfiche supplement, 1939-1979, p. 179-184.

[6] *Document 39, Memo, K. E. Lawton to Directorate of Administration (with Enclosure by Frank Capra)*, August 22, 1942, 062.2, Box 49, A 45-196, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and propaganda in America*, op. cit., p. 144.

muntatge sense polir-, havia de ser revistat i aprovat, de nou, pel cap de l'*Army Information Branch*, pel director de la *Information and Education Division*, pel director del *War Department Bureau of Public Relations* i, la majoria de vegades, pel propi cap de l'estat major, és a dir: per Marshall. I un cop s'havia completat la pel·lícula, però abans de la seva estrena, havia de ser aprovada, per tercera vegada, pel cap de l'*Army Information Branch*, pel director de la *Information and Education Division*, pel director del *War Department Bureau of Public Relations*, pel cap de l'estat major i, a vegades, també, pel *Secretary of War* –ministre de defensa o de guerra- personalment. Finalment, aquella versió definitiva del documental que viatjaria a les zones de guerra havia de passar un darrer control: el dels responsables de l'*Office of War Information*[7].

El llarg procés d'elaboració de les pel·lícules, que implicava, sovint, canvis de col·laboradors en ple procés, i el control exhaustiu a què les sotmetien, durant les diferents fases de producció, fan encara més difícil establir la paternitat final dels documentals, tal i com ho reconeixia el coronel Munson en afirmar:

"The vast amount of time-consuming historical and film research, plus the exigencies of the service, caused considerable shifting in personnel of these projects; thus a detailed account of all people who had any part, however small, of the preliminary work of the preparation is practically impossible of compilation"[8].

Malgrat això, o justament per això, la tasca de Capra hauria estat important, sinó en la redacció global dels guions, sí en la seva redacció final i, sobretot, en la tasca de muntatge posterior, quan calia establir quines imatges eren les més adequades per a il·lustrar els guions. Aquest aspecte del procés d'elaboració dels documentals era molt important, sobretot si es té en compte que, com ja s'ha explicat anteriorment, les pel·lícules que integraven la sèrie van ser construïdes a partir de la tècnica de la *compilació*: *Why We Fight* fou una sèrie confeccionada, bàsicament, damunt el paper, a través dels guions, i, essencialment, a la taula de muntatge.

---

[7] *Document 14, Memo, Lyman Munson to Robert Cutler, August 18, 1945*, 062.2, Box 49, A 45-196, Suitland, a David Culbert, *Film and propaganda in America*, op. cit., p. 87-88.
[8] *Document 14, Memo, Lyman Munson to Robert Cutler,* op. cit., p. 86-87.

En aquest sentit, la importància de Capra en la forma final de les pel·lícules, és reconeguda pel mateix McBride quan consigna unes declaracions de col·laboradors del director.

Segons Allen Rivkin, un dels guionistes de la sèrie:

"We'd sit around at the beginning of a project and try to establish a point of view. Usually two writers would work on a script at the same time, with one fellow writing the narration /…/ Frank [Capra] *was always the arbiter of what went into the script. He'd say, "It needs punching up here, would you do that?""*[9].

I més endavant, Richard Griffith explica que:

"It was he [Capra] *who gave them* [les pel·lícules] *their distinctive shape, based on the editing principle as the defining factor in the conception and execution of every film. Many times, when a film had been virtually completed by others of his staff, he would take it away to the cutting rooms for a few days. Screened again, it would seem on the surface much the same, yet invariably it had acquired a magical coherence and cogency which testified eloquently to Capra's editing capacity"*[10].

Hi ha, per altra banda, alguns autors que proven de fer una distribució de les tasques que haurien realitzat alguns dels components de l'equip de Capra en la realització dels set films.

Michel Cieutat i Richard Griffith, en les seves filmografies sobre Capra, fan la següent distribució: *Prelude to War* hauria estat dirigida per Capra; *The Nazis Strike* hauria estat una direcció compartida entre Capra i Anatole Litvak; el mateix hauria succeït amb *Divide and Conquer*; *The Battle of Britain* l'hauria dirigida Anthony Veiller –que actuava normalment com a guionista de la sèrie; *The Battle of Russia* per Anatole Litvak i Anthony Veiller; *The Battle of China* per Capra i Litvak; i *War Comes to America* per Litvak[11].

---

[9] Citat a Joseph Mc Bride, *The catastrophe of success*, op. cit., pàg. 471.
[10] Ibíd., p. 472.
[11] Michel Cieutat, *Frank Capra*, op. cit. i Richard Griffith, *Frank Capra*, The British Film Institute, London, 1950, respectivament.

Donald C. Willis, per la seva banda, consigna totes les pel·lícules com a dirigides conjuntament per Capra i Litvak[12].

Finalment, el coronel Munson proporciona una llista dels principals responsables de cada episodi. I en tots els episodis –en els que no s'especifica cap director- Frank Capra apareix com a productor (*producer*); però un productor entès no com la persona que destina diners al projecte sinó com algú que s'implica en tota l'elaboració del projecte, algú que, de fet, esdevé el responsable del projecte davant els seus superiors, com a coordinador i referent de l'equip que treballa a les seves ordres, qui té, en definitiva, l'última paraula sobre el producte, en el benentès que aquest producte era revisat, en les seves diverses fases, per diversos organismes de l'exèrcit. Capra podia ser considerat, en termes periodístics, i similarment a la tasca que va fer Rochemont en la realització d'*Inside Nazi Germany*, com a l'editor dels films[13].

En aquest sentit, el fet que Capra hagués estat, o no, l'ideòleg principal de la sèrie –fet que sembla preocupar especialment McBride- no és massa rellevant. En cap moment, com s'ha provat de demostrar en les pàgines precedents, Capra no fou un director desconnectat de la realitat. Les idees que apareixien en els seus films de ficció –idees que compartia, també, amb els seus guionistes -, i que, en bona mesura, van trobar una prolongació natural en els documentals de guerra, eren idees que compartien un bon nombre de nord-americans de l'època, des del president Roosevelt i el seu equip de *newdealers* fins al general Marshall i els seus subordinats més propers. *Why We Fight* formava part del corrent principal –*mainstream*- del pensament nord-americà de l'època.

Capra, però, va desenvolupar una tasca central en la realització de la sèrie: la de productor executiu. Capra es va implicar en el guions i, sobretot, en el muntatge i això, en una sèrie de les característiques de *Why We Fight*, era, al cap i a la fi, més important que no pas la direcció efectiva de cadascun dels set documentals.

---

[12] Donald C. Willis, *Frank Capra*, Ediciones J.C., Madrid, 1988.

[13] *Document 14, Memo, Lyman Munson to Robert Cutler, August 18, 1945*, 062.2, Box 49, A 45-196, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and propaganda in America*, op. cit., p. 86-87.

4.1.2. Els set documentals. Resum dels arguments.

La sèrie *Why We Fight* es composa de set documentals.

Els set documentals són: *Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1944), *The Battle of China* (1944) i, finalment, *War Comes to America* (1945)

Aquests són, a grans trets, els principals fils argumentals de cada episodi.

***Prelude to War**:* La sèrie, iniciada després de l'atac japonès a Pearl Harbor, s'obre amb una pregunta, que és la que dóna el títol general a la sèrie: "*Per què lluitem?"*. I continua: *"Lluitem pel que s'ha esdevingut a Pearl Harbor o lluitem per la Gran Bretanya, França, Xina, Txecoslovàquia, Noruega, Polònia, etc…?" Prelude to War* planteja aquesta disjuntiva com a motor de la sèrie, és el pròleg que donarà peu a la resta de pel·lícules. El que s'apunta a *Prelude to War* es recollirà a la fi, a *War Comes to America*: es tracta de la guerra entre un món lliure i un món esclau. Es tracta de la lluita entre dues concepcions de la vida. *Prelude to War* situa, doncs, l'origen del conflicte bèl·lic, no al 7 de desembre de 1941, a Pearl Harbor, sinó al 18 de setembre de 1931, quan els japonesos van envair Manxúria i la Lliga de Nacions va tancar els ulls davant d'aquella agressió. Després de Manxúria, els japonesos van continuar la seva expansió cap a la Xina. I seguint l'estela del Japó, Itàlia va envair Etiòpia. *Prelude to War* mostra l'ascensió dels règims dictatorials als tres països que conformen l'Eix: Alemanya, Itàlia i Japó. La pel·lícula mostra com els seus dirigents n'aconsegueixen el control i com el que primer apliquen al seu país després ho volen aplicar al món sencer.

En la seva estratègia de conquesta, tant Japó com Alemanya apunten, com a objectiu final, els Estats Units. El país nord-americà apareix com el darrer país a conquerir per al domini del món. Estats Units és, segons els

autors dels documentals, l'antítesi del que representen els països dictatorials: una nació democràtica, amb llibertat i igualtat per a tots.

Prelude to War prepara l'espectador, amb els apunts sobre les accions agressives dels japonesos i italians, per a poder veure la campanya dels nazis.

***The Nazis Strike**:* El film cerca els orígens expansionistes d'Alemanya en la història, i situa els objectius de conquesta de territoris, per part dels nazis, en la voluntat d'aconseguir mà d'obra i matèries primeres. El documental mostra, també, l'estratègia de debilitament de les democràcies, des de dins mateix, a través de la creació de partits feixistes, el rearmament unilateral, l'expansió cap a l'Europa de l'est: Àustria, Txecoslovàquia, el tractat de Munic, el pacte entre Rússia i Alemanya, la invasió de Polònia. El documental, aleshores, recapitula: Manxúria, la Xina, Etiòpia, Espanya, van ser el pròleg de l'expansió dels països feixistes. Ara, aquests països aspiren a conquerir tot el món. Amb la invasió de Polònia, l'1 de setembre del 1939, s'inicia, realment, la Segona Guerra Mundial. La resposta dels aliats: França i Gran Bretanya i el crit d'esperança de Churchill tanquen l'episodi.

Divide and Conquer : La pel·lícula mostra el període en què el Tercer Reich assoleix el màxim poder. És el documental on es fa més èmfasi en l'estratègia, basada en la mentida, que despleguen els nazis. L'enfrontament entre la Gran Bretanya i Alemanya, porta aquesta darrera a iniciar un seguit d'accions que cerquen d'aïllar la Gran Bretanya. Les campanyes militars a Noruega –passant per Dinamarca- i sobre França –amb la invasió prèvia dels països neutrals: Bèlgica, Holanda, Luxemburg - serveixen per a descriure una gran pinça que ha de tenallar les Illes Britàniques. S'expliquen les causes de les derrotes de Noruega i França, es mostra l'atac alemany a través de les Ardenes i el rescat, a Dunkerque, de les tropes britàniques. Com en l'anterior episodi, malgrat la derrota francesa, la pel·lícula acaba amb un toc d'esperança en la figura de Charles De Gaulle, el militar francès que, des de l'exili, s'ha posat al costat del aliats. *Divide and Conquer* situa l'espectador davant aquesta qüestió: només la Gran Bretanya resisteix la *blitzkrieg* alemanya. La següent pel·lícula descriurà la batalla dels alemanys per conquerir la Gran Bretanya.

The Battle of Britain: Gran Bretanya és, encara, una gran potència marina. Si Alemanya conquereix Gran Bretanya, controlarà el mar i, juntament amb Itàlia i Japó, es podrà dirigir a la conquesta d'Amèrica.

Després de Dunkerque, símbol de la derrota britànica a l'Europa continental, és el mateix poble de la Gran Bretanya qui recompon l'exèrcit. Un poble que ha escollit Churchill com a líder.

La primera fase de la batalla es desenvolupa a l'aire, on la força aèria anglesa, la RAF, aconsegueix vèncer la Luftwaffe. La guerra es concentra, aleshores, sobre Londres. Els alemanys bombardegen la ciutat sense parar. Malgrat tot, però, els habitants de Londres resisteixen. La batalla de la Gran Bretanya significa la primera derrota alemanya. Hitler perd perquè no és capaç d'entendre que un poble militaritzat – l'alemany- mai no podrà vèncer un poble lliure –el britànic. Amb aquesta acció, els anglesos van donar al món un any de vida, van retardar l'avenç de les forces de l'Eix.

The Battle of Russia: El camí inaugurat amb la batalla de la Gran Bretanya, continua ara amb la descripció d'una altra batalla, la d'un altre país aliat: el soviètic. Es cerquen, en la història, els antecedents d'aquesta batalla. En el passat, el poble rus ha lluitat contra altres invasors: l'Orde Teutònic, els exèrcits suecs, i els francesos de Napoleó, i, també, l'exèrcit alemany del Kàiser Guillem, durant la Primera Guerra Mundial. El documental presenta, aleshores, aquest país i aquest poble: la immensitat del país, les seves riqueses naturals i la seva gent. La pel·lícula mostra els habitants de les repúbliques soviètiques, les seves ciutats, la gent que hi viu i hi treballa. Per als alemanys, la Unió Soviètica representa: el major país del món, un lloc de matèries primeres il·limitades i amb mà d'obra també il·limitada. Alemanya inicia l'estratègia de conquesta i primer envaeix Romania, Hongria, Bulgària – amb la complicitat dels seus governs- i també Grècia i Iugoslàvia.

La resistència soviètica permet veure en acció dos exèrcits i dues estratègies militars. L'exèrcit alemany conquereix la terra però perd la campanya militar. Els soviètics es retiren, es concentren a les ciutats. El poble rus respon a la mobilització, que és total.

El documental, degut a la seva extensió, es divideix en dues parts.

La segona part de *The Battle of Russia*, comença amb els russos que detenen els nazis a les portes de Moscou. A les esglésies russes es prega per la derrota de l'invasor. Aleshores, el documental mostra dues batalles: la de Leningrad i la de Stalingrad. En ambdós casos es tracta de la lluita del poble rus contra l'exèrcit alemany. Leningrad i, després, Stalingrad esdevenen uns nous exemples de la falsedat del mite de la invencibilitat alemanya.

The Battle of China*:* La Xina és la darrera gran nació aliada que també lluita contra les forces de l'Eix. La pel·lícula comença amb l'atac japonès a Xangai, el 1937, i es pregunta el per què d'aquest atac. L'explicació es produeix a partir de la descripció del país: la seva història mil·lenària, la seva riquesa en matèries primeres i la gent que el pobla, mà d'obra també per a les aspiracions japoneses. El Japó fa sis anys que lluita amb la Xina. La Xina no és un país unit, està fragmentat, però la història contemporània de la Xina és la narració del camí cap a la modernització i la unitat, rera la figura de Sun Yat-sen, primer, i després de Chiang Kai-shek. La Xina ha estat capaç d'agafar el millor de la civilització occidental, aquells avenços tecnològics que li han de permetre d'assolir un alt grau de progrés i de benestar. El Japó, en canvi, només ha utilitzat la tecnologia occidental en sentit negatiu, per a construir màquines de guerra que han de satisfer les seves ànsies d'expansió.

El documental torna al 1931, a la invasió de Manxúria i després progressa cap a la batalla de Xangai i Nanquín –com a fets més destacats i colpidors. La reacció xinesa: la unitat del poble es produeix sota els efectes de la guerra. Neix, també, la voluntat de resistir i els cal aplegar un exèrcit. Els cal temps per fer-ho. Com els soviètics, canvien terres per temps: els xinesos es repleguen, inicien un èxode cap a l'oest. El documental descriu el sacrifici del poble xinès: la construcció de la carretera cap a Birmània, l'únic lloc per on poden tenir accés a aliments i armes. El fracàs de la campanya xinesa, decanta els japonesos cap a la conquesta de l'Índia i els Estats Units. El documental finalitza descrivint la situació durant l'any de la seva producció, el 1944: els xinesos s'han aliat amb els nord-americans i els anglesos i han contraatacat al Pacífic. La guerra al Pacífic és, també, la lluita de la llibertat contra la tirania, del bé contra el mal.

***War Comes to America**:* La pel·lícula que tanca el *flash-back* i que és, en síntesi, una descripció dels Estats Units, de la seva història, dels seus habitants i dels seus símbols.

Com en els anteriors episodis, es cerca l'origen de la lluita actual en la història, que en el cas dels Estats Units té un inici concret: l'arribada dels primers colons al territori nord-americà i, també, els moments de la Guerra d'Independència. Des d'aleshores, el poble dels Estats Units ha lluitat, sempre, per defensar una idea: la llibertat, i una realitat: el seu sistema polític basat en la democràcia; un sistema que els ha permès assolir un grau de prosperitat i benestar que cap altre país no té i que els ha convertit en exemple per a les altres nacions.

La pel·lícula mostra, després, el progrés del país cap a la guerra, les diferents fases que el menen de l'aïllacionisme i la neutralitat, a la implicació en el conflicte bèl·lic. El documental suggereix, en tot moment, que el poble dels Estats Units també participa en la decisió, assumida progressivament, d'implicar-se en la guerra. El poble respon a tot un seguit d'enquestes d'opinió sobre qüestions relacionades amb el conflicte bèl·lic i aquestes respostes, cada cap més favorables a la implicació del país en la guerra, es mostren en paral·lel a les decisions que, també progressivament, adopta el Congrés dels Estats Units.

La recapitulació dels fets des del 1931, amb l'atac japonès a Manxúria, i la guerra a Europa, mena fins al bombardeig a Pearl Harbor. Aquest bombardeig significa, per als nord-americans, la seva veritable entrada a la guerra. S'ha explicat, així, perquè, més enllà del fet puntual de Pearl Harbor, els nord-americans s'han d'implicar en aquesta guerra d'abast mundial.

4.1.3. Origen dels materials que composen la sèrie.

La sèrie *Why We Fight*, a diferència d'altres produccions cinematogràfiques de l'exèrcit, com ara els reportatges de guerra que prenien com a base, per al seu discurs, el material filmat en directe, en el camp de batalla, fou el fruit d'un intens i extens treball de recopilació d'imatges ja existents i d'un acurat muntatge posterior. La sèrie, malgrat no ser la primera que desenvolupava la forma del *compilation film*, sí que va ser una de les propostes cinematogràfiques en què aquesta tècnica, aquesta forma narrativa, va ser més brillantment aplicada. I, en aquest sentit, l'estrena pública de la primera pel·lícula de la sèrie –*Prelude to War*- va significar una certa novetat en el panorama cinematogràfic dels Estats Units. Almenys, així ho consigna un crític tan rigorós com James Agee:

"Para una película realizada básicamente a partir de viejos noticiarios y metraje confiscado al enemigo, hay muchas cosas nuevas y, para mayor sorpresa, muchas de esas novedades son excelentes. Manifiesta un interés por el poder inédito de las simples imágenes documentales /…/ que sólo tiene parangón en la discreta y austera energía con que están cortadas esas imágenes"[14].

En aquest sentit –el de la utilització d'imatges preexistents-, Frederick Osborn establia que un 80% del material de *Why We Fight* provenia –o provindria- de noticiaris i d'arxius cinematogràfics de diversos països[15].

I també és Osborn qui ofereix un llistat –no pas exhaustiu, però si orientatiu- de la procedència d'aquestes imatges.

Com a fonts cinematogràfiques, Osborn assenyalava, primer de tot, els noticiaris de la *Fox Movitone* i de la *Pathé News*- dos dels noticiaris cinematogràfics més importants a l'època. Osborn afirmava, també, que s'havien arribat a acords amb *Artkino* –una de les productores de documentals soviètiques més importants de l'època- i amb l'ambaixada soviètica als Estats Units, per a tenir accés als films russos sobre el conflicte bèl·lic; també s'havia

---

[14] James Agee, *Escritos sobre cine*, op. cit., pàg. 43. De la sèrie es van estrenar públicament: *Prelude to War*, *The Battle of Russia* i *War Comes to America*.

[15] La dada –deduïble, més o menys, després d'un visionat dels documentals- la proporciona, però, Frederick H. Osborn: *"About 80 per cent of the film for these orientation pictures will be obtained from newsrells and other library sources"* vid. *Document 23. Memo, Frederick H. Osborn to Chief, Administrative Services,* David Culbert (ed.), *Film and propaganda in America*, op. cit., p. 99.

signat acords amb el ministeri d'informació britànic i amb l'*Australian News Bureau*; acords amb l'ambaixada xinesa; acords amb les responsables de la secció cinematogràfica –dels arxius cinematogràfics- del Museu d'Art Modern de Nova York, i també, amb alguns realitzadors, d'entre els quals, Osborn destacava Joris Ivens.

Malgrat que seria un treball exhaustiu –que encara no s'ha fet- establir l'origen de les imatges utilitzades per la unitat cinematogràfica de Capra, algunes destaquen, per la importància dels seus autors. Així és el cas, de la utilització d'imatges de pel·lícules com ara *Corazones indomables* de John Ford o de *The Roaring Twenties* de Raoul Walsh[16], ambdós a *War Comes to America*. I, sobretot, d'*Alexandre Nevski* (*Alexandr Nevski*,1938) i *Octubre* (*Oktiabr*, 1927)[17], ambdues de Sergei M. Eisenstein, a *The Battle of Russia*. I, també, en aquest darrera pel·lícula, la utilització d'abundant material provinent de filmacions de Roman Karmen. El famós operador de càmera que havia cobert la guerra civil espanyola i, també, la guerra xino-japonesa, va participar en alguns dels esdeveniments més destacats de l'enfrontament entre alemanys i soviètics. A *The Battle of Russia* es va utilitzar molt del material que diversos operadors, coordinats per Karmen, van rodar durant el setge de Leningrad per als noticiaris soviètics. I, també, imatges que el propi Karmen va rodar durant els darrers dies del setge de Stalingrad i que van formar part d'una pel·lícula del mateix títol, estrenada tot just alliberada la ciutat[18].

A *Why We Fight* també es poden detectar imatges provinents dels documentals de Pare Lorentz, *The Plough That Broken The Plains* i *The River*, i del de Joris Ivens, *Power and the Land*[19].

Finalment, la darrera font important de la qual es van nodrir, a l'hora de confegir *Why We Fight*, va ser de pel·lícules de ficció i noticiaris alemanys, italians i japonesos que eren als Estats Units. Com havia succeït amb *The Ramparts We Watch,* per exemple, es van utilitzar, també, imatges del documental alemany *Feuertaufe* i, sobretot, de *El triunfo de la voluntad*[20].

---

[16] Sobre les pel·lícules de Ford (p. 300, nota 23) i Walsh (p. 310).
[17] Sobre les pel·lícules d'Eisentein vid. p. 324-327.
[18] Sobre la utilització dels materials de Karmen, en relació a Leningrad i Stalingrad, vid. p. 330.
[19] Sobre els documentals de Lorentz i Ivens vid. p. 310.
[20] Sobre les imatges d'*El triunfo de la voluntad*, vid. p. 349.

4.2. Per què lluiten els nord-americans?

Formant part d'aquella estratègia més àmplia que passava per convertir l'exèrcit en un lloc d'aprenentatge i formació, *Why We Fight* va presentar-se, en primer lloc, com una sèrie cinematogràfica amb voluntat informativa i formativa. Com ja s'ha assenyalat anteriorment, si en alguna cosa coincidien els responsables dels diversos organismes civils i militars encarregats de gestionar la informació era en remarcar la desorientació dels habitants dels Estats Units i, també, és clar, la desorientació dels soldats acabats de reclutar, pel que fa a la situació mundial. Els autors del *Plan For a National Morale Service*, en fer la diagnosi del país, afirmaven que el punt feble dels nord-americans era, per una banda, els enfrontaments interns per qüestions polítiques, econòmiques i culturals i, per l'altra, la desinformació sobre el que s'esdevenia en aquells moments –previs a l'entrada dels Estats Units en la guerra- en el món. Però, de fet, això era, també, el que havien constatat i denunciaven Archibald Mac Leish, des de la seva *Office of Facts and Figures*, els responsables de la seva successora natural, l'*Office of War Information* i, finalment, els redactors del *Manual for the Motion Picture Industry*. A aquest desconeixement s'afegia, també, la prevenció o la necessitat de prevenir els nord-americans contra les estratègies propagandístiques dels enemics, contra aquelles estratègies que cercaven de transmetre'ls informació falsa.

Amb aquests antecedents, i amb la urgència de preparar els milers de civils reclutats en poc temps, *Why We Fight* presentava com a objectiu primer aconseguir situar els soldats en el context bèl·lic mundial i, sobretot, situar-los davant el fet que, més enllà de la resposta a l'agressió japonesa, calia que els Estats Units s'impliquessin, també, en la lluita contra els altres dos països membres de l'Eix: Alemanya i Itàlia.

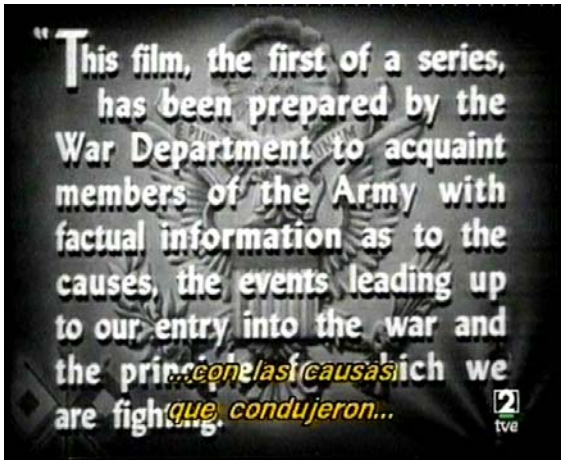
El títol global de la sèrie –*Why We Fight*- era diàfan, en aquest sentit: *Per què lluitaven els nord-americans?* I a respondre aquesta pregunta genèrica de per què lluitaven els nord-americans, Capra i els seus col·laboradors van destinar els set documentals que composen la sèrie: *Prelude to War, The Nazis*

Strike, Divide and Conquer, The Battle of Britain, The Battle of Russia, The Battle of China i War Comes to America[21].

Ara bé, l'explicació de *perquè lluitaven* els nord-americans va seguir, des del seu mateix inici, dues vies.

Les paraules del general Marshall, que apareixen en forma de rètol a l'inici del primer dels documentals –*Prelude to War*-, ho deixaven ben clar:

"Aquest film, el primer d'una sèrie, ha estat preparat pel Departament de Guerra, utilitzant informació basada amb dades objectives, per a què els soldats es familiaritzin amb les causes que van dur-nos a entrar en la guerra i amb els principis pels quals lluitem".



Rètol inicial de *Prelude to War* que reprodueix les paraules de Marshall.

La primera línia argumental de la sèrie es centrava, doncs, en la narració d'aquelles causes, d'aquells esdeveniments que, a parer dels autors dels documentals, havien dut els Estats Units a involucrar-se en la conflagració

[21] A aquestes set pel·lícules que van ser una realitat, caldria afegir-hi una vuitena que no es va arribar a realitzar, i que resta com a guió. La vuitena pel·lícula havia de ser la segona part de *War Comes to America*. Vid. Microfitxa. *Document M-101*. Final Draft Script, War Comes to America. Part II, March 7, 1945, 062.2, Box 19, A 52-248, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, vol. V, Microfiche supplement, op. cit. / Si *War Comes to America* finalitzava amb les paraules del president Roosevelt declarant l'estat de guerra després de l'atac a Pearl Harbor, *War Comes to America II* estava destinada a explicar els primers temps de la implicació nord-americana en la guerra: la reconversió de la indústria nacional en una indústria de guerra, els combats al Pacífic i a Europa, les victòries i les derrotes, etc. Aquest documental trencava, de fet, l'esquema gaire bé simètric que havien plantejat amb la resta de pel·lícules de la sèrie.

mundial. En aquest sentit, *Why We Fight* fou una sèrie altament descriptiva: al llarg dels set episodis es van descriure, entre altres coses, els països en conflicte, les polítiques prebèl·liques d'aquests països i, també, les principals batalles i el desenvolupament general de la guerra.

A *Why We Fight* hi havia, condensadament, allò que el mateix equip de Capra va desenvolupar, paral·lelament, en les sèries documentals que portaven per títol *Know your enemy* i *Know your ally*.

En els set documentals van proliferar els mapes que servien per a explicar diversos episodis bèl·lics o per a descriure la situació mundial, el xoc estratègic i de forces entre els dos bàndols en conflicte. A través dels set documentals es van oferir, també, encara que en menor mesura, imatges de les zones de combat i de les reraguardes.

Aquesta línia expositiva volia ajustar-se a l'aspiració compartida pels principals líders polítics i militars del país de proporcionar als soldats, al públic en general, el major nombre de dades, de dades objectives o plausiblement objectives –el *factual information* de les paraules de Marshall que encapçalaven *Prelude to War*. El que havia reclamat Archibald MacLeish, des de l'OFF, i els responsables de l'OWI - aquella apel·lació a l'*estratègia de la veritat*- trobava la seva millor plasmació en aquelles parts dels documentals destinades a descriure els esdeveniments històrics que havien precedit la implicació dels Estats Units en la guerra.

Ara bé, aquesta descripció de la deriva bèl·lica mundial i de la posterior implicació dels Estats Units en el conflicte, actuava com a teló de fons, com a principi d'autoritat que havia de legitimar el segon gran eix argumental de la sèrie: aquell intent de descriure *els principis pels quals lluitaven els soldats nord-americans.*

Era en abordar aquella segona part de l'afirmació, amb què s'iniciava *Prelude to War*, que *l'estratègia de la veritat* havia d'assolir una dimensió moral.

I era a través d'aquest segon gran eix, a través del seu desenvolupament cinematogràfic, que Capra i els seus col·laboradors recuperaven els arguments que havien cimentat l'ideari político-ideològic nord-americà; ideari que havien actualitzat, entre d'altres, Roosevelt, Wallace i, també, el mateix Capra, a través de les seves pel·lícules *socials* de la dècada dels trenta i principis dels quaranta.

Aquest segon aspecte era el cor de *Why We Fight*, el nucli emocional de la sèrie, al qual s'arribava després que l'espectador –el soldat- hagués assimilat un considerable volum de dades més o menys objectives.

El dispositiu retòric dels documentals s'establia, doncs, cercant d'incidir, en primer terme, en la dimensió racional del soldat. I el primer element d'aquest dispositiu era, justament, la construcció dels documentals a partir d'una pregunta. A *l'estratègia de la veritat* s'afegia *l'estratègia de la pregunta*.

4.2.1. L'estratègia de la pregunta.

Prelude to War arrancava amb la pregunta genèrica de *Per què – nosaltres, els nord-americans- lluitem?* (*Why We Fight*). Ràpidament, però, aquesta pregunta general es concretava en un seguit d'altres preguntes :

"...les causes i els esdeveniments que ens van dur a entrar en guerra. Quines són aquestes causes? Per què desfilem d'uniforme? És degut a Pearl Harbor. Per això combatem? O és degut a la Gran Bretanya, França, Xina, Txecoslovàquia, Noruega, Polònia, Holanda, Grècia, Bèlgica, Albània, Iugoslàvia o Rússia? Què ens va impulsar a canviar la nostra forma de vida? Què va convertir tot el nostre país en un enorme arsenal dedicat a la fabricació d'armament? Què ens va impulsar a combatre a tots els continents, a tots els mars?".

I aquest recurs d'utilitzar una pregunta com a generadora de discurs es troba, també, reproduïda en diversos moments dels altres episodis. A *Divide and Conquer*, en referir-se als plans que tenia Alemanya per a derrotar la Gran Bretanya, el narrador es pregunta, reproduint una hipotètica interrogació dels alemanys: *"Com atacar aquesta petita illa?"*, i, tot seguit, formula una altra pregunta: *"Com reaccionarà aquest país* [la Gran Bretanya]*?"*. A *The Battle of Russia*, després d'afirmar que, històricament, el poble rus ha hagut de lluitar contra diversos països invasors, la veu del narrador diu: *"Per què? Per què tots intenten conquerir Rússia?"*. I a *The Battle of China,* es mostren imatges del 1937, del bombardeig de civils a la ciutat de Xangai, per part de l'aviació japonesa. La veu del narrador, que acompanya les imatges, diu: *"Aquest dia va*

començar un nou tipus de guerra. Per què? Per què han de morir persones innocents sota una pluja de bombes japoneses?".

En aquests casos, i en altres, al llarg dels set episodis, el narrador formula una pregunta directa, però, de fet, és tota la sèrie la que, implícitament, es planteja com una gran pregunta que es materialitza en un seguit d'altres preguntes.

Aquesta construcció retòrica a partir de diverses preguntes suggereix una voluntat didàctica, aventura una dinàmica basada en la discussió, en el contrast d'opinions, recorda les preguntes del president Roosevelt a l'audiència radiofònica.

En un dels documents recollits per la *Information and Education Division* titulat: *An Outline of Discussion Techniques for Orientation*[22], s'afirmava –afirmaven els autors del document- haver arribat a la conclusió, després de diverses experiències, que el mètode més efectiu per a aconseguir inculcar, en els soldats, la informació i les idees que es creien idònies era el de la discussió en grups. Els autors del document exposaven, tot seguit, algunes de les virtuts d'aquell mètode. Significativament, la primera virtut que assenyalaven era la de considerar que aquesta tècnica estava arrelada en la tradició democràtica del país i es remuntaven als *town meetings* de Nova Anglaterra, per a confirmar, des del present, la seva afirmació:

"Since early New England town meetings discussion (exchange of opinion) has been an American tradition"[23].

Una pràctica que permetia, afirmaven els autors del document, als que formaven part d'aquells grup de discussió, d'aquelles assemblees ciutadanes, exercitar-se en la pràctica de la democràcia, aprendre a contrastar idees. A més a més, es continuava argumentant, el fet de donar a cadascú l'oportunitat d'expressar el seu punt de vista, feia que, en cadascun dels participants d'aquelles reunions, els creixés el sentiment de pertinença al grup, i, a partir d'aquest sentiment, s'incrementava també la seva implicació en el govern de la comunitat, creixia el seu sentiment de responsabilitat envers els altres.

---

[22] *Document 9, "An Outline of Discussion Techniques for Orientation", The Digest, January 1945*, Information and Education Division, Box 13, RG111, RM G13, NA a David Culbert, *Film and Propaganda in America*, op. cit., p. 57- 59.
[23] Ibíd., p. 57.

El que és interessant d'assenyalar és, també, que, per als autors del document, el cinema era un bon mitjà a partir del qual desenvolupar aquestes tècniques de discussió. La pel·lícula fornia la base per a la discussió, i les projeccions havien d'anar precedides d'una discussió sobre el tema que tractava la pel·lícula o per una breu introducció i, posteriorment a la projecció, s'havia de discutir, de contrastar opinions sobre el que havia plantejat la pel·lícula[24].

Certament que, en una estructura tan jerarquitzada com un exèrcit, on el principi d'ordre i obediència era i és essencial, les opinions dels soldats no podien tenir poder decisori. Però, en qualsevol cas, a través d'aquest mètode es podia mantenir, ni que fos al nivell de les formes, aquella aspiració de Marshall d'informar i formar els soldats, de fer-los participar en l'exèrcit, més enllà de la simple obediència mecànica.

En aquest sentit, i pel que fa a la sèrie *Why We Fight*, el que sí que resta són uns extensos qüestionaris que acompanyaven cada pel·lícula.

Els qüestionaris es feien arribar als soldats i anaven encapçalats per unes instruccions que calia llegir, prèviament, i en les que s'afirmava que:

"In the last year the War Department has conducted a large number of surveys among enlisted men, asking them for their frank opinions on many different subjects"[25].

Seguir les preguntes que es plantejaven en aquests qüestionaris és conèixer, de primera mà, quins eren els objectius que cercaven d'assolir i quins eren els missatges que provaven de transmetre els estaments militars –i Capra i els seus col·laboradors - a través de la sèrie *Why We Fight*.

Els qüestionaris primer establien el perfil del soldat per mitjà de preguntes del tipus: "lloc de naixement", "rang militar", "nivell d'estudis", "a quina religió pertanys?", etc.

---

[24] *Document 9, "An Outline of Discussion Techniques for Orientation"*, op. cit., p. 59.

[25] S'ha escollit com a exemple de qüestionari el destinat a les pel·lícules *The Nazis Strike*i *Divide and Conquer*, vid. Microfitxa, *Document M-82*, Army Post Survey, Study 49, F3-P-3, The Nazis Strike and Divide and Conquer, May 1944, Box 972, RG330, NA, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, vol. V, Microfiche supplement, op. cit., p. 523-539. Vid. annex II.

I tot seguit li proposaven, a l'entrevistat, un seguit de preguntes relacionades amb la guerra, des d'un punt de vista emocional, sobre les seves preferències a l'hora d'entrar en combat, sobre si preferien lluitar contra els japonesos o contra els alemanys; sobre què pensaven del fet que els Estats Units, a banda de respondre a l'atac japonès, després de Pearl Harbor, també s'haguessin implicat en la guerra europea; sobre si creien, com feien molts nord-americans, que l'exèrcit no estava preparat per a fer front a aquella guerra.

Els qüestionaris també cercaven de captar el grau de comprensió que els soldats havien extret dels documentals, és a dir: si havien entès el que s'explicava en els episodis de la sèrie *Why We Fight*, a través de preguntes del tipus: *"When the Japs or Nazis take over a country, free speech automatically goes out"* o *"We are not fighting to rule the world; we are simply fighting to keep what we have"*. Els soldats havien de respondre si estaven d'acord o en desacord –*"Agree / Disagree"*- amb aquestes afirmacions.

Els qüestionaris anaven més enllà i s'interessaven per saber (*pàg. 527*)[26] el punt de vista del soldat sobre temes que preocupaven la població en general, sobre afirmacions que feia la gent –"*statements that people in this country have made"*. Per exemple, el qüestionari volia saber què en pensaven els soldats de la creença popular de què l'exèrcit alemany era el més ben preparat ("*Whether we like it or not, we have to admit that the German Army has about the best trained officers in the world. Agree/Disagree"*) (*pàg. 528)*; sobre com creien que es comportarien els alemanys si acabaven envaint els Estats Units, sobre si creien que els deixarien continuar vivint com fins aleshores, o si perdrien la seva llibertat (*pàg. 532*). O, també, volien saber si consideraven que els líders militars nord-americans haurien d'haver fet molt més del que havien fet, per a preparar el país per a la guerra; si els líders governamentals estaven fent una bona feina en l'esforç de guerra (*pàg. 533*). I altres qüestions que implicaven les altres nacions: sobre si el poble alemany donava suport o no a Hitler o sobre quines creien que eren les causes de la desfeta de França davant els nazis (*pàg. 534*).

[26] Els números de pàgina fan referència a la numeració que li atorga David Culbert a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, vol. V, Microfiche supplement, op. cit.

Hi havia, finalment, preguntes sobre geografia d'àmbit mundial (*pàg. 535)*, o tant concretes com la que intentava descobrir si eren capaços d'explicar de quina manera va morir el primer soldat nord-americà a la guerra –qüestió que apareixia remarcada al documental *The Battle of China* - o, també, si recordaven el pacte germanosoviètic del 1939 i per quin motiu creien que s'havia produït aquest pacte (*pàg. 538*).

La darrera pregunta del qüestionari feia referència al cinema: preguntaven, als soldats, si havien vist pel·lícules en el cinemes dels campaments militars –pel·lícules relacionades amb les accions bèl·liques- i, en cas de no haver-les vist, els preguntaven si els agradaria veure-les (*pàg. 539*).

És evident que aquests qüestionaris no podien suplir l'intercanvi d'impressions al voltant d'un tema, com es provava d'aconseguir a través d'uns hipotètics grups de discussió, o després de la projecció d'una pel·lícula, i és evident, també, que la funció bàsica d'aquest tipus de qüestionaris era avaluar fins a quin punt els missatges dels documentals havien estat apresos pels soldats. Les enquestes havien de permetre, també, fer una radiografia de l'exèrcit o d'aquells cossos de l'exèrcit que s'havien sotmès als qüestionaris. Eren unes enquestes que, salvant les distàncies, podien complir una funció similar a les que empreses com l'Institut Americà d'Opinió Pública (*American Institute of Public Opinion*), de George Gallup, feien, contemporàniament, a la població civil.

Però, en qualsevol cas, tant pel que fa als mètodes de discussió en grup com pel que fa a aquestes enquestes, la idea clau era la de preguntar per a donar veu al soldat. Una acció que, ja d'entrada i retòricament, també plantejaven Capra i els seus col·laboradors a través dels documentals: un soldat, milers de soldats es preguntaven: *"per què lluitem?"*, i els set documentals havien de ser la resposta a aquesta pregunta. El motor de la sèrie era, o volia ser, per tant, un principi didàctic, un mètode d'aprenentatge que, a través de successives preguntes, havia de permetre arribar a obtenir respostes. Aquest mètode havia de permetre els soldats trobar l'explicació de perquè el seu país havia passat de l'aïllacionisme i la neutralitat, més o menys efectiva, a la implicació total en una guerra que es desenvolupava a molts quilòmetres de

distància de casa seva. Els soldats nord-americans havien de descobrir que no es tractava només de la resposta a l'agressió japonesa a Pearl Harbor.

4.2.2. Una estructura en *flash-back*.

Aquesta pregunta inicial i la resta de preguntes, que puntuaven les pel·lícules, i les respostes consegüents, van acabar donant com a resultat una sèrie construïda en forma de *flash-back*.

L'accés a múltiples arxius d'imatges documentals, la possibilitat de veure el passat a través de les pel·lícules, va permetre estructurar la sèrie en *flash-back*, a partir d'aquella pregunta inicial de *per què combatem?*, i deixar que les imatges – aquelles imatges que eren, en principi, documentals i que, per tant, s'acceptaven com a veritables, com a no falsejades - actuessin com a resposta. La defensa feta per Munson del *mètode cinematogràfic documental*, perquè aquest mètode proporcionava una sensació de realitat que cap altre mitjà de comunicació no podia proporcionar[27], prenia aquí tota la seva rellevància. Una rellevància encara més important si ens situem en el context de l'època. En aquells anys, com ja s'ha indicat, també, els cinemes projectaven noticiaris cinematogràfics. Ara bé, aquells formats de notícies filmades que es passaven en els cinemes s'havien d'enfrontar, en el context de l'època i, sobretot, en uns moments de màxima urgència com és ara una guerra, als reportatges de la ràdio –la gran reina a l'època -, al fotoperiodisme de *Life* i *Look*, a la cobertura diària de la premsa tradicional i a setmanaris com *Time* i *Newsweek*. Tots aquests mitjans oferien les informacions amb molta més celeritat, i amb més profunditat, que no pas els noticiaris cinematogràfics, la producció dels quals sempre els condemnava a anar uns metres per darrera dels seus competidors informatius. Com assenyala Doherty, els dos butlletins de guerra més colpidors –l'atac a Pearl Harbor i la mort del president Roosevelt, el 2 d'abril de 1945- són arquetips de les memòries de la ràdio[28].

Aleshores, el valor dels noticiaris cinematogràfics –especialment dels *newsreels*- no es trobava tant en la notícia, que la gent probablement ja

[27] Vid. pàg. 240.
[28] Thomas Doherty, *Projections of war. Hollywood, American culture and World War II,* op. cit., pàg. 230.

coneixia per altres mitjans informatius, sinó en la imatge que anava associada a la notícia. La imatge en moviment, és clar. El valor de *veritat* que s'atorgava, acríticament, a la imatge en moviment, la convertia en una mena de taquígraf de les notícies, en un testimoni inqüestionable que certificava allò que els espectadors havien conegut, probablement, per altres mitjans d'informació.

I això, és clar, es va exacerbar en temps de guerra. A mesura que les imatges dels fronts de guerra van anar arribant a les pantalles, la urgència pel seu consum també es va anar incrementant. Durant la Segona Guerra Mundial, les imatges documentals van competir de tu a tu amb els films de ficció.

En aquest context, i a un primer nivell, les imatges de *Why We Fight* van complir una funció similar.

Implícitament, els soldats nord-americans reclamaven imatges, reclamaven proves per a entendre perquè lluitaven, per a sentir-se convençuts de què la lluita era justa, de què valia la pena lluitar; i la sèrie en va aportar, va esdevenir – o ho va pretendre - el testimoni inqüestionable, el taquígraf del que havia succeït i del que estava succeint al món. A través de les pel·lícules i de les imatges documentals que composaven aquelles pel·lícules s'havien de jutjar –els soldats havien de jutjar- els països aliats i les forces de l'Eix; i aquest judici cinematogràfic s'havia de convertir, per als autors de la sèrie, en la prova definitiva de l'essència democràtica dels Estats Units. La pretensió d'aquell dispositiu exemplar era donar a entendre que ningú no imposava res; que eren les imatges les que, en respondre al seguit de preguntes que s'anaven formulant als llarg dels documentals, posaven en evidència l'actitud del bàndol enemic i que, per tant, convertien en justa la lluita dels nord-americans. La pretensió de *Why We Fight* era fer creure a l'espectador que no s'imposava cap conclusió, que no s'obligava ningú a creure res, sinó que es confiava en el poder de convicció de les imatges. Aquesta dicotomia entre imposar o convèncer, per mitjà de proves, es trobava en l'eix dels plantejaments dels principals responsables polítics i militars a l'hora de fer prosperar la seva voluntat. Era en l'arrel, cal recordar-ho, de la voluntat didàctica que guiava Roosevelt i els seus *newdealers* i, significativament també, en les tres pel·lícules de ficció de Capra que s'han analitzat: *Mr. Deeds goes to Town, Mr. Smith goes to Washington* i *Meet John Doe*.

Significativament, i tanmateix difícilment ajustat a la realitat si ens atenem a la complexitat que va envoltar la construcció de la sèrie, Capra relata, en la seva autobiografia, el que fou, segons ell, el germen de *Why We Fight*:

"Necesitaba una idea básica, poderosa, una idea que se extendiera como un fuego en la pradera, una idea de la cual fluyeran todas las ideas. Pensé en la Biblia. Había una frase en ella que siempre me ponía la piel de gallina: "Conocerás la verdad, y la verdad te hará libre". ¿Significaba eso también que la verdad te haría fuerte? ¿Lo bastante fuerte como para detener a Hitler y a Tojo? ¿Cuál era la verdad acerca de esta Guerra Mundial? Bueno, me resultaba obvio que los nazis de Alemania, los señores de la guerra de Japón, y los fascistas de Italia estaban intentando deliberadamente tomar por la fuerza a las naciones libres, a fin de poder pisotear la libertad humana y establecer sus propias dictaduras mundiales. Si esta afirmación era la verdad, entonces los hombres libres de todo el mundo lucharían hasta la muerte contra ella. Pero, ¿Cómo podía saber yo que esta afirmación era cierta? ¿Quién me lo demostraba? Porque el propio enemigo me lo probaba, en sus actos, sus libros, sus discursos, sus filmes. Ésa era la idea clave que había estado buscando…, sobre mis pies en los pasillos del Pentágono, sobre mi espalda en la cama, y sobre mis rodillas en los bancos de la iglesia. Dejemos que el enemigo demuestre a nuestros soldados la enormidad de su causa…y lo justo de la nuestra"[29].

Deixant de banda la connotació moral que suposa la referència al text evangèlic, com a germen de la idea[30], Capra evoca, amb aquesta afirmació d'una calculada intensitat dramàtica, la funció bàsica que calia atorgar a les imatges cinematogràfiques: convertir-les en el testimoni d'una *veritat*, en les portadores d'una *veritat* que havia de convèncer els soldats de la necessitat de lluitar en tots els fronts i de la justícia –en termes morals- d'aquella lluita.

Com a resposta, doncs, a aquella pregunta genèrica i a totes les altres preguntes secundàries que apareixien al llarg de la sèrie, *Why We Fight* es desplegava, en *flash-back*, com una exhaustiva argumentació visual i sonora de perquè calia lluitar. Les imatges eren les proves d'un judici sobreentès i, en

[29] Frank Capra, *El nombre delante del título*, op. cit., pàg. 382.

[30] *"Jesús digué als jueus que havien cregut en ell: - Si us manteniu ferms en la meva paraula, realment sereu deixebles meus; Coneixereu la veritat, i la veritat us farà lliures"*, Joan. 8,32. *Bíblia Catalana* (BCI), op. cit.

un primer nivell de lectura, desenvolupaven una tasca similar a la que desenvolupaven les imatges dels noticiaris en aquells anys de guerra, en què havien esdevingut els taquígrafs de les notícies avançades per la ràdio o la premsa. En la concatenació dels esdeveniments de la dècada dels trenta i principis dels quaranta, mostrats cinematogràficament, calia trobar l'explicació del perquè de la implicació nord-americana en la guerra.

És obvi, tanmateix, que ni aquelles imatges documentals eren suficients ni els estrategs de la sèrie actuaven amb ingenuïtat. Convençuts de la seva *veritat*, de la necessitat de creure en aquella *veritat* i, sobretot, amb l'obligació d'aconseguir que se la creguessin els altres, Capra i els seus col·laboradors van establir el discurs de *Why We Fight* a partir de les imatges, del muntatge i de la veu del narrador. Els autors de la sèrie van tallar, van seleccionar, van mostrar i van amagar; van emfasitzar les imatges per mitjà de la veu del narrador i de la música, i, també, les van contradir, les imatges, i, quan va convenir, en van crear de noves. El veritable discurs de *Why We Fight* es va establir, doncs, no tant a través de les imatges documentals, sinó a través de la veu del narrador, aquella *voice over* ordenadora, creadora de sentit; aquella veu que caracteritza el documental de mode expositiu al qual pertranyen *The March of Time* i *Why We Fight*.

Com afirma Bill Nichols, en especificar les característiques del documental expositiu:

"*Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico /.../ La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión*"[31].

En la immediata postguerra, els autors d'un estudi sobre la comunicació de masses que prenia *Why We Fight* com a objecte central de la seva anàlisi, van qüestionar la pretesa objectivitat de la sèrie i, sobretot, la pretensió que els

[31] Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1997, p. 68.

fets –o les imatges d'aquests fets que apareixien a *Why We Fight- parlessin per si mateixos*:

"While the general tenor of the films [Why We Fight] *was "the facts speak for themselves," they were not dryly factual. Foreign speech was frequently translated into English with a "foreign accent", "production" shots using actors were employed to tie the documentary material together, the films were scored throughout with background music, and montages and trick photography were used in trying to achieve vivid and dramatic presentation"* [32].

I André Bazin, en una crítica sobre *Why We Fight*, publicada a *Esprit,* el 1946, afinava la seva anàlisi en afirmar, en relació al lligam que s'establia, entre la imatge i la veu narradora a la sèrie:

"Le principe de ce genre de documentaire consiste essentiellement à prêter aux images la structure logique du discours et au discours lui-même la crédibilité et l'évidence de l'image photographique. Le spectateur a l'illusion d'assister à une démonstration visuelle, quand celle-ci n'est en réalité qu'une suite de faits équivoques ne tenant que par le ciment des mots qui les accompagnent. L'essentiel du film n'est pas dans la projection mais dans la bande sonore" [33].

El 1975, en interrogar Capra sobre una de les qüestions més compromeses de totes, per als nord-americans: el retrat en positiu que feren d'un dels seus aliats, la Unió Soviètica, a *The Battle of Russia*, el director va respondre:

"*Well, you understand these were our allies. We were fighting a common enemy at the time, no each other. Unless you get into that, you won't understand the simplification…[W]e had to eliminate things. It didn't matter to us*

---

[32] Carl I. Hovland, Arthur A. Lumsdaine i Fred D. Sheffield, *Experiments on Mass Communication*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1949, p. 22.

[33] El text, publicat a la versió francesa de *Qu'est-ce que le cinéma?*, no apareix en la versió espanyola: André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990. Dec el text al professor François de la Breteque de la Universitat de Montpeller III. / Bazin, però, no qüestiona el que diu la veu del narrador, la veu, no cal oblidar-ho, de l'exèrcit alliberador: "*Je ne conteste pas le bien-fondé des arguments ni le droit qu'on a à nous convaincre, mais seulement la loyauté du processus utilisé. Ces films, qui bénéficient du préjugé favorable de faire appel à la logique, à la raison, à l'évidence des faits, reposent en réalité sur une confusion grave des valeurs, un abus de la psychologie, de la croyance et de la perception*", p. 35.

whether the priests were having trouble in Russia. The immediate thing was the destruction of the war machine [les potències de l'Eix]"[34].

És evident, doncs, que la parcialitat del discurs proposat per Capra i els seus col·laboradors havia de contradir –com havia succeït en altres àmbits de la comunicació i la propaganda nord-americanes- les pretensions d'objectivitat, la voluntat d'informar apel·lant a la veritat, a què semblava obligar-los la història política, social i moral dels Estats Units. I, en aquest sentit, i en termes generals, fou en l'exposició dels *principis pels quals lluitaven* –un dels dos eixos que constituïen la declaració d'intencions amb què s'iniciava *Prelude to War*- que la sèrie va fer més evident la seva deriva propagandística.

Ara bé, com ja s'ha assenyalat, en l'imaginari nord-americà la paraula *propaganda* difícilment trobava espai. Per als nord-americans, la propaganda era una qüestió dels estats totalitaris i no d'una societat lliure com la nord-americana. La propaganda era una qüestió del nazisme i, també, i encara que es transigís, degut a les circumstàncies, del comunisme.

La mateixa estratègia de les preguntes i de l'aportació de proves que articulava *Why We Fight*, intentava emmascarar, sota l'aparença del didactisme, el fet que la sèrie era, necessàriament, un artefacte propagandístic. Una anàlisi una mica atenta, però, revela, en les set pel·lícules, un seguit de constants que els autors de la sèrie consideraven essencials per a la configuració de la identitat dels Estats Units i dels seus aliats; en el benentès que, de la mateixa manera que aquestes constants definien els aliats, la manca d'elles havia de definir les nacions enemigues. I és aquest fet el que permetia Barnouw escriure que, amb la sèrie *Why We Fight*, el mite es va convertir, per uns moments, en història[35]. O, per dir-ho connectant amb el discurs de Wallace davant la *Free World Association*, el *flash-back* proporcionava informació sobre un seguit d'esdeveniments, però, al mateix temps oferia una interpretació moral d'aquests esdeveniments i, per extensió, de la Història.

[34] L'entrevista a càrrec de George Bailey era per a la publicació *Take One* (September 1975) i està recollida a Leland Poague (ed.), *Frank Capra. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004, p. 126.
[35] Erik Barnouw, *El Documental. Historia y estilo*, op. cit., pàg. 146.

4.2.3. Un viatge cinematogràfic als orígens del conflicte bèl·lic.

La pregunta inicial i la consegüent disposició narrativa en *flash-back* van permetre de presentar les set pel·lícules que conformaven *Why We Fight* com un tot compacte, amb una estructura ben delimitada.

A nivell de recreació històrica, de recuperació dels principals esdeveniments que havien marcat el passat més proper, la sèrie arrancava mostrant, breument, els efectes del bombardeig japonès sobre Pearl Harbor, el 7 de desembre de 1941.

Aquesta data havia significat, per als nord-americans, el punt de no retorn: la implicació definitiva en el conflicte bèl·lic. Però, com ja s'ha apuntat anteriorment, la resposta nord-americana no es va limitar només a la declaració de guerra contra el Japó. Els pactes amb la Gran Bretanya, subscrits quan els Estats Units encara eren, a nivell formal, neutrals, van trobar, aleshores, la seva concreció definitiva i el país nord-americà va intervenir en la guerra europea. De fet, però, també els pactes que havien subscrit els tres països que integraven l'Eix haurien obligat els Estats Units –en cas que no ho haguessin volgut fer- a implicar-se en la guerra que es desenvolupava al Vell Continent. L'11 de desembre, només quatre dies després de Pearl Harbor, i com a resposta a la declaració de guerra nord-americana contra el Japó, Alemanya i Itàlia van declarar, al seu torn, la guerra als Estats Units.

Ara bé, aquestes qüestions d'alta política, aquestes aliances estratègiques, no eren, però, tan evidents, com podia semblar, per a la ciutadania dels Estats Units, i tampoc, és clar, per als soldats d'aquell exèrcit en continu procés de creixement i transformació. No eren tan evidents i, dramàticament parlant, cinematogràficament parlant, resultaven poc eficaces; calia dotar-les de pes, calia visualitzar-les, calia trobar-ne la seva traducció en imatges, una traducció que anés més enllà de la referència a uns pactes establerts pels líders dels països en conflicte.

Així doncs, amb l'objectiu primer de clarificar aquelles qüestions i de fer-les entenedores i properes als soldats nord-americans, els responsables de la sèrie van desenvolupar els set documentals partint de la data decisiva, per als nord-americans, del 7 de desembre de 1941, i per mitjà d'un *flash-back* que

abraçava pràcticament tota la sèrie, van retrocedir en el temps, a la recerca del moment que ells consideraven que havia marcat l'inici del conflicte bèl·lic que aleshores sacsejava el món sencer.

Partint d'aquest plantejament, *Why We Fight* va oferir una àmplia panoràmica dels principals esdeveniments bèl·lics que havien anat configurant la conflagració mundial.

Capra i els seus col·laboradors, com havien plantejat, també, els autors del *Manual for the Motion Picture Industry*, van situar l'inici del conflicte bèl·lic no al 7 de desembre de 1941 sinó al 18 de setembre de 1931, quan els japonesos van utilitzar, com a excusa, un atemptat a la línia ferroviària del sud de Manxúria –sota control del Japó mercès a tractats internacionals- per a envair tota aquella regió i la Lliga de Nacions no va reaccionar amb prou fermesa davant d'aquell fet.

Establerta com una mena de pròleg, ja des del seu mateix títol, la primera pel·lícula de la sèrie -*Prelude to War*- s'obria, doncs, amb les paraules de Marshall que resumien els objectius de *Why We Fight* i, tot seguit, amb les imatges de les conseqüències del bombardeig damunt Pearl Harbor i la subsegüent pregunta: *"Per què lluitem* [els nord-americans]*? Només per Pearl Harbor o lluitem per alguna cosa més?".* I aquest *"alguna cosa més"* començava a configurar-se –a nivell de fets històrics, de dades objectives – amb la invasió japonesa a Manxúria el 1931.

El narrador afirmava:

"Una data tan memorable com el 7 de desembre de 1941. 18 de setembre de 1931. Recordeu aquest dia. Perquè aquest dia de 1931 va començar la guerra que combatem".

Prelude to War. L'inici de la invasió japonesa a Manxúria com a data clau.

Després de Manxúria, els japonesos havien continuat la seva expansió cap a la Xina. I seguint l'estela del Japó, Itàlia havia envaït Etiòpia (1935). Aquests dos episodis bèl·lics, en l'argumentació del documental, havien marcat l'inici d'una política d'expansió agressiva practicada pels països que durant la Segona Guerra Mundial van conformar l'Eix: Japó, Itàlia i, sobretot, Alemanya.

En l'aspecte històric –de cronologia històrica -, a aquests dos fets, Capra i els seus col·laboradors van sumar, al llarg de les sis pel·lícules restants, un seguit d'altres episodis diplomàtics i bèl·lics: els més destacats d'aquells convulsos anys.

I així, a banda d'una breu menció a la guerra civil espanyola, a *The Nazis Strike*, el segon capítol de la sèrie, es va consignar l'agressiva política d'annexió practicada per Alemanya durant la dècada dels trenta: l'annexió d'Àustria (13 de març de 1938), el pacte de Munic amb les democràcies (29 de setembre de 1938) i l'annexió, en dues fases, de Txecoslovàquia (maig de 1938 - març de 1939), el pacte entre la URSS i Alemanya (27 d'agost de 1939) i, finalment, la invasió de Polònia, l'1 de setembre de 1939, que va significar, de fet, l'inici de la Segona Guerra Mundial.

El següent documental, *Divide and Conquer*, reprenia la narració dels fets històrics just allí on l'havien deixat en l'anterior episodi: a les portes de la Segona Guerra Mundial. *Divide and Conquer* es centrava en les campanyes militars alemanyes - l'efectiva *Blitzkrieg*- sobre Noruega (abril de 1940) – passant per Dinamarca-, i sobre França (maig-juny de 1940) – amb la invasió prèvia dels països neutrals durant el mes de maig: Holanda, Bèlgica i Luxemburg. Amb pràcticament tota l'Europa occidental sota control alemany, i després de la derrota i del precipitat replegament britànic a Dunkerque, la Gran Bretanya apareixia com el darrer objectiu important en l'estratègia bèl·lica de Hitler.

En els tres episodis següents, els responsables de *Why We Fight* van cedir el protagonisme, respectivament, a la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina i van mostrar aquests països enfrontant-se als països de l'Eix.

Lògicament, a *The Battle of Britain* es va descriure la batalla d'Anglaterra (iniciada el 10 de juliol de 1940), en les seves dues fases: inicialment, la lluita aèria entre la RAF i la Luftwaffe i, posteriorment, en consumar-se la victòria

britànica, el destructor bombardeig alemany sobre Londres; terrible però ineficaç, a la fi, per a les aspiracions de Hitler.

A *The Battle of Russia* es va reconstruir, amb imatges, la campanya alemanya contra la Unió Soviètica –l'operació *Barba-roja*, que es va iniciar el 22 de juny de 1941. Es va mostrar les tàctiques utilitzades pels dos exèrcits: el replegament soviètic, concentrant-se a les ciutats i l'avenç ràpid però poc consolidat dels alemanys fins a les portes de Moscou. I es van destacar dues batalles essencials: les de Leningrad (amb el setge que havia començat el setembre de 1941) i Stalingrad (juny de 1942 - 31 de gener de 1943).

A *The Battle of China*, es va mostrar, a banda de l'episodi clau de la invasió de Manxúria, les batalles de Xangai i Nanquín (1940) i la reacció xinesa: el seu replegament cap a l'oest –en una acció que recordava la dels soviètics- amb l'objectiu de canviar terres per temps, la construcció de la carretera cap a Birmània, l'únic lloc per on podien aconseguir aliments i armes, i l'aliança amb els nord-americans, que es va produir el 1944, any de producció del documental

Finalment, *War Comes to America*, apareixia com l'epíleg de la sèrie: un documental que recapitulava els fets narrats fins en aquell moment i situava l'acció, de nou, al punt de partida: el bombardeig japonès sobre Pearl Harbor. El documental es cloïa amb les imatges dels vaixells nord-americans enfonsats i fumejant, mentre s'escoltava la veu del president Roosevelt demanant al Congrés dels Estats Units de fer efectiva la declaració de guerra contra el Japó.

El *flash-back* es cloïa, doncs, de nou amb les imatges del 7 de desembre de 1941, però ara –després d'haver vist els set documentals- els soldats es trobaven en disposició –o s'havien de trobar en disposició- d'entendre que l'agressió japonesa sobre la base nord-americana del Pacífic no havia estat un acte aïllat al qual calia respondre unilateralment, havien d'entendre que no només el Japó amenaçava els Estats Units.

Sobre el *flash-back* encara una darrera qüestió. És evident que alguns dels fets recollits en els documentals anaven més enllà de la data del bombardeig a Pearl Harbor i de la implicació dels Estats Units en la guerra. A *The Battle of Russia*, per exemple, es van incloure els setges de Leningrad i Stalingrad, i bona part de les accions narrades a *The Battle of China* abraçaven fins el 1944. La producció i l'estrena dels set documentals es va produir de

manera esglaonada fins el mateix 1945, any en què es va projectar *War Comes to America*[36]. A mesura que Capra i els seus col·laboradors anaven afrontant la realització dels documentals, anaven incorporant, també, en la seva estructura, nous episodis bèl·lics que s'havien produït contemporàniament i amb posterioritat, és clar, al bombardeig damunt Pearl Harbor. Aquest fet, però, no qüestionava la idea global que havia guiat els responsables de *Why We Fight* en plantejar la sèrie: Pearl Harbor, el 7 de desembre de 1941, era la data clau damunt la qual havien fet pivotar tota la sèrie perquè aquesta data s'havia convertit, per als nord-americans, en el llindar que separava la seva neutralitat de la seva implicació en una guerra en la que, aparentment, no tenien perquè implicar-s'hi.

4.2.4. *Prelude to War*. La lluita entre un món lliure i un món esclau.

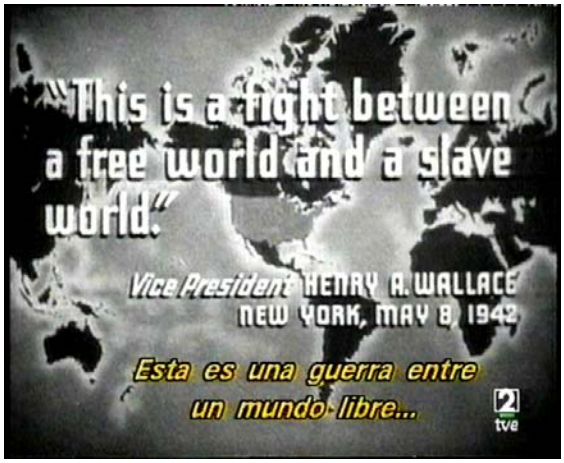
Ara bé, aquesta exposició cronològica i, més o menys, objectiva dels esdeveniments bèl·lics, només era un aspecte dels documentals: aquell que volia donar resposta a la primera part de l'exposició inicial de Marshall, en què el general afirmava que es mostrarien, a través de la sèrie, les causes per les quals havia calgut que els Estats Units s'impliquessin en aquella guerra d'abast mundial.

La segona part de l'afirmació de Marshall, aquella que feia referència a exposar, també a través dels documentals, els principis pels quals lluitaven els nord-americans, havia d'acabar proporcionant una interpretació moral de tots d'aquells esdeveniments; una interpretació moral de la cronologia dels episòdics bèl·lics i, per extensió, dels protagonistes d'aquells episodis; és a dir: dels països que els havien protagonitzat; dels països i dels seus habitants.

I era en aquest segon nivell que els responsables de *Why We Fight* citaven, explícitament, el vicepresident Wallace.

[36] Fet que pot qüestionar l'eficàcia del projecte: la sèrie es va cloure quan els nord-americans ja portaven gairebé tres anys implicats en la guerra.

A *Prelude to War*, immediatament després d'haver-se plantejat la pregunta inicial de per què lluitaven els nord-americans, apareixia un dibuix [37] que representava els continents i, al seu damunt, s'hi reproduïa la frase mitjançant la qual Wallace havia definit la situació bèl·lica com una lluita entre un món lliure i un món esclau.



Aquesta afirmació, tan fidelment assumida en el primer episodi de *Why We Fight*, havia de marcar el desenvolupament de la sèrie. I aquest desenvolupament coincidia, a grans trets, amb el plantejament teòric formulat per Wallace durant la seva intervenció davant la *Free World Association*.

La divisió establerta per Wallace es visualitzava, a *Prelude to War*, amb la presentació de les dues parts del món: la que comprenia Europa, Àsia i Àfrica –en aquells moments, i a grans trets, sota control de les potències de l'Eix- i aquella altra que comprenia el continent americà, encara lliure d'aquell control.

[37] Una altra peça important de l'equip de Capra, fou l'estudi d'animació de Walt Disney, els membres del qual van ser els responsables de les nombroses animacions que apareixen a la sèrie.

Però, com havia succeït, també, en el discurs de Wallace, allò interessant de la proposta era que no només consignava aquella divisió territorial, més o menys objectiva, sinó que la transcendia. Els responsables de *Why We Fight* transcendien la dimensió purament territorial d'aquell *món lliure* per a situar-se –i situar-lo- en una dimensió històrica i, també, moral, des del moment que cercaven d'establir-ne el seu origen.

El món lliure s'havia construït, afirmava el narrador, gràcies a una lluita incessant inspirada per grans homes: Moisès, Mahoma, Confuci, Crist.

A la manera de Wallace, a *Prelude to War* s'atorgava una dimensió religiosa –moral- a l'origen del món lliure - i a la lluita per assolir-lo- , i es situava, aquest origen, en el passat històric. En aquest cas, però, als textos i a les figures fundacionals de les religions jueva i cristiana, en els quals havia fonamentat la seva argumentació el vicepresident, s'afegien Mahoma i Confuci (*pàg. 288.1, f. 1-11*).

Les raons d'aquesta ampliació calia cercar-les, per una banda, en el fet que, de forma més que probable, els soldats nord-americans haurien de lluitar, per motiu de les aliances, amb soldats que professaven religions diferents a la jueva i a la cristiana[38]. I per l'altra, i malgrat el segregacionisme que hi havia en l'exèrcit nord-americà, probablement en les mateixes files nord-americanes convivien individus que, en l'àmbit privat, professaven alguna d'aquelles altres religions.

En qualsevol cas, el que interessava als responsables de *Prelude to War*, seguint la línia de pensament plantejada per Wallace, era destacar, d'aquells personatges històrico-religiosos i, més precisament, dels textos que van inspirar, aquells fragments on es feia palesa la seva dimensió humanista, de respecte envers l'ésser humà (*pàg. 288.1, f. 10-11*). Aquest punt d'encontre, aquest ecumenisme, establert en termes cinematogràfics, permetia començar a plantejar, malgrat que no es cités explícitament, l'altra idea central del pensament de Wallace – i també del president Roosevelt -: la de la marxa de

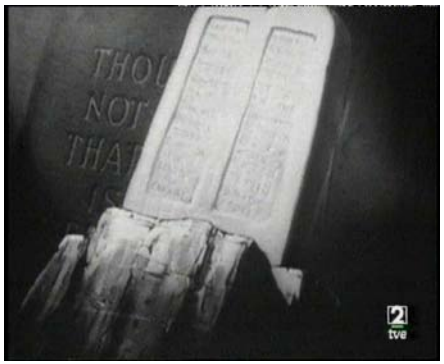
[38] Malgrat no ser, pròpiament, una religió en el seus orígens, els seguidors de Confuci van acabar convertint la seva filosofia, el seu pensament i la seva doctrina en els fonaments del poder de l'emperador i en una religió d'estat. La insistència de Confuci en l'estudi com a mecanisme per a millorar l'individu, la societat i el govern, era per altra banda molt útil per a les pretensions dels responsables de *Why We Fight.*

1

2

3

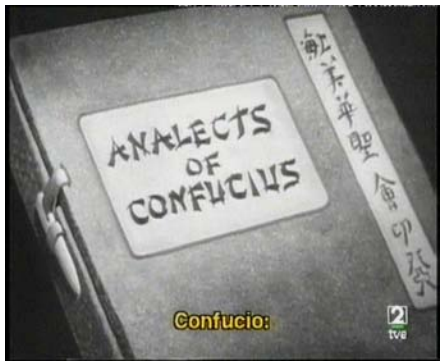
4



5

6

7



8

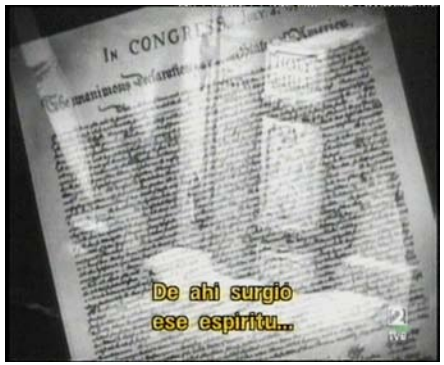
9

10

"La veritat us farà lliures", Jo. 8:32
"Tots creien que davant Déu…"

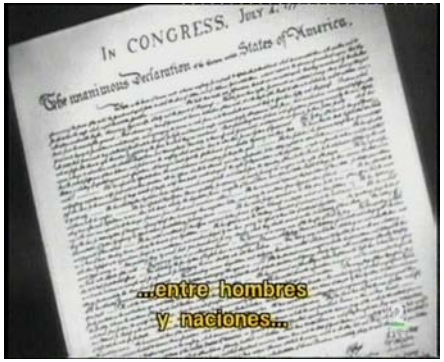
11

"…tots els homes naixien iguals."

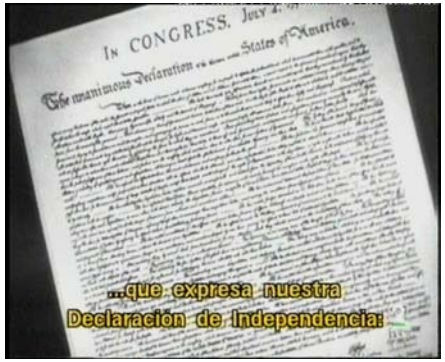


12

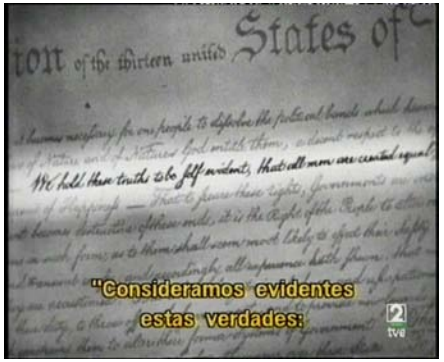
"D'aquí va sorgir aquest esperit..."



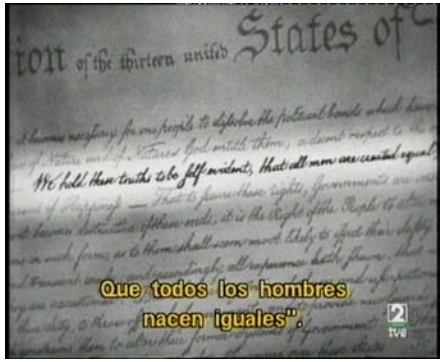
13



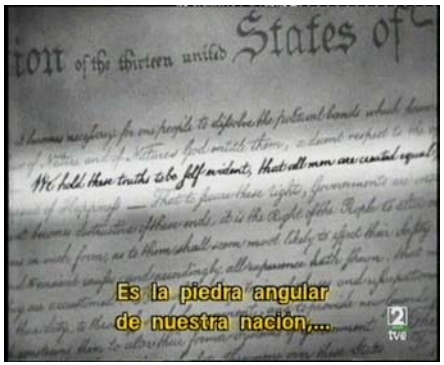
14



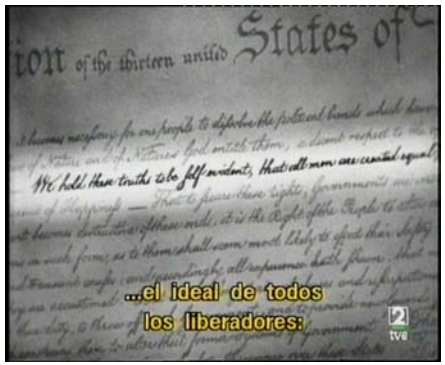
15



16



17



18

19

20

21

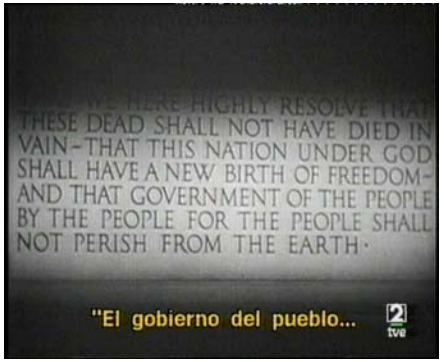
22

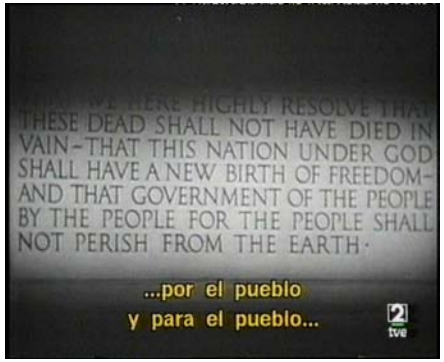
23

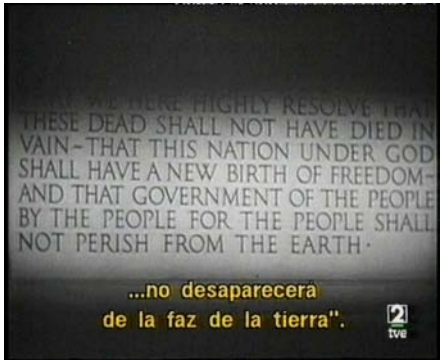
24

...Lincoln.
2
tve
25

Faros que iluminaron
un mundo en tinieblas.
2
tve
26


THESE DEAD SHALL NOT HAVE DIED IN
VAIN-THAT THIS NATION UNDER GOD
SHALL HAVE A NEW BIRTH OF FREEDOM-
AND THAT GOVERNMENT OF THE PEOPLE
BY THE PEOPLE FOR THE PEOPLE SHALL
NOT PERISH FROM THE EARTH·
"El gobierno del pueblo...
2
tve
27


THESE DEAD SHALL NOT HAVE DIED IN
VAIN-THAT THIS NATION UNDER GOD
SHALL HAVE A NEW BIRTH OF FREEDOM-
AND THAT GOVERNMENT OF THE PEOPLE
BY THE PEOPLE FOR THE PEOPLE SHALL
NOT PERISH FROM THE EARTH·
...por el pueblo
y para el pueblo...
2
tve
28


THESE DEAD SHALL NOT HAVE DIED IN
VAIN-THAT THIS NATION UNDER GOD
SHALL HAVE A NEW BIRTH OF FREEDOM-
AND THAT GOVERNMENT OF THE PEOPLE
BY THE PEOPLE FOR THE PEOPLE SHALL
NOT PERISH FROM THE EARTH·
...no desaparecerá
de la faz de la tierra".
2
tve
29

l'home comú envers la llibertat; la idea del progrés físic, tecnològic i, sobretot, moral d'aquell ésser que no coneixia fronteres i que era el dipositari i el protagonista del sermó que Jesús havia pronunciat a la Muntanya.

I, al mateix temps, aquells documents: els Deu Manaments, la Bíblia, l'Alcorà i els analectes de Confuci –els fragments escollits del seu pensament -, actuaven com a principis d'autoritat, com a textos a on tothom es podia remetre per a confirmar la veracitat de les afirmacions dels set documentals de la sèrie. La utilització de documents, la cita de passatges de documents, ja fossin de tipus religiós o documents emesos pel govern o algun altre organisme, foren una de les constants argumentals de *Why We Fight*, un dels recursos de la sèrie per a visualitzar aquella pretensió d'informar a partir dels fets, a partir de dades que es podien constatar. A aquells textos fundacionals de les més importants religions, Capra i els seus col·laboradors van oposar –a *Prelude to War* i també en els altres sis episodis – *Mein Kampf*, el llibre que Hitler va concebre quan era tancat a la fortalesa de Landsberg, després del fallit *putsch* de 1923. Els responsables de *Why We Fight* van atorgar, al llibre de Hitler, pel seu caràcter premonitori, un valor similar al que havien atorgat a aquells textos religiosos i el van convertir en una mena d'anti-llibre sagrat.

Prelude to War, portada d'una suposada edició de *Mein Kampf*.
"*I per als que encara creien en la llibertat...* –diu la veu del narrador.

L'argumentació de Capra i els seus col·laboradors va continuar cenyint-se al plantejament teòric de Wallace quan, després de mostrar els textos fundacionals de les quatre religions, van unir-los, aquests textos, a la Declaració d'Independència dels Estats Units. I, en fer-ho, els autors de

Prelude to War van destacar el fet que el text nord-americà sorgia d'aquells llibres, en recollia la seva essència en centrar l'atenció, ja des de les seves línies inicials, en l'ésser humà, en el respecte envers aquell ésser. A nivell visual, el lligam s'establia per mitjà d'un fos encadenat que suggeria la simbiosi entre els textos sagrats i la Declaració d'Independència *(pàg 288.1 i 288.2, f.12-18)*. Amb aquest plantejament, a la pel·lícula, es cercava d'assolir dos objectius: per una banda sacralitzar la Declaració d'Independència, equiparar-la a les obres fundacionals de les grans religions o, almenys, certificar-ne la seva filiació inequívoca. El segon objectiu, conseqüència del primer, era refermar l'afirmació de Wallace de què només amb el naixement polític dels Estats Units –del qual la Declaració d'Independència n'era una de les fites documentals més importants- s'havia concretat – o s'havia començat a concretar- en un territori, en un país, aquella marxa històrica de *l'home comú* en busca de la llibertat que eixia de les paraules dels profetes bíblics i dels líders de les altres confessions religioses.

Per si hi havia algun dubte del lligam de la proposta dels autors de *Why We Fight* amb les paraules del vicepresident, immediatament després d'esmentar la Declaració d'Independència –assenyalant-ne el significatiu paràgraf on s'afirma que tots els homes neixen iguals als ulls del creador (*pàg. 288.2, f. 15-16*) - i la subsegüent formació dels Estats Units, a *Prelude to War* s'afirmava que aquella filosofia, que havia fet possible el país nord-americà, era, també, l'ideal de tots els llibertadors i es citaven i mostraven alguns d'aquells llibertadors.

"Tots creien que davant Déu tots els homes naixien iguals. D'allà va sorgir aquest esperit entre homes i nacions que expressa la nostra Declaració d'Independència: Considerem evidents aquestes veritats: que tots els homes han estat creats iguals davant de Déu. És la pedra angular de la nostra nació, l'ideal de tots els grans llibertadors: Washington, Jefferson, Garibaldi, La Fayette, Kosciuszko, Bolivar, Lincoln" (*pàg. 288.2 i 288.3, f.17-25*).

Les referències a Washington, Jefferson i Lincoln eren òbvies i s'entroncaven amb el discurs oficial, amb aquell discurs institucional que s'ha analitzat en les pàgines precedents, fins al punt de referir-se a aquells

personatges com a *“fars que van il·luminar un món de tenebres” (p. 288.3, f. 26)*.

En la tria de la resta de noms, es posava en evidència, però, la prudència ideològica dels autors de *War Comes to America* –prudència autoimposada o imposada pels nombrosos controls a què es sotmetien les pel·lícules de la sèrie. Enfront de la gosadia de Wallace, els responsables de *Why We Fight* optaven per citar personatges, abans que fer esment directe a moviments polítics i socials; significativament, doncs, evitaven citar moviments com la Revolució russa o la Revolució alemanya de 1848. A més a més, el polonès Kosciuszko i el francès La Fayette, eren personatges històrics que podien ser relativament coneguts entre la població dels Estats Units, car, en el seu moment, havien recolzat la lluita independentista nord-americana, en allistar-se, voluntàriament, a l’exèrcit de Washington, i, posteriorment, s’havien implicat, amb major o menor fortuna, en episodis revolucionaris als seus respectius països.

Thaddeus Kosciuszko (1752-1817), que era militar i enginyer d’ofici, va dissenyar i va dirigir, durant la guerra, la construcció de diverses fortificacions nord-americanes i va contribuir a la victòria dels exèrcits de Washington a batalles com les de Saratoga o West Point, a Nova York. De tornada al seu país, Kosciuszko va encapçalar, el 1794, una fallida revolta contra els exèrcits russos que ocupaven les terres poloneses. Ferit i capturat, va obtenir el seu alliberament dos anys després, i el 1797 va tornar als Estats Units, on els dirigents de la nova nació el van rebre amb tots els honors, i li van concedir una pensió vitalícia i terres. Kosciuszko va morir a Suïssa.

El marquès de La Fayette (1757-1834), per la seva banda, era membre d’una noble família francesa i, també, militar. En produir-se la revolució nord-americana, va voler incorporar-se als exèrcits de Washington, però no ho va aconseguir fins el juliol de 1777, després de superar tot un seguit de dificultats, entre aquestes les pressions de la Gran Bretanya en contra. Formant part de l’exèrcit revolucionari, en qualitat de voluntari, va esdevenir amic personal de Washington i va participar en diverses accions bèl·liques. Un cop finalitzada la guerra d’independència, va tornar a França, on, posteriorment, esdevindria un dels personatges destacats de la Revolució francesa. Escollit vicepresident de

l'Assemblea Nacional, l'11 de juliol de 1789, La Fayette va proposar una declaració de drets que prenia com a model la Declaració d'Indepèndencia nord-americana. Després de la seva mort, es va erigir una estàtua en honor seu, a Nova York, i diverses poblacions dels Estats Units porten el seu nom, en un seguit de variants: Lafayette, Fayette o Fayetteville.

Malgrat les divergències entre els noms proposats per Wallace i els proposats per Capra i els seus col·laboradors, el cert és que els objectius finals d'ambdós eren els mateixos: recordar i fer evidents, als membres de la *Free World Association* i als soldats, l'origen i l'excel·lència del model nord-americà, les virtuts d'un model que, com recordava la inscripció al peu de l'estàtua del president Lincoln, havia fet possible un govern que era del poble, i que el poble exercia en benefici seu *(pàg. 288.3, f. 27 i 28)*.

Aquest inici, breu però ideològicament dens, va establir les bases a partir de les quals es van desenvolupar, a grans trets, els episodis posteriors.

Aquella divisió entre un món lliure i un món esclau va proporcionar, a nivell formal, la disposició dels documentals de manera gairebé simètrica.

Els tres primers documentals –*Prelude to War, The Nazis Strikei Divide and Conquer*-, es van destinar als països que conformaven l'Eix, a mostrar-ne, per mitjà d'uns plantejaments molt similars als utilitzats per Rochemont a *Inside Nazi Germany*, les seves intencions de domini mundial. Els tres documentals següents –*The Battle of Britain, The Battle of Russia i The Battle of China*- es van destinar als principals aliats dels Estats Units, representants, també ells, del món lliure que encapçalava el país nord-americà.

El darrer episodi –*War Comes to America*-, que prenia la forma d'un epíleg, era destinat als propis nord-americans, a descriure, en un exercici autoreferencial, el país, els habitants, el seu sistema polític, econòmic, social i cultural, els seus valors, en uns moments en què tot allò perillava.

4.2.5. *War Comes to America*. L'experiència americana.

De títol explícit, també, com la resta de documentals que composaven la sèrie, *War Comes to America* es presentava, doncs, com una conclusió final: un resum de tot el que havien exposat fins al moment en què, amb el bombardeig damunt Pearl Harbor, els Estats Units s'havien implicat definitivament en la guerra. L'estructura recurrent del *flash-back* – que havien utilitzat per a lligar el bombardeig de Pearl Harbor amb la invasió de Manxúria, i més enllà, per a situar la guerra mundial en el llarg camí d'una lluita que s'iniciava en els temps bíblics - era utilitzat de nou, aquest cop, però, en clau interna. Capra i els seus col·laboradors proposaven un darrer *flash-back*: un viatge de 334 anys, des del 1941 fins a una data, 1607, que s'havia instaurat com a fundacional del país. Amb aquest plantejament, els responsables de *Why We Fight* es cenyien a la proposta dels autors del *Manual for the Motion Picture Industry*, de destacar, en els films, la singularitat del país, l'experiència americana, l'herència dels primers colons –*l'American heritage*. Una qüestió que, és clar, havia estat essencial, també, en la formulació de Wallace, en els discursos de Roosevelt o en les pel·lícules de ficció de Capra i que Louis de Rochemont havia avançat, explícitament, al final de *The Ramparts We Watch*.

War Comes to America s'obre damunt unes imatges d'uns nens que, amb la mà al cor, juren lleialtat a un dels símbols del país: la bandera. Aquests nens, que representen el futur, donen pas al present: damunt la bandera s'encadenen un seguit d'imatges de la guerra actual, mentre la veu del narrador afirma: *"els americans lluiten en una zona que cobreix set vuitenes parts del món"* (*pàg. 294.1 i 294.2, f. 1-17*).

Aquest fragment inicial de l'episodi és una il·lustració cinematogràfica gairebé literal d'un dels punts que havien destacat els autors del *Manual for the Motion Picture Industry*. En aquell punt del *Manual* en què es feia esment a la importància de mostrar, cinematogràficament parlant, en termes dignes el sacrifici dels soldats, el autors del text afirmaven:

"Mere flag-waving is not enough, for back of the sacrifices is the ideal – the heritage of a nation built upon the devotion of men who have always been, and are today, willing to die for their country"[39].

I tot seguit, citaven un fragment d'una xerrada radiofònica de Roosevelt:

"Our soldiers and sailors are members of well-disciplined units. But they are still and forever individuals –free workers, businessmen, professional men, artists, clerks. They are the United States of America. That is why they fight".[40]

Les imatges de *War Comes to America* que segueixen a l'afirmació de què l'exèrcit lluita en les sets vuitenes parts del món, proven d'anar més enllà dels símbols, més enllà de la bandera –com recomanava el *Manual*-, per mitjà d'un fos encadenat que uneix aquell símbol amb imatges documentals de soldats americans en la guerra, provant així de mostrar la realitat del seu sacrifici pel país i per la pervivència dels valors que simbolitza, justament, la bandera (*pàg. 294.1, f. 6-17*).

Tot seguit, i com recomanava també el *Manual*, els responsables de *War Comes to America* il·lustraven, posaven literalment rostre, a les paraules del president nord-americà, mitjançant les quals aquest havia definit l'exèrcit nord-americà com un cos disciplinat, però en el que cadascú conservava la seva individualitat. La seqüència que il·lustrava aquesta afirmació permetia l'espectador assistir a l'exaltació de *l'home comú* i de la seva marxa secular. Capra i els seus col·laboradors el mostraven en moviment, encaminant-se a protagonitzar un dels episodis de la seva marxa: la Segona Guerra Mundial; aquell episodi bèl·lic que Wallace havia plantejat com a, probablement, el definitiu. Impressionats damunt plans generals de camps o de ciutats, les figures en contrallum –gairebé fantasmagòriques- de soldats americans avançen, des dels seus llocs d'origen: *"des de la verda Nova Anglaterra, des de les planures del Mig Oest, des dels camps de cotó del Sud, des dels carrers de Manhattan..."*, vers les set vuitenes parts del món (*pàg. 294.2 i 294.3, f. 18-29*).

---

[39] *Manual*, op. cit., p. 47.

[40] Ibíd. La xerrada radiofònica de Roosevelt és del 28 d'abril de 1942, vid. Franklin D. Roosevelt, *The War Messages of Franklin D. Roosevelt*, op. cit., p. 62.

1

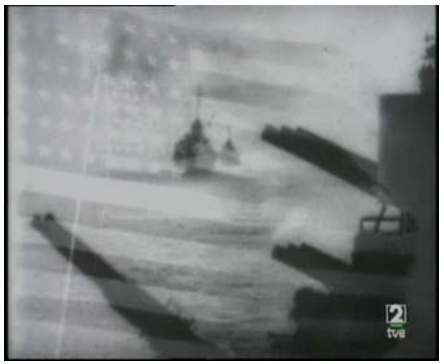
2

3

4

5

6


7

8

9

10

11

12

13

14

/.../

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

/.../

L'anonimat d'aquestes figures en moviment es concreta, tot seguit, en una sèrie de primers plans, mentre la veu del narrador indica els seus hipotètics oficis: *"comptables, cambrers, mecànics, universitaris, rics, pobres, pidolaires, etc."* (*pàg. 294.3, f. 30- 36*).

Responent a una realitat –la del reclutament en massa a causa de la guerra –, aquells rostres –anònims i singulars, al mateix temps- eren els *"free workers, businessmen, professional men, artists, clerks*" de Roosevelt, els *citizen-soldiers* de Marshall, l'*home comú* de Wallace, el Mr. Deeds, el Mr. Smith i el John Doe de les pel·lícules de Capra[41].

En aquesta mateixa línia argumental, el juliol de 1942, el setmanari *Life* va publicar un escrit del poeta Stephen Vincent Benet. Aquest escrit, en forma d'epístola, era, de fet, la transcripció d'una de les intervencions radiofòniques de Benet que, regularment i amb l'irònic títol de *""Dear Adolf" letters"*, dirigia al dictador alemany.

Escrivia Benet:

"Dear Adolf –this is me- one American soldier. /.../I'm from Janesville and Little Rock, Monroe City and Nashua. I'm from Blue Eye, Missouri, and the sidewalks of New York. I'm from the Green Mountains and the big sky-hooting plains, from the roll of the prairie and the rocks of Marblehead, from the little towns where a dog can go to sleep in the middle of Main Street /.../ I used to be a carpenter and a school teacher and a soda jerker and a mechanic. I used to be a hackie and a farm hand/.../ But I'm soldier now. Four and a half million of us by the end of this year"[42].

Per a valorar en la justa mesura la importància retòrica d'aquells primers plans que, a *War Comes to America*, simbolitzaven el *common man* i la seva llibertat, la seva individualitat, és necessari fer esment al muntatge implícit que, es va establir, al llarg de tota la sèrie, entre aquells primers plans i els plans generals que mostraven milers de persones, multituds sense rostre, aclamant els líders feixistes.

[41] Mite i història com a vasos comunicants: segons narren les cròniques, James Stewart – el protagonista de *Mr. Smith*- es va enrolar a l'aviació i va esdevenir un destacat pilot, amb múltiples i heroiques accions durant la guerra.

[42] Text recollit a Philip B. Kunhardt Jr. (ed.), *LIFE World War II*, Little Brown and Co., Boston, 1990, p. 178. Stephen Vincent Benet fou, també, l'autor del text que llegia el narrador de la pel·lícula *Power and the Land* de Joris Ivens.

Prelude to War. Les masses aclamant els líders.
Les imatges i la veu del narrador suggereixen que és gairebé tota la nació –sense excepcions- qui aclama els seus dirigents.

Malgrat difuminar-se en l'anonimat de l'exèrcit –fins i tot visualment, per mitjà dels uniformes-, els responsables de *War Comes to America* provaven de fer evident l'afirmació de Roosevelt – "*Our soldiers and sailors are members of well-disciplined units. But they are still and forever individuals"*-, convençuts com estaven que aquesta era una qüestió essencial en la descripció d'un país democràtic, d'un exèrcit democràtic, tal i com l'havia plantejat el general Marshall.

També John Ford va dedicar minuts dels seus documentals de guerra a aquesta qüestió. En aquest sentit és il·lustratiu un dels treballs cinematogràfics més destacats de Ford per a l'exèrcit: *The Battle of Midway* (1942). Aquesta pel·lícula, a diferència de la sèrie *Why We Fight*, és un reportatge de guerra, el relat cinematogràfic de la batalla que va tenir lloc a les illes Midway, entre l'exèrcit nord-americà i el japonès. Ford i el seu equip, que eren presents durant la batalla, van rodar sota el foc i van oferir, posteriorment, una reconstrucció d'aquella victòria nord-americana que va marcar un canvi de rumb en la guerra del Pacífic.

En el pla narratiu, a l'hora d'identificar els soldats que van participar en la batalla, Ford va anar més enllà que Capra i va posar nom i cognoms a un dels soldats anònims que apareixia en pantalla. A *The Battle of Midway*, el director va comptar amb la col·laboració de Henry Fonda i Jane Darwell a l'hora de fer les veus narradores. La tria no havia estat atzarosa: molt poc temps abans, el 1940, ambdós havien estat els principals protagonistes de la versió cinematogràfica de *Las uvas de la ira*, que va dirigir Ford. A la pel·lícula, Jane Darwell interpretava la mare de Tom Joad –Henry Fonda-, i el seu personatge, al llarg del film, acabava transcendint la seva condició individual per a esdevenir, simbòlicament, *la mare* del país, *la mare* d'aquell poble que sofria els estralls de la Depressió. A *The Battle of Midway*, la veu de Darwell era, o volia ser, també, la veu de totes les mares del país, enfrontades, ara, a una altra situació de crisi. En una seqüència de la pel·lícula, quan els aviadors es preparaven per a intervenir en la batalla aèria, Darwell reconeixia un dels soldats i afirmava que era el jove Bill Pinney, del seu poble, Springfield, a Ohio. El diàleg que, tot seguit, mantenia amb Fonda, permetia Darwell d'evocar, també, el pare, la mare i la germana del soldat (*pàg. 298.1*). El retrat que proposava Ford, d'aquella família, esdevenia, una vegada més, l'evocació de la família paradigmàtica que habitava en una petita ciutat del Mig Oest, que pertanyia a l'*American comunity* de tants films de ficció o documentals de l'època.

En una altra pel·lícula documental – *December 7th.* (1943)-, la solució proposada per Ford era similar, però en un context molt més tràgic: el de l'atac japonès a Pearl Harbor. Si a *The Battle of Midway,* Ford havia mostrat, amb imatges de combat reals, la victòria nord-americana, a *December 7th.* reconstruïa la derrota dels Estats Units aquell matí de desembre de 1941.

Pearl Harbor, havia esdevingut, com ja s'ha esmentat anteriorment, un episodi tràgic i decisiu de la història del país; un episodi que, a banda d'implicar definitivament el país en la guerra, va suposar la pèrdua de diversos vaixells de l'armada nord-americana i, també, la pèrdua de vides humanes.

Ford a *December 7th.* rememorava aquells soldats morts sota el foc de l'aviació japonesa, i per a fer-ho, establia un diàleg impossible –però molt

fordià- entre el narrador i les tombes que havien acollit alguns dels soldats abatuts durant l'atac. El narrador demanava als soldats que, suposadament, estaven enterrats en aquelles tombes que es presentessin. Diverses veus esdevenien, aleshores, les hipotètiques veus d'alguns d'aquells soldats i, com si parlessin des de la tomba, indicaven el seu lloc de naixement i qui eren els seus pares. Visualment, a la pantalla apareixien primer les tombes, captades en pla general, i, tot seguit, per mitjà d'un fos encadenat, Ford mostrava la fotografia, la imatge fixada en el record, dels soldats morts. La breu seqüència es cloïa amb unes imatges dels pares del soldat realitzant un seguit de tasques quotidianes, com ara llegir un diari o recollir la roba.

December 7th. "Però deixem que es presentin ells mateixos. Qui sou, nois? Endavant us escoltem./ Sóc Robert R. Kelly, exèrcit dels Estats Units..."

A *War Comes to America*, aquells primers plans dels soldats nord-americans, permetien reafirmar, una vegada més, que la lluita –la marxa- de *l'home comú* era una lluita per un país i per una idea –la llibertat- que transcendia aquell país (*pàg. 298.2, f. 1-8*).

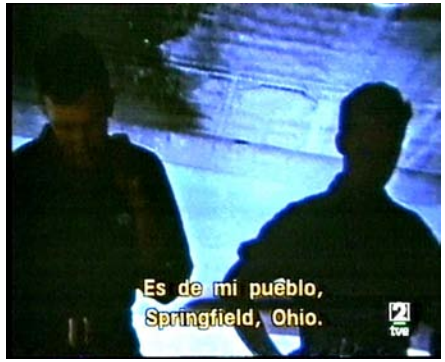
En el segment cinematogràfic que venia a continuació, els autors de *War Comes to America* establien la connexió d'aquella idea –la llibertat- amb el país

1

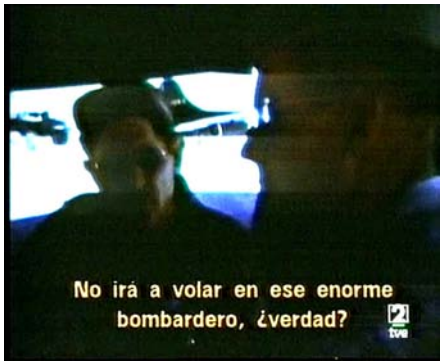
2

/.../

3



4



5

6

7

8

9

10

11

12

y su madre...

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

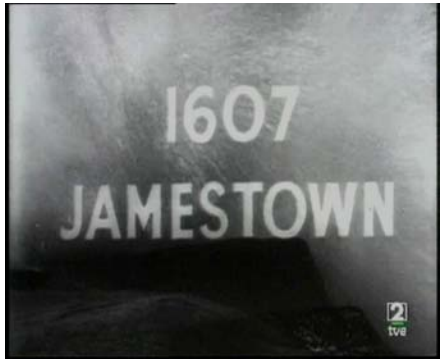
11

12

13

14

15



16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36 ...

que n'era, en el seu raonament, el primer dipositari. L'espectador –el soldat- assistia, llavors, a una enumeració, gairebé sistemàtica, d'aquells llocs, d'aquells esdeveniments i d'aquelles personalitats per mitjà dels quals el poder, al llarg de la història del país, havia anat construint el discurs oficial.

La consciència de treballar a partir d'una iconografia compartida per un nombre considerable de nord-americans, ve confirmada pel fet que, els responsables de *Why We Fight* proposaven una successió de motius visuals pràcticament iguals als que havien utilitzat Rochemont i el seu equip en l'evocació del país, al segment final de *The Ramparts We Watch*. Les equivalències arribaven fins a la utilització del mateix pla per a referir-se al lloc –la Roca de Plimouth - on van desembacar el Pares Pelegrins, el 1620 *(pàg. 298.3, f. 17,18)*.

A *War Comes to America*, doncs, la història primigènia dels Estats Units també era reconstruïda per mitjà d'un *flash-back* cinematogràfic que, partint de la simbòlica Estàtua de la Llibertat, situava els espectadors davant els cims d'unes muntanyes sense rastre de presència humana: la terra promesa a la qual havien arribat els *primers* americans després del seu viatge per mar. Aquella terra providencial havia fet possible la realització del somni –*l'American Dream*- de construir una societat lliure i, al seu torn, aquella idea de llibertat, que formava part de l'equipatge ideològic d'aquells primers colons, havia fet possible la civilització d'aquella terra salvatge, havia fet possible el país establint, d'aquesta manera, una relació transcendental entre la natura i la realitat d'un país com els Estats Units.

"Lluiten per una idea. Per una idea més gran que un país. Sense la idea, el país potser encara seria salvatge. Sense el país, la idea potser encara seria un somni" (*pàg. 298.2, f. 7-12*).

Les imatges del mar i de les ones batent contra les roques de la costa evocaven el viatge fundacional a través de l'Atlàntic, i l'aparició de les lletres –Jamestown- i de la data –1607- feien referència a la primera colònia anglesa permanent a l'Amèrica del Nord, batejada, així, en honor al rei d'Anglaterra d'aleshores. Jamestown va ser el nucli del futur estat de Virgínia, un dels tretze estats originaris dels Estats Units (*pàg. 298.3, f. 13-16*).

La següent imatge –la mateixa de *The Ramparts We Watch* - portava impressionada al damunt una altra data i un altre nom: 1620, la roca de Plymouth. La data i el lloc on els puritans –el Pares Pelegrins -, que havien creuat l'Atlàntic amb el Mayflower, van desembarcar (*pàg. 298.3, f. 17-18*).

Capra i els seus col·laboradors establien aquestes dues dates com les dates fundacionals dels Estats Units, segurs de què eren dues dates i dos llocs coneguts per la majoria dels habitants del país. No calia cap més explicació, es remetia directament a la història però, també, al mite.

Aleshores, la veu del narrador feia explícit el missatge que hi havia implícit en aquelles seqüència d'imatges:

"*Amèrica. El mar, el cel, el continent verge. Vam venir a la recerca de la llibertat. Abans el perill del desconegut que doblegar-nos davant la tirania"* (*pàg. 298.3, f. 19 - 24*).

De nou, doncs, l'evocació de la terra promesa i, implícitament, de la providència divina que l'havia atorgat als peregrins que havien creuat l'oceà a la recerca d'una llibertat que Europa els negava. I de nou, també, aquell procés civilitzador que es concretava en la conversió d'allò salvatge –el continent verge- en un lloc habitable; simbòlicament: en la conversió del bosc en un jardí.

La veu del narrador afirmava:

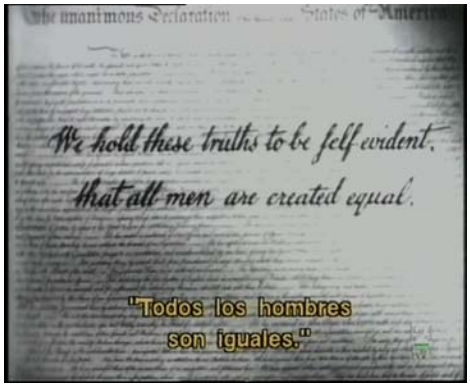
"Amb roure i pi vam fer cases, una església, una talaia. Vam netejar el bosc i va arribar una colònia d'homes lliures" (*pàg. 298.4, f. 25-31*)[43].

I, a nivell d'imatges, els autors de *War Comes to America* aconseguien sintetitzar aquest procés civilitzador, de forma cinematogràficament brillant, en establir una associació visual –per tall directe- entre el tronc d'un arbre i una columna d'una casa de Virgínia (*pàg. 298.4, f. 32 i 33*)

Aquells primers moments, en què els assentaments originaris encara depenien de la metròpoli, menaven l'espectador fins el 1775, a Lexington, on es va produir el primer enfrontament entre els colons i les forces britàniques. Lexington va representar el tret de sortida de la Guerra d'Independència. La veu del narrador ho interpretava, una vegada més, en termes de recerca i

[43] Les fotografies 29, 30 i 31, que il·lustren la "*colònia d'homes lliures"* pertanyen a *Corazones indomables* de John Ford.

defensa de la llibertat: *"Va arribar la primera prova en defensa de la llibertat"*. Mentre el país creixia, mentre la civilització avançava a costa del bosc, de les terres salvatges, també es consolidava aquesta nova forma de govern basada en la llibertat de tots els homes. Els líders polítics ho certificaven amb les seves paraules. *"Els colons són homes lliures com ho són tots els homes"*, deia James Otis. *"El poble té dret a separar-se i a establir un nou govern*", es llegeix damunt la imatge de Thomas Jefferson. *"Pel que fa a mi doneu-me la llibertat o la mort"*, és la sentència de Patrick Henry. Finalment aquella idea de la llibertat de tots els homes prenia forma definitiva amb la redacció de la Declaració d'Independència. A la pantalla apareixen aquells fragments inicials del text: *"Tots els homes són iguals/…/Tots tenen dret a la vida, a la llibertat i a la recerca de la felicitat"*. Malgrat que el narrador no citava tot el paràgraf sencer, a la pantalla es podia llegir, també, la frase inicial: *"Sostenim que aquestes veritats són evidents per si mateixes..."* (*"We hold these truths to be self evident"*).



War Comes to America.
Un fragment de la de Declaració d'Independència.

Aquestes *veritats* eren les mateixes que invocaven Roosevelt i Wallace, la mateixa *veritat* que es trobava a les pel·lícules de ficció de Capra. La veritat dels drets fonamentals: el dret a la vida, a la llibertat i a la recerca de la felicitat. La *veritat* que era la plasmació de les Lleis de la Natura establertes per Déu, les bases del Dret Natural: tots els homes són iguals –han nascut iguals- davant Déu i la Natura.

Ara, seguien raonant els responsables de *War Comes to America*, Déu havia concedit als habitants dels futurs Estats Units, la possibilitat de

materialitzar aquesta doctrina en un nou món, en una terra verge. La força dels Estats Units es trobava justament aquí: ells eren els posseïdors de la veritat perquè el seu país, el seu sistema polític –la democràcia- es cenyia a la llei de Déu, expressada a través de les lleis de la Natura. Ara bé, ja des dels inicis –un cop materialitzat el mandat diví- va caldre lluitar per defensar-lo. Les següents imatges situaven l'espectador en un paisatge nevat i les lletres assenyalaven 1777, Monmouth. La veu del narrador afirmava: *"Vam lluitar, vam passar fred. Vam sofrir i vam morir. Per què? Per la llibertat de tots els americans. Alguns van dubtar i es van desesperar. La majoria va resar i va resistir"*. Aquest darrer fragment coincidia amb una imatge de George Washington en actitud de resar. La veritat i la llibertat s'havien de defensar ja des dels seus inicis, el manteniment d'aquest sistema polític que feia possible la llibertat implicava el sacrifici –de la vida, si calia. Amb la següent data –1781, Yorktown- s'escenificava el final de la guerra d'independència i la redacció de la Constitució del nou país. Damunt les imatges de la Constitució, la veu del narrador es referia, de nou, al sacrifici: *"La Constitució. La carta sagrada del poble. La suor i la sang del poble. La vida, la llibertat i la felicitat del poble. El poble governaria. No només uns, ni tampoc els millors o els pitjors, ni els pobres ni els rics, sinó el poble. Tot el poble"*.

Estretament lligats, per mitjà del sacrifici i de la lluita, el poble havia fet possible aquell sistema polític que garantia, precisament, la igualtat de tots els homes a l'hora d'escollir els seus governants i de provar de guanyar-se la felicitat. *"Amèrica es va formar en aquest úter"*, concloïa la veu del narrador, damunt un pla detall de la bandera dels Estats Units, en la que només apareixen les tretze estrelles dels tretze estats fundadors.

L'extensa seqüència, que s'havia iniciat amb uns nens que es posaven la mà al cor i juraven lleialtat a la bandera nord-americana, es cloïa amb una altra bandera, la bandera originària, la dels tretze estats fundadors del país.

En aquesta seqüència, Capra i els seus col·laboradors havien plantejat, seguint les recomanacions del *Manual for the Motion Picture Industry*, què hi havia darrera els símbols, què hi havia darrera la bandera nord-americana, i, en fer-ho, havien certificat la singularitat de l'exp*eriència americana*, havien provat de visualitzar les tesis del vicepresident Wallace: la *marxa de l'home comú*, la formació del país, convertit en l'espai on la llibertat política, econòmica, social,

cultural i religiosa s'havia fet realitat, per primera vegada, i havien evocat l'herència americana –*l''American heritage*-, aquell assoliment inicial que havia perdurat a través de la història del país, en establir un clar paral·lelisme -per mitjà de l'estructura circular d'aquella llarga seqüència: les dues banderes americanes que l'obrien i la tancaven- entre la situació bèl·lica de 1942 i la situació viscuda en els primers temps de la colònia i durant la Guerra d'Independència.

War Comes to America. "*Mere flag-waving is not enough".*
Imatge inicial i imatge final de la llarga seqüència dedicada a mostrar què simbolitza la bandera.

Els autors del *Manual* afirmaven:

"We must emphasize the American heritage, the historical development that has made us what we are. What is the American way of life? It is a 1942 version of 1776" [44]*.*

Havien hagut de lluitar per imposar aquell model, aquella idea revolucionària, i, al llarg de la història del país, havien lluitat i s'havien sacrificat per a preservar-ne l'herència, com ho feien ara, també, el 1942.

Però el paral·lelisme amb els esdeveniments contemporanis no concloïa aquí. El segon objectiu de Wallace –i de tota l'administració demòcrata, de fet, començant per Roosevelt- era transmetre el missatge que, a banda de defensar el país i el seu sistema polític i social, calia estendre, aquell sistema, arreu i que aquell era, també, l'objectiu final de la guerra.

El següent fragment de *War Comes to America* n'establia el paral·lelisme històric per mitjà de l'evocació de l'expansió dels tretze estats originaris vers

[44] *Manual*, op. cit., p. 8.

l'oest del continent. Acte destacat de *la marxa de l'home comú*, la colonització del continent havia acabat de refermar el mite de la *Destinació Manifesta*.

Com assenyala Fichou:

"Comme R. W. Emerson, les Américains sont persuadés que leur pays, "le dernier créé, est la plus grande aumône que Dieu ait jamais faite au monde". C'est une idée semblable qui a présidé à la naissance de la "Destinée manifeste" (Manifest Destiny) exprimé en 1845 par John O'Sullivan: la révolution mondiale qui inventera une société nouvelle naîtra aux Etats-Unis par la volonté de Dieu que, cela va de soi, est du côté des Américains"[45].

Aquesta argumentació convertia els nord-americans gairebé en apòstols de la llibertat, amb la missió implícita d'escampar-ne les seves virtuts arreu del món. Aquest recurs ideològic havia estat –i encara és- un dels arguments fonamentals a l'hora de justificar la política expansionista dels Estats Units. El país, però, marcat pel seu passat com a colònia de la Gran Bretanya i pel fet que havia arribat tard a la carrera imperialista, va anar concretant el seu domini, més enllà del territori continental, no pas per l'ocupació prolongada d'altres països sinó per l'exportació, més o menys reeixida, del seu model polític, al mateix temps que per l'establiment de dependències polítiques, econòmiques i comercials d'aquells països; dependències que havien d'acabar implicant, sovint, el control nord-americà dels recursos bàsics d'aquells territoris.

La Segona Guerra Mundial permetia un interpretació en termes imperialistes, en la tradició històrica d'ocupació territorial i d'establiment de colònies: els japonesos lluitaven per a expandir-se pel sud-est asiàtic, en una recerca decidida d'espai vital i de matèries primeres que no els podia proporcionar l'illa on vivien; i el mateix succeïa, en part, en el cas alemany: delerosos de recuperar les seves possessions imperials, perdudes després de la Gran Guerra, i d'imposar-se al continent europeu, sobretot a l'est, per motius ideològics i racistes, però també per motius econòmics; finalment, els italians, sense la contundència ni l'eficàcia de japonesos i alemanys, també havien iniciat la seva aventura bèl·lica recuperant antigues possessions colonials.

[45] Jean Pierre Fichou, *La Civilisation Américaine*, op. cit., p. 103.

Aquesta qüestió, ben real, era evident per als dirigents nord-americans, d'aquí que una de les quatre llibertats proclamades per Roosevelt fos la que reclamava l'establiment d'un nou model de relacions econòmiques, entre els diversos països, que permetés l'intercanvi comercial de manera pacífica –"*The third is freedom from want –which, translated into world terms, means economic understandings which will secure to every nation a healthy peacetime life for its inhabitants –everywhere in the world"*. D'aquí, també, que, com s'ha assenyalat, fos absolutament vigent – a banda d'estratègicament necessària- la proposta de Wallace d'aquella confraternitat universal, en la que els Estats Units esdevenien el país modèlic i inspirador.

A *War Comes to America*, doncs, s'establia l'origen d'aquella gesta modèlica, primer en el viatge dels colons des d'Europa fins a les costes americanes i, tot seguit, en la seva expansió per l'interior del continent. Les imatges escollides, per a relatar aquell episodi, eren les que havien fixat, cinematogràficament, multitud de *westerns*: fileres de carros coberts (*wagons)* avançant cap a algun punt de l'interior del continent (*pàg. 306.1, f. 1*). Aquella acció històrica de conquesta era interpretada, pel narrador, com una acció d'expansió de la llibertat –"*Portàvem la llibertat*", deia -, i ho corroborava afirmant que, en aquella terra encara per civilitzar, a diferència del que succeïa a Europa, on persistien les classes socials, els dogmatismes religiosos i el Dret Diví, no hi *"hauria lloc per a aristòcrates, ni reis, ni nobles, ni prínceps, ni església estatal, ni corts, ni paràsits, ni dret diví per a governar. Aquí el poble va decidir començar des de zero"*.

Aquesta expansió cap a l'oest, trobava la seva prolongació, física i temporal, més enllà del territori nord-americà, en les imatges i en les accions dels soldats nord-americans que, aleshores, lluitaven arreu del món.

"Aquests americans [els soldats] *lluiten pel seu país a l'altra banda del món. Lluiten pel seu país i per molt més que el seu país. Lluiten per una* idea [la llibertat]*"* – havia afirmat el narrador (*pàg. 298.2, f. 4-7*).

L'acció dels pioners, amb els seus carros coberts, es resumia, finalment, amb la imatge d'un mapa damunt el qual s'anava mostrant la formació dels diversos estats i la seva incorporació al país (*pàg. 306.1., f. 2-12*). Damunt

aquelles imatges, s'escoltava una cançó popular nord-americana: *My Country, "Tis of Thee"*. El fragment de la cançó, que s'havia escollit, diu: *"El meu país és teu, dolça terra de la llibertat. Per tu canto, terra per la qual els meus pares van donar la vida, orgull dels pelegrins. A tot arreu, canta la llibertat".*

La cançó era un efectiu i sentit resum de la història dels Estats Units: el país apareixia com una terra de llibertat, una llibertat per la qual, des dels seus orígens, el poble s'havia sacrificat per a defensar. Aquesta mateixa cançó fou utilitzada per John Ford a *The Battle of Midway*, a la seqüència final de l'enterrament dels soldats morts en la batalla contra els japonesos (*pàg. 306.2*). Ford, com va fer Capra, lligava, per mitjà de la cançó, la mort –el sacrifici- dels soldats de Midway amb el sacrifici i la mort que s'havia repetit, una vegada i una altra, des de la fundació dels Estats Units, en defensa del país, de la llibertat que li era intrínseca i de l'expansió d'aquesta llibertat arreu: primer a l'interior del continent, i, després, a la resta del món.

La coincidència d'estratègies narratives no era atzarosa.

El següent tram de *War Comes to America* refermava un altre dels punts destacats pels autors de *Manual*: l'afirmació que el país era un *melting pot*, un gresol de races i de cultures. Amb el país constituït, aquest esdevenia el lloc de destinació de milers d'immigrants. Aquesta realitat històrica era plantejada, però, de manera gens conflictiva, absolutament ideal (*pàg. 306.3, 306.4*).

Amb la mateixa voluntat simplificadora que havia presidit la reconstrucció cinematogràfica dels inicis del país, la pel·lícula presentava els habitants dels més diversos orígens, matemàticament compartimentats, exercint una professió que els semblava predestinada:

"La suor dels primers colons, de l'anglès, de l'escocès, de l'holandès, va aixecar els tallers de Nova Anglaterra. De l'italià a les mines de sulfur de Louisiana. Del francès, del suïs a les vinyes de Califòrnia i Nova York. Del danès, del noruec, del suec va fer que el Mig Oest s'omplís de gra…".

L'enumeració també incorporava, entre d'altres, els alemanys –caracteritzats pels seus coneixements tècnics -, els xinesos –en la construcció del ferrocarril- i els russos. I, també, *els negres*; així, enunciats genèricament (*pàg. 306.4, f. 15-18*).

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

7

8

9

10

1

2

3

/…/

4

5

6

7

8

9

10

/…/

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

Com es plantejarà més endavant, totes aquelles qüestions que s'escapaven a les coordenades reeixides de l'*experiència americana*, totes aquelles qüestions que contradeien el discurs positiu de *Why We Fight* eren tractades de forma eufemística o, directament, obviades.

La idea del vicepresident Wallace de plantejar un país lliure però encara en construcció, un país on encara no s'havia assolit, veritablement, la igualtat per a tothom, era obviada pels autors de *Why We Fight* o minimitzada: la llibertat i els avenços polítics i socials s'havien d'exportar arreu, però al propi país eren qüestions plenament consolidades. La qüestió racial i la històrica esclavitud es reduïen, a *War Comes to America*, a una simple i innòcua frase: *"els negres collint cotó als camps del sud"*. El mateix principi fundacional que implicava una terra verge –deshabitada- xocava frontalment amb el fet que els Estats Units es van construir damunt l'extermini dels anteriors habitants del continent. Els nadius nord-americans no apareixen en cap dels set episodis de *Why We Fight*. I, en aquesta qüestió, Capra i els seus col·laboradors sí que coincidien amb el vicepresident nord-americà. També Wallace havia evitat de parlar dels indis nord-americans i del seu tràgic destí, quan en el seu discurs havia validat la idea de la terra concedida, providencialment, per Déu als colons provinents d'Europa.

Els plantejaments de Wallace eren útils, doncs, per als responsables de la sèrie, en les seves línies mestres però no pas en tots els seus detalls, i era en les mancances i en els oblits intencionats, quan l'estratègia propagandística que, en el fons animava *Why We Fight*, es posava més al descobert.

Malgrat aquelles desviacions interessades de la línia argumental de Wallace, la seva tesi continuava essent útil: un cop format el país, un cop els immigrants s'havien assentat, el progrés esdevenia l'exemple de la bondat del sistema polític i social que s'havien atorgat els mateixos nord-americans. Des dels orígens agraris –amb la *domesticació* del bosc per part dels colons- fins a la industrialització i el triomf del capitalisme, la crònica del progrés material del país era també la crònica del progrés humà, del triomf de *l'experiència americana*, de la realització del *somni americà*, individualment i col·lectiva. Era, per tant, la idea del progrés plantejada per Wallace la que apareixia en aquella seqüència de *War Comes to America*. Un progrés mesurable en termes de

producció, de nutrició i d'educació; una visió del capitalisme humanitzada –propera als plantejaments del *New Deal*-, que posava la producció, la tecnologia al servei del benestar dels ciutadans, de la seva felicitat.

Les imatges que il·lustraven aquell plantejament descrivien, doncs, una accelerada evolució des dels inicis agraris del país fins a la seva industrialització: destrals que talaven arbres, homes que sembraven manualment, màquines de segar, trens, cotxes, fàbriques en funcionament, la construcció de preses, l'electricitat, els gratacels; i els invents nord-americans: el parallamps, l'anestèsia per mitjà d'èter, el telègraf, la rotativa, el telèfon, etc. Homes i dones d'inventiva i, més important encara, d'iniciativa, apareixien treballant, en llibertat i sense restriccions, a la recerca del bé per a tots, la qual cosa havia permès d'aconseguir, per a la població, el major benestar del món: en sanitat, en nutrició, en educació; havia proporcionat temps lliure per a poder gaudir.

Aquest progrés en els estàndards de vida, en tots aquells aspectes que atenyien el benestar físic i intel·lectual dels nord-americans, no s'havia, però, correspost amb un progrés espiritual; i d'això se'n mostraven orgullosos, els nord-americans.

"Hem progressat materialment. Espiritualment som uns nens" – afirmava la veu del narrador. I, en fer-ho, invocava, una vegada més, l'infantilisme moral dels herois de Capra, la infància rememorada de Tom Sawyer, la perdurabilitat dels valors primigenis de la nació que havien reclamat els *transcendentalistes* –amb Emerson al capdavant-, desitjant que perdurés, també en l'edat adulta dels homes i de la nació, les virtuts de la infantesa, la seva mirada encara no pervertida.

La infantesa –la real, però també l'espiritual- era un element de màxima importància en la concepció del país que projectaven Capra i els seus col·laboradors, però, també, en la concepció del que proposaven la resta de personalitats polítiques i socials de les quals s'han analitzat textos i pel·lícules. Les precaucions, expressades pels autors del text sobre el *Morale Service*, o per Archibald Mac Leish, sobre la suposada vulnerabilitat dels nord-americans davant les campanyes propagandístiques alemanyes, sorgien, en part, d'aquesta concepció ideal del país i dels seus habitants –de la majoria dels seus habitants-, que els faria posseïdors d'una innocència aparentment i

sorprenentment no contaminada, no pervertida, malgrat les vicissituds viscudes al llarg de la història.

La llarga descripció dels orígens del país i del desenvolupament que havia donat com a resultat el seu sistema polític, concloïa, finalment, amb una advertència: el conflicte bèl·lic que es desenvolupava arreu feia perillar tots aquells guanys perquè la guerra que havien iniciat les forces de l'Eix apuntava, directament, a les essències americanes, al seu model de vida, a l'*american way of life,* com afirmava, explícitament, la veu del narrador: *"Lluitem per defensar el nostre model de vida"*, concloïa, damunt un pla general que mostrava una platja plena d'estiuejants.

Aquest extens segment de *War Comes to America* es cenyia, amb força exactitud, als principals punts plantejats pels redactors del *Manual*, a l'hora d'exposar, cinematogràficament parlant, els motius pels quals calia lluitar. Els responsables de *Why We Fight* havien provat de mostrar en imatges que la guerra en la que participava el país era una guerra que implicava tothom, que era la guerra del poble –*the people's war*-, un nou acte en la marxa de *l'home comú* per assolir la llibertat. Però era, també, una acció en defensa de tot allò que ja s'havia aconseguit. Calia, doncs, rememorar l'herència americana –l'*american heritage*-, la construcció del país, a partir del principi de la llibertat i del respecte per l'ésser humà, i a través de la barreja d'immigrants que provenien de múltiples orígens –el *melting pot*-, per a comprendre d'on es venia, per a comprendre què havien fet els avantpassats, amb la idea que les generacions actuals n'havien de prendre el relleu per a mantenir-ne els guanys i per assegurar-los per al futur. La necessitat de comprendre –*"understand"*- què era el que estava en joc passava per evocar el progrés de què gaudia el país, un progrés que es podia quantificar en termes de producció de bens, d'alimentació, d'educació, de gaudi, de llibertat confessional i de pensament; un progrés que els nord-americans experimentaven en la seva vida quotidiana. Els redactors del *Manual* s'havien referit a les quatre llibertats proclamades per Roosevelt, com el barem a partir del qual mesurar aquest progrés i aquesta llibertat i havien afegit:

"We must make the Four Freedoms live and breathe. They must not become mere trademarks. Each individual must know how these Four Freedoms affect his individual life, his everyday affairs. Few of our people have any real grasp of what life would mean to them as individuals if the Axis were to win" [1].

I les imatges d'aquell tram final tenien com a objectiu fer evident, justament això, esdevenir un recordatori, partint de la quotidianitat, partint d'exemples concrets, de què el sistema de vida nord-americà era el millor del món i que aquella bonesa l'experimentaven, gairebé inadvertidament, cada dia els habitants dels Estats Units[2].

La parcialitat d'aquell discurs obviava, com ja s'ha assenyalat, la discriminació racial i els conflictes polítics, laborals i culturals del país o, en cas de reflectir-los, els interpretava com a temporals, episòdics, fàcilment superables mercès als mecanismes de què s'havia dotat el país. Aquest era el cas de, per exemple, la Llei Seca i els conflictes associats a ella, que Capra i els seus col·laboradors reduïen a tres o quatre imatges i a la veu del narrador que, en to lacònic, afirmava: *"Ens vam equivocar. Vam veure el resultat. I ho vam corregir"*. O era el cas, també, de la Depressió, reduïa a tres imatges gairebé abstractes que feien referència a la borsa –i al seu ensorrament- però que evitaven de mostrar les seves conseqüències en els habitants del país, mentre la veu del narrador afirmava: *"Vam assolir una falsa prosperitat i vam caure en picat en la depressió"*, i tot seguit, sense transició, continuava: *"I, malgrat tot, tenim fe en el futur. Edifiquem el futur"* (*pàg. 310.1*). Per a la seqüència, de fet, els responsables de *Why We Fight* van aprofitar algunes de les imatges de *The Plough that Broken the Plains* que Lorentz havia fet servir (*f. 3-10*), també, per a exemplificar l'ensorrament de la borsa. I en el cas de l'evocació de la Llei Seca i de la seva superació es van utilitzar imatges de *The Roaring Twenties* de Raoul Walsh.

---

[1] *Manual*, op. cit., p. 7.

[2] *"We come to understand, with full recognition and devotion, what this nation is, and what we owe to it"* a Franklin Delano Roosevelt, Radio Address, February 23, 1942, a *The War Messages of Franklin D. Roosevelt*, op. cit., p. 45.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

La imatge que oferien, finalment, d'aquella societat, era tant ideal com la que havia plantejat Rochemont a *The Ramparts We Watch* quan evocava la comunitat americana –*l'American comunity*- de 1914.

War Comes to America es concentrava, en el seu darrer tram, i tal com ho havia fet ja *Prelude to War*, en mostrar els esdeveniments que, des del 1931 amb la invasió de Manxúria, havien menat a la Segona Guerra Mundial i a la implicació dels Estats Units després del bombardeig de Pearl Harbor. La pel·lícula es cloïa amb les imatges dels vaixells nord-americans enfonsats i amb la veu del president Roosevelt proposant, al Congrés, la declaració de guerra contra el Japó.

4.2.6. Amb qui lluitem? Els aliats. L'exportació del model nord-americà.

A *War Comes to America*, doncs, es mostrava, en descriure el passat i el present del Estats Units, el país modèlic d'aquella part del món que, seguint la divisió proposada per Wallace, estava formada per les nacions lliures.

Per als responsables de *Why We Fight*, la divisió plantejada pel vicepresident, havia esdevingut útil a l'hora de disposar els set episodis que composaven la sèrie, i ho era, també, a l'hora d'abordar la descripció cinematogràfica dels tres principals aliats dels Estats Units.

The Battle of Britain, The Battle of Russia i *The Battle of China* estaven destinades, respectivament, al tres principals aliats dels nord-americans.

En el seu plantejament global, els tres episodis seguien un esquema similar. Un esquema que es cenyia, de nou, a la proposta dels redactors del *Manual.* Primer de tot, calia fer evident que els nord-americans no lluitaven sols en aquella guerra –"*we are not alone"*; i que la seva lluita no era unilateral, de resposta només a l'agressió japonesa, sinó que formava part d'una estratègia global que contemplava diversos escenaris i que implicava la integració dels Estats Units en una coalició de països.

El segon aspecte en què calia incidir, a través d'aquells tres episodis, era en la descripció dels països aliats; proporcionar una narració cinematogràfica d'aquells tres països –tan diferents entre ells-, amb l'objectiu de fer-los propers

als soldats nord-americans. A través dels tres episodis calia destacar la importància de la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina en la lluita contra les forces de l'Eix; la importància estratègica d'aquells tres països per a la supervivència dels Estats Units, els anys previs a la implicació d'aquest país en la guerra. I calia vèncer, també, els tòpics que envoltaven aquells països, lluitar contra els clixés a què, tradicionalment, l'opinió pública nord-americana els havia reduït: vèncer les reticències enfront d'una Gran Bretanya imperial i classista; superar –o obviar- el comunisme de la Unió Soviètica; descartar el sentiment protector envers la Xina, i enterrar, definitivament, la imatge exòtica, llunyana, del país asiàtic. Per assolir aquest objectiu, es comptava amb dos arguments bàsics: el primer sorgia de la proposta del vice-president Wallace entorn d'aquell *home comú* que es situava més enllà de les divisions territorials, més enllà de les fronteres físiques i ideològiques. I el segon era el model de societat que aquest *home comú* havia fet realitat en el territori conegut amb el nom dels Estats Units de l'Amèrica del Nord.

4.2.6.1. *The Battle of Britain.*

Les imatges inicials de *The Battle of Britain* presenten les Illes Britàniques com l'únic territori de l'Europa occidental que encara no ha estat envaït pels alemanys. Però en el passat no gens llunyà hi ha Dunkerque, aquell punt de la costa francesa on uns 335.000 soldats, anglesos i francesos, en retirada, van aconseguir embarcar cap a la Gran Bretanya. L'episodi de Dunkerque és interpretat com una derrota que deixa la Gran Bretanya en una situació crítica. El documental consigna la desfeta de l'exèrcit britànic però, tot seguit, i acompanyant les imatges dels carrers d'una ciutat anglesa amb vianants, la veu del narrador afirma: *"Però tenien la RAF* [les forces aèries britàniques] *i la Gran Bretanya. El poble britànic*".

Com farien amb *War Comes to America,* Capra i els seus col·laboradors convertien, aleshores, *The Battle of Britain* en el relat de la lluita, no de l'exèrcit britànic –delmat a Europa-, o no només de l'exèrcit britànic, sinó en el relat de la lluita del poble britànic; un poble que, com indicava el narrador, després de

l'episodi de Dunkerque, havia hagut de començar gairebé des de zero, en el seu objectiu de resistir l'atac alemany.

La descripció de *la guerra del poble* es concretava en un seguit d'imatges que connectaven directament amb les proposades a *War Comes to America* (*pàg. 314.1*). La funció bàsica d'aquestes imatges era remarcar la quotidianitat, la proximitat dels hàbits de vida, de la manera de fer britànica amb els estàndards nord-americans, defugint, o mencionant només de passada, la secular estratificació de la societat britànica, suggerint que eren tots els habitants del país els que es preparaven per a fer front a l'amenaça alemanya; una amenaça que, en concretar-se –el bombardeig damunt Londres-, no feia distincions entre rics i pobres.

The Battle of Britain. Les bombes alemanyes sobre la ciutat uneixen londinencs pobres i rics en la desgràcia i en un mateix objectiu: resistir als atacs i derrotar, finalment, les forces de l'Eix.

La identificació d'aquell *poble*, dels seus integrants, amb l'*home comú* de Wallace, amb els habitants dels Estats Units, s'havia de produir, doncs, a través d'una associació visual, d'un reconeixement –d'un autoreconeixement- dels soldats nord-americans –a qui anava destinat el documental- amb les imatges que proposaven els responsables de *The Battle of Britain*. Eren els milers de ciutadans anònims britànics els que es constituïen en un nou exèrcit –no només militar- (*pàg. 314.1, f. 11-12*), els que es disposaven a treballar pel seu país, a sacrificar-se per ell, treballant gairebé sense interrupció, cadascú en el lloc on pogués ser més útil: els homes a l'exèrcit i a les fàbriques; les dones com a infermeres o conductores d'autobús i carteres; els homes vells en tasques de vigilància; els nens, recollint ferralla.

Al mateix temps que es feia una descripció prou exhaustiva de la batalla d'Anglaterra - els *raids* aeris inicials, la victòria de la RAF damunt la Luftwaffe, l'intent d'invasió per terra, per part dels alemanys, el bombardeig sobre Londres-, els responsables del documental afirmaven, també, que la derrota final dels alemanys –el seu frustrat intent d'invasió- era deguda al fet que s'havia produït un enfrontament entre un poble militaritzat, l'alemany, i un poble lliure, el britànic.

A *The Battle of Britain* hi ha, també com a *War Comes to America,* un gran nombre de primers plans de ciutadans i ciutadanes britànics. A la pel·lícula, però, hi ha, a més a més, quelcom que no tornarem a trobar en cap dels sis episodis restants: una seqüència plantejada com si es tractés d'una pel·lícula de ficció (*pàg. 314.2, 314.3 i 314.4*).

Interpretada per dos actors no professionals –a la manera dels protagonistes de *The Ramparts We Watch*-, aquesta seqüència és el relat d'un moment viscut durant un dels bombardeigs alemanys. Comptant amb una planificació que contempla des de primers plans i plans insert fins a plans generals, i que té en compte els *raccords* de moviment i de mirada, la seqüència mostra allò que els passa a dos ciutadans britànics durant aquell bombardeig.

La breu seqüència s'inicia amb una imatge, en pla americà, d'un dels dos homes que, al carrer, està reparant quelcom (*f.1*). L'acció és descrita amb detall per mitjà d'un pla insert de les seves mans que treballen en una tanca i, tot seguit, per mitjà d'un primer pla del seu rostre, que permet mostrar-lo concentrat en allò que fan les seves mans. Aleshores, damunt el primer pla del rostre de l'home, s'escolta el soroll, en off, d'uns avions que s'apropen. L'home alça els ulls al cel i, tot seguit, demana, a algú que es troba fora de camp, que *"porti els cascos"*. El següent pla –un pla americà- mostra el company d'aquest home que fa acció d'anar a buscar els cascos que els han de protegir del bombardeig. A partir d'aquí, la seqüència manté el punt de vista sobre el primer home i, per mitjà d'un muntatge alternat, mostra l'acció dels avions damunt la ciutat i la reacció d'aquest home als efectes del bombardeig. Veient que els avions deixen anar les seves bombes, l'home es llança al terra i es protegeix el cap amb les mans. Un cop han passat els avions, un primer pla mostra, de nou, l'home que sense alçar-se del terra, cerca amb la mirada el seu company i el

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

¡Crei que te habian dado!
2
tve

25

¿A quien a mi? ¡No!
Tenia los dedos cruzados.
2
tve

26

¿A quien a mi? ¡No!
Tenia los dedos cruzados.
2
tve

27

crida, angoixat. Finalment, l'home s'incorpora i fa acció d'anar a l'encontre del seu company. Aleshores, respectant el punt de vista subjectiu d'aquest personatge, l'espectador descobreix, també, el seu company –captat en un pla general- que s'apropa caminant tranquil·lament pel carrer, amb els cascos penjant d'una de les seves mans. El primer home, alleujat, s'exclama: *"Em creia que t'havien tocat!"*; i la seqüència es clou amb un petit acudit: el seu company, que continua avançant cap a la càmera, contesta: *"A qui? A mi? ¡No! Tenia els dits creuats"*, i l'espectador veu, ara ja en pla mig, com alça la seva mà i mostra, efectivament, els seus dits creuats (*pàg. 314.4, f. 27*).

Aquesta breu anècdota, plantejada amb els recursos expressius del cinema de ficció, probablement pertanyia a alguna pel·lícula britànica de l'època, feta amb una intencionalitat propagandística similar. En el context d'un documental de compilació, com ara de *The Battle of Britain,* no deixava, però, de ser sorprenent, encara que no era excepcional, si ens atenem a les pràctiques narratives de *The March of Time.*

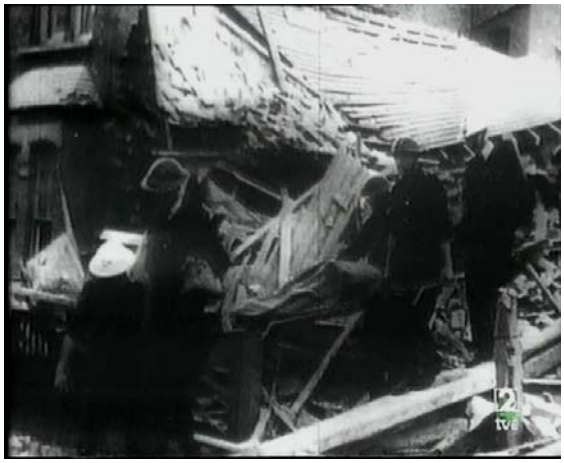
En aquesta seqüència, el temps narratiu del documental de compilació, caracteritzat, generalment, per aplegar en uns quants plans accions separades per hores, dies, mesos o anys, s'alenteix fins a descriure una acció de pocs minuts; una acció que permet l'espectador de descobrir, en aquells dos ciutadans britànics anònims, sentiments com la por, l'amistat o, fins i tot, el sentit de l'humor.

Per mitjà d'aquella seqüència de ficció, interpretada per actors no professionals, els autors de *Why We Fight* rescataven rostres, accions i sentiments del *continuum* històric, els alliberaven de l'anonimat, els singularitzaven i, en fer-ho, els oferien a l'espectador com a contrast, una vegada més, a les imatges de masses de ciutadans -masses sense rostre, individus que havien perdut la seva individualitat- que aclamaven els líders feixistes.

L'objectiu central, doncs, de *The Battle of Britain* era fer evident la similitud entre nord-americans i britànics a l'hora d'acarar el conflicte bèl·lic, fer explícit que en ambdós casos el protagonista d'aquella lluita era l'*home comú,* i que la lluita tenia un mateix objectiu: la derrota de les forces de l'Eix per a consolidar la democràcia i la llibertat. Capra i els seus col·laboradors també eren curosos en deixar constància de la importància de la resistència britànica

per a la pervivència dels Estats Units, seguint la pregunta retòrica que formulaven els redactors del Manual: *"Where would we today if Britain had not continued to resist in the critical year when she stood alone, unprepared, and without allies, against the Axis?"*[48].

Els responsables de *Why We Fight* plantejaven, finalment, *The Battle of Britain* com un exemple per als soldats nord-americans, i també per als civils, malgrat que la pel·lícula no es va arribar a estrenar a les sales comercials; un exemple de la capacitat de sacrifici dels britànics, tant en la batalla com a la reraguarda. Un sacrifici que es mostrava, però, obviant les imatges punyents: el *blitz* alemany sobre Londres és mostrat des de la serenitat; la imatge global que transmet el documental d'aquell episodi devastador és la d'una peculiar harmonia. Les imatges dels moments previs als bombardeigs sobre Londres mostren els britànics dirigint-se als refugis amb ordre i sense pressa. La situació es viu amb resignació, però, sobretot, amb fermesa; i, entremig de nombrosos plans que mostren els edificis destrossats per l'efecte de les bombes, a *The Battle of Britain* només apareixen dues imatges dedicades a les víctimes humanes, i, en ambdues ocasions, aquestes víctimes són mostrades des d'un prudent pla general.



The Battle of Britain. Les dues imatges de víctimes dels bombardeigs alemanys. En la primera imatge, la persona morta, que transporten els soldats amb la llitera, és coberta amb una manta. En la segona imatge, el cos de la dona gairebé es confon amb la runa que l'envolta.

[48] *Manual*, op. cit., p. 26-27.

Aquesta profilaxi cinematogràfica contrasta amb la cruesa amb què es mostra la guerra a la Unió Soviètica i a la Xina, i, sobretot, amb la cruesa amb què es mostren les víctimes soviètiques i xineses d'aquella guerra[49].

The Battle of Britain també planteja una altra diferència respecte dels dos episodis següents i respecte de *War Comes to America*. En aquest darrer documental, els responsables de *Why We Fight*, cenyint-se a la proposta del vicepresident Wallace d'interpretar la Segona Guerra Mundial com un acte de *la marxa de l'home comú* vers la llibertat, havien evocat el passat del país i, en fer-ho, havien certificat el compromís dels nord-americans amb la llibertat al llarg de la història. Aquest viatge cinematogràfic al passat, Capra i els seus col·laboradors el van plantejar, també, a *The Battle of China* i *The Battle of Russia* amb el mateix objectiu: reafirmar el compromís històric de xinesos i russos amb la llibertat. Ara bé, aquest *flash-back* no apareix a *The Battle of Britain;* en aquesta ocasió, s'obvia el passat dels britànics i, això, no deixa de ser paradoxal, en tractar-se, la Gran Bretanya, d'una de les democràcies més antigues del món. Les causes d'aquest *silenci* cinematogràfic cal cercar-les, probablement, en el passat compartit d'ambdues nacions. En el seu camí cap a la independència, els Estats Units van haver de lluitar justament contra la Gran Bretanya. Tothom sabia que el pas essencial del país nord-americà vers la seva independència es va produir en pugna contra qui ara era el seu principal aliat: la Gran Bretanya. Però una cosa era saber-ho i l'altra citar-ho explícitament en unes pel·lícules –*War Comes to America* i *The Battle of Britain*- amb les quals es cercava, justament, de superar antagonismes i prejudicis. En algun moment de la Història, la Gran Bretanya havia estat –i encara ho era- un poder imperial i els americans s'havien revelat contra aquell poder. Com en altres ocasions, al llarg dels set episodis de la sèrie, davant la dificultat que plantejava aquella aparent contradicció, s'optava pel silenci, per la no inclusió de l'episodi. I això, malgrat que el coronel Munson, reclamant *l'estratègia de la veritat* per a la propaganda nord-americana, havia escrit:

"To say Russia is a union of socialist soviet republics formed after a revolution, or that America fought Britain to attain independence is not

[49] És una qüestió que es desenvolupa més endavant, vid. 331.

weakening the case for your ally. It is destroying the weapon of your enemy and taking all the priming out of his ammunition"[50].

A *Why We Fight*, com es veurà més endavant, seran comptades les ocasions que s'utilitzarà el terme Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques i la Revolució Russa apareixerà breument, a *The Battle of Russia,* però ho farà de manera eufemística, sense ésser citada directament[51].

I en el cas britànic, tal i com indica Marc Ferro, la qüestió era tan delicada que transcendia aquelles pel·lícules de propaganda per a esdevenir un tema de difícil solució en la història de les relacions entre els Estats Units i la Gran Bretanya. En aquest sentit, Ferro, consigna el reduït nombre de pel·lícules de ficció que sobre la Guerra d'Independència s'han produït als Estats Units:

"Un film sur la Révolution de 1783 devrait évoquer la guerre contre l'Angleterre. Or, cet acte de naissance-là ne plaît pas aux Américains –qui préfèrent traiter de la guerre de Sécession, leur guerre civile. La raison pourrait être, inconsciente, que la classe dirigeante américaine, les W.A.S.P. (White, Anglo-Saxon, Protestant) ne veut pas rompre ses liens filiaux avec l'Angleterre: si elle le faisait, les non W.A.S.P. (Italiens, Juifs, Slaves, Noirs, etc.) affirmeraient avec plus de force leurs droits à ne pas être des communautés de deuxième classe. Ainsi, le cinéma des années 1920-1950 n'insiste pas sur cette rupture avec l'Angleterre"[52].

A *The Battle of Britain* no hi havia inconsciència. La Gran Bretanya era un aliat i, si en el cas de *War Comes to America*, els responsables de *Why We Fight* es veien obligats – estaven narrant la seva pròpia història- a reproduir alguns moments claus de la lluita per la independència que implicaven els britànics –als quals, però, no citaven mai explícitament -, a *The Battle of Britain*, davant la disjuntiva, optaven per no dir res, per silenciar aquells esdeveniments històrics que podrien comprometre l'estratègia propagandística.

---

[50] *Document 25*, *Memo, Lyman Munson to Col. Watrous*, op. cit., p. 117.
[51] Vid. p. 327.
[52] Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993, p. 245.

4.2.6.2. *The Battle of Russia.*

Les contradiccions amb què van topar els responsables de *Why We Fight*, en plantejar *The Battle of Britain*, van continuar a l'hora de desenvolupar els dos següents episodis. Les tensions entre la realitat històrica i social de la Gran Bretanya i la imatge que en projectaven, a través de *The Battle of Britain*, eren, però, des del punt de vista nord-americà, relativament menors en comparació a les que es van produir en abordar la descripció de la Unió Soviètica i la Xina.

Inclosa en el bàndol dels pobles lliures –segons la formulació del vicepresident Wallace – la Unió Soviètica havia d'acreditar, a través de la seva història, un anhel constant per la llibertat, una lluita constant per assolir-la. Com a *The Battle of Britain,* també en aquest cas, els veritables protagonistes d'aquella lluita històrica per la llibertat havien d'haver estat els habitants del país, l'*home comú*. I, també en aquesta ocasió, es mostrava aquell *home comú* a través d'un seguit d'imatges que provaven de singularitzar-lo i de fer-lo proper als soldats nord-americans. L'estructura narrativa utilitzada per aconseguir-ho era, significativament, semblant a la que utilitzarien per a descriure els Estats Units a *War Comes to America*.

Rússia era un imperi o una república de repúbliques, segons la formulació soviètica. Partint d'aquella realitat territorial, doncs, a *The Battle of Russia* es proposaven un seguit de plans dels diversos habitants de les repúbliques i de les regions que conformaven aquell vast imperi. Sense citar-lo explícitament, la disposició d'aquells plans - que mostraven, segons especificava el narrador, ucraïnesos, georgians, mongols, etc.- , evocava el *melting pot* nord-americà i anticipava la reconstrucció que, d'aquest, n'havien de fer Capra i els seus col·laboradors a *War Comes to America*.

Les imatges escollides, a *The Battle of Russia*, mostraven els diversos habitants de les repúbliques amb els seus vestits tradicionals, interpretant algun ball, tocant algun instrument o realitzant alguna tasca que els singularitzava; aquelles imatges escollides potenciaven el vessant folklòric, feien èmfasi en la diversitat, amb l'objectiu, probable, de combatre la imatge austera i uniforme que habitualment anava associada a la iconografia soviètica i que, per exemple, havia esdevingut un dels principals arguments de la irònica descripció

que Charles Brakett i Billy Wilder havien proposat dels soviètics, quan van confeccionar el guió de *Ninotchka* (*pàg. 320.1*).

Aquella diversitat, però, com en el cas nord-americà, havia acabat donant com a resultat un sol país (*f.6*).

La importància d'aquella seqüència, es trobava, de nou, no en les diferències sinó en les similituds –o en les possibles similituds- que es poguessin establir entre els soviètics i els nord-americans i britànics. Era, doncs, amb aquest objectiu que la seqüència continuava, després de mostrar la diversitat regional, assignant oficis als habitants de la URSS: operaris de fàbrica, soldats, paletes, mariners, escolars, pagesos, infermeres, enginyers, mestresses de casa, científics, etc. Amb aquella segona enumeració, els responsables de *The Battle of Russia* mostraven l'*home comú* de la Unió Soviètica, però, també, el situaven, i situaven el país, en el camí del progrés, tal i com l'havia descrit el vicepresident nord-americà Wallace (*pàg. 320.2*).

Resultat de la llibertat i la democràcia, aquell progrés, el vicepresident, en la seva intervenció davant la *Free World Association*, no l'havia circumscrit només als països de llarga tradició democràtica –com Estats Units o la Gran Bretanya - sinó a tots aquells que d'alguna manera havien fet gestos –més o menys significatius, de major o menor amplitud- en favor de la universalització de l'ensenyament i de la industrialització. En un to optimista –falsament optimista?- , el vicepresident havia afirmat: *"Russians, Chinese, and the Indians both of India and the Americas all learn to read and write and operate machines just as well as your children and my children. Everywhere the common people are on the march"*[53].

Amb l'objectiu de reconvertir l'economia de la Unió Soviètica, endarrerida i eminentment agrícola, en una economia planificada, de base industrial i altament tecnificada, Stalin havia impulsat una forta centralització i un seguit de plans quinquennals que van tenir conseqüències duríssimes per a la població, sobretot per als pagesos. Però més enllà d'aquella qüestió, el cert és que, en finalitzar el primer pla quinquennal, vers el 1933, els resultats van començar a ser visibles i la Unió Soviètica va aconseguir evitar, per exemple, en aquells

[53] Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association", op. cit., vid. p. 184.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

...donde antiguos
edificios...

...se levantan al lado
de las estructuras...

...de la civilizacion
noderna.

Donde las viejas drashkas,...

...compiten
con las limusinas.

anys de depressió mundial, la qüestió de l'atur massiu que tan afectava el model capitalista[54].

Aquells fets podien validar les afirmacions del vicepresident nord-americà, però, en qualsevol cas, no eren el resultat, com pretenia, de la democràcia i la llibertat, sinó, justament, del contrari: d'un procés progressiu de centralització i de conversió del país en una dictadura.

Desconeixent el cost de les polítiques de Stalin o, en cas de conèixer alguns aspectes d'aquestes polítiques, obviant-los[55], Capra i els seus col·laboradors van cenyir-se a les paraules del vicepresident i van oferir, com a prova del progrés de la URSS, imatges de Moscou i les van acompanyar de la veu del narrador que afirmava*: "...les antigues edificacions s'alcen al costat de les estructures de la civilització moderna"* (*pàg. 320.3*).

Símbols de la modernitat, els automòbils i els tramvies, els semàfors i les fàbriques fumejants, que apareixien a *The Battle of Russia,* podien recordar els automòbils, els tramvies, els semàfors i les fàbriques de qualsevol gran ciutat nord-americana. Aquelles imatges, junt amb els plans dels russos treballant en els més diversos oficis, havien de convertir-se en una prova objectiva de l'alineament de la Unió Soviètica al cantó de les societats lliures i democràtiques; una prova del seu progrés fruit de la llibertat.

Símbols del progrés: fabricació, en sèrie, de tractors, a *The Battle of Russia* i de cotxes a *War Comes to America*.

[54] E.H.Carr, *La revolución rusa. De Lenin a Stalin. 1917-1929*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, especialment p. 183 i següents.
[55] Vid. declaracions de Capra, sobre *The Battle of Russia*, p. 280-281.

La visió de la transformació de l'economia soviètica, del procés d'industrialització experimentat per la URSS, que s'oferia a *The Battle of Russia,* era una visió positiva, de dimensions humanes. Era un desenvolupament que Capra i els seus col·laboradors mostraven intentant d'equipar-lo al desenvolupament experimentat pels Estats Units. La maquinària, a les fàbriques o al camp, estava al servei de les persones i, per descomptat, no es feia cap referència als traumàtics processos de col·lectivització agrària. L'èmfasi es focalitzava, com si es tractés de la pel·lícula de Sergei Eisenstein *Lo Viejo y lo Nuevo* (*Staroe i novoie,* 1928) o de *La Tierra* (*Zemlya*, 1930) d'Alexandre Dovjenko, en la perfecta simbiosi que s'havia aconseguit establir, en aparença, entre la maquinària –el tractor va esdevenir, realment, clau per a la col·lectivització[56]-, i els pagesos i la terra que conreaven.

També una pel·lícula de ficció com *The North Star* havia plantejat aquell equilibri modèlic entre allò que representava la terra russa, amb la seva riquesa gairebé infinita de matèries primeres, i els seus habitants que, raonadament, l'explotaven mercès a les màquines.

Aquell equilibri paradisíac –com havia succeït a *The Mortal Storm*- només es trencava amb la invasió alemanya del país[57].

The North Star, allò vell i allò nou, en un *koljós* modèlic. I una festa agrícola després de la sega.

[56] *"A partir de 1928, los tractores desempeñaron un papel crucial en los programas para la modernización y la colectivización de la economía campesina. Fueron la principal contribución del plan quinquenal a la promoción de la producción agrícola"*, E.H.Carr, *La revolución rusa. De Lenin a Stalin. 1917-1929*, op. cit., p. 190.

[57] Sobre *The North Star* (p. 163) i *The Mortal Storm* (p. 133-135).

De la mateixa manera a com succeïa a *War Comes to America*, també a *The Battle of Russia*, la relació entre els russos i la terra on vivien assolia una dimensió transcendental, de simbiosi: només a través de la terra prenien sentit el país i els seus habitants, i al mateix temps, només amb l'explotació curosa, comprensiva, amorosa d'aquells habitants, la terra donava els seus fruits en plenitud.

A *The Battle of Russia,* la llarga seqüència de presentació de *l'home comú*, es cloïa amb una imatge d'una gran filera d'homes i dones avançant cap a la càmera –significativament *marxant* cap a la càmera-, mentre el narrador, en referir-se a aquells homes i dones i, per extensió, a tots els habitants de les repúbliques soviètiques, afirmava:

"Facin el que facin; visquin on visquin, tots tenen una cosa en comú: estimen la seva terra".

The Battle of Russia. La identificació dels soviètics amb la terra on viuen.
La darrera imatge es manté uns instants en pantalla per a permetre l'espectador veure com la filera d'homes i dones avança cap a la càmera.

Aquesta identificació amb la terra portava implícita, també, la seva defensa al llarg de la Història. Com succeïa en el cas dels Estats Units, també la història de la Unió Soviètica podia ser interpretada com el relat de la lluita dels seus habitants per la llibertat, pel manteniment de la seva terra lliure d'invasions estrangeres[58].

En aquest cas, i a diferència del que s'esdevenia amb la Gran Bretanya, es podia mirar enrere, sense problemes d'incompatibilitat, a la recerca d'exemples d'aquella lluita històrica a favor de la llibertat. En el passat rus, segons els responsables de *The Battle of Russia*, es podien trobar episodis equivalents a Lexington, Monmouth o Yorktown.

Un exemple era la lluita dels russos contra l'Orde Teutònic, el 1242.

Fundat a Palestina, el 1190, durant la tercera croada, l'orde, de caràcter político-militar, estava format exclusivament per nobles teutons. En tornar a Europa se'ls va encarregar de conquerir la zona de la Prússia oriental i les regions adjacents. Recolzats per l'església catòlica, i davant les seves continuades victòries i el seu avenç pels territoris eslaus del Bàltic oriental, van plantejar una nova croada, en aquesta ocasió contra els cismàtics ortodoxos del nord de Rússia. La seva aventura militar va acabar en derrota, el 1242, a la batalla del llac Peipus, on van ser derrotats per Alexandre Nevski, príncep de Nòvgorod. Aquesta derrota va significar la fi de la seva expansió sobre Rússia.

Per a descriure, cinematogràficament, aquell episodi del passat, a *The Battle of Russia* s'utilitzaven diverses seqüències de la pel·lícula *Alexandre Nevski* (*Alexandr Nevski*,1938) de Sergei M. Eisenstein.

En recórrer a la pel·lícula d'Eisenstein, Capra i els seus col·laboradors proposaven una interpretació en clau contemporània, tal i com ho havia fet també el realitzador soviètic, dels fets esdevinguts el 1242.

Alexandre Nevski era, sota l'aparença d'una reconstrucció històrica del passat rus, una pel·lícula amb voluntat exemplar que permetia establir equivalències entre els fets ocorreguts al segle XIII i la situació que vivia la Unió Soviètica en aquells moments –1938-, sota el règim de Stalin i davant

[58] Ni en el cas nord-americà ni tampoc en aquest es qüestionava les dimensions territorials dels països, era quelcom inqüestionable que portava implícita, una vegada més, una visió finalista dels esdeveniments històrics: en aquest cas, la constitució de la URSS.

l'amenaça d'invasió nazi, que el pacte de no agressió germanosoviètic, signat el 27 d'agost 1939, va endarrerir fins el 22 de juny de 1941[59].

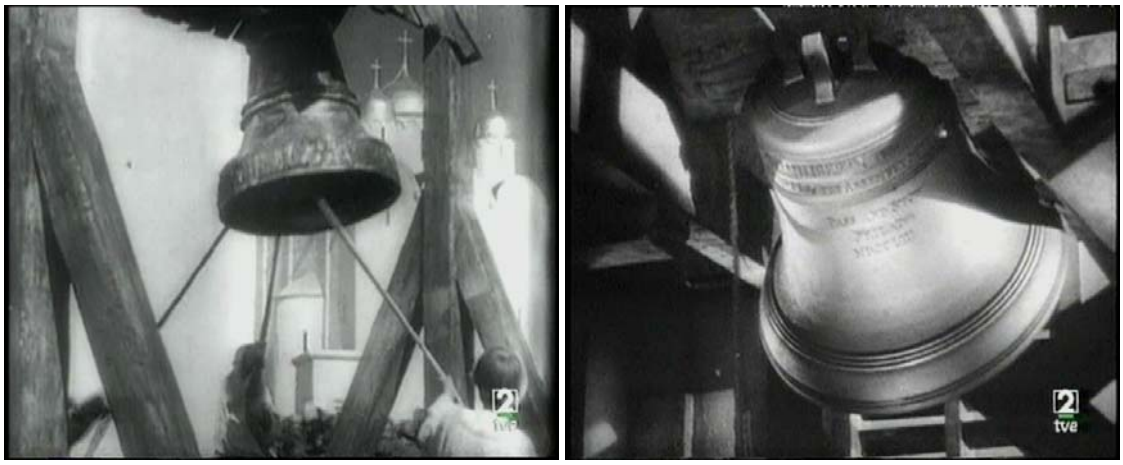
A *The Battle of Russia* es van seleccionar, de la pel·lícula d'Eisenstein, aquelles imatges que permetien reforçar la idea de l'estreta comunió que, en aquella circumstància, s'hauria establert entre el poble rus i el seu líder, Alexandre Nevski. Amb aquelles imatges s'havia de transmetre la idea que aquella havia estat, també, la *guerra del poble*.

Un dels fragments seleccionats mostrava alguns camperols russos fent sonar una campana, convocant tothom a lluitar contra l'amenaça exterior. Aquell gest i aquella campana, podien evocar la *Liberty Bell*, que havia esdevingut un dels símbols de la lluita nord-americana per la independència, en els temps de la colònia. Situada a la torre de l'*Independence Hall* de Filadèlfia[60], la campana havia estat construïda, el 1751, per ordre de l'assemblea de Pensilvània, i duia una inscripció extreta de la Bíblia: *"Proclaim Liberty throughout all the land unto all the inhabitants thereof"* [61]. El 8 de juliol de 1776, la campana va sonar convocant tots els ciutadans a escoltar la primera lectura pública de la Declaració d'Independència[62].

Una imatge de la *Liberty Bell* apareixia com a cloenda dels set episodis de *Why We Fight* i el mateix Capra la va escollir com a emblema de la seva productora, *Liberty Films,* quan, després de la guerra, va iniciar una efímera carrera com a productor independent, juntament amb William Wyler, George Stevens i Samuel Briskin[63].

---

[59] Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p.14.
[60] Sobre l'*Independence Hall*, vid. p. 146.
[61] Levític 25,10, *Bíblia Catalana*, op. cit.
[62] Sobre la *Liberty Bell* vid. http://www.nps.gov/inde/liberty-bell.html.
[63] Frank Capra, *El nombre delante del título*, op. cit., p. 429.



1 2

1- Fotograma d'*Alexandre Nevski* a *The Battle of Russia*: la campana sona convocant tot el poble de Nòvgorod a lluitar, sota el guiatge del príncep Nevski, contra els invasors germànics. 2- *Prelude to War*: la *Liberty Bell*. Un pla detall d'aquesta campana clou els set episodis de *Why We Fight.*

Després de l'episodi d'*Alexandre Nevski*, l'exemplar recorregut històric de la lluita del poble rus per la seva llibertat continuava, a *The Battle of Russia,* amb tres dates més: el 1704, la batalla del poble rus, aquest cop liderat per Pere el Gran, contra els invasors suecs; el 1892, la campanya contra Napoleó, que es revelava gairebé premonitòria del que s'esdevindria amb els alemanys, un segle i mig després; i, finalment, el 1914, una data fonamental per a les intencions dels autors de *The Battle of Russia*, perquè en aquella ocasió, els russos s'havien enfrontat a les tropes alemanyes del Kàiser Guillem. Amb aquesta darrera data ja no calien interpretacions més o menys al·legòriques, com en el cas de l'episodi del 1242; en aquesta ocasió, la connexió entre les dues guerres mundials era directa i l'enemic principal, en ambdues ocasions, havia estat Alemanya.

En aquesta enumeració de les dates claus de la lluita històrica del poble rus per la llibertat, però, hi havia hagut un episodi essencial; un episodi que no havia implicat l'enfrontament amb cap exèrcit forà, sinó que havia comportat la lluita contra el poder establert al propi país, el poder de reminiscències feudals del tsar. Cal recordar que el vicepresident Wallace havia col·locat la Revolució Russa en la llista de les accions revolucionàries protagonitzades per *l'home comú*, en el seu avenç cap a major quotes de llibertat, i, de fet, els responsables de *Why We Fight* no podien obviar aquell episodi si no volien

posar en perill la credibilitat de *The Battle of Russia.* Però, com havien fet al llarg de la sèrie, en abordar altres qüestions compromeses, també en aquest cas la referència a la Revolució Russa és mínima. A *The Battle of Russia* s'evoca el procés revolucionari sense esmentar-lo pel seu nom i sense datar-lo, fet que contrasta amb les datacions dels anteriors episodis protagonitzats pel poble rus en la seva lluita per la llibertat. I, a nivell visual, la generositat amb què es mostren els anteriors episodis bèl·lics, es veu reduïda aquí a una breu imatge del tsar i a una altra, gairebé abstracta, en què apareixen uns fusells, amb les baionetes calades, que s'alcen, mentre el narrador afirma: *"Però el poble rus sota el règim del tsar, no només lluitava contra els alemanys, sinó contra l'opressió dins el seu propi país".* Aquesta breu imatge prové d'una altra de les pel·lícules senyeres de la revolució soviètica i de la filmografia d'Eisenstein: *Octubre* (*Oktiabr*, 1927).

The Battle of Russia. La imatge, extreta d'*Octubre* que resumeix la Revolució Russa.

La discreció amb què abordaven aquell fet històric, de tanta transcendència, no feia sinó confirmar, com ja s'ha assenyalat anteriorment, les complexes relacions que mantenien els Estats Units amb la Unió Soviètica.

Els autors del *Manual* havien afirmat que els nord-americans rebutjaven el comunisme però no els aliats russos i el vicepresident Wallace havia proporcionat la solució –o una possible solució-, a aquell dilema, en centrar la qüestió, no en les incompatibilitats polítiques, sinó en una hipotètica coincidència històrica que tenia com a protagonista *l'home comú* i la seva marxa secular a la recerca de major quotes de llibertat.

Seguint, doncs, aquesta línia argumental, a *The Battle of Russia,* els aliats soviètics són mostrats, lluny de qualsevol referència político-ideològica, com un poble que ha lluitat històricament per la seva llibertat i per assolir el progrés, en els termes en què l'havia descrit el vicepresident nord-americà.

A banda d'aquest episodi revolucionari, compromès des del punt de vista nord-americà, Capra i els seus col·laboradors també van haver d'enfrontar-se, *a The Battle of Russia,* a dues altres qüestions delicades: la figura de Stalin i el pacte germanosoviètic de 1939.

Pel que fa a la figura del dictador, es va reduir la seva presència cinematogràfica, també, a una sola imatge, mentre es consignaven unes significatives paraules –per a l'estratègia retòrica de la pel·lícula- que hauria pronunciat el líder soviètic:

"Aquesta no és una guerra comuna. És la guerra de tot el poble rus".

Stalin era una figura incòmoda i la seva presència efímera contrasta, significativament, amb la generositat amb què es mostren Churchill a *The Battle of Britain* i, fins i tot, Chiang Kai-shek, a *The Battle of China.* La qüestió no era tant que Stalin fos un dictador –Chiang Kai-shek també va instaurar una dictadura en fer-se amb el poder- sinó que era el màxim dirigent d'un país comunista; deixant de banda el fet que, en l'estratègia d'aliances amb la Xina, el govern nord-americà havia apostat per recolzar el líder nacionalista enfront de Mao Zedong i el seu moviment comunista.

L'altre tema compromès, el pacte germanosoviètic, és interpretat, a *The Battle of Russia*, com una estratègia soviètica per guanyar temps; un pacte que ha de permetre els soviètics reorganitzar i incrementar el seu exèrcit i preparar-se millor per a una guerra inevitable. Tanmateix, a la pel·lícula, no es fa cap referència a la invasió soviètica de la Polònia oriental –el 17 de setembre de 1939, en plena campanya alemanya al mateix país. I tampoc no es fa cap referència a què el pacte va significar que la Unió Soviètica posés sota la seva òrbita Lituània, Estònia i Letònia, a canvi de concessions territorials a Alemanya. De fet, fins a la seva entrada a la guerra al costat dels aliats, provocada, bàsicament, per l'inici de l'ofensiva alemanya sobre el seu territori,

el 22 de juny de 1941, la Unió Soviètica es va comportar com una veritable potència amb ànsies d'expansió. El seu atac a Finlàndia –que tampoc no apareix a la pel·lícula -, el novembre de 1939, va significar la seva exclusió de la Societat de Nacions i que tropes anglo-franceses desembarquessin a Noruega amb la intenció de recolzar Finlàndia. Només la suspensió de l'ofensiva, per part de la mateixa Unió Soviètica, va evitar l'enfrontament; malgrat que ja aleshores havia aconseguit posar sota el seu control una part del territori finlandès. El 26 de novembre de 1940, la Unió Soviètica es mostrava, encara, disposada a firmar un acord amb Alemanya, Itàlia i Japó si s'acceptaven les seves reivindicacions territorials[64].

Possiblement, el xoc amb Alemanya era inevitable –Hitler havia fixat com a objectiu la Unió Soviètica ja des de les pàgines de *Mein Kampf*- però la seqüència d'esdeveniments no era tan simple com la plantejaven Capra i els seus col·laboradors i, sobretot, la segona guerra mundial distava molt de ser, des del seus primers compassos, l'enfrontament entre dos blocs perfectament dibuixats, com proposaven els episodis de *Why We Fight*, com afirmava el vicepresident Wallace.

Una vegada més, a *The Battle of Russia* s'obviaven totes aquelles qüestions que podien provocar una distorsió en l'estratègia que cercava de fer propera la realitat soviètica als soldats nord-americans.

Com a *The Battle of Britain*, els eixos argumentals de la pel·lícula dedicada a la Unió Soviètica eren, també, tres: la interpretació de la guerra entre soviètics i alemanys com una guerra entre un poble, el soviètic, i un exèrcit, l'alemany; l'afirmació que aquella lluita present era, de fet, un episodi més d'una lluita històrica que havia sostingut el poble rus per la llibertat i el progrés; i, finalment, la idea que el sacrifici del poble soviètic, en la guerra actual, havia estat positiu per als nord-americans perquè havia impedit la consolidació a tota l'Europa continental del poder alemany; aquest sacrifici havia d'esdevenir, a més a més, un exemple per als nord-americans davant la complicada situació a què s'acaraven.

[64] R.A.C. Parker,*Historia de la Segunda Guerra Mundial*, Prensas Universitarias de Zaragoza 1998, pàg. 82.

Si en el cas britànic, pel que fa a aquest darrer punt, l'exemple triat havia estat la batalla de Londres, en el cas soviètic els exemples escollits van ser la batalla de Moscou i els setges i les batalles de Leningrad i Stalingrad.

En aquest sentit, i gràcies, en bona mesura, al material proporcionat pels noticiaris soviètics, a *The Battle of Russia* es mostrava com, de forma similar al que s'havia esdevingut a la Gran Bretanya, tota la Unió Soviètica es reconvertia en un país abocat a la guerra.

Una de les pel·lícules més utilitzades fou el documental *Stalingrad*. Producte del treball de diversos operadors, *Stalingrad* va cobrir, cinematogràficament parlant, els cinc mesos d'atac i setge alemany a la ciutat. Entre els operadors hi havia Roman Karmen, que va arribar a la ciutat el darrer mes de combat i a qui s'atribueix la filmació de les imatges de la rendició del mariscal Von Paulus. Karmen, un cop alliberada la ciutat, va reconstruir, per al documental, el moment en què les tropes soviètiques s'unien en un moviment de pinça que va sorprendre els alemanys per la reraguarda i que, de fet, va marcar l'inici de la fi de la seva ofensiva. El material cinematogràfic dels llargs mesos de setge es va editar sota la supervisió de Leonid Varlamov i *Stalingrad* es va estrenar només sis setmanes després de la capitulació alemanya[65].

The Battle of Russia. Imatges filmades per Roman Karmen, que pertanyen al documental *Stalingrad*. La reconstrucció cinematogràfica de la trobada de les dues unitats de l'exèrcit soviètic que van encerclar les tropes alemanyes, i les imatges documentals de la rendició del mariscal Von Paulus.

[65] Roger Manvell, *Films and the Second World War*, op. cit., p. 204-205. I sobre la participació de Roman Karmen vid. Patrick Barbéris, *Roman Karmen. Une légende rouge*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

El material fílmic dels noticiaris i dels documentals soviètics sobre aquesta batalla i sobre la resta d'episodis bèl·lics era d'una cruesa xocant, sobretot per a nord-americans i britànics. En el cas nord-americà, com assenyala Doherty, la censura militar va ser molt estricta i no fou fins ben entrat el 1943, quan la guerra es començava a decantar del cantó dels aliats, que, als cinemes dels Estats Units, no es van començar a veure algunes imatges de soldats nord-americans morts en combat. Però, en qualsevol cas, aquestes imatges mai no van arribar a ser tan explícites com les de les pel·lícules soviètiques[66].

Capra i els seus col·laboradors van respectar aquesta profilaxi cinematogràfica a *The Battle of Britain,* però, per contra, van aprofitar, sense aparents reticències, a *The Battle of Russia*, les crues imatges dels films soviètics. A *The Battle of Russia* es van mostrar imatges de cossos de soldats russos morts i congelats, de nens carbonitzats, de dones plorant al costat del cos d'algun familiar mort, de civils penjats.

I la duresa visual d'aquesta cinta es va repetir, també, a *The Battle of China*. En aquesta pel·lícula es van arribar a incloure plans de detall de ciutadans xinesos vius però amb alguns dels seus membres horriblement mutilats.

Aquest canvi d'estratègia, a l'hora de mostrar les conseqüències de la guerra, podia ser degut a què els episodis bèl·lics en territori soviètic i xinès van ser molt més terribles que no pas els viscuts a la Gran Bretanya, pel fet que aquells dos països van sofrir la invasió efectiva dels exèrcits alemany i japonès, cosa que no va succeir a les Illes Britàniques. En aquest sentit, els responsables de *Why We Fight* s'haurien limitat a recollir i a incorporar, als documentals de la sèrie, aquelles imatges que els mateixos soviètics o xinesos no havien censurat prèviament.

Però, probablement, la inclusió d'aquelles imatges revelava una altra qüestió. Malgrat la proximitat que s'intentava establir amb els aliats soviètics i xinesos, aquests continuaven essent percebuts, per una majoria de nord-americans, com a llunyans, a diferència dels britànics que, socialment, culturalment i idiomàtica eren molt propers. Aquesta llunyania física però també

[66] Sobre la qüestió de la censura militar nord-americana vid. Thomas Doherty, "Documenting the 1940's", op. cit., p. 402 i següents.

emocional i cultural feia, segurament, més plausible la inclusió d'aquelles imatges tan colpidores.

En qualsevol cas, però, els exemples de Moscou i, sobretot, de Leningrad i Stalingrad, amb les victòries finals damunt els alemanys, havien de servir per a reforçar la idea que l'exèrcit alemany no era invencible, que havia estat el poble soviètic qui l'havia derrotat i, també, que aquella derrota havia assegurat la supervivència dels Estats Units, en tant que país.

The Battle of Russia finalitzava fent un resum del que havia estat l'intent de conquesta alemanya de la Unió Soviètica, per a constatar-ne el seu fracàs. A la pel·lícula es reafirmava, aleshores, la unió que hi havia entre soviètics, nord-americans, britànics i la resta de països aliats: *"Aquesta és la història* – deia el narrador – *del que ha estat l'intent de conquesta de Rússia per part d'Alemanya. El 1941, van voler apoderar-se de Moscou. No ho van aconseguir. El 1942, es van voler apoderar del Caucas. Tampoc no van poder. El 1943 i durant el temps que faci falta, lluitarem en contra seva, allí on colpegi el seu disminuït poder, però a més a més seran atacats, atacats i atacats pels pobles units d'aquestes nacions unides"*.

La seqüència concloïa amb una cançó:

"Som soldats de les Nacions Unides. No ens aturarem fins aconseguir la victòria. Som homes lliures, lluitem pel món, combatem per la llibertat. Som l'esperança del món".

4.2.6.3 *The Battle of China*.

A *The Battle of* China es va repetir, a grans trets, l'esquema utilitzat en els dos anteriors episodis.

El narrador plantejava, ja a l'inici del documental, els tres eixos bàsics que havien de servir per a definir la Xina:

"Xina és història. Xina és terra. Xina és gent".

Civilització mil·lenària, la Xina apareixia en la pel·lícula com un país secularment compromès amb l'art, el coneixement i la pau. Era el segon país més extens del món, però el més poblat: 450 milions de xinesos.

Malgrat que, en la seva estructura bàsica, *The Battle of China* seguia, doncs, l'esquema dels dos anteriors episodis, el cert és que l'intent d'establir paral·lelismes amb els altres dos països aliats es rebel·lava com a més dificultós.

Els autors de *The Battle of China* dedicaven un quants plans, també, a mostrar l'home comú xinès, el mostraven en les seves activitats quotidianes i recordaven algunes de les seves aportacions al progrés mundial: la màquina d'imprimir, el compàs de navegació, els seus coneixements d'astronomia, la porcellana i la pólvora, per a finalitats, però, només festives, afirmava el narrador.

The Battle of China. Algunes imatges de *l'home comú* xinès.
La sobreimpressió – p.p. de rostres damunt una marxa incessant de persones -,
cerca fer èmfasi en la idea que la Xina és el país més poblat del món i, al seu torn, rescatar els individus d'aquest flux incessant, en contraposició amb el que succeirà amb les aglomeracions humanes dels països dictatorials.

Regida per una de les màximes de Confuci –*"No facis als altres el que no vols que et facin a tu"* – la mil·lenària civilització xinesa era, doncs, resumida en un pocs plans, dels quals n'havia d'emergir la idea d'una població eminentment pacífica.

En l'accelerat repàs a la història de la Xina, no es parlava de les lluites internes durant els segles de règim imperial però, sobretot, el silenci esdevenia més eloqüent perquè en cap moment no s'esmentaven alguns dels episodis més destacats dels darrers cent anys, quan, amb la revolució industrial en marxa, la Xina va esdevenir un territori cobejat per les potències occidentals.

A *The Battle of China* no s'esmentaven episodis com ara la Guerra de l'Opi, de 1840-1842, que va ser instigada per la Gran Bretanya, en veure perillar, per un manament imperial, el seu pròsper comerç, justament, d'opi. Una guerra, aquesta, en la que van intervenir, a part dels britànics, els nord-americans, els holandesos i els portuguesos, i que va finalitzar amb la claudicació de la Xina i l'acceptació de la represa del comerç i la continuació de l'establiment de les colònies estrangeres en el seu territori.

Tampoc no es recordava la Rebel·lió dels Bòxers que va suposar, el juny de 1900, un nou intent d'oposar-se a la influència política i a les agressives activitats comercials de les potències occidentals estacionades a la Xina. Els revoltats –que comptaven amb el recolzament d'elements de l'exèrcit imperial- van haver de fer front a una aliança de vuit nacions: el Japó, l'Imperi Austrohongarès, la Gran Bretanya, França, Alemanya, Itàlia, Rússia i els Estats Units. Aquest darrer país va poder jugar un paper significatiu en la derrota dels Bòxers perquè, a banda de les concessions que tenia en territori xinès, encara conservava, a la zona, un gran nombre dels vaixells i de les tropes que havien participat en l'ocupació de les Illes Filipines durant la guerra hispano-americana de 1898[67].

A *The Battle of China* hi ha, encara, un moment més significatiu d'aquest oblit o reinterpretació de la història. Quan es descriu la batalla de Xangai –episodi destacat de la guerra xino-japonesa-, la narració primer fa una descripció de la ciutat. Per a Capra i els seus col·laboradors, Xangai és el lloc on, eufemísticament, Orient s'ha trobat amb Occident; una ciutat, de fet, parcialment ocupada per nacions estrangeres –francesos, anglesos, nord-americans i japonesos, entre d'altres- que vetllen, des d'aquest estratègic port

[67] En cinema, l'episodi va donar lloc, el 1963, a una de les produccions de Samuel Bronston a Espanya, *55 días en Pekín* (*55 Days at Pekin*), dirigida per Nicholas Ray i interpretada, entre d'altres, per Charlton Heston, Ava Gardner i David Niven.

del Pacífic, pels seus interessos comercials a la Xina. Aquesta ocupació és interpretada, tanmateix, com una col·laboració entre les potències estrangeres i la ciutat de Xangai: *"... els diversos poders* [França]*, Anglaterra, Estats Units i Japó, entre d'altres, havien destacat tropes /.../* [aquestes tropes] *ajudaven la policia de Xangai a mantenir la pau i l'ordre i a protegir les colònies estrangeres"* – afirma el narrador (*pàg. 336.1*) .

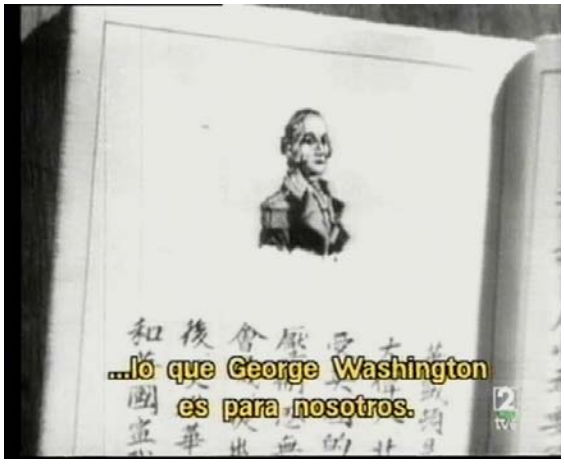
És evident que Japó, en la dècada dels trenta, va desenvolupar una política imperialista i d'agressió, extremament dura, contra la Xina, però a *The Battle of China*, la realitat colonial, que s'arrossegava des de finals del segle XVIII, era acceptada, sense aparents contradiccions, en nom de la pau i l'ordre.

Com a *The Battle of Russia*, allò que provenia d'occident, allò que apropava els xinesos als estàndards nord-americans era interpretat com a positiu. Les imatges dels carrers de Xangai, a *The Battle of China,* acomplien la mateixa funció que havien acomplert les imatges de Moscou a l'episodi dedicat a la Unió Soviètica: evocar un canvi que significava que el país havia iniciat el camí del progrés segons el model de les democràcies occidentals.

The Battle of China. Orient i occident. Tradició i modernitat.
A Xangai, un avió sobrevola els teulats d'una pagoda.

Un canvi que era fruit, també, d'un canvi polític. En aquest sentit, esdevenia essencial la figura del metge Sun Yat-sen, fundador del *Kuomintang* (Partit Nacional del Poble) i un dels principals artífexs de la fi del sistema imperial xinès, el 1912. Després de la caiguda del darrer emperador, Sun Yat-

sen va ser nomenat, provisionalment, primer president de la nova república. Al capdavant del país, Sun va intentar desenvolupar un programa de reformes polítiques i socials basat en tres principis: nacionalisme, democràcia i reforma econòmica. Malgrat que va morir el 1925, el programa de govern de Sun Yat-sen permetia plantejar, a *The Battle of China,* una interpretació dels fets esdevinguts a la Xina que els feia propers a aquella *revolució* que el vicepresident Wallace detectava arreu; Sun Yat-sen hauria canalitzat, d'aquesta manera, els anhels del poble xinès de major quotes de llibertat, democràcia i benestar. Al documental, Sun Yat-sen era comparat amb Washington i Lincoln.



The Battle of China. "Sun Yat-sen és per a la Xina, el que George Washington és per a nosaltres".

Des d'aquesta òptica, el progrés de la Xina era, també, un progrés d'arrel humanista, basat en l'educació universal i en l'explotació raonada dels recursos naturals. A *The Battle of China,* s'afirmava que la política del dirigent xinès havia fet possible la creació d'escoles i d'universitats, la creació d'hospitals, i, sobretot, havia possibilitat –per mitjà de beques- els viatges de joves xinesos a Europa i a Amèrica, d'on havien tornat per a aplicar les tècniques industrials, arquitectòniques, científiques i mèdiques que havien après a occident.

Però la tasca reformadora que encapçalava Sun Yat-sen s'havia desenvolupat en un context polític extremament convuls, que va dur-lo a pactar amb els comunistes de Mao Zedong. Després de la mort de Sun Yat-sen, Chiang Kai-shek va trencar l'aliança amb els comunistes i s'hi va enfrontar obertament. El 1928, Chiang va aconseguir la unificació de la Xina i va acabar

1

2

3

4

4

/.../

5

6

7

8

9

10

11

instaurant una dictadura. A partir de 1930, la Xina va viure una guerra civil que va enfrontar els nacionalistes de Chiang amb els comunistes de Mao. Aquest enfrontament només es va aturar, el 1937, en iniciar-se la guerra amb els japonesos. El pacte que van establir nacionalistes i comunistes va col·locar Chiang Kai-shek com a màxim responsable de la direcció de la lluita contra els japonesos. Aquest pacte, però, va durar el que va durar la Segona guerra mundial: el 1945 van iniciar-se, de nou, les hostilitats fins a la victòria final dels comunistes.

D'aquestes qüestions, però, no se'n feia cap esment a *The Battle of China*. Al documental, a la mort de Sun Yat-sen, Chiang Kai-shek esdevenia el seu successor natural i continuava la seva tasca de modernització i d'unificació del país.

Els responsables de *Why We Fight* no feien cap referència als comunistes i al seu paper en aquells anys previs a l'enfrontament contra els japonesos. Aprofitant el pacte conjuntural de nacionalistes i comunistes, que havia atorgat a Chiang Kai-shek la direcció de l'estratègia bèl·lica contra el Japó, a *The Battle of China* es podia presentar aquest com a líder del país sense dir, estrictament, cap mentida. De fet, Capra i els seus col·laboradors el que feien era seguir la política oficial de Washington que havia apostat, obertament, pel màxim dirigent nacionalista.

Ara bé, segons Richard Griffith, aquella Xina, exempta de conflictes interns, proposada pels responsables de *Why We Fight*, va acabar essent un llast massa gros per a la credibilitat de *The Battle of China*:

"The Battle of China was regarded as the least satisfactory of this series. Though notable for its visual record of the vastness of the Chinese land and people, it was forced to omit any reference to the Communist armies, and to balance accounts it omitted more than passing reference to Chiang Kai-shek. The resulting incomplete assessment of the total Chinese situation was also judged to be impolitic: the film was not seen by the general public and was ultimately withdrawn from circulation to the armed forces"[68].

[68] Richard Griffith, "The Use of Films by the U.S. Armed Services", op. cit., p. 351. Veure, també, K. R. M. Short, *Film and Radio Propaganda in World War II*, op. cit., p. 184. Short diu, però, que després de retirar-lo per un període breu de temps, *The Battle of China* fou exhibit de nou i que, amb data d'1 de juliol de 1945, ja l'havien vist uns 3,75 milions de persones.

En qualsevol cas, aquelles eren qüestions deformadores del discurs oficial que, en el moment de realitzar la pel·lícula, va semblar convenient no incloure. Per als autors de *The Battle of China,* allò important en aquest cas, com en els anteriors, era fer èmfasi en l'agressió externa, no en els conflictes interns. I seguint les recomanacions del *Manual*, i tal i com ja ho havien plantejat al primer episodi de la sèrie, van presentar la Xina com el primer país que s'havia implicat en aquella guerra contra el feixisme. Des del ja llunyà 1931, la Xina havia estat sotmesa a les ambicions imperials japoneses, i des del 1937, la guerra entre les dues nacions havia esdevingut una realitat. Com assenyalava el narrador:

"La Xina és la nostra aliada. Per a ser més exactes, nosaltres som els seus aliats. La Xina fa set llargs anys que lluita contra el Japó, el nostre enemic".

Com en els anteriors episodis, a *The Battle of China* es va cercar de mostrar la implicació i el sacrifici, exemplar, de tot el poble xinès en la lluita. El sacrifici d'aquest poble assolia dimensions èpiques, en el documental, en narrar el replegament cap a l'oest del país, planejat pel govern de Chiang Kai-shek, davant l'avenç japonès; fet que reproduïa, en cert sentit, l'estratègia soviètica de canviar terres per temps: el temps que els calia per a reorganitzar-se, incrementar els seus arsenals i contraatacar. El lligam entre els xinesos i la terra on habitaven, en el sentit transcendental que li atorgaven els nord-americans a aquesta relació, havia de fer encara més gran aquest sacrifici.

La seva marxa cap a l'oest del país permetia, a més a més, establir un inesperat lligam amb l'expansió cap a l'oest que havien protagonitzat els nord-americans durant els anys de formació del seu país. En ambdós casos, aquell desplaçament tenia, segons els autors de *Why We Fight,* com a eix fonamental la llibertat. L'expansió de la llibertat, mercès als pioners americans, a les terres encara per civilitzar de l'interior del continent americà. La recerca d'aquests espais de llibertat, que els japonesos els havien arrabassat, cap l'oest del país, en el cas dels xinesos.

"30 milions de persones en marxa, allunyant-se de l'invasor, lluny de l'esclavitud i la mort, cap a la llibertat i l'Oest"- concloïa el narrador, mentre la llarga seqüència havia mostrat un seguit de plans generals en què els xinesos

s'aplegaven a les estacions dels trens per a pujar als darrers combois que marxaven cap a l'interior del país, o avançaven per les carreteres empenyent carros, o creuaven rius i arrossegaven les embarcacions des de les ribes. L'acció de la població xinesa es revestia de connotacions èpiques mercès a aquelles imatges de multituds, però sobretot per la utilització d'una música emfàtica que era acompanyada per un cor de veus que podia recordar els cors de veus utilitzats a les recreacions bíbliques del cinema de Hollywood, a les pel·lícules de Cecil B. De Mille; i, de fet, aquest semblava l'objectiu del responsables de *The Battle of China*: mostrar aquell episodi de la guerra xino-japonesa com si es tractés d'un èxode de dimensions bíbliques (*pàg. 340.1*).

The Battle of China, enllestida durant el 1944, finalitzava amb to optimista, com havien finalitzat els dos anteriors documentals, fent-se ressò de la contraofensiva aliada formada pels xinesos, els anglesos i els nord-americans.

Les darreres imatges estaven dedicades a la trobada, el novembre de 1943, a El Caire, entre Chiang Kai-shek, Roosevelt i Churchill per a segellar el pacte de col·laboració contra els japonesos i perfilar el futur postbèl·lic de l'Àsia, i, també, a la visita que Soong Mei-ling, l'esposa de Chiang Kai-shek, va fer al Congrés dels Estats Units, aquell mateix any. La visita als Estats Units, de Soong Mei-ling, formava part del seu periple internacional a la recerca de recolzament per a la Xina. A *The Battle of China* es reproduïa el fragment en què, davant els congressistes, Soong Mei-ling afirmava que la Xina lluitava, com els Estats Units, no només per al seu alliberament sinó per a aconseguir un món millor.

The Battle of China. Chiang Kai-shek, Roosevelt i Churchill a El Caire. Soon Mei-ling al Congrés dels EE.UU.

4.2.6.4. La batalla de França. L'excepció.

Dels diversos episodis de la guerra, un dels, probablement, més inesperats, fou la ràpida caiguda de França davant els alemanys.

Amb la vista posada en la Primera guerra mundial, França havia passat de ser una de les grans vencedores a veure's sotmesa de forma humiliant.

A *Why We Fight,* l'episodi francès estava inclòs, de manera resumida, en un dels documentals dedicats als països enemics: *Divide and Conquer.*

L'explicació de la derrota de França esdevenia –o pretenia esdevenir- un clar contrapunt als arguments exposats als episodis dedicats a la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina.

Els tres principals aliats dels Estats Units havien confirmat, mitjançant la seva història i l'actitud dels seus habitants, el seu amor per la terra que els acollia i el seu compromís amb la llibertat. França, per contra, en un moment determinat del seu desenvolupament històric, s'havia allunyat d'aquells principis, i aquest allunyament l'havia abocat a la derrota.

Capra i els seus col·laboradors proposaven, també, com havien fet amb les altres nacions aliades, una interpretació transcendent del que era França, en tant que país. Al final d'aquest episodi, dedicat a la derrota francesa, evocaven, en un nou apunt optimista, la figura de Charles De Gaulle i la col·laboració de l'exèrcit francès, a l'Àfrica del nord, en la contraofensiva aliada.

El avance se media
en kilómetros,...

...metros,...

...centímetros.

El camino que abrieron...

...estaba empapado
por su sudor.

Si no había ni trenes,
ni barcos, ni carros,...

...estaban los pies,
las manos del pueblo.

Espaldas encorvadas.

30 millones de personas
en marcha,...

...alejándose
del invasor,...

...lejos de la esclavitud
y la muerte,...

...hacia la libertad
y el Oeste.

La figura de De Gaulle i el compromís francès al costat dels aliats implicava, segons els responsables de *Why We Fight,* la recuperació de *l'ànima francesa*.

"La bandera francesa oneja, de nou, a dalt de tot. Perquè de les cendres de la derrota de França la seva ànima ha tornat a renéixer"- afirmava la veu del narrador, mentre s'escoltava, de fons, la música de *La Marsella*.

De fet, França havia protagonitzat, històricament, una revolució que va esdevenir clau per a posar fi als valors de l'antic règim i al poder sustentat en el Dret Diví. La Revolució francesa ocupava un lloc destacat en l'enumeració del vicepresident Wallace de les revolucions protagonitzades per *l'home comú* i les connexions entre aquesta revolució i la guerra d'independència nord-americana eren evidents. El pensament que havia d'acabar inspirant, en bona mesura, l'aixecament francès va coincidir amb certs aspectes ideològics de la revolta nord-americana, i, com s'ha apuntat anteriorment, aquell transvasament d'idees es va produir en paral·lel amb un trànsit efectiu de destacats personatges d'un país a l'altre; el casos, per exemple, de Thomas Jefferson i Benjamin Franklin, a França, i en sentit invers, com ja s'ha apuntat anteriorment, el del marquès de La Fayette[69].

A *Divide and Conquer* es recordava la divisa de la Revolució Francesa: llibertat, igualtat i fraternitat, que permetia d'establir punts de contacte amb les veritats inalienables de la Declaració d'Independència nord-americana: el dret a la vida, a la llibertat i a la recerca de la felicitat, i amb el reconeixement que tots els homes naixien iguals davant Déu.

A *Divide and Conquer* es destacava, també, el paper de França en la Primera guerra mundial. Al documental es recuperava un episodi de l'enfrontament franco-alemany: la primera batalla del Marne, que va tenir lloc del 5 al 9 de setembre de 1914. En aquell episodi van participar els taxis de París que van ser utilitzats per a transportar tropes de reserva al camp de batalla, en uns moments en què l'exèrcit francès sofria un violent atac alemany. Aquest fet esdevenia especialment efectiu per a confirmar el discurs dels responsables de *Why We Fight*: els taxistes parisencs col·laboraven amb l'exèrcit, els taxis eren reconvertits de mitjà de transport civil en mitjà de

[69] Vid. p. 291-292.

transport militar i esdevenien un efectiu símbol de la implicació de tots els francesos en la lluita contra els alemanys. A França, la *guerra del poble* havia estat una realitat durant la Primera guerra mundial i els francesos havien comptat amb un líder exemplar, el mariscal Foch.

Divide and Conquer. La guerra del poble. Imatge documental dels taxis dirigint-se al front de batalla, durant la batalla del Marne.

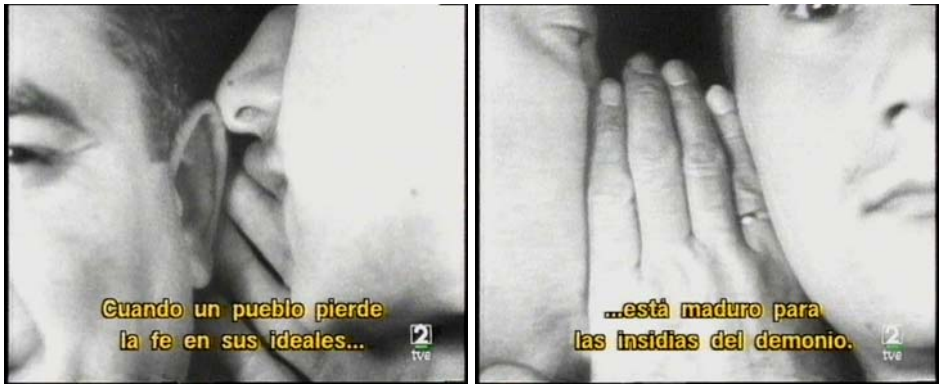
Per contra, això no havia succeït a la Segona guerra mundial.

A *Divide and Conquer*, però, l'explicació de les causes de la derrota francesa eren prou exhaustives: la mort de gairebé tota una generació de francesos, durant la guerra del 1914 al 1918; el fracàs de la Lliga de Nacions, en la que França havia posat les seves esperances de pau; una actitud dèbil o temorenca davant l'agressivitat dels feixismes que, al documental, es visualitzava contraposant les figures del mariscal Foch i del ministre Maginot: mentre el primer exemplificava l'esperit batallador dels francesos durant la Primera guerra mundial, el segon, en promoure la construcció de la *Línia Maginot*, esdevenia l'exemple d'un país en actitud defensiva; l'antiguitat de l'exèrcit, dels seus avions i dels seus carros de combat*;* i, finalment, la corrupció de diversos alts càrrecs i la convulsió general de la societat francesa.

Sense entrar, una vegada més, en qüestions polítiques, a *Divide and Conquer* s'evocaven aquells anys d'entreguerres, de recessió econòmica, d'inestables i efímers governs nacionals i d'enfrontament obert entre dretes i esquerres, amb una frase genèrica: "*França era un país cínic i desil·lusionat*".

La caiguda de França era fruit de totes aquelles qüestions, que, finalment, havien *"debilitat la fe dels francesos en la democràcia"* .

A *Divide and Conquer* hi havia també una bona i documentada explicació del desenvolupament de *la batalla de França*, des de la inesperada operació alemanya a través de les Ardenes fins a la seva arribada a París. Però, a nivell ideològic, el que interessava els responsables de *Why We Fight* era destacar, sobretot, com la *pèrdua de fe en la democràcia* havia propiciat el debilitament de la nació, la penetració de la propaganda enemiga i el seu triomf final.



Divide and Conquer. Els rumors, les notícies falses, la quintacolumna i els sabotatges acaben d'enfonsar un país –França- que havia perdut la fe en la democràcia.

Els autors del document a favor d'un servei propagandístic centralitzat –*National Morale Service*-, als Estats Units, havien aportat com a prova, de la seva necessària implantació, el que havia succeït a França.

"France might have been saved if and adequate morale service had been established in 1938" –havien escrit[70].

En el plantejament de Capra i els seus col·laboradors, a *Divide and Conquer*, hi havia ressons d'aquesta afirmació dels autors del document sobre el *Morale Service* i sobre la importància de la propaganda com a eina de debilitament. Al documental hi havia, però, sobretot, aquella visió moral de la Història que implicava atorgat a les nacions una manera de fer gairebé intrínseca, una *essència* que les havia definit, secularment, i les continuava definint. Per això, França recuperava la seva *ànima* en la figura del general De Gaulle i en les accions de les tropes franceses al nord d'Àfrica. Per això, la caiguda de França esdevenia un toc d'alerta per a les nacions aliades i,

[70] The Committee for National Morale, *A Plan for a National Morale Service*, op. cit., p. 7.

sobretot, per als propis Estats Units, que havien aconseguit superar, segons el autors de *Why We Fight*, els conflictius anys de la Depressió i la preguerra, apel·lant, a nivell emocional, als seus valors fundacionals: la democràcia i la llibertat.

Al final del breu episodi dedicat a la *batalla de França*, la bandera francesa tornava a onejar amb força. Influenciats pel muntatge simbòlic soviètic, els autors de *Why We Fight* havien utilitzat aquesta bandera per a significar la derrota francesa i el posterior ressorgiment de França. En el moment en què, després de la victòria a la Primera guerra mundial, el país gal havia iniciat una deriva que l'havia de dur a la claudicació davant Alemanya, la bandera que onejava amb força –simbolitzant la força d'un país vencedor darrera el seu general en cap, el mariscal Foch-, es desinflava i queia, inerta, al costat del pal que la sostenia. Aquesta mateixa bandera, al final de l'episodi, tornava a onejar, refermant la vitalitat de les tropes franceses comandades pel general De Gaulle.

1 2 3

Divide and Conquer. Tres moments de la història de França, al llarg del fragment dedicat a la batalla de França. 1. La bandera simbolitza la victòria francesa a la Primera guerra mundial sota el comandament del mariscal Foch. 2. França, sota la doctrina preventiva del ministre Maginot, esdevé una nació dèbil –*"només es pretenia evitar la derrota"*- 3. La mateixa bandera torna a onejar amb l'aparició de la figura del general De Gaulle i la seva aposta per recolzar els països aliats.

4.2.7. Contra qui lluitem? Els enemics. La negació del model americà.

De la mateixa manera que Capra i els seus col·laboradors havien destinat tres episodis a descriure els seus principals aliats, també van destinar, en termes generals, tres episodis a descriure els enemics: *Prelude to War, The Nazis Strike* i *Divide and Conquer.*

El primer dels tres episodis, com indicava, de fet, el seu títol, estava destinat a mostrar el procés que havia menat a la guerra, l'evolució cap a les pèrdues de llibertat que havien seguit els països de l'Eix, el seu rearmament i l'inici de l'aplicació de les seves polítiques expansionistes. *Prelude to War* mostrava, tal i com ja s'ha assenyalat anteriorment, els inicis de l'agressió japonesa en territori xinès, les aventures bèl·liques d'Itàlia a Etiòpia i finalitzava avançant que, en el següent episodi, es mostrarien les accions d'Alemanya.

De fet, els dos següents episodis –*The Nazis Strike* i *Divide and Conquer*- estaven dedicats, gairebé exclusivament, a les conquestes alemanyes d'Europa.

Aquesta opció era fruit, probablement, de l'acord a què havien arribat Churchill i Roosevelt, de prioritzar l'escenari europeu, en l'estratègia bèl·lica aliada i, en conseqüència, de la necessitat de fer entendre als soldats nord-americans que el seu desplegament a Europa era tan o més essencial que la seva intervenció al front del Pacífic, on lluitaven contra el Japó, el seu agressor directe.

Wallace havia descrit el conflicte com una batalla entre un món lliure i un món esclau, i els responsables de *Why We Fight* van provar de reconvertir aquesta màxima a qüestions concretes i, per a fer-ho, es van cenyir, de nou, als punts que, respecte dels enemics, proposaven de destacar els autors del *Manual.*

En els tres episodis es va plantejar la identificació de l'enemic, no només a través dels seus líders, sinó amb la filosofia de fons que els animava i que al *Manual* es definia com *el militarisme*. En els tres episodis, també, es van descriure els objectius de l'enemic: la dominació del món per mitjà de les armes; i es va provar de posar al descobert la seva tàctica: l'estratègia de *dividir per a conquerir*, la utilització de la propaganda i de la mentida –

l'estratègia de la mentida- per a debilitar els pactes aliats, per a debilitar la cohesió interna dels països als quals s'enfrontaven, tal i com semblava que havia succeït amb França.

Els tres episodis, finalment, van provar de plasmar, en imatges, la impossibilitat d'arribar a pactes amb l'enemic; el poder, la crueltat i el cinisme dels països de l'Eix; el fet que el *nou ordre* que preconitzaven no era nou, ni era un ordre; i, també, sense minimitzar el seu poder, el fet que l'enemic no era una màquina de guerra tan invencible com podia semblar.

Prelude to War. El món dominat per l'esvàstica nazi
i el símbol del sol naixent japonès.

4.2.7.1. El militarisme.

En el primer dels temes –el militarisme -, els autors de *Why We Fight* van provar d'anar més enllà de les imatges omnipresents de Hitler, de Mussolini i de l'emperador Hiro Hito.

Per a Capra i els seus col·laboradors aquests personatges havien estat els catalitzadors, i els principals beneficiaris, de la deriva feixista que havien sofert els seus respectius països. Però, tan important com aquests personatges, era la descripció del pensament que els havia inspirat, una filosofia que es podia concretar en el *militarisme*, en la voluntat de domini d'unes nacions damunt les altres per mitjà de la força.

A *The Nazis Strike* es plantejava una seqüència inicial que unia la figura de Hitler, i la seva estratègia expansionista, amb dos altres destacats noms de

la política alemanya dels darrers decennis: el canceller Otto von Bismarck i l'emperador Guillem II.

Bismark, d'origen prussià, i nomenat canceller pel rei Guillem I, el 1862, va posar en marxa un pla que pretenia imposar l'hegemonia de Prússia sobre la resta de territoris germànics com a pas previ a una eventual unificació. El canceller va reorganitzar l'exèrcit i va emprendre un seguit de conflictes bèl·lics amb les nacions veïnes, mitjançant els quals va anar incrementant el poder de Prússia. El darrer d'aquests conflictes fou la guerra franco-prussiana del 1870 i, amb la victòria final de Prússia, Bismark va aconseguir la unificació d'Alemanya i la creació del Segon Reich, del qual en va esdevenir emperador Guillem I.

Per la seva banda, el kàiser Guillem II, en accedir al poder, el 1888, com a successor de Guillem I, va iniciar una política internacional agressiva, amb la voluntat de consolidar un imperi germànic més enllà de les fronteres d'Alemanya. Aquesta política que, de fet, el va enfrontar amb Bismark, fins al punt de provocar la destitució del canceller, estava en consonància, però, amb les pràctiques colonialistes de nacions com la Gran Bretanya i França, i fou un dels factors que van portar a la Primera guerra mundial. Només després de la seva derrota, el 1918, que va significar la fi del Segon Reich i l'exili de Guillem II, Alemanya va poder viure un curt període de temps – la República de Weimar- en què es va fer realment efectiu el parlamentarisme democràtic. Un sistema polític, però, que va acabar portant Hitler al poder i, amb ell, la instauració del Tercer Reich. El 1941, quan Guillem II va morir, Hitler va ordenar que se l'enterrés amb honors militars.

El militarisme –o el *prussianisme* del qual Bismarck n'havia estat un dels màxims exponents -, i l'expansionisme havien guiat, certament, la política de la jove nació alemanya, i, amb perspectiva històrica, Hitler podia aparèixer com a la culminació i l'exacerbació d'aquesta tendència.

També Wallace havia parlat, en una altra dels seus discursos, del *prussianisme* com a una filosofia que entenia la relació entre les nacions des del punt de vista de l'enfrontament*:*

"Foi durante os anos subsequentes a 1848 que a cultura liberal da velha Alemanha foi completamente afogada pela exaltaçao da força o do poder.

Neste periodo de menos de um século, sob Bismarck, Guilherme II e Hitler, a Alemanha emprendeu cinco guerras de agressao"[71].

Per a Wallace aquesta manera d'entendre les relacions internacionals, que implicava la imposició agressiva d'unes nacions damunt les altres, tenia el seu origen històric en la Roma imperial –o almenys així ho afirmava en aquest mateix text:

"A attitude prussiana em relaçao à guerra e ao predominio tem fortes raizes. Quer remonte aos dias longinquos de Cesar, quer tenha nascido sob a inspiraçao dos cavaleiros teutônico na Idade Media, duma cousa estamos certos: no tempo de Frederico o Grande, os prussianos adotaram concientemente a doutrina da guerra total e do Estado total como sendo o destino do homem. Bismarck e o Kaiser Guilherme II modernizaram a criaçao de Frederico o Grande, tornando-a inescrupulosa e pérfida"[72].

Enfront de la Roma republicana que, en certs aspectes, havia inspirat els plantejaments polítics dels *Pares Fundadors* dels Estats Units, la figura de Juli Cèsar apareixia, en aquest paràgraf, en tant que responsable d'haver posat les bases perquè aquella ciutat-estat de la Mediterrània esdevingués, sota el govern d'Octavi August, un imperi que abraçava, pràcticament, tot el món conegut.

En la seva disposició dual, Wallace oposava aquella filosofia de domini a aquella altra que, eixint dels textos sagrats de les grans religions, preconitzava l'entesa entre tots els éssers humans i trobava la seva concreció pràctica en el model polític i social democràtic:

"Essa filosofia democrática jaz no coraçao e no espírito nao só daqueles que seguem a religiao crista, protestante ou católica, mas tambem de todos os que bebem a sua inspiraçao nos principios do islamismo, do judaismo, do hinduismo, do confucioanismo e outras crenças. Quando examinamos o que está por baixo das formas exteriores, verificamos que todas essas religioes, por uma forma ou outra, ensinam a doutrina da dignidade da alma humana

[71] Henry A. Wallace, "Três filosofias", a Henry A. Wallace, *O Século do Homen do Povo*, op. cit., p. 124. Wallace havia col·locat en la seva llista de revolucions de l'*home comú* la de 1848 a Alemanya.
[72] Ibíd., p. 122.

individual, a doutrina de que Deus criou o homem para ser um bom vizinho do seu semelhante, a doutrina da unidade essencial de mundo"[73].

Aquestes reflexions de Wallace, com ja s'ha apuntat anteriorment, van trobar una traducció, gairebé literal, als documentals de *Why We Fight*. A *Prelude to War* s'havien mostrat els textos fundacionals d'algunes d'aquelles religions i se'ls havia unit a la Declaració d'Independència nord-americana; a *The Battle of Russia*, en rememorar la lluita històrica del poble rus per la llibertat, s'havia evocat, també, l'orde Teutònic i el Kàiser Guillem II, a banda de Carles XII de Suècia i Napoleó; i a *The Nazis Strike,* finalment, es recordava, Otto von Bismarck i, de nou, Guillem II, i se'ls unia a Hitler.

A la seqüència inicial de *The Nazis Strike,* aquella successió temporal, que protagonitzaven Bismarck, Guillem II i Hitler, semblava remuntar-se als inicis dels temps, en impressionar-se damunt els rostres d'aquests personatges una animació dels estudis Disney que mostrava l'univers, amb les estrelles i els planetes movent-se (*pàg. 350.1*). La seqüència finalitzava, després de la imatge de Hitler i d'unes hipotètiques paraules seves: *"El meu lema és: destruir utilitzant qualsevol mitjà. El Nacionalsocialisme tornarà a forjar el món"*, amb el xoc d'un meteorit damunt la terra i una explosió encegadora que deixava la pantalla completament en blanc (*f. 11-14*). D'aquest impacte en sorgia, per tall directe, un pla de detall de l'àliga nazi, mentre el narrador afirmava:

"Els símbols i els líders canvien, però el fanàtic afany alemany per dominar el món segueix generació darrera generació" (*f.15-16*).

La imatge escollida, per a il·lustrar aquesta afirmació, pertanyia a un fotograma de *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, i la seqüència que es desenvolupava, tot seguit, plantejava una relectura d'un segment d'aquell documental i, implícitament, de tota la pel·lícula de la realitzadora alemanya.

A *War Comes to America*, els responsables de la sèrie van provar de mostrar què significava la bandera nord-americana, seguint les recomanacions del *Manual*; i, per a fer-ho, van plantejar una extensa seqüència que s'obria amb l'emblema nord-americà, quan el país ja s'havia configurat en tota la seva

[73] Henry A. Wallace,"Três filosofias", op. cit., p. 120-121.

extensió, i es tancava amb la imatge de la bandera amb només tretze estrelles que simbolitzaven els tretze estats fundacionals[74].

A *The Nazis Strike* partint de l'àliga i de l'esvàstica nazi, també es plantejava una seqüència en la que, per mitjà d'un seguit de fosos encadenats entre les imatges de la pel·lícula de Leni Riefenstahl i imatges de noticiaris, es volia posar al descobert el que implicaven aquells símbols.

De la mateixa manera que *Inside Nazi Germany*, el 1938, havia provat de posar al descobert, per al públic nord-americà, què s'amagava darrera l'aparent bonança alemanya, *The Nazis Strike*, el 1942, volia mostrar, als soldats nord-americans, què implicaven les imatges de la puixança nazi a Nuremberg que havia filmat Riefenstahl.

A *The Nazis Strike*, dues breus seqüències de *El Triomf de la voluntat* (*f. 15-23 i f. 34-46*), alleugerides de plans, però, en essència, idèntiques al muntatge original, servien de pròleg i d'epíleg a un seguit d'imatges d'arxiu que documentaven la destrucció, la mort i el patiment fruit de la Primera guerra mundial i, també, d'aquella guerra en la què, en aquells moments, s'havien implicat els nord-americans (*f. 24-33*).

Presentant els alemanys com a causants dels dos conflictes, el narrador donava xifres de morts, de ferits, de desplaçats, de pèrdues de bens materials. La precisió de les desfilades a Nuremberg, davant el Fürher, que, en la pel·lícula de Riefenstahl, podien evocar el nou ordre que afirmaven voler imposar els nazis, es traduïa en caos i destrucció, mort i patiment, en unir-les, a *The Nazis Strike*, a les imatges d'un extens camp de creus de la Primera guerra mundial, d'edificis cremant-se, de nens i nenes ferits i plorant, o morts, d'homes penjats.

La seqüència es cloïa, de nou, amb les imatges de *El triunfo de la voluntad* (*f. 34 i ss.*). Aquesta estructura tancada, gairebé circular, com la de la bandera nord-americana a *War Comes to America*, però en sentit oposat, venia a significar, formalment, que aquelles imatges de destrucció eren el que estava concebent l'Alemanya de Hitler, el 1934: data de la gran exhibició a Nuremberg.

Si a *War Comes to America*, damunt la imatge de la bandera dels tretze estats fundacionals, el narrador afirmava *"Amèrica es va concebre en aquest*

[74] Vid. p. 294-303.

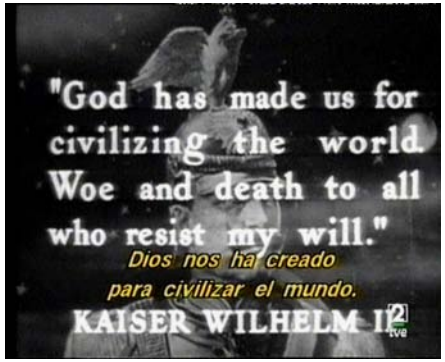
1

2

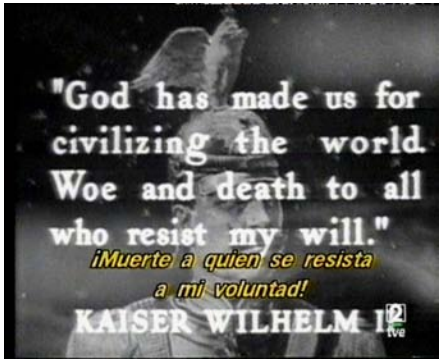
3

4

5

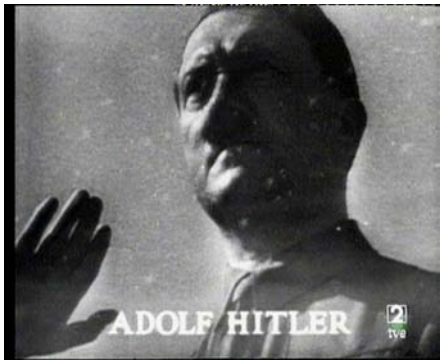


6

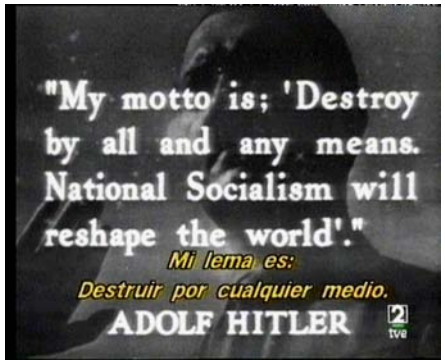


7

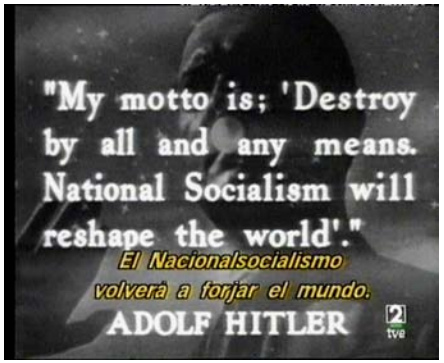
8



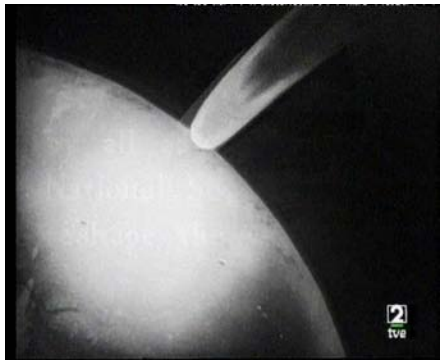
9



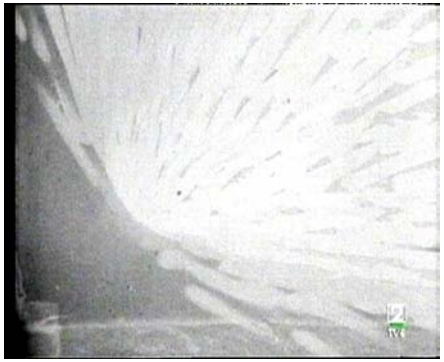
10

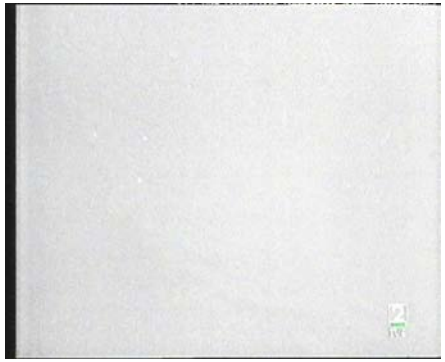


11



12

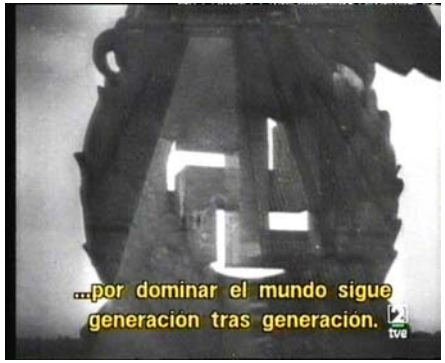

13


14

15

16

17



18

19

20

21

/.../

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

Hitler estaba decidido
a superarlo...

49

...y conquistar
todo el mundo del s. XX.

50

úter", a *The Nazis Strike l'úter* alemany –la forma circular, tancada, així ho suggeria- havia concebut no un nou ordre sinó la devastació i el caos més absolut.

En un pas més, a *The Nazis Strike* s'establia una associació entre Hitler i Genguis Khan (*f. 44-50*). La utilització de la figura d'aquest cabdill, fundador del primer imperi mongol, el segle XIII, partia de la interpretació que, tradicionalment, s'ha fet d'ell des d'Occident, en tant que encarnació de la barbàrie, de la no civilització.

A *The Battle of China*, en aquest mateix sentit, es mostraven imatges de la Gran Muralla xinesa i s'identificava els japonesos amb els exèrcits mongols i se'ls anomenava *"els bàrbars moderns"*.

The Battle of China. Els bàrbars antics i els moderns: els guerrers mongols i els soldats japonesos.

Enfront de la *marxa de l'home comú*, del progrés protagonitzat pels habitants dels països aliats, que havia proposat el vicepresident Wallace, les accions dels països de l'Eix s'identificaven com a accions *bàrbares,* contràries a aquell progrés. A *Prelude to War* s'afirmava que, en aquests països, *"s'invertia la marxa de la Història"* i, volgudament, aquesta afirmació es feia coincidir amb unes imatges de la *Marxa sobre Roma* protagonitzada per Mussolini, el 1922.

Prelude to War. La Marxa sobre Roma. *"Aquí s'invertia la marxa de la història"*. Convertida en l'exemple del que no era –o no havia de ser- la marxa de l'*home comú*.

Sense afirmar-ho de manera tan taxativa, com sí que ho havien fet en la descripció del compromís històric dels països aliats amb la llibertat, també en aquesta ocasió els responsables de *Why We Fight* apuntaven una certa perdurabilitat d'aquella filosofia militarista i agressiva, al llarg dels segles, en els països que conformaven l'Eix. El cas alemany era el més clar. Pel que fa a la Itàlia de Mussolini, un breu pla unia el dictador feixista a una estàtua de la Roma imperial, a *War Comes to America,* i en el cas dels japonesos, com ja s'ha apuntat, s'establia aquell lligam entre els exèrcits mongols i el modern exèrcit nipó.

War Comes to America. Passat i present a la Itàlia feixista.

De fet, però, eren els mateixos líders alemanys, italians i japonesos qui fornien, amb la seva retòrica i amb les seves accions de govern i militars, arguments per als plantejaments de Wallace i de *Why We Fight*. L'evocació de les glòries de la Roma imperial era un recurs constant en Mussolini. Al Japó, el sistema polític, d'arrel nacionalista i totalitari, es basava en la religió sintoista que implicava la submissió dels japonesos al seu emperador divinitzat. A Alemanya, la cosmovisió nazi es sustentava, en bona mesura, en la recuperació dels mites germànics i en tot un seguit de rituals neopagans. Segons Rosa Sala, fins i tot la figura de Genguis Khan s'havia fet present en els plantejaments de Hitler i dels seus seguidors.

"Y es que algunas de las características históricamente atribuidas al Khan resultaban de gran interés para el imaginario nazi, sobre todo la supuesta frialdad clínica de los asesinatos mongoles, muy destacada en la biografía de Pradwin, que había de servir de modelo a las tropas de las SS[75]*. Así lo manifiesta el discurso secreto que dirigió Hitler al alto mando poco antes de la invasión de Polonia en agosto de 1939: "Gengis Khan hizo morir millones de mujeres y niños sólo por su voluntad y con el corazón alegre.* (...) *Así, por el momento, he enviado hacia el este sólo a mis unidades Totenkopf [de las SS] con órdenes de matar sin piedad a todos los hombres, las mujeres y los niños de raza o linaje polaco. Sólo así ganaremos el espacio vital que necesitamos"*[76]*.*

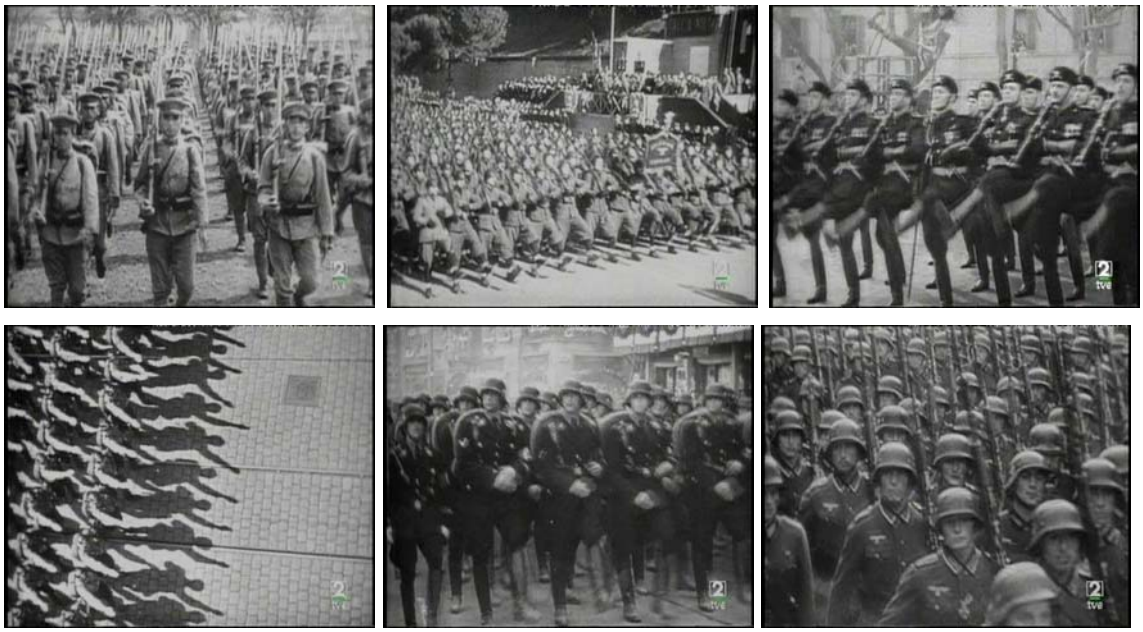
Wallace havia comparat Hitler amb Satanàs, en la seva descripció d'aquella lluita eterna entre el bé i el mal, a *Why We Fight* preferien cenyir-se a qüestions més concretes, a l'hora de definir els enemics, però en el seu plantejament suggerien, també, que es tractava d'una lluita que provenia de temps antics, que s'havia concebut, de fet, en els inicis de la civilització, al voltant dels textos sagrats de les principals religions. Com s'ha apuntat

[75] El 1934 es va publicar a Alemanya una biografia en dos volums sobre Genguis Khan, escrita per un emigrat rus anomenat Michael Pradwin. A l'obra s'afirmava la superioritat racial dels mongols i es presentava el Khan com a un eugenèsic que millorava el gens del seu exèrcit en aparellar els seus guerrers amb les millors dones apressades. Himmler va ordenar fer una edició especial, en un sol volum, d'aquella biografia per a les unitats SS. Vid. Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, op. cit., p. 156.
[76] Ibíd., p.157-158.

anteriorment, l'obra de Hitler –*Mein Kampf*- era interpretada com un anti-llibre sagrat.

A Why We Fight, doncs, es provava de fer explícit que el nou ordre que preconitzaven els països de l'Eix no era un ordre, ni tampoc no era nou: "*Per això estem lluitant contra el vell enemic de la llibertat*", s'afirmava a *Prelude to War*. I, també: *"Es tracta del vell militarisme de sempre".*

Els responsables de *Why We Fight*, coincidint amb les reflexions dels redactors del *Manual* sobre la capacitat del mitjà cinematogràfic per a traduir en imatges concretes termes abstractes, van mostrar, abastament, el *militarisme* que s'havia apoderat de les societats alemanya, italiana i japonesa. Malgrat que, en la seva concepció, en tant que *compilation film*, *Why We Fight* era una sèrie que es sustentava, sobretot, en la *voice over*, el cert és que, en diverses ocasions, al llarg dels set episodis, es van construir seqüències en les que es prescindia totalment de la veu del narrador. Basant-se en el muntatge i en el so –en el ritme que marcaven els tambors militars -, es van plantejar, per exemple, unes seqüències d'una gran força visual, que descrivien les desfilades dels exèrcits enemics. Eren un seguit d'imatges gairebé fascinants per la precisió dels moviments dels soldats que conformaven les unitats d'aquells exèrcits, però per als responsables de *Why We Fight* aquella precisió, i la fortalesa que se'n desprenia, *a priori,* havien d'acabar convertint-se, justament, en les principals debilitats dels països de l'Eix.



Prelude to War. Diversos fotogrames de les desfilades dels exèrcits dels països de l'Eix. Seqüències construïdes sense *voice over*, només amb el ritme d'una marxa militar.

4.2.7.2. La debilitat dels països de l'Eix. L'home i la màquina.

Durant el procés d'elaboració dels set documentals que composaven la sèrie, al llarg de gairebé tres anys, la guerra va anar proporcionant diversos episodis que demostraven que els exèrcits de l'Eix no eren invencibles. Després de les ràpides victòries a Europa, Alemanya va fracassar en el seu intent d'invasió de la Gran Bretanya, però va ser, sobretot, en la campanya russa on les unitats de Hitler van començar a mostrar, veritablement, la seva vulnerabilitat, malgrat que fos a costa d'un gran nombre de baixes entre la població civil i l'exèrcit soviètics.

Com s'ha descrit anteriorment, les batalles de Londres, Moscou, Leningrad i Stalingrad, així com diversos episodis de la guerra xino-japonesa, van trobar espai en els documentals de la sèrie. Tots aquells enfrontaments havien de certificar, davant els soldats nord-americans, que els potents exèrcits enemics no eren, finalment, invencibles.

Why We Fight va explicar, amb detall, alguns d'aquells enfrontaments, des del punt de vista estratègic.

Exemples de mapes animats pels estudis Disney, que servien per a explicar les batalles de Londres (1), Leningrad (2), Stalingard (3) i episodis de la guerra xino-japonesa (4).

Però, essent com era, la sèrie, un producte propagandístic, Capra i els seus col·laboradors van fer èmfasi, també, en aspectes que transcendien la qüestió merament tàctica, de nombre d'efectius humans o tècnics, de desenvolupament de les batalles, d'estratègia militar.

En els tres documentals dedicats als països de l'Eix, els responsables de la sèrie van explicar detalladament els processos de pèrdua de llibertats que havien sofert les societats alemanya, italiana i japonesa. El *militarisme* era, de fet, la prolongació i la culminació d'aquell procés de pèrdua dels drets individuals.

A *Prelude to War* es plantejava el fet que, els ciutadans d'aquells països, davant els conflictes i les dificultats de la primera postguerra mundial, havien abdicat de les seves responsabilitats individuals i havien preferit deixar-se enganyar per uns personatges que els prometien una falsa seguretat i la recuperació de glòries passades.

"Itàlia, com qualsevol altre país després de la guerra, patia dificultats, inestabilitat política i atur. Els italians tenien dues opcions. Resoldre els seus problemes lliurement i democràtica o deixar que altres els resolguessin. Van cometre el tràgic error d'escollir la segona opció" – afirmava el narrador.

Amb el rerafons del que s'havia esdevingut als Estats Units, durant els anys de la Depressió i el *New Deal*, en aquest fragment de *Prelude to War* es recuperava la idea del president Roosevelt de denunciar aquells pocs privilegiats – *"the privileged few"* – que, en moments de crisi, s'havien aprofitat de la resta per al seu guany personal.

Mussolini apareixia vestit d'etiqueta –és l'única imatge, en els set documentals, en què se'l mostra sense l'uniforme militar -, mentre el narrador afirmava:

"[Els italians] *van confiar en aquest home, creient que els representava. De fet, planejava trair-los per al seu propi interès i el dels seus homes"*.

També Hitler apareixia, poc després, vestit de civil, junt amb Goëring i els principals industrials alemanys que van acabar recolzant-lo.

"Els poderosos industrials temien perdre la seva riquesa i el seu poder i recolzarien a qui els els garantís".

Prelude to War. Els pocs privilegiats. Mussolini i Hitler i els cercles de poder. El magnat D.B. Norton i els seus seguidors, a *Meet John Doe*, en són la transposició als Estats Units.

Però, mentre, als Estats Units la complicada situació econòmica, política i social s'havia pogut resoldre democràticament, afirmava el narrador, en aquells països havia implicat la instauració de dictadures: el guany d'uns pocs a costa de la gran majoria.

El procés que havia menat a la pèrdua de les llibertats –sota cobertura democràtica, en el cas alemany- havia implicat, és clar, la desaparició dels partits polítics, de les institucions democràtiques, la pèrdua de la llibertat de premsa, de reunió i de culte. Però, sobretot, havia implicat que els ciutadans deixessin de pensar per ells mateixos, deixessin de raonar: "*Deixeu de pensar i seguiu-me – va cridar Hitler- Us faré els amos del món". I van contestar: "Heil!"; "No penseu i creieu en mi! - va dir Mussolini- Restauraré la glòria de Roma!". I el poble va contestar: "Duce!"; "Deixeu de pensar, seguiu l'emperador- van cridar els guerrers japonesos – Japó dominarà el món!". I el poble va respondre: "Banzai!".*

L'home comú d'Alemanya, Itàlia i Japó havia posat el seu destí en mans d'aquells líders demagogs i, en fer-ho, havia perdut la seva condició d'individu, amb tot el que això implicava des del punt de vista nord-americà. A *Why We Fight*, aquesta qüestió es va traduir en un procés de *deshumanització* que, visualment, passava per no mostrar, pràcticament, cap primer pla de ciutadans d'aquells tres països i oferir, per contra, tot un seguit de plans generals on

aquests ciutadans desapareixien dins una massa, fanatitzada, que aclamava els seus líders.

Aquella deshumanització també es va fer explícita a través de diverses il·lustracions que identificaven els països de l'Eix, els seus habitants i els seus exèrcits, amb tot un seguit de motius no humans. Així, els països de l'Europa continental, sota poder alemany, es convertien en una balena que es volia engolir la Gran Bretanya (*f.1*), i els exèrcits nazis eren un grup de formigues o de tèrmits –en forma d'esvàstica- que enrunaven la fortalesa que fins aleshores havia representat França (*f.2*); Japó prenia la forma d'un drac i els seus exèrcits esdevenien un punyal o una baioneta que es clavaven als Estats Units o a Manxúria (*f.3 i 4*); els italians eren identificats, directament, amb el símbol del feixisme (*f.5*) i els nazis, amb l'esvàstica (*f.6*). L'element visual més utilitzat, però, era una taca fosca que s'expandia damunt els mapes, simbolitzant les conquestes dels països de l'Eix. Mercès a l'animació, aquella massa fosca prenia una textura que podia evocar, sovint, la sang; aquest és el cas de la fotografia núm. 6, on la sang que sorgeix de l'esvàstica s'escola damunt Àustria i suggereix, d'aquesta manera, l'*Anschluss*.

1

2

3

4

5

6

Però, en aquest procés de deshumanització es produïa, encara, una altra identificació també molt significativa.

Els països de l'Eix, i notablement Alemanya, en els anys previs a la guerra havien dut a terme un fort rearmament. L'èxit inicial de la *blitzkrieg* de Hitler va trobar en les noves unitats mòbils i en l'aviació les seves peces bàsiques. Aquest rearmament, que contravenia els tractats internacionals, de reducció d'exèrcits i de material bèl·lic, que s'havien subscrit després de la Primera guerra mundial, implicava convertir *la màquina* en la peça clau de la nova guerra. I, d'alguna manera, aquesta *mecanització* era, també, a banda d'una realitat, un símbol de modernitat davant els vells i inoperants exèrcits de països com ara França o, especialment, Polònia. A *The Nazis Strike* es plantejava un breu muntatge en paral·lel que oposava la cavalleria polonesa als blindats alemanys.

The Nazis Strike. Cavalls contra blindats. El vell exèrcit polonès i el modern exèrcit alemany.

Ja el 1938, com s'ha apuntat anteriorment, el general Marshall, sense oblidar la importància i la necessitat del rearmament, havia reflexionat i havia alertat contra l'excessiva fascinació, que havien manifestat alguns, per la mecanització dels exèrcits.

"...The importance of the rifleman in the settlement of any war –especially in these days of myriads of planes, of mechanized cavalry, and of submarines and mysterious gases" –havia remarcat Marshall, i també: "*Also I fear that we expect too much of machines. We fail to realize two things: First, that the finest plane or tank or gun in the world is literally worthless without technicians trained*

as soldiers-hardened, seasoned, and highly disciplined to maintain and operate it; and second, that success in combat depends primarily upon the development of the trained combat team composed of all arms"[77].

Per als responsables de *Why We Fight,* però, era útil, retòricament parlant, el fet que els exèrcits de l'Eix s'haguessin tecnificat tant.

A la sèrie es va plantejar un procés de simbiosi entre els integrants dels exèrcits de l'Eix i les màquines –els tancs, els avions, les motos, els canons – que utilitzaven.

El procés de deshumanització que implicava diluir, visualment parlant, els habitants dels països de l'Eix en una massa, també comportava reduir-los a la condició de màquines. Així, la precisió de les desfilades militars podia esdevenir una manifestació eloqüent d'aquell procés de simbiosi entre l'home i la màquina, i era, o havia de ser, la màxima expressió de la pèrdua d'autonomia de l'individu.

Els responsables de *Why We Fight* van ser especialment curosos en mostrar aquell procés de transformació. Un procés que, significativament, s'iniciava en la infantesa.

Capra i els seus col·laboradors no s'inventaven res, és clar, les *Joventuts Hitlerianes*, entre d'altres organitzacions paramilitars, eren una realitat des de 1926. Pel que fa al cinema, a Alemanya, el 1933, havia triomfat un film de ficció titulat *Quex* (*Hitlerjunge Quex*) de Hans Steinhoff. Clar exponent de la propaganda nazi, el film esdevenia l'exaltació de la vida i la mort d'un jove membre de les Joventuts Hitlerianes, abatut mentre distribuïa propaganda en un barri comunista.

Als Estats Units, la qüestió de l'adoctrinament infantil i juvenil, dut a terme pels nazis, va donar lloc, també, a una pel·lícula, dirigida per Edward Dmytryk, *Hitler's Children* (1943). I, com ja s'ha avançat, també Rochemont se n'havia fet ressò, anteriorment, a través de la seva producció *Inside Nazi Germany*[78]*.* En aquest *screen magazine*, el projecte de campament infantil que projectava el *German-American Bund* de Fritz Kuhn, i que una ciutadana nord-americana denunciava, esdevenia, volgudament o no, la rèplica al projecte de campament que proposava Smith al film de ficció de Capra; un campament,

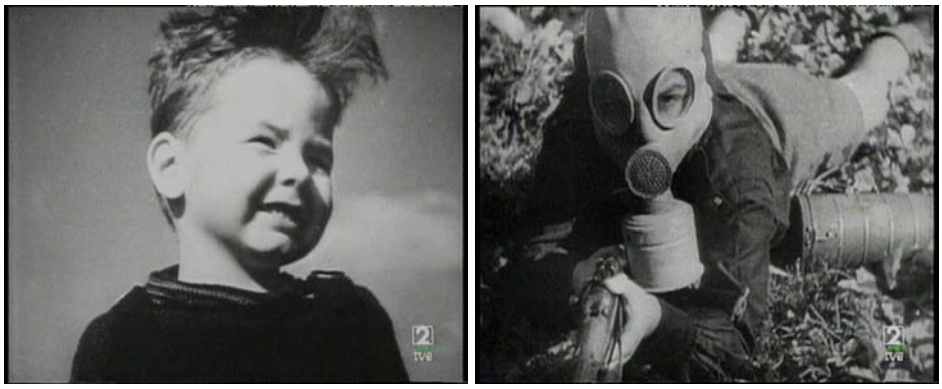
[77] George C. Marshall, "Infantry in Modern War", op. cit., p. 10 i p. 86, respectivament.
[78] Vid. p. 205-207.

aquest darrer, que, cal recordar-ho, havia d'apropar els nens pobres de les ciutats a la natura per a què, segons Smith, descobrissin què era, en realitat, Amèrica.

L'*ànima americana*, com havien provat de mostrar els films de Capra, es mantenia intacta en els nens i en aquells que, com Deeds, Smith i Doe, encara en conservaven la seva ingenuïtat; es mantenia intacta en aquells que eren capaços de viure propers a la natura i en concordança amb les seves lleis, amb la seva essència.

L'adoctrinament dels nens implicava, doncs, la seva perversió, la pèrdua de la seva ingenuïtat, l'allunyament de la natura o, almenys, dels seus valors, del seu exemple. Aquell procés d'aprenentatge era, també, un procés de *desnaturalització*.

A *Prelude to War*, una seqüència que evocava els anys immediatament anteriors a l'esclat de la guerra, mostrava un seguit de plans de nens nord-americans jugant (*pàg. 362.1*). En aquells plans, l'entorn natural prenia una significativa rellevància. Fins i tot, en l'única imatge en què es mostrava un nen en un interior, aquest apareixia dibuixant i el dibuix –remarcat amb un pla insert- revelava un petit poble rural on destacava un gran arbre (*f. 7 i 8*). Al mateix temps que es mostraven aquelles imatges, el narrador afirmava que "[els nord-americans] *gaudien veient créixer els seus fills"*, i que, en la seva despreocupació, "*l'americà mig ignorava que algunes persones tenien pensades altres coses per als seus fills"* (*f. 11-12*). Aleshores, per tall directe, apareixia el pla detall d'una esvàstica i, tot seguit, unes imatges de nens alemanys exercitant-se en el funcionament d'un canó (*f. 13-14*). Aquesta construcció cinematogràfica es repetia dues vegades més: amb la bandera japonesa i una imatge de nens japonesos vestits de soldats, mentre unes lletres reproduïen un més que probable eslògan de l'exèrcit japonès: *"Morir per l'emperador és viure eternament"*(*f. 15-17*) ; i amb la bandera italiana, els nens italians amb les camises negres i unes paraules de Mussolini: "*Tres visques per la guerra. Allò més noble i bell*" (*f. 18-22*). La darrera imatge d'aquesta seqüència –un primer pla d'un nen italià amb un fusell i una màscara antigàs damunt la cara (*f. 22*)- esdevenia una eloqüent mostra d'aquell procés de *desnaturalització* que sofrien els nens dels països de l'Eix.



Prelude to War. El nen americà i el nen italià. La pèrdua d'atributs humans.

Aquella *desnaturalització*, aquella pèrdua d'atributs humans, aquell inici de conversió del nen en una màquina, trobava, a *The Nazis Strike*, una formulació encara més explícita.

A *Inside Nazi Germany*, per a referir-se a l'adoctrinament dels nens alemanys, Rochemont havia proposat una seqüència que s'iniciava amb un rètol on s'hi podia llegir: *"Simpler, but more important than regimentation of the adults, is the training and preparation of Germany's oncoming generations"*. I, a continuació d'aquell rètol, es mostraven un seguit d'imatges de nens i joves amb uniformes militars i, també, un grup de nois que feien volar un avió (*p.206.1*).

La importància de l'aviació alemanya, la *Luftwaffe*, en l'estratègia de la guerra llampec, explicava, segurament, la inclusió d'aquella seqüència en el film de Rochemont. A *The Nazis Strike* també s'incloïa una seqüència que relacionava els nens i els joves amb l'aviació, i, en aquesta ocasió, la referència a la *Luftwaffe* esdevenia explícita.

Allò interessant de la seqüència plantejada pels responsables de *Why We Fight* era que unien el creixement dels nens amb el creixement de les forces aèries alemanyes. Després de la primera guerra mundial, Alemanya havia restat, per imposició dels vencedors, sense força aèria. Però, amb l'arribada de Hitler al govern, es va reprendre el programa de construcció d'avions i la nova força aèria alemanya va demostrar el seu poder destructor, abans, fins i tot, de l'inici de la guerra mundial, en episodis com el del bombardeig sobre Guernika, durant la guerra civil espanyola.

A *The Nazis Strike*, el naixement, o el renaixement, de la força aèria alemanya s'explicava per mitjà d'una seqüència que es podia dividir en tres

1

2

3

4

5

6

7

8

9

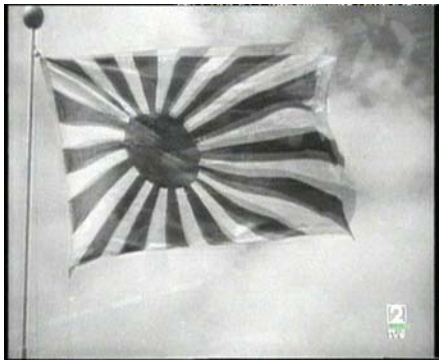
10

11

12

13

14


15

16

17

18

19

20

21

22

parts. La primera part la composaven unes imatges, un plans generals, d'uns nens que feien volar avions de joguina. *"La joventut alemanya va començar a mirar el cel"* , afirmava el narrador, i continuava: *"Planadors de joguina van omplir l'aire"* (*pàg. 364.1, f. 1-6*). En la segona part de la seqüència, un pla mostrava un home –un soldat- assegut dins el que era l'estructura d'un planador i el narrador explicava: "*Però, en créixer els nens, van créixer els avions"* (*f. 7*). La següent imatge feia més explícit aquest procés de creixement, i l'estret lligam que s'establia entre l'ésser humà i la màquina, en mostrar un grup de soldats dins una altra estructura d'un d'aquells planadors que l'aviació alemanya utilitzava per a l'entrenament dels futurs pilots. Aquella estructura del planador els era, literalment, petita. El primer soldat del grup empenyia les seves cames endavant, com per a provar d'ubicar-se dins la carcassa de l'avió, i aquesta, finalment, cedia (*f. 8-10*). Com si es tractés d'una segona pell, als nens, convertits ara en adults i aspirants a pilot de la *Luftwaffe*, els calia una estructura més àmplia on encabir-se. Mentre els nens creixien, i es formaven com a pilots, els avions creixen i la força aèria, també, creixia. La darrera part de la seqüència la composava un pla general en què es mostrava un d'aquells planadors d'entrenament volant (*f. 11-12*) i, tot seguit, els responsables de *Why We Fight* insertaven un primer pla d'uns quants aviadors amb l'uniforme de la *Luftwaffe* (*f. 13*) i, finalment, un pla general del cel, on es veien els avions de veritat, destacant-se damunt el blanc dels núvols (*f. 14-15*). La veu del narrador acompanyava la seqüència i li acabava de donar el seu sentit final: *"Ben aviat aquests joves van ser pilots entrenats que pilotaven els nous avions. S'estava creant la Luftwaffe".*

La simbiosi, doncs, entre soldats i avions esdevenia, aparentment, perfecta.

Els avions eren la punta de llança de la nova guerra dissenyada pels dirigents nazis, com recordava Rochemont a *The Ramparts We Watch,* utilitzant fragments del documental alemany *Feuertaufe*. I eren, o havien de ser, també, la màxima expressió del progrés.

Ara bé, és evident que, aquest progrés, no tenia res a veure amb la idea de progrés plantejada pel vicepresident Wallace, res a veure amb la secular *marxa de l'home comú* a la recerca de la seva llibertat. Era, justament, el contrari.

Walter Benjamin, a *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica,* havia recuperat fragments d'un manifest que el futurista Filippo Tommaso Marinetti, reconvertit en poeta oficial del feixisme, havia escrit en ocasió de la invasió italiana d'Etiòpia.

Citava Benjamin: *"Des de fa vint-i-set anys nosaltres, els futuristes, ens oposem al fet que la guerra sigui definida com una cosa antiestètica...Per tant, fem constar:...la guerra és bella, perquè, gràcies a les màscares antigàs, als esglaiadors megàfons, als llançaflames i a les tanquetes, estableix el domini de l'home sobre la màquina subjugada. La guerra és bella perquè inaugura la somiada metal·lització del cos humà. La guerra és bella perquè enriqueix un prat en plena florida amb les flamejants orquídies de les metralladores. /.../ La guerra és bella, perquè crea noves arquitectures, com ara els grans tancs, els geomètrics esquadrons aeris, les espirals de fum elevant-se dels pobles cremats i moltes altres coses més...Poetes i artistes del futurisme...recordeu aquests principis d'una estètica de la guerra, per tal que il·luminin...la vostra lluita per una nova poesia i una nova plàstica!"*[79].

A criteri dels autors de *Why We Fight, "la somiada metal·lització del cos humà"*, que proclamava Marinetti, s'havia produït, efectivament, als països de l'Eix, però no pas com a resultat del domini de l'home sobre la màquina, sinó, justament, pel contrari, per la subjugació d'aquest a la màquina, per la seva conversió en màquina, per la pèrdua de la seva individualitat, de la seva capacitat de raonar.

A *Prelude to War* s'havia afirmat que els feixistes, amb la seva marxa sobre Roma, havien invertit la marxa de la Història a Itàlia; i en aquest mateix documental, unes màscares antigàs havien manllevat el rostre a uns nens italians, els havien *deshumanitzat*, i Capra i els seus col·laboradors havien posat en boca de Mussolini la frase, més o menys literal, que proclamava que la guerra era bella.

El progrés que es podia deduir de l'efectivitat de la indústria bèl·lica dels països de l'Eix era, doncs, un fals progrés.

[79] Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica,* op. cit., p. 70.

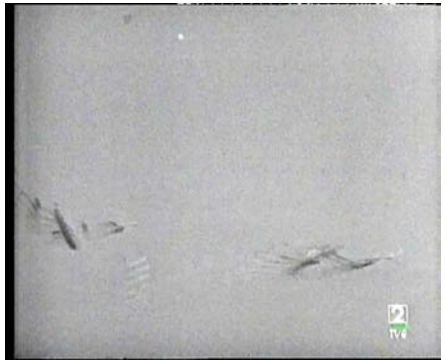
1

2

3

4

5


6

7

8

9

10

11

12

Pronto esos jovenes fueron
pilotos entrenados,...
2
tve
13

...que pilotaban
los nuevos aviones.
2
tve
14

Se estaba creando
la Luftwaffe.
2
tve
15

Wallace, en identificar el progrés amb la marxa de *l'home comú*, havia afirmat: "*Everywhere, reading and writing are accompanied by industrial progress* (...) *From a long-time and fundamental point of view, there are no backward peoples which are lacking in mechanical sense. Russians, Chinese, and the Indians both of India and the Americas all learn to read and write and operate machines just as well as your children and my children. Everywhere the common people are on the march"*[80].

I Benjamin havia escrit, en reflexionar sobre la guerra imperialista, que de fet era, o havia de ser, l'objectiu dels països de l'Eix:

"*La guerra imperialista és una rebel·lió de la tècnica, que es cobra en* material humà *les exigències a les quals la societat ha sostret el seu material humà. En lloc de canalitzar rius, desvia la riuada humana a la conca de les trinxeres; en lloc d'utilitzar els aeroplans per escampar llavors, els utilitza per sembrar les bombes incendiàries sobre les ciutats, i en l'ús bèl·lic del gas ha trobat un mitjà per destruir l'aura d'una nova manera".*[81]

El progrés que proposava el *New Deal*, i que recollien els films de l'*U.S. Film Service*, era aquell en què la tècnica es posava al servei de l'home, en què aquella tècnica servia per a l'explotació raonada de la terra, dels seus bens. A *The River* i a *Power and the Land,* la tècnica servia per a canalitzar el riu Mississipí, per a portar llum a les zones rurals, per a lluitar contra la sequera i permetre el conreu de les grans extensions del Mig Oest nord-americà.

A *Why We Fight* es reproduïa, en els països aliats, aquella relació que naixia d'un lligam transcendent entre els habitants i la terra que els acollia. A *The Battle of Russia* s'havia afirmat que els "*russos estimaven la terra"* i a *The Battle of China* es plantejava, de forma gens ambigua, aquesta divergència entre els països aliats i els països de l'Eix, en la seva relació amb la terra i amb la consegüent utilització de la tècnica.

A la pel·lícula, com ja s'ha descrit, de forma parcial, en les pàgines anteriors, es mostrava la Xina sorgida de la revolució de 1911 que havia posat

[80] Vid. p. 184.
[81] Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, op. cit., p. 71. A l'original, Benjamin fa èmfasi en el fet que es tracta de *material humà.*

fi al mil·lenari imperi xinès. La revolució encapçalada per Sun Yat-sen i continuada, segons els responsables de *Why We Fight*, per Chiang Kai-shek i els seus seguidors, havia significat situar la Xina en el camí del progrés. Entre les accions empreses pel nou govern hi havia hagut la de construir universitats i escoles i becar joves xinesos per a què anessin a estudiar "*a Europa i America. Per a què aportessin unes altres idees occidentals. Aquesta nova generació va tornar amb tècniques industrials, arquitectòniques, científiques, mèdiques...*". I, en aplicar els coneixements adquirits, havien construït hospitals, havien imposat l'escolarització obligatòria i havien fabricat ferrocarrils i una xarxa de carreteres que s'estenia més enllà d'on arribava el tren, cap *"al cor de la Xina"*, on es conservaven intactes, encara, les matèries primeres. Amb l'aplicació de les noves tècniques industrials, importades d'Occident, la terra xinesa havia començat a donar, als seus habitants –als seus fills-, els seus bens més preuats i el progrés s'havia acomplert, o, almenys així ho plantejaven a *The Battle of China*, on destinaven una seqüència a mostrar, justament, com els xinesos avançaven cap al *cor de la Xina* i com, un cop allí, amb l'ajuda de la tecnologia apresa a Occident, començaven a extreure de la terra els seus bens naturals.

The Battle of China. El *cor* de la terra xinesa dóna els seus bens als xinesos que la comprenen, que l'estimen. I, que, per tant, són capaços de fer un bon ús de la tècnica per a la seva explotació.

Aquesta situació, en la que Occident jugava un paper modèlic, només era possible perquè els xinesos *comprenien* i *estimaven* la terra.

Plantejada, així, la utilització que, de la tècnica occidental, en feien els xinesos, a *The Battle of China* es passava a descriure la utilització que, d'aquesta tècnica, n'haurien fet els japonesos.

El narrador afirmava que *"l'emperador deïficat i els seus fanàtics guerrers només volien la civilització occidental per a una cosa: crear una de les màquines bèl·liques més poderoses del món"*.

Les imatges dels nens xinesos –de nou els nens- fent exercicis en el que, probablement, era el pati d'una escola, mentre el narrador afirmava: *"Xina va voler utilitzar el millor d'Occident per a fer progressar el seu país"*, contrastava amb la imatge de l'emperador Hiro Hito a cavall, en una parada militar en la que desfilaven tancs japonesos.

The Battle of China. Xina i Japó, en la utilització dels avenços d'Occident. Nens contra màquines.

Aquest plantejament, aparentment simplista, però efectiu en el terreny de la propaganda, tenia, tanmateix, un fons de veritat: era evident que les estructures polítiques dels països de l'Eix havien derivat cap a dictadures i que

els habitants d'aquells països havien experimentat, i experimentaven, el consegüent procés de pèrdua de llibertats. I era evident, també, la militarització i el rearmament d'aquells països i la seva voluntat expansionista.

En aquest sentit, Capra i els seus col·laboradors només havien de remetre's a la premsa o als noticiaris radiofònics i cinematogràfics de l'època per a refermar amb dades i fets les seves afirmacions. Però, allò interessant del treball dels responsables de *Why We Fight* era com barrejaven els fets documentals amb aquella argumentació de tipus ideològic i emocional que provava de transcendir-los.

Aquell procés de militarització dels països de l'Eix, de *deshumanització* i *desnaturalització* dels seus habitants, de conversió dels seus soldats en màquines, els allunyava, doncs, de les lleis naturals i de les seves veritats, que eren, cal recordar-ho, expressió de la voluntat divina.

Walt Whitman, en un dels seus escrits en prosa, provava de fer evident, sota el títol *"La lliçó d'un arbre"*, l'exemplaritat de la natura.

"No tengo por qué escoger algunos de los más pintorescos o mayores àrboles para ilustrar esto –escrivia Whitman- *He aquí uno de mis favoritos: un hermoso álamo amarillo, muy recto, de unos 90 pies de alto y unos cuatro de grosor en la base del tronco. ¡Qué fuerte, vital y duradero! ¡Qué silenciosamente elocuente! Qué sugestiones de imperturbabilidad del ser frente al rasgo característicamente humano del* parecer*. Y esas caulidades casi emotivas, palpablemente artísticas, heroicas, de un árbol; tan inocente y tan indefenso, y sin embargo tan salvaje. Aunque no diga nada, el árbol* es*"* [82]*.*

La veritat del *ser* –de l'ésser americà, en aquest cas – era el que provaven de recollir, en els seus documentals, els responsables de *Why We Fight*, en evocar els moments fundacionals dels Estats Units, la gesta dels pioners, en contacte directe i constant amb la natura, i la perdurabilitat del seu esperit al llarg de la història del país.

I, des d'aquesta perspectiva, *l'estratègia de la veritat* prenia una dimensió transcendent, a banda de respondre a les obligacions d'una societat democràtica.

---

[82] Walt Whitman, *Días ejemplares de América*, op. cit., p. 108. Al text, Whitman remarca la diferència entre el "parecer" i el "ser"

Per contra, en una opció que podia evocar, segons la fórmula dels responsables de *Why We Fight*, el pecat original, els habitants dels països de l'Eix s'havien deixat enganyar, i havien iniciat aquell procés que els allunyava de les veritats essencials, que els *deshumanitzava* i els *desnaturalitzava* fins a convertir-los en màquines. *L'estratègia de la mentida,* per als autors de la sèrie, havia acabat esdevenint tan consubstancial a les societats alemanya, italiana i japonesa, com *l'estratègia de la veritat* ho havia estat, i ho era, a les societats dels països aliats.

Als documentals de *Why We Fight* aquesta qüestió era àmpliament recollida: els dirigents dels països de l'Eix havien practicat *l'estratègia de la mentida* per assolir les seves posicions de poder en els seus països, i aquesta mateixa estratègia era la que havien utilitzat en la seva política expansionista.

Why We Fight, similarment al que es recomanava des de les pàgines del *Manual*, es va fer ressò de l'estratègia de *dividir per a conquerir*, i va recollir diversos episodis que havien de demostrar, als soldats nord-americans, la tàctica de l'engany practicada per les élites d'Alemanya, Itàlia i Japó, i pels seus ministeris de propaganda.

Una tàctica practicada a dos nivells: en les relacions internacionals i com a mètode propagandístic destinat als habitants dels països aliats, amb l'objectiu de debilitar-ne la seva cohesió interna. La quinta columna havia treballat per a debilitar la fortalesa aparent de França, i la propaganda havia actuat d'avantguarda en les invasions alemanyes de bona part d'Europa. A *Divide and Conquer* s'afirmava que Hitler, *"abans de moure el seu exèrcit* [contra els països de l'Europa central] *va utilitzar una altra arma. La propaganda, per a confondre'ls i desanimar-los, per a dividir i vèncer"*, i a *Prelude to War* es deia que *"abans d'atacar, des de Berlín, Roma i Tòquio es va iniciar una campanya. Propaganda destinada a confondre, dividir, estovar les seves víctimes".* En ambdós casos, la imatge utilitzada era una recreació animada d'unes antenes gegantines que, sorgint dels països de l'Eix, emetien les seves ones, escampant, arreu, mentides.

Prelude to War i *Divide and Conquer*. La propaganda, la mentida com a arma de guerra.

A nivell de política internacional, els exemples de la utilització de *l'estratègia de la mentida*, per part de les potències de l'Eix, per aconseguir els seus objectius, també eren múltiples.

L'estratègia internacional de Hitler, al llarg de la dècada dels trenta, va basar-se en la combinació d'una aparent política de no bel·ligerància, respecte dels països veïns, i la contundent realitat dels fets consumats, davant dels quals les democràcies van reaccionar de forma temorenca.

A *The Nazis Strike* es recollien imatges de la reunió de Munic, celebrada el setembre de 1938. De la trobada en va sortir un pacte entre Hitler i els líders francès i britànic, mitjançant el qual, després de l'annexió de la regió dels Sudets, pertanyen aleshores a Txecoslovàquia, Alemanya renunciava a fer cap altra reclamació territorial.

Al documental, també es mostrava l'arribada del primer ministre britànic, Neville Chamberlain, a la Gran Bretanya, on va exhibir, públicament, el document signat bilateralment amb Hitler, i en el qual el dirigent nazi es comprometia, a partir d'aleshores, a resoldre els possibles litigis amb la Gran Bretanya de manera pacífica.

1 2

The Nazis Strike. 1. Un moment de la reunió a Munic. A la imatge es veu, a l'extrem esquerre, Göring i Hitler, en primer terme el primer ministre francès Edouard Daladier i, a l'extrem dret, Neville Chamberlain. 2. Chamberlain a la seva arribada a la Gran Bretanya, el moment en què mostra, al públic que l'envolta, el document signat per Hitler i per ell, per mitjà del qual es comprometien a solucionar els possibles conflictes entre la Gran Bretanya i Alemanya de forma pacífica.

A *Divide and Conquer,* Capra i els seus col·laboradors van partir d'un discurs de Hitler pronunciat al *Reichstag*, el 6 d'octubre de 1939. En aquest discurs, quan Alemanya ja estava en guerra amb França i la Gran Bretanya, Hitler va manifestar, davant dels membres del seu govern i del partit, la seva voluntat de no enfrontar-se als països aleshores encara neutrals: Dinamarca, Noruega, Bèlgica, Holanda. Els responsables de *Why We Fight* van oposar, a *Divide and Conquer*, en un muntatge en paral·lel, les paraules del dictador a la realitat de les imatges de la invasió nazi de tots aquells països, durant la reeixida *guerra llampec*.

1 2 3 4

Divide and Conquer. Un fragment del muntatge en paral·lel entre les paraules de Hitler i la realitat de la guerra llampec. 1. La descripció cinematogràfica de la invasió de Noruega finalitza amb un muntatge juxtaposat de les imatges de la destrucció i de les víctimes noruegues i les imatges del discurs (2 i 3) de Hitler, al *Reichstag*, quan afirma que *"Alemanya mai no va tenir conflictes amb Noruega i tampoc no els té avui"*. 4. La darrera imatge de la seqüència mostra un grup de probables desplaçats noruecs, mentre el narrador afirma: *"Els noruecs no oblidaran"*.

Però, de totes les accions dels països de l'Eix, cap no exemplificava millor, a parer nord-americà, *l'estratègia de la mentida*, com l'atac japonès a Pearl Harbor.

En el seu discurs del 8 de desembre de 1941, el dia posterior al bombardeig damunt Pearl Harbor, el president Roosevelt va demanar al Congrés dels Estats Units que declarés la guerra al Japó.

En la seva intervenció, Roosevelt va descriure el que ell considerava que havia estat el doble joc dels japonesos, en la seva relació amb els Estats Units.

"*The United States was at peace with that nation and, at the solicitation of Japan, was still in conversation with this Government and its Emperor looking toward the maintenance of peace in the Pacific. Indeed, one hour after Japanese air squadrons had commenced bombing in Oahu, the Japanese Ambassador to the United States and his colleague delivered to the Secretary of State a formal reply to a recent American message. /.../ It will be recorded*

that the distance of Hawaii from Japan makes it obvious that the attack was deliberately planned many days or even weeks ago. During the intervening time the Japanese Government had deliberately sought to deceive the United States by false statements and expressions of hope for continued peace"[83].

Preocupats per l'expansió nipona a la Xina, que posava en perill els seus interessos econòmics al sud-est asiàtic, els Estats Units –i també la Gran Bretanya- havien pressionat el Japó al llarg de 1941. El país nord-americà va procedir a l'embargament de la ferralla i del petroli destinats al Japó i va tancar el canal de Panamà als vaixells japonesos. Durant aquell any, es van succeir un seguit de propostes i contrapropostes entre les dues diplomàcies, mentre el Japó no cedia en la seva política expansionista. Finalment, el 26 de novembre, el secretari d'estat nord-americà, Cordell Hull, va presentar un document a l'ambaixador japonès on es demanava, de fet, la retirada total del Japó de la Xina. Interpretant, aquest document, com un ultimàtum, el primer ministre Hideki Tojo va ordenar la concentració d'una poderosa força de xoc, naval i aèria, al Pacífic. Paral·lelament, però, el Japó va continuar amb els moviments diplomàtics i, el mateix dia de l'atac japonès a Pearl Harbor, el 7 de desembre, un enviat especial del país asiàtic va lliurar a Hull la resposta al seu document del 26 de novembre.

Més enllà de si els nord-americans tenien o no un coneixement real dels objectius japonesos, la seqüència d'esdeveniments permetia interpretar l'atac a la base nord-americana com un acte de traïció.

A *War Comes to America,* Capra i els seus col·laboradors van seguir les argumentacions del discurs pronunciat per Roosevelt, el 8 de desembre, i van elaborar una llarga seqüència, al final del documental, on es desenvolupava un muntatge en paral·lel entre les gestions diplomàtiques de l'ambaixador japonès a Washington i les accions de l'armada del Japó, camí de Pearl Harbor.

L'animació d'un ganivet clavant-se en el mapa dels Estats Units iniciava la seqüència, mentre el narrador afirmava que l'atac s'havia produït a *l'estil japonès.* La tesi de *la punyalada per l'esquena* ("*the stab in the back"*)[84], que havia de confirmar el caràcter essencialment traïdor dels japonesos, era un lloc

[83] Franklin D. Roosevelt, *The War Messages of Franklin D. Roosevelt,* op. cit., p. 5.
[84] En relació al concepte i a la imatge del *ganivet a l'esquena,* vid. p. 137 i 358.

comú de la retòrica nord-americana i, com s'ha apuntat anteriorment, va aparèixer reproduïda, també, en diverses pel·lícules de ficció de l'època.

La seqüència de *War Comes to America* alternava, doncs, les gestions de l'enviat especial japonès a Washington, on va ser rebut pel president nord-americà i pel Secretari d'Estat, amb els esdeveniments a l'altra banda del continent, a les illes Hawaii. L'envergadura de l'operació i la distància que separava el Japó de les bases nord-americanes, a l'oceà Pacífic, havien de servir per a certificar, definitivament, que els japonesos havien planejat, tal i com apuntava el president nord-americà, l'atac amb antelació i que les gestions diplomàtiques nipones només havien estat maniobres destinades a encobrir el seu veritable objectiu.

War Comes to America. Un fragment de la recreació de l'atac a Pearl Harbor. Puntuada per un rellotge que marca, gairebé al minut, la cronologia dels esdeveniments, la seqüència alterna les imatges de les gestions diplomàtiques japoneses a Washington i el bombardeig de la seva aviació damunt la base nord-americana al Pacífic.

4.2.7.3. El triomf de la voluntat. La capacitat de sacrifici.

Convertits, doncs, en la rèplica negativa dels països aliats, les nacions integrants de l'Eix havien de trobar, finalment, en la seva aparent fortalesa, la seva debilitat.

Producte didàctic i propagandístic, al mateix temps, *Why We Fight*, cenyint-se a la línia principal del pensament nord-americà de l'època, aspirava a ser exemplar i a inculcar en els soldats nord-americans la idea de la superioritat moral dels països aliats.

La sèrie havia estat exhaustiva en la descripció de les causes que van conduir a la guerra, i ho havia estat, sobretot, en la narració dels episodis més destacats del conflicte. *Why We Fight* havia explicat, també, les estratègies que havien seguit els països enfrontats, i els seus objectius; havia destacat la importància vital del reclutament en massa i de la producció d'armament; havia justificat la intervenció nord-americana en l'escenari europeu, a banda de la resposta al Pacífic, i havia provat de fer evident la necessària aliança amb països tan allunyats, ideològicament parlant, com la Xina i, sobretot, la Unió Soviètica.

Però, paral·lelament a totes aquestes qüestions de caire, es podria dir, objectiu, o aparentment més objectiu, essencials, per altra banda, en l'estratègia retòrica de Capra i els seus col·laboradors, *Why We Fight* havia desplegat un discurs ideològic que havia d'esdevenir, finalment, una lloança de les virtuts de *l'home comú* i de la seva gesta al llarg de la Història.

Cenyint-se a la fórmula binària, proposada pel vicepresident Wallace, de la lluita entre un món lliure i un món esclau, al llarg dels set episodis de *Why We Fight* s'havien establert una cadena d'oposicions que tenien com a eix central la llibertat o la manca de llibertat de *l'home comú*. Enfrontant termes com ara la veritat i la mentida, la democràcia i el militarisme, l'individu i la massa, l'home i la màquina, els responsables de *Why We Fight* havien plantejat una successió lògica que menava a un darrer punt: el sacrifici, la capacitat de sacrifici dels integrants dels dos blocs en conflicte; protagonistes, al cap i a la fi, de la guerra que estava en marxa en aquells moments.

A *War Comes to America*, just abans de la seqüència dels fets de Pearl Harbor amb què finalitzava la pel·lícula, s'havia plantejat un resum de tots els

esdeveniments que havien marcat la convulsa situació internacional dels anys trenta: de la invasió japonesa de Manxúria a la invasió alemanya de Polònia, de la batalla d'Anglaterra a la batalla de Stalingrad, etc. Aquesta llarga seqüència, que recollia i condensava tot el que s'havia explicat fins aleshores, estava puntuada per un seguit d'imatges de nord-americans que responien a un seguit d'enquestes sobre la situació internacional.

El lent camí que havia dut els Estats Units de l'aïllacionisme i la neutralitat a la guerra, esdevenia, d'aquesta manera, una mostra de la democràcia en acció, es convertia en el testimoni de la voluntat del poble (*pàg. 376.1 i 376.2*).

A través d'unes escenificacions, que recordaven plantejaments similars als d'alguns documentals del *New Deal*, *l'home comú* nord-americà es manifestava sobre si calia o no reforçar els exèrcits de terra, mar i aire, davant la conflictiva situació internacional; expressava la seva opinió sobre quin país era el responsable d'haver iniciat la guerra; opinava sobre la conveniència o no de mantenir-se neutrals; indicava les seves simpaties en la guerra xino-japonesa; valorava si s'havia d'ajudar a no a la Gran Bretanya, quan tota Europa havia caigut en poder nazi.

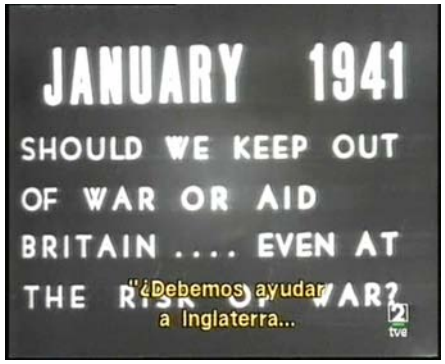
La seqüència descrivia un progressiu canvi de posicionament de l'opinió pública nord-americana que passava de la indiferència i la voluntat de no intervenció a la preocupació pel conflicte i, finalment, al recolzament majoritari a la Gran Bretanya, fins i tot a risc de veure's abocats a la guerra (*f. 1-14*). A la seqüència s'unia, per tall directe, aquesta primera part, en què el poble nord-americà s'expressava, a una segona part en què es mostraven les imatges d'una intervenció del president Roosevelt davant el Congrés (*f. 15-20*). En aquesta intervenció, el president va demanar que es revoqués l'acta de neutralitat i s'ajudés, obertament, amb l'enviament d'armament, la Gran Bretanya i la resta de països que s'oposaven a l'Eix[85].

Els responsables de *Why We Fight* volien fer visible, així, la íntima connexió que, afirmaven, hi havia, als Estats Units, entre allò que manifestava el poble i allò que acabaven fent els seus polítics.

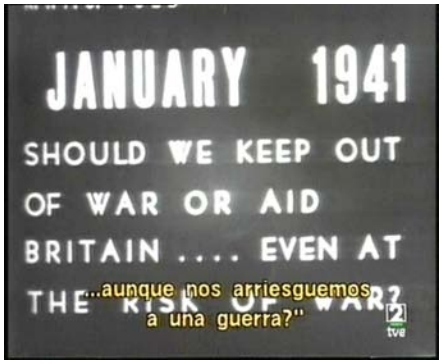
---

[85] Vid. http://www.fdrlibrary.marist.edu/online14.html,http://website_online_version/odllpc.html, i, també, http://www.fdrlibrary.marist.edu/052741.html .

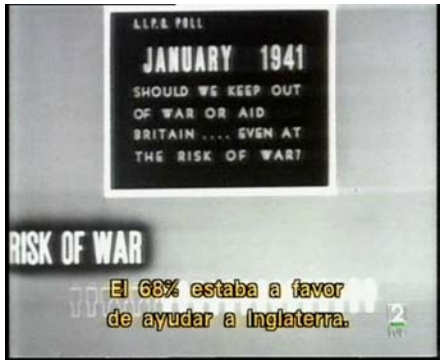
1



2



3



4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

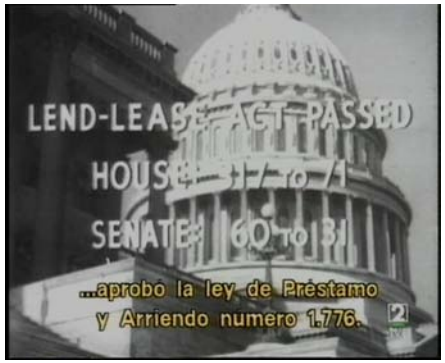
17

18

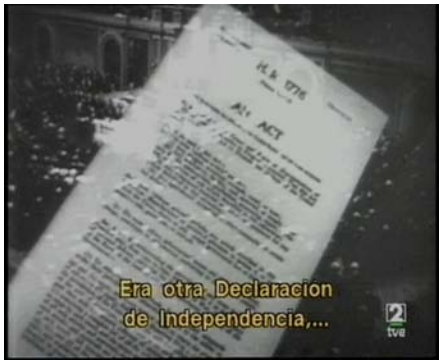
19

20

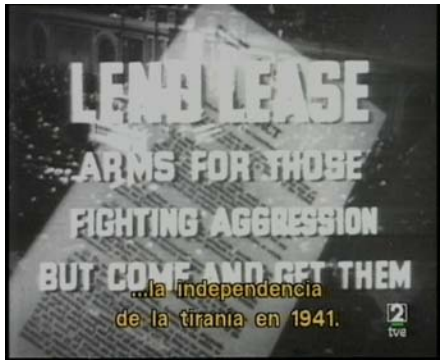
21



22



23



24

Malgrat que fou l'atac japonès a Pearl Harbor el que va precipitar, finalment, la implicació nord-americana en la guerra, la proposta dels responsables de *Why We Fight* suggeria que l'opinió pública dels Estats Units es mostrava prou sensible a la qüestió com per acceptar, com a pràcticament inevitable, la seva implicació en el conflicte, ja abans de l'agressió nipona.

Allò interessant d'aquest plantejament es trobava, sobretot, en la combinació que s'establia entre els esdeveniments internacionals, el seguiment que en feien els nord-americans a través, bàsicament, dels mitjans de comunicació i, com a fruit d'aquest seguiment, el coneixement que anaven adquirint de la situació i el seu canvi de posicionament; un canvi de posicionament que recollien, puntualment, les enquestes.

Aquest itinerari, descrit a *War Comes to America*, recordava el que havia plantejat l'administració demòcrata durant els anys de gestió de la crisi causada per la Depressió, aquells anys en què, en paraules del president, tot el país "*havia anat a escola"*. Al documental es suggeria que, també en aquesta ocasió, la població nord-americana, connectada amb els seus dirigents a través dels mitjans de comunicació, havia seguit un procés d'aprenentatge i d'aquest aprenentatge, de la comprensió del que estava en joc, n'havia sorgit la seva acceptació lliure i voluntària de recolzar la Gran Bretanya, de lluitar contra els països de l'Eix, de sacrificar-se.

Aquesta seqüència semblava contradir, però, un dels objectius de *Why We Fight* que era el de vèncer el desconeixement generalitzat que tenien els nord-americans sobre el conflicte bèl·lic, en el moment de la seva implicació.

Fruit d'un desig, probablement, més que no pas d'una realitat, aquesta seqüència era, però, important, des d'un punt de vista retòric, perquè reforçava la idea central que animava els responsables de *Why We Fight*: la de confirmar la superioritat mental dels habitants dels països aliats, la capacitat de sacrifici de *l'home lliure* davant la fortalesa aparent dels exèrcits de l'Eix.

Capra i els seus col·laboradors proposaven, de fet, al llarg de tota la sèrie, l'escenificació del triomf de *l'home* damunt *la màquina*.

En tots els episodis el narrador havia trobat ocasió per a afirmar que la guerra en curs era un enfrontament entre *un poble* –ja fos aquest britànic, soviètic o xinès- i *un exèrcit* –ja fos aquest alemany, japonès o italià. I els

exemples de la superioritat dels primers damunt dels segons s'havien succeït al llarg de la guerra: les batalles de Londres, Leningrad i Stalingrad havien esdevingut mostres excel·lents de la capacitat de resistència i de sacrifici de *l'home comú.*

A *The Battle of China* es recollia, però, un episodi de la guerra xino-japonesa que encaixava, perfectament, amb els objectius dels responsables de *Why We Fight* de demostrar la capacitat de *l'home comú* per anar més enllà d'on arribaven les màquines.

Amb el Japó controlant la zona del Pacífic, i amb els xinesos replegats a l'interior del país – a Chongqing, on Chiang Kai-shek havia establert el seu govern-, la Xina no podia rebre l'ajuda dels països aliats. Davant d'aquesta situació, l'única solució va ser construir una carretera, cap al sud, que enllacés amb el ferrocarril de Birmània i amb el mar. La carretera havia de ser prou ample com per a permetre el pas dels camions que transportarien l'ajut occidental, però la zona per on s'havia de construir era molt muntanyosa; la tasca, doncs, apareixia com a molt complexa i de difícil execució.

A *The Battle of China*, el narrador explicava que diverses companyies internacionals van estudiar el projecte i en van valorar la seva magnitud. *"Van calcular* –afirmava el narrador- *que podrien acabar la carretera en sis anys, sempre i quan comptessin amb maquinària moderna. La Xina no tenia maquinària moderna. Ni tampoc no disposava de sis anys. I van construir la carretera amb les seves pròpies mans"*.

La gesta dels xinesos es va realitzar, només, en dotze mesos. L'episodi va permetre els autors de *Why We Fight* de plantejar, cinematogràficament parlant, una descripció morosa del treball dut a terme pel poble xinès: homes, dones i nens picaven pedra, la transportaven, aplanaven el camí, avançaven metre a metre per entre les muntanyes, fent possible la carretera que els havia de connectar amb la zona no ocupada pels japonesos.

The Battle of China. Algunes imatges de la seqüència en què es recull el treball d'homes, dones i nens, en la construcció de la carretera cap a Birmània. El poble xinès en acció.

La seqüència és especialment interessant si es té en compte el plantejament favorable que, al llarg de tota la sèrie, s'havia fet de la tècnica, entesa com a un instrument al servei de l'home i del seu progrés.

Més enllà, fins i tot, de les màquines que treballaven pel bé general, hi havia la voluntat de *l'home comú* i la seva capacitat de sacrifici.

Aquella voluntat i aquella capacitat de sacrifici assolien, però, la seva dimensió definitiva, en el context de *Why We Fight*, quan *l'home comú* s'enfrontava a una altra mena de maquinària, aquella que els països de l'Eix havien posat al servei de la guerra: els tancs, els avions, els canons, però, també, els exèrcits, els soldats reduïts a la condició de màquines de matar.

A *The Battle of Russia* s'escenificava una de les múltiples batalles entre soviètics i nazis, en concret la batalla de Sebastòpol, l'estratègic port soviètic del Mar Negre (*pàg. 380.1*). La seqüència s'iniciava amb unes quantes imatges que mostraven el poder de l'exèrcit alemany, la seva capacitat destructora, l'eficàcia del material bèl·lic que manejaven els soldats (*f.1-10*). Però, tot seguit, es mostraven aquells mateixos soldats abatuts, i, en fer-ho, es visualitzava la derrota de la maquinària bèl·lica alemanya. Hi havia, en aquesta seqüència, uns quants plans ben explícits: el primer mostrava, en pla general, el cos d'un soldat alemany abatut damunt un dels blindats, mentre un dels seus braços

cremava (*f. 14-15*); la següent imatge era el pla detall d'una mà d'un altre soldat mort –o potser del mateix- que semblava agafar-se, en un darrer gest, abans de morir, a la part exterior del blindat. El narrador acompanyava aquelles dues imatges amb un comentari irònic: *"Un preu molt alt per una còpia de Mein Kampf"* (*f.16*). En el pla que venia a continuació es feia encara més evident aquella simbiosi entre l'home i la màquina que havien començat a suggerir els dos primers plans de la seqüència. El narrador afirmava *"Els alemanys van haver de sortir dels seus blindats"*, i una panoràmica descendent mostrava el blindat i el cos d'un soldat alemany mort que sorgia, literalment, de l'interior del vehicle (*f. 17-19*). La imatge permetia evocar una acció gairebé fisiològica: en el darrer moment, abans d'aturar-se, abans de morir, la màquina –el blindat- havia vomitat el soldat que el conduïa, n'havia expulsat la seva ànima, aquell qui el feia funcionar (*f. 18*). El narrador concloïa: *"Van lluitar* [els alemanys] *i van morir en combats cos a cos que creien que havien abolit"* , i les darreres imatges de la seqüència mostraven cossos de soldats alemanys morts, indefensos sense els seus atributs mecànics, desposseïts de la condició metàl·lica que evocava, ple d'entusiasme, Marinetti (*f. 19-23*).

Aquestes imatges eren la rèplica a aquelles altres, de *The Nazis Strike,* en què, com s'ha analitzat anteriorment, els futurs pilots de la *Luftwaffe* s'acoblaven a l'estructura dels avions com si fos una segona pell. Aquestes imatges eren, o havien de ser, finalment, la prova de les limitacions dels exèrcits de l'Eix.

La seqüència de *The Battle of Russia* tenia un epíleg: el narrador afirmava que els dirigents dels països de l'Eix i els seus exèrcits havien oblidat que s'enfrontaven al poble. *"Un general guanya les campanyes però el poble guanya les guerres"*, concloïa (*f. 23-26*).

La força dels habitants dels països aliats, del poble, tenia una base moral que recollien els textos sagrats. La llibertat, o l'anhel de llibertat que hi havia implícit en aquells textos, era el que animava les seves accions. *Why We Fight* afirmava, en el cas nord-americà i britànic, i suggeria, en descriure les accions xineses i soviètiques, que aquella llibertat era la que havia fet possible –o havia de fer possible- el compromís dels habitants dels països aliats amb la lluita. Un compromís, un sacrifici decidit lliurement, a través d'un procés de

1

2

3

4

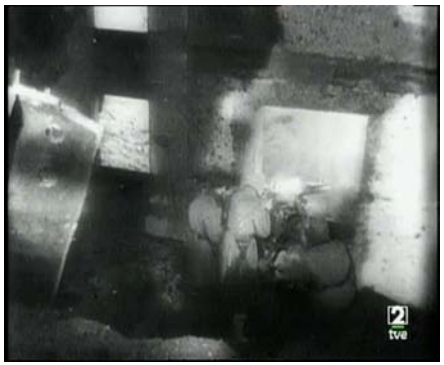
5

6

7

8

9


10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

Un general ganará
las campañas,...
2
tve

25

...pero el pueblo gana
las guerras.
2
tve

26

coneixement i reflexió, davant l'acumulació de proves. Un sacrifici que s'havia repetit, una i altra vegada, al llarg de la història dels Estats Units i, també, al llarg de la història dels països aliats. Per contra, els habitants dels països dictatorials, mancats de llibertat, mancats de la seva capacitat de decisió, des de la seva infantesa, havien esdevingut autòmats, mers instruments dels seus líders. Els habitants d'aquests països no es sacrificaven, els sacrificaven.

I era en aquesta diferència on els responsables de *Why We Fight* situaven la superioritat dels habitants dels països aliats. Una superioritat que els havia de dur a la victòria final.

La sèrie no menystenia, és clar, la importància de la producció d'armament i de l'estratègia bèl·lica en la solució final de la guerra. *Why We Fight* era, però, bàsicament, un producte destinat a cobrir aquells aspectes que atenyien la dimensió emocional del soldat i, des d'aquesta òptica, s'esforçava per establir un discurs optimista que anava més enllà dels aspectes merament físics del conflicte bèl·lic; cercava de revestir aquells aspectes d'una dimensió transcendent que, malgrat ser universal, trobava en la història dels Estats Units la seva expressió més acomplerta. Finalment, per a Capra i els seus col·laboradors, el triomf de l*'experiència americana* al llarg de la Història, i la comprensió del que això havia significat, havia d'assegurar, també, el triomf en aquella guerra que el vicepresident Wallace havia descrit com un nou acte –el darrer, potser- de la lluita de la llibertat contra l'esclavitud.

5. CONCLUSIONS.

Com ja s'ha apuntat a la introducció, la sèrie documental *Why We Fight*, obra d'un grup de gent que molt poc temps abans feia pel·lícules de ficció a Hollywood, pot ser interpretada com la concreció d'un seguit de qüestions, de temes, de teories i de mètodes sobre la comunicació, sobre la propaganda – i la seva gestió - en una societat democràtica.

En el seu contingut, en aquells trets essencials de la seva retòrica, *Why We Fight* forma part del que se'n podria anomenar el llegat comú nord-americà o, més concretament, aquell llegat que des del poder s'ha considerat que era el que definia el país, que establia la seva idiosincràsia, convertint els Estats Units en un nació singular en el context mundial.

Malgrat aquest pòsit ideològic que es remunta als inicis del país, quan els primers anglosaxons van arribar a terres americanes i, posteriorment, quan es van constituir en nació després de derrotar la Gran Bretanya, el cert és que en alguns aspectes, en aquells més significatius, la sèrie *Why We Fight* és, també, hereva d'algunes de les particularitats pròpies del període que la va precedir; un període, l'inici del qual hem establert amb l'arribada de Franklin D. Roosevelt al poder, en plena crisi econòmica i social, fruit de la fallida borsària del 1929 i de la depressió consegüent.

Durant el seu llarg mandat, Roosevelt, president carismàtic com pocs, va influenciar no només la política, i la manera de fer política, del país, sinó també diversos aspectes de l'àmbit social i del militar. Testimoni i, al mateix temps, catalitzador privilegiat dels esdeveniments, Roosevelt va ser el cap visible d'un moviment polític, econòmic i social que sota el nom de *New Deal* – això és: *Nou Contracte*, *Nou Pacte, Nou Repartiment* - va intentar redreçar el rumb del país, potenciant alguns aspectes desatesos històricament i, més concretament, durant el llarg període de governs republicans que havia precedit l'arribada dels demòcrates a la Casa Blanca.

Malgrat que ni en l'àmbit polític, ni en l'econòmic, ni en el social, el *New Deal* no va aconseguir fer realitat tot allò que havia promès, malgrat que fou,

finalment, la mateixa guerra, i la dinàmica econòmica que va generar, la que va permetre la sortida dels Estats Units de la crisi, el cert és que aquella acció de govern va assentar les bases d'una manera de fer política diferent; una manera de fer, políticament més intervencionista, certament, però que havia de permetre corregir –o almenys aquesta era la voluntat - els excessos del capitalisme sense fre que havia regit els destins del país des dels anys posteriors a la Guerra de Secessió – a partir de 1865- fins a finals dels anys 20; període de temps en què els Estats Units havien sofert un important procés de transformació i havien passat de ser un país de base econòmica encara eminentment agrícola a esdevenir una emergent potència industrial.

Aquest *nou pacte* va atènyer, també, a aquelles qüestions que tenien a veure amb les relacions entre el poder i la ciutadania; unes relacions que van trobar en els mitjans de comunicació els canals idonis, generant una dinàmica, o consolidant i expandint una dinàmica que, de fet, anava implícita a totes les societats industrials emergents i que als Estats Units va trobar en el president Roosevelt el seu màxim impulsor. Roosevelt va excel·lir en el camp de la comunicació i va traslladar aquella voluntat de canvi també a les seves relacions –i les del seu govern- amb els ciutadans del país.

Més enllà dels resultats efectius, el president va intentar donar, per necessitat i per convicció, un nou rumb a aquella relació, un rumb que havia de fer possible la participació dels ciutadans en la reconstrucció del país. Roosevelt no feia la proposta sol i, en aquest sentit, va esdevenir l'aglutinant, el cap visible d'un grup de persones de signe progressista que, en aquells anys, i en el marc del govern demòcrata, van accedir a diversos llocs de responsabilitat i, notablement, es van situar en llocs determinants de l'àmbit de la comunicació. El model de comunicació posat en funcionament amb l'arribada de Roosevelt al poder, malgrat els seus defectes i les seves mancances, va marcar els anys de desenvolupament del *New Deal* i, també, va condicionar, informativament parlant, el temps de gestió de la preguerra i, posteriorment, de la guerra.

Malgrat que, en l'època del *New Deal* i, també, durant els anys del conflicte bèl·lic, les hipotètiques virtuts del sistema proposat per Roosevelt van ser qüestionades i posades a prova una i altra vegada, malgrat que, com no podia ser d'altra forma, es va acusar, des de sectors republicans i conservadors

en general, el president i el seu govern d'utilitzar els mitjans de comunicació en benefici propi, el cert és que aquell *nou pacte* informatiu establert pels demòcrates amb els ciutadans nord-americans va desenvolupar-se concedint un gran protagonisme als mitjans de comunicació, convertint-los en els transmissors de la veu del poder, certament, però també, en uns dinàmics canals d'expressió ciutadana i, a la fi, en uns importants termòmetres de la vida política, econòmica i social del país.

Roosevelt va plantejar la seva política informativa cercant d'aconseguir la complicitat dels ciutadans i per a fer-ho va desenvolupar una tàctica que contrastava sensiblement amb la utilitzada, contemporàniament, pels líders dels països feixistes. En l'aspecte ideològic, el president va recórrer a allò que es considerava el llegat comú nord-americà. Roosevelt va tornar a posar en primer terme, en els seus discursos, algunes de les idees que giraven al voltant de l*'americanisme,* de la singularitat nord-americana. Va voler situar el ciutadà mig dels Estats Units, el *common man*, en el centre del debat i va voler convertir-lo en el principal actor de la recuperació econòmica i política, però també moral, que necessitava el país. A través dels seus discursos i durant les seves aparicions públiques, arreu del país, Roosevelt, en un exercici de catarsi col·lectiva – o en un intent de catarsi col·lectiva – va recuperar figures i conceptes que, sempre des del punt de vista del poder o d'un sector ampli de la societat nord-americana, havien configurat el passat del país, l'havien fet tal com era.

Roosevelt va recuperar alguns dels valors plantejats pel president Thomas Jefferson a través de les seves teories sobre la possibilitat de perpetuar un model econòmic i social de base agrícola per als Estats Units, en un moments en què el país tot just es configurava. La idea d'un país articulat a partir de petites unitats agrícoles havia donat com a resultat valors com ara el del *bon veïnatge*, això és: l'ajuda mútua d'aquells primers colons, en un context i en uns moments en què l'immens territori, que eren aquells Estats Units en formació, oferia unes estructures de govern encara febles. Aquell valor d'entesa i d'ajuda mútua que havia caracteritzat, suposadament, la vida d'aquelles primeres comunitats, havia de recuperar-se, segons Roosevelt, en aquells moments de crisi econòmica i social que patia el país. De fet, el president demòcrata va projectar, a través de les seves intervencions públiques, aquella

idea canònica de singularitat que, des de Jefferson, passant pels pensadors transcendentalistes nord-americans i per la *teoria de la Frontera* de Jackson F. Turner, entre d'altres aportacions teòriques, havia volgut veure en el territori, que més tard seria els Estats Units, un lloc ofert, providencialment, per la divinitat als primers colons anglosaxons; un territori d'abundor, aparentment sense límits, on aquests primers pobladors europeus havien desenvolupat un model de societat lliure que havia de fer possible, per a tots, l'acompliment dels drets inalienables que van establir les línies inicials de la Declaració d'Independència nord-americana: el dret a la vida, a la llibertat i a la recerca de la felicitat. Aquells primers colons, amb la seva labor quotidiana, en contacte directe amb la terra, havien transformat el territori i, al seu torn, el territori –les seves singularitats i les seves exigències- els havia fet tal com eren: diferents en actitud i en valors enfront de la resta, enfront de les altres nacions del món.

Roosevelt va interpretar el passat immediat dels Estats Units, els dinàmics i contradictoris anys vint, com a la culminació d'un període al llarg del qual el país havia sofert la pèrdua d'aquells valors primigenis, els havia malbaratat a canvi d'uns guanys essencialment materialistes. De fet, amb la seva interpretació, Roosevelt i, per extensió, els ideòlegs del *New Deal,* el que van intentar, retòricament parlant, va ser plantejar la fusió de la realitat industrial i capitalista del país, o de bona part del país, amb aquells valors que s'havien establert com a constitutius de la societat bàsicament agrícola que eren els Estats Units en els seus inicis.

Aquest discurs, que va acompanyar les iniciatives polítiques, econòmiques i socials del govern, recuperava i col·locava el *common man* nord-americà –l'hereu directe d'aquells primers colons- al capdavant de la tasca que els *newdealers* havien planejat per a l'activació del país. I és en aquest sentit que aquest personatge –el ciutadà mig dels Estats Units- va esdevenir el centre dels discursos presidencials. Però, si en el fons, i intentant fer vertader aquell *nou pacte* proposat, Roosevelt havia volgut recuperar aquells suposats valors primigenis, també en la forma –en la forma de relacionar-se amb els ciutadans- va intentar desenvolupar uns mecanismes que havien de fer bona la novetat de la seva proposta.

Roosevelt va esdevenir un personatge proper per als ciutadans dels Estats Units, o per a una bona part d'aquells ciutadans, i ho va aconseguir, a

banda de pels seus viatges pel territori nord-americà, per mitjà de la ràdio, a través d'un seguit de discursos, volgudament col·loquials, que van adoptar el sobrenom popular de *fireside chats*. A través d'aquelles xerrades radiofòniques, Roosevelt va transmetre, als nord-americans i en el context de la crisi que vivia el país, idees de proximitat, de complicitat, de quotidianitat, de confiança i, sobretot, una idea central: la de l'aprenentatge. El president va proposar aquesta idea: que el país, tot el país –inclòs el govern- havia d'aprendre dels errors del passat per a poder acarar, amb garanties, el futur. En fer-ho, Roosevelt va apel·lar a la necessitat d'enfrontar-se a la realitat dels Estats Units, va invocar la *veritat*, el fet d'explicar i d'explicar-se la veritat del que realment estava succeint a la societat nord-americana, i va intentar convertir els mitjans de comunicació en els instruments que havien de facilitar aquesta descoberta de la v*eritat*; com va afirmar el mateix president en una de les seves intervencions radiofòniques: "*Five years of fierce discussion and debate –five years of information through the radio and the moving picture- have taken the whole nation to school in the nation's business"*.

En els seus moments més optimistes, Roosevelt comptava aconseguir el recolzament dels ciutadans a les polítiques governamentals després d'aquell procés d'aprenentatge, de difusió exhaustiva d'informació que havia de facilitar el govern a través de la ràdio, el cinema i la premsa. A diferència del que havien plantejat els líders dels països feixistes, els quals, a través dels seus ministeris de propaganda i dels mitjans de comunicació, havien estimulat, principalment, en els ciutadans la dimensió emocional, Roosevelt comptava aconseguir la implicació dels nord-americans, el seu recolzament a la seva acció de govern, atenyent, primerament, a la seva comprensió racional.

Les servituds del joc democràtic l'empenyien, probablement, a aquesta opció, però, també és cert que Roosevelt estava íntimament convençut de les virtuts de la seva proposta i que, mai com fins aleshores, als Estats Units, no s'havia informat tant l'opinió pública, i mai com fins aleshores els mitjans de comunicació no havien jugat un paper tan actiu en aquell diàleg entre el poder i l'opinió pública; encara que, també, mai com fins aleshores les possibilitats tècniques d'aquells mitjans no havien permès un dinamisme informatiu semblant.

Certament que la proposta de Roosevelt no va ser tan ideal com pretenia ell o la seva secretària d'estat de treball, Frances Perkins, que, en una ocasió, havia qualificat els mitjans de comunicació com els substitutius moderns dels *town meeting* colonials; però, en qualsevol cas, i una vegada més, en el context mundial, aquella va ser, probablement, la realitat més dinàmica pel que fa a la relació a través dels mitjans de comunicació entre un govern i els ciutadans dels país que administrava aquell govern.

La petja de Roosevelt i dels seus *newdealers*, aquella manera de fer política, d'exercir el poder *comptant* amb l'opinió pública, es va estendre a diversos àmbits de la societat nord-americana i va influenciar, també, el cinema; malgrat que, en aquest àmbit, i a diferència de la ràdio, l'acció governamental només es va poder produir tangencialment.

Els documentals de Pare Lorentz i, en general, les obres de l'*U.S. Film Service* –l'acció més directa del govern en el context cinematogràfic- van conjugar aquella voluntat de denúncia, d'acarar-se a la realitat proposada pel president, aquell didactisme que reclamava als mitjans de comunicació, amb la inevitable publicitat de les polítiques governamentals.

Enfront d'aquesta producció, la potent maquinària de Hollywood es va mostrar ambivalent, recelosa, i, en general, les adhesions a la política i a la figura de Roosevelt es van cenyir a opcions personals, amb el cas paradigmàtic dels germans Warner, especialment de Jack Warner.

Tanmateix, essent com era –i com és -, el cinema, testimoni del seu temps, diverses pel·lícules de ficció van acabar reflectint, més directament o indirecta, la realitat social dels Estats Units d'aquella dècada. A les pel·lícules de gàngsters i, en general, a les pel·lícules de contingut social de la productora Warner, es van afegir destacades obres de Fritz Lang –*Furia*, *Sólo se vive una vez*-, de Charles Chaplin –*Tiempos modernos* -, de King Vidor – *El pan nuestro de cada día*-, o de John Ford – *Las uvas de la ira*-, entre d'altres realitzadors; obres que van projectar, amb més o menys pessimisme, amb més o menys humor, la realitat d'aquell país marcat per la Depressió i, també, per les polítiques del *New Deal*. En aquell context, però, es va singularitzar un director: Frank Capra.

Fill d'immigrants sicilians, i ell mateix nascut a Sicília, Capra va desenvolupar la seva carrera cinematogràfica al llarg dels anys vint, fins a

assolir, a la primera meitat de la dècada dels trenta, un considerable èxit de públic amb comèdies com ara *Sucedió una noche*. Cineasta que es va caracteritzar per rodar pel·lícules d'arguments contemporanis, Capra va marcar, gairebé coincidint amb l'ascens de Roosevelt al poder, un canvi de rumb a la seva carrera cinematogràfica; un canvi de rumb que es va fer visible en el contingut i en els objectius de les pel·lícules que va realitzar a partir d'aleshores. Com assenyala Robert Sklar, havent adquirit ofici amb comèdies de més o menys entitat que reflectien, però, amb prou eficàcia, els conflictes culturals i de classe de la dècada dels vint, Capra estava preparat, aleshores, per a intervenir en el discurs ideològic del seu temps, i així ho va fer.

Treballant en una productora, la Columbia, el cap de la qual, Harry Cohn, no era precisament progressista, però comptant amb guionistes que sí que ho eren –Jo Swerling, Sidney Buchman i Robert Riskin -, Capra va dirigir, a partir d'aleshores, un seguit de pel·lícules que, en posar en primer terme alguns dels conflictes de més actualitat, mostraven una decidida voluntat d'intervenir en el debat social que es produïa, en aquells moments, als Estats Units.

Aquelles pel·lícules no eren properes a la figura del president Roosevelt i al seu equip de govern, en el sentit de recolzar, com ho havien fet els documentals de l'*U.S. Film Service*, les polítiques del *New Deal*, però, en canvi, sí que coincidien amb el discurs del president en aquells aspectes que atenyien a l'essència nord-americana, a l'*americanisme*, a allò que, com s'ha explicitat, es considerava que era constitutiu de la idiosincràcia nord-americana.

Les tres pel·lícules principals d'aquest gir temàtic protagonitzat per Capra van ser *Mr. Deeds goes to town*, *Mr. Smith goes to Washington* i *Meet John Doe*.

Fruit d'aquell context, doncs, les tres pel·lícules eren –i són- interessants, bàsicament, per tres motius: pel discurs ideològic de fons que plantejaven, i que va portar Capra a col·locar, de forma molt evident i com feia Roosevelt, *l'home comú* en el centre del conflicte argumental; perquè demostraven, els tres films, i sobretot el darrer, *Meet John Doe*, una gran consciència sobre la importància dels mitjans de comunicació en la definició de la nova societat de masses que s'anava configurant, aleshores; i, finalment, perquè, en la seva estructura interna, en la seva construcció cinematogràfica, recordaven el

procediment didàctic proposat i desplegat per Roosevelt en les seves compareixences informatives.

Les tres pel·lícules van incidir en alguns aspectes negatius de la societat nord-americana de l'època: les conseqüències de la Depressió a *Mr. Deeds*, la corrupció política a *Mr. Smith*, i l'emergència del feixisme als Estats Units a *Meet John Doe*. I, en fer-ho, aquelles tres pel·lícules, malgrat ser de ficció, van esdevenir, també, un mecanisme de denúncia de les deficiències d'aquella societat, es van convertir en un mitjà que abocava els espectadors a mirar la realitat, malgrat que aquesta fos exorcitzada amb els finals feliços corresponents.

Amb aquestes pel·lícules, que giraven entorn de l'*home comú* interpretat per Gary Cooper o per James Stewart, Capra va recuperar figures del passat nord-americà, com ara els presidents Washington, Jefferson, Lincoln o Grant, i textos com la Declaració d'Independència o la Constitució dels Estats Units. L'actualització d'aquelles figures i d'aquells textos havia de servir de recordatori, als ciutadans nord-americans, dels valors primigenis de la nació en aquells moments de crisi; i les figures anònimes de Mr. Deeds, Mr. Smith i John Doe havien d'erigir-se en exemple del que calia que cadascú –tots els nord-americans- fes per a què els Estats Units superessin, finalment, la crisi o les successives crisis que patia el país.

Els personatges interpretats per Cooper i Stewart, habitants de petites ciutats rurals del Mig Oest nord-americà, conservaven en la seva actitud, en la seva manera de comportar-se i d'acarar la vida, aquells valors que posseïen, tòpicament, els primers colons anglosaxons que havien trepitjat sòl americà. El seu idealisme, la seva capacitat de fer amics, la seva generositat, la seva manca d'afany lucratiu, la seva proximitat a la natura, el seu infantilisme moral –interpretat, aquest, positivament - eren manifestacions de la supervivència, gairebé miraculosa, d'aquells valors primigenis. I, en el fons, semblantment al discurs desplegat pel *New Deal*, les pel·lícules de Capra també proposaven, al·legòricament, en plantejar, com era preceptiu en el cinema de Hollywood, la unió final del protagonista masculí amb la protagonista femenina, la fusió d'aquells valors fundacionals i agraris amb la realitat industrial i capitalista dels Estats Units moderns.

Les tres pel·lícules de Capra, a més a més, dibuixaven un periple que menava des dels moments posteriors a la Depressió fins als moments previs a l'entrada dels Estats Units en la guerra, i, en aquest sentit, *Meet John Doe* esdevenia un bon exemple de la situació que vivia el país, els anys immediatament anteriors a la seva implicació en el conflicte.

Davant d'una opinió pública, lògicament, poc receptiva i enfrontant-se a diversos col·lectius polítics i socials partidaris de l'aïllacionisme i de la no intervenció armada, Roosevelt havia hagut de desenvolupar la seva política de recolzament als països aliats, bàsicament de recolzament a la Gran Bretanya en aquella fase inicial de la guerra, de forma progressiva i moderada.

En aquell context, la pel·lícula de Capra –com algunes altres manifestacions cinematogràfiques contemporànies- seguia la doctrina internacional del president demòcrata. A *Meet John Doe*, aquesta política es concretava en la crida arravatada, a través de les ones radiofòniques, que el personatge interpretat per Gary Cooper feia a l'*home comú* nord-americà –identificat, en el seu discurs, amb els *humils* als quals Jesús havia dedicat el seu Sermó de les Benaurances- per a què defensés els valors de llibertat i democràcia, atribuïts als Estats Units, davant les temptacions feixistes, primer a l'interior del propi país, però, tot seguit, i comptant amb l'explícita referència a la intervenció nord-americana en la Primera Guerra Mundial, probablement més enllà de les seves fronteres.

La premonició de *Meet John Doe* es va acomplir pocs mesos després, a finals de 1941, quan els japonesos van bombardejar Pearl Harbor, però, aleshores, Capra ja s'havia allistat a l'exèrcit.

Amb la perspectiva del que va esdevenir posteriorment, i tenint en compte el paper destacat que el director va desenvolupar en la realització de la sèrie *Why We Fight,* aquells anys previs, en què va dirigir aquelles pel·lícules de fort contingut social i sensiblement properes al discurs ideològic del president Roosevelt, van esdevenir essencials.

La voluntat didàctica que hi havia implícita en les tres pel·lícules, la decidida defensa dels valors patriòtics, la forta càrrega propagandística que destil·laven les tres realitzacions –sobretot *Meet John Doe*-, i la brillantor narrativa amb què estaven realitzades havien de ser raons de pes perquè el

director esdevingués un objectiu cobejat pels militars que, amb el general George C. Marshall al capdavant, volien potenciar un ampli programa d'informació i formació – de propaganda, en definitiva - destinat als soldats que havien de participar en aquella guerra d'abast mundial.

Aquelles tres pel·lícules de ficció realitzades per Capra i pel seu equip tècnic de Hollywood van establir més d'un punt de contacte amb les set pel·lícules, de format documental, que van composar la sèrie *Why We Fight*; a la seva previsible coincidència ideològica van afegir, també, aquella voluntat explicativa, didàctica en termes *rooseveltians*. Però, la coincidència d'aquells productes cinematogràfics, aparentment tan dispars, no es va deure tant a la figura de Capra –decisiva, tanmateix, i com ja s'ha assenyalat, pel que fa al desenvolupament efectiu de totes aquelles pel·lícules- com al fet que tant les pel·lícules de ficció de Hollywood com els documentals de l'exèrcit s'inserien en aquell corrent majoritari del pensament nord-americà que s'havia mantingut pràcticament estable al llarg de la història del país; tant uns productes com els altres extreien la seva raó argumental d'aquell rebost ideològic que, des dels temps de la colònia, i comptant amb les necessàries i lògiques ampliacions i actualitzacions, havia acompanyat les accions governamentals i havia, finalment, explicat el país, n'havia ofert una versió majoritàriament assumida.

Des d'aquesta òptica, es poden establir altres influències en la plasmació final de *Why We Fight*; influències de tipus general, que, compartint objectius i estratègies amb les fórmules proposades pel president Roosevelt o per Capra i els seus col·laboradors a les seves pel·lícules de ficció d'aquells anys, van acabar proporcionant la filosofia global que va impregnar la realització dels set documentals; però, també, es poden localitzar algunes propostes, alguns documents que, coincidint amb aquella argumentació de tipus general, van esdevenir, finalment, inspiradors directes dels continguts i, sobretot, de la manera de presentar-los que va adoptar la sèrie coordinada per Capra.

El fet que els Estats Units s'impliquessin, de manera efectiva, en la guerra dos anys després que aquesta hagués començat, va donar l'oportunitat a la societat nord-americana en general, però, sobretot, als seus quadres dirigents - ja fossin aquests polítics o militars -, d'analitzar els fets que

s'esdevenien més enllà de les seves fronteres. L'agressiva política expansionista dels països de l'Eix, que provaven de trencar l'*statu quo* imposat pel Tractat de Versalles, i les seves tàctiques bèl·liques, però, també, propagandístiques, van estimular, gairebé inevitablement, el debat en el si dels Estats Units, i, durant aquells anys d'indecisió, es van succeir les propostes que plantejaven la intervenció o no del país en la guerra, que reclamaven l'inici d'accions que tendissin a evitar-la o que, netament, insistien en la necessària implicació en el conflicte, al costat dels britànics. En el camp de la comunicació, el debat també va ser intens, i des de les institucions governamentals, i també des de la societat civil, es va començar a plantejar la necessitat d'establir els mecanismes adients per a permetre una gestió eficaç de totes aquelles qüestions que havien d'afectar, informativament parlant, les relacions entre el govern i la ciutadania en aquell context de crisi bèl·lica mundial. Els ideòlegs nord-americans es van emmirallar en l'Alemanya de Hitler i van interpretar-la i van interpretar les seves tàctiques informatives i propagandístiques com a exemples dels que no havia de fer, però, també, del que no podia fer una societat com la nord-americana que es definia com a democràtica.

Amb Roosevelt encara en el poder, fet que facilitava el perllongament de les maneres informatives i propagandístiques que havien caracteritzat els anys del *New Deal*, el país es va descobrir sense un organisme governamental que centralitzés la informació i en marqués les seves línies argumentals.

La necessitat d'un organisme d'aquestes característiques fou plantejada pel *Committee for a National Morale* a través del seu document "*A plan for a National Morale Service",* i, posteriorment, l'organisme va esdevenir una realitat, però, significativament, va caldre, per a què això fos així, que els japonesos bombardegessin Pearl Harbor i que els Estats Units s'impliquessin realment en la guerra. Aleshores, però, encara van haver de passar sis mesos perquè, sota el nom d'*Office of War Information* (OWI), l'organisme comencés a funcionar, el juny de 1942.

Aquesta demora podria ser indicativa de les dificultats de plantejar i convertir en realitat un organisme d'aquelles característiques en un context de pràctica informativa plural. I aquesta dificultat esdevé evident sobretot si es tenen en compte els eufemismes que van envoltar l'activitat propagandística

desenvolupada, durant aquells anys, per l'administració demòcrata i l'exèrcit nord-americà.

L'OWI era un organisme que, en el seu títol i en els seus objectius, pretenia proporcionar a l'opinió pública nord-americana informació sobre els esdeveniments que envoltaven el conflicte bèl·lic.

El rebuig al terme *propaganda*, entesa aquesta com l'havien plantejat, sense ambigüitats, els dirigents nazis, per exemple, va ser constant entre els ideòlegs nord-americans. Amb els antecedents de la gestió informativa desplegada per l'administració demòcrata durant els anys immediatament anteriors, els documents i els organismes que van precedir l'OWI van esforçar-se per a definir i proposar un sistema de comunicació que evités el terme *propaganda* i les connotacions negatives, de manipulació i falsedat, que associaven a aquest mot.

Les propostes que contenia el document del *Committee for a National Morale Service*, partien de la distinció entre *propaganda* i *moral*, entenent aquest darrer terme com una dimensió que atenyia l'ésser humà en la seva totalitat: físicament, intel·lectualment i, també, espiritualment; com el conjunt de creences, valors i normes d'un individu o d'un grup social determinat que actuen de guia per al seu comportament, que orienten sobre el que és bo o el que és dolent, sobre el que és correcte o incorrecte .

El terme *moral* portava implícit, en aquell context, una idea positiva perquè en la seva concreció pràctica havia d'implicar la formació integral de l'individu. I així, mentre la gestió informativa d'un país com els Estats Units havia de ser, o havia d'aspirar a ser, constructiva, la desplegada pels països de l'Eix esdevenia, finalment, destructiva. Per als membres del *Committee*, com abans per a Roosevelt i els seus estrategs en comunicació, la captació dels individus, per a la causa governamental, s'havia d'aconseguir incidint, en primer terme, en la seva dimensió racional, formant-los respectant la seva capacitat crítica, deixant-los la llibertat de valorar i d'escollir, qüestió, aquesta darrera, que el sistema propagandístic dels països feixistes havia negat, definitivament, als seus ciutadans. La fórmula proposada pel *Committee* passava, una vegada més, per la distribució àmplia i generosa d'informació; per a proporcionar als ciutadans nord-americans prou elements informatius per a què, lliurement,

poguessin formar-se la seva opinió sobre el que s'esdevenia, aleshores, al món, i per a què poguessin actuar en conseqüència.

I això és el que pretenia, també, l'organisme que va precedir l'OWI, l'*Office of Facts and Figures*. Abans de la implicació efectiva dels Estats Units en la guerra, aquesta oficina, sota la direcció d'un dels destacats membres del cercle intel·lectual que aconsellava el president Roosevelt, Archibald Mac Leish, havia de trobar la seva raó de ser en la distribució, entre la població, de dades objectives sobre l'estratègia defensiva que desenvolupava, en aquells moments, el govern, amb l'objectiu final de proporcionar, als ciutadans nord-americans, suficient informació com per a què poguessin assolir una àmplia comprensió d'aquella estratègia. Mac Leish va anomenar aquella manera de gestionar la informació *"l'estratègia de la veritat"* i la va oposar, implícitament, a "*l'estratègia de les mentides"* que, globalment, hauria caracteritzat la tasca informativa dels governs dels països de l'Eix.

Malgrat que les aspiracions dels membres del *Committee* i d'Archibald Mac Leish van topar, ben aviat i amb tota cruesa, amb la censura informativa governamental i militar derivada de l'atac japonès a Pearl Harbor, el cert és que aquelles aspiracions van trobar cabuda, de nou, a l'OWI.

La tasca de l'OWI va ser, ja en el context de la implicació nord-americana en el conflicte bèl·lic, coordinar la difusió de la informació relacionada amb la guerra que sorgia de les diverses agències federals i, també, la d'elaborar i distribuir, a través de la premsa, la ràdio i el cinema, programes informatius que tinguessin com a objectiu facilitar la comprensió, als Estats Units i a les zones de combat, del progrés de l'esforç de guerra que estava realitzant el govern i, també, dels seus objectius de cara a vèncer els països de l'Eix.

Amb més atribucions que la seva predecessora, l'OFF d'Archibald Mac Leish, l'OWI, però, tornava a plantejar-se com un organisme que, aparentment, només havia de facilitar informació als ciutadans nord-americans, per a què aquests fossin capaços d'entendre les gestions del govern en aquells moments de crisi, per a què entenguessin què era el que estava en joc aleshores i com calia donar-hi resposta.

En la perspectiva de la realització de la sèrie *Why We Fight*, l'OWI va ser important, també, per l'atenció que va dedicar al cinema, en tant que mitjà

especialment apte per a aquella política informativa que aspirava a desenvolupar.

Els dirigents de l'OWI van ser conscients –i això no era difícil en el context nord-americà- de la capacitat del cinema per a connectar amb el públic, per a arribar a àmplies capes de la població i per a transmetre, de manera efectiva, els seus continguts. L'experiència documentalista de l'*U.S. Film Service* era estimable, però el veritable objectiu de l'OWI havia de ser, lògicament, la poderosa indústria cinematogràfica nord-americana, i, per això mateix, va crear el *Bureau of Motion Pictures*, l'organisme que havia d'actuar de lligam entre els productors de Hollywood i el govern.

Zelosos de la seva independència, els estudis de Hollywood van passar, en línies generals, de la prudència ideològica, amb rerafons econòmic, dels anys immediatament anteriors a la implicació del país en la guerra, a la producció entusiasta i indiscriminada de films patriòtics que tenien el conflicte bèl·lic com a tema principal o secundari. La trivialitat amb què, generalment, descrivien les qüestions relacionades amb la guerra, el retrat fàcil que proposaven de l'enemic i la suficiència que mostraven en caracteritzar els propis nord-americans, van trobar-se en l'origen de l'elaboració del *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*.

El *Manual* va aparèixer amb la voluntat d'esdevenir una mena de llibre d'estil –en la forma i en el contingut- que semblava convenient que adoptessin, a partir d'aleshores, les productores quan realitzessin pel·lícules que havien d'abordar algun aspecte del conflicte bèl·lic.

Malgrat ser pensat per a les pel·lícules de ficció, el *Manual* va acabar trobant la seva transposició més eficaç, més ajustada, en els set episodis de *Why We Fight*, fet que permet calibrar el veritable objectiu de la sèrie coordinada per Capra.

El text, sorgit d'un organisme com el *Bureau of Motion Pictures*, presentava una visió del món i del conflicte bèl·lic que seguia eficaçment els punts essencials de la doctrina internacionalista proposada per Roosevelt i per la seva administració. El *Manual* coincidia amb la necessitat, plantejada una i altra vegada pel govern, de mostrar als ciutadans nord-americans la realitat, en aquest cas la realitat de la guerra i les seves exigències, tant als fronts de batalla com a la reraguarda. Atenent a la màxima de què el govern dels Estats

Units, i la societat nord-americana en general, no volien *seguidors cecs – "blind followers"*-, en clara referència al que s'esdevenia als països de l'Eix, els redactors del text reclamaven aquesta necessitat de realisme al cinema, el mitjà de comunicació, en principi, més proper a la realitat o a la seva reproducció.

El *Manual* establia cinc punts essencials, sobre els quals aconsellava les productores. Amb la voluntat explicativa, didàctica, que, en principi, havia de guiar la redacció del text, el *Manual* oferia resposta a les preguntes de "per què cal lluitar?", "contra qui es lluita?", "al costat de qui es lluita?", "com poden col·laborar els ciutadans de la reraguarda en l'esforç de guerra, des dels seus llocs de treball o en la seva vida quotidiana?" i, finalment, sobre "quina és la veritable tasca dels soldats nord-americans en el fronts de batalla?". Aquestes cinc grans preguntes i les seves corresponents respostes, eren complementades amb un seguit de suggeriments sobre com s'havien de mostrar aquests temes, cinematogràficament parlant.

El desenvolupament d'aquests eixos argumentals es recolzava en declaracions efectuades per diverses personalitats polítiques, socials i militars nord-americanes, i, notablement, en les intervencions públiques del president Roosevelt, però, també, en una conferència pronunciada pel vicepresident Henry A. Wallace, el 8 de maig de 1942, davant els membres de la *Free World Association*, a Nova York.

Personalitat política controvertida, per als estàndards nord-americans, per les seves posicions ideològiques en les que es combinava una forta religiositat amb una visió progressista de les relacions del govern nord-americà amb els ciutadans i entre els països, Wallace va esdevenir útil, en aquells anys de crisi mundial, entre d'altres coses, pel seu discurs idealista, de concòrdia internacional. Davant les pretensions de certs sectors conservadors nord-americans de definir el segle XX com "el Segle Americà" – "*The American Century"*-, és a dir: com el segle en què els Estats Units esdevindrien hegemònics, Wallace va proposar "el Segle de l'Home Comú" – *"The Century of the Common Man"*.

La proposta de Wallace, que ja abans d'acabar la guerra es va rebel·lar com a absolutament il·lusòria, era útil en aquells moments i en el context de la redacció del *Manual*, sobretot perquè proporcionava els arguments necessaris

per a justificar, o per a intentar justificar, davant l'opinió pública nord-americana i davant els soldats, les aliances que el govern dels Estats Units s'havia vist obligat a fer, empès pels avatars bèl·lics.

La fórmula de Wallace permetia superar les incompatibilitats que hi podia haver –i que, de fet, hi havia- sobretot en l'aliança dels nord-americans amb els soviètics. Aquesta superació es produïa mercès a un procés d'atenuació ideològica. L'*home comú* que havia de protagonitzar aquell segle XX era, segons la proposta del vicepresident, un personatge transnacional i històric, que trobava el seu origen en la formulació bíblica de respecte per l'ésser humà. De fet, l'*home comú* de Wallace era aquell personatge anònim evocat per Gary Cooper a *Meet John Doe*, aquell a qui Jesús havia destinat el seu Sermó de la Muntanya, aquell qui, des de la seva humilitat, havia d'heretar la Terra.

En la proposta de Wallace, aquella herència encara no s'havia acomplert totalment, i el conflicte mundial d'aleshores n'era la prova. Dividint el món entre aquells que volien la llibertat de tots els ésser humans i aquells que s'esforçaven per imposar-se damunt la resta, Wallace interpretava la Història com el relat secular de la lluita dels primers contra els segons. El vicepresident feia, d'aquesta manera, un plantejament finalista de l'esdevenir històric i, en fer-ho, el dotava de sentit moral. Al llarg de la Història, i des dels temps bíblics, l'*home comú* havia lluitat per assolir la seva llibertat. Aquest plantejament el portava a parlar de *la marxa de l'home comú*, en tant que expressió al·legòrica, però també real, d'aquest empeny, i li permetia fixar, en el *continuum* històric, diversos episodis, diverses fites d'aquella *marxa*. Una d'aquelles fites era la guerra mundial, però una altra, d'essencial, havia estat la constitució de les colònies nord-americanes en un país, la seva conversió en els Estats Units d'Amèrica del Nord. Wallace, aleshores, procedia a la reconstrucció canònica dels inicis dels Estats Units i del seu paper exemplar en el context mundial. També, en la seva proposta, la terra americana apareixia com un lloc providencial on els primers colons havien acomplert la tasca de construir una societat lliure, democràtica, perquè la democràcia, en paraules del vicepresident, era l'expressió política del cristianisme. L'*experiència americana,* incompleta, de moment, segons el vicepresident, a causa dels problemes racials i dels conflictes laborals que encara patien els Estats Units, havia estat, però, exemple per a d'altres moviments d'emancipació de l'*home comú*;

moviments que havien jalonat la seva *marxa* històrica. En els plantejaments de Wallace aquella *marxa de l'home comú* s'identificava, també, amb la idea del progrés, tal i com l'havia plantejat el pensament il·lustrat del segle XVIII; un progrés basat en el racionalisme, la civilització –entesa des del punt de vista occidental- i el domini de la natura; un progrés que prenia com a centre l'ésser humà i que, com assenyala John Bury, contenia, en la seva formulació, una síntesi del passat i una previsió del futur, un futur en què s'havia d'acomplir l'ideal d'aquest progrés, això és: el benestar per a tothom.

En el fons, i en el context nord-americà d'aquells anys, la teoria de Wallace era, una vegada més, l'expressió de les teories del *New Deal*, amb la seva visió humanista, amb la seva idea central de què el progrés industrial i tècnic havia d'estar al servei dels éssers humans i no havia de ser, només, un mecanisme que permetés l'enriquiment d'unes minories.

Aquesta visió plantejada pel vicepresident Wallace inspirava, doncs, les pàgines del *Manual*.

El text també proposava els Estats Units com a país exemplar, lloc on s'havien fet realitat els anhels de llibertat i democràcia, i advocava per fer evident, en les futures pel·lícules, la singularitat de l'experiència nord-americana, l'herència que els primers colons havien llegat a les successives generacions de nord-americans i la constatació de l'èxit d'aquesta societat per mitjà del recordatori del *melting pot*: el país convertit en el port d'arribada d'homes i dones d'arreu del món, a la recerca de la llibertat que se'ls negava en els seus països d'origen, i la fusió d'aquests immigrants en una nova realitat que havia esdevingut els Estats Units.

En el *Manual*, el món també es dividia entre aquells que lluitaven per la llibertat i aquells que volien manllevar-la. I la pregunta de per què calia que lluitessin els nord-americans trobava la seva resposta en la necessitat de preservar l'èxit de l'experiència nord-americana, en el deure de conservar els Estats Units tal com eren, però, també, en la necessitat moral i pràctica, d'exportar la llibertat arreu, com a mecanisme que havia d'assegurar la pau futura de manera definitiva.

Malgrat que al *Manual* no s'esmentés *l'home comú* de Wallace, de forma explícita, es feia evident, al llarg de les seves pàgines, que aquest personatge

era qui havia fet possible els Estats Units. I el *Manual* convertia, també, aquest personatge en la peça clau que havia de permetre alinear la resta dels principals països aliats –la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina – en el bàndol dels Estats Units, al costat d'aquells que lluitaven per la llibertat. Al *Manual* es feia èmfasi en què aquella guerra era la *guerra del poble*; i membres del *poble* ho eren tots, nord-americans, britànics, soviètics i xinesos. Difusa pel que fa a qualsevol connotació política o ideològica, aquesta denominació genèrica –la *guerra del poble*- havia de permetre vèncer, també, cinematogràficament parlant, alguns prejudicis, algunes imatges prefixades que els nord-americans tenien dels aliats: havia de permetre obviar la realitat colonial britànica i la seva estratificada societat de classes; havia de vèncer la imatge exòtica i llunyana dels xinesos, i l'actitud protectora dels nord-americans envers ells; i, finalment, havia de permetre superar la incompatibilitat ideològica amb els soviètics: en paraules dels redactors del *Manual*, els nord-americans rebutjaven el comunisme, però no els aliats soviètics que havien combatut heroicament contra l'invasor alemany i, en fer-ho, havien preservat els Estats Units de l'atac directe dels països de l'Eix. Els tres principals països aliats, doncs, havien protagonitzat, els anys previs a la implicació dels Estats Units en el conflicte, la *guerra del poble*, la lluita dels ciutadans anònims –de l'*home comú*- d'aquests països en defensa de la seva llibertat i contra la filosofia militarista –definida com el contratip de l'*ethos* nord-americà- que dominava els països de l'Eix i que implicava una concepció de les relacions internacionals en termes de força, d'imposició d'unes nacions damunt les altres, en definitiva: la lluita entre el món lliure i el món esclau que havia dibuixat, nítidament, el vicepresident Wallace.

Un altre aspecte interessant del *Manual,* per a la futura sèrie de Capra i a banda d'aquelles qüestions d'ordre ideològic que plantejava, era la importància que el text atorgava al cinema en tant que el mitjà que havia de permetre transitar des del terreny de la teoria, des del terreny de l'abstracció, al terreny d'allò concret.

La voluntat i la necessitat de treballar amb dades, amb dades objectives, informativament parlant, l'havien reclamat des del president Roosevelt fins a Archibald Mac Leish, i, també, és clar, els responsables de l'OWI. Era una condició ineludible en una societat democràtica. Però el cinema permetia

reconvertir algunes d'aquelles dades a una dimensió humana. El cinema era, en el plantejament dels redactors del *Manual*, un mitjà democràtic perquè feia possible, també, la visualització d'aquells que, normalment, restaven invisibles. El cinema era el mitjà idoni per a mostrar l*'home comú* –britànic, xinès, soviètic o nord-americà- en el seu esforç quotidià, fent front, des del seu àmbit, a la guerra. I aquesta condició reveladora del mitjà cinematogràfic havia de servir, també, per a descobrir la veritable dimensió de l'enemic, per a combatre les seves falsedats propagandístiques.

Aquesta dimensió demostrativa, exemplar, de les imatges cinematogràfiques es trobava implícita en les tres pel·lícules de ficció de Capra, però on havia d'assolir la seva màxima efectivitat retòrica havia de ser en el terreny del documental, sobretot en el context de l'època, quan aquest tipus de cinema fou consumit, regularment, a les sales cinematogràfiques.

En la major part dels casos, els noticiaris cinematogràfics –en la seva versió *newsreel* o *screen magazine* - van complementar els altres mitjans de comunicació. Davant la rapidesa que podien oferir, a l'hora de transmetre informació, la premsa tradicional i, sobretot, la ràdio, els noticiaris van convertir-se, en moltes ocasions, en el mitjà que feia visible aquelles informacions que havien avançat els seus competidors informatius. El valor de *veritat* que s'atorgava –i s'atorga -, generalment i de forma acrítica, a les imatges en moviment d'origen documental les va convertir en una mena de taquígraf de les notícies, en un testimoni inqüestionable que certificava allò que els espectadors havien conegut, prèviament, per altres mitjans d'informació.

La voluntat testimonial, reveladora, d'aquest tipus de cinema, prenia tota la seva importància en dos dels projectes cinematogràfics que va coordinar, en els anys previs a la implicació nord-americana a la guerra, el productor Louis de Rochemont per al noticiari *The March of Time*: *Inside Nazi Germany* i *The Ramparts We Watch.*

El primer d'aquests dos *screen magazine* s'ajustava, formalment, al model de pel·lícula de compilació - *compilation film*-; un model, plantejat amb eficàcia, en els temps del cinema mut, per la realitzadora soviètica Esfir Shub, que va basar la seva coherència narrativa, ja en temps del sonor, en la veu extradiegètica del narrador. En aquest model de documental expositiu, segons la terminologia de Bill Nichols, la veu narradora - la *voice over* - és l'element

que lliga i dota de sentit un seguit d'imatges, sovint d'origen heterogeni, i que, en el cas de *The March of Time*, eren una amalgama d'imatges documentals i d'altres de ficció, gairebé sempre escenificades de forma expressa per a l'ocasió.

Aquesta dependència de la veu narradora – que va caracteritzar, també, *Why We Fight*, un brillant exemple de *compilation film* –, no negava, en aquells moments, i pel que fa a la realització d'*Inside Nazi Germany* i *The Ramparts We Watch*, la importància de les imatges en tant que eficaces transmissores d'informació i, lògicament, d'ideologia. En el cas de *The Ramparts We Watch* era emblemàtica, en aquest sentit, la reconstrucció que es feia d'un dels documentals –*Feuertaufe*- utilitzats, com a eina d'intimidació, pels nazis durant la "guerra llampec". I en la realització d'*Inside Nazi Germany*, el 1938, hi havia, segurament, la voluntat d'enfrontar-se, cinematogràficament parlant, a algunes produccions alemanyes tan destacades, i tan poc deutores de la *voice over*, com ara *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, però, també, el desig de contrarestar les imatges que, en general, podien arribar d'una Alemanya, aleshores, aparentment, pròspera, dinàmica, forta, sense complexos, sota el guiatge del *Fuhrer*. La voluntat de situar-se *dins* de l'Alemanya nazi, per a extreure'n la seva veritable imatge, o per a oferir el que els responsables d'*Inside Nazi Germany* consideraven que n'era la seva veritable imatge, es va trobar, també, en els plantejaments de *Why We Fight*; plantejaments que, de fet, recollien, les recomanacions del *Manual*, en el sentit de reclamar la necessitat de desmuntar, a través del cinema, la imatge projectada pels països de l'Eix i mostrar-ne els seus veritables objectius. A aquesta tasca *deconstructiva* que agermanava *Inside Nazi Germany* i *Why We Fight*, es va afegir la imatge que dels Estats Units projectaven ambdues produccions. La coincidència iconogràfica, en aquest sentit, es va estendre a *The Ramparts We Watch*, amb la qual, *Why We Fight* va arribar a compartir, literalment, algunes imatges - cas de la imatge de la Roca de Plimouth, que commemora el lloc d'arribada dels Pares Pelegrins a les costes nord-americanes- a l'hora de reconstruir cinematogràficament els orígens providencials dels Estats Units; la seqüència visual era la mateixa: l'evocació del viatge marítim primigeni, l'arribada a les costes verges del nou continent, la *civilització* d'aquell territori i la defensa, al llarg de la història del país, del model polític i social que havien

implantat els primers colons. Pel que fa a aquesta darrera qüestió, a *The Ramparts We Watch*, com s'havia plantejat, de forma més o menys explícita, a *Meet John Doe,* la lluita dels primers colons esdevenia el paradigma per a futures lluites, entre les quals hi havia la Primera Guerra Mundial i la Segona Guerra Mundial, en la qual, en els moments en què *The Ramparts We Watch* es projectava a les pantalles nord-americanes, els Estats Units encara no s'havien implicat.

Antecedents directes, encara que no exclusius, de *Why We Fight*, ambdós *screen magazine* aspiraven a confirmar, d'avançada i des de l'àmbit civil, quelcom sobre el que havien de reflexionar, molt poc temps després, alguns destacats membres de l'estament militar.

Les reflexions realitzades pel coronel Lyman Munson, en tant que cap de l'*Information Service* de l'exèrcit nord-americà, a l'entorn del cinema documental i de les seves possibilitats propagandístiques, anaven en aquest mateix sentit.

Lluny dels discursos oficials, a través de les pàgines d'un memoràndum d'ús intern, el coronel reconeixia en el cinema, i, en concret, en el cinema documental, el mitjà de comunicació més convincent perquè, segons deia, "els espectadors pensen que la càmera no pot mentir" – *"the onlooker believes that the camera cannot lie"*. Munson era perfectament conscient que la càmera, o més concretament les pel·lícules, ja fossin de ficció o documentals, podien mentir, és a dir: podien proposar discursos parcials, esbiaixats, interessats, i, l'organisme sota el seu comandament havia de confirmar aquesta consciència plantejant un seguit de realitzacions cinematogràfiques que, en primera instància, i amb la pretensió només d'informar, havien de combatre les *mentides* cinematogràfiques dels països enemics. Munson va ser el cap de Frank Capra a l'exèrcit i *Why We Fight* va ser el resultat, no només, però també, de les pretensions del responsable de l'*Information Service*.

De fet, seguint la cadena de comandament, del cap de l'estat major de l'exèrcit, el general George C. Marshall, fins a Frank Capra, passant pel general Frederick Osborn, cap de la *Information and Education Division*, i pel coronel Lyman Munson, la sèrie *Why We Fight* pot ser interpretada com la concreció cinematogràfica d'una voluntat de l'exèrcit, o almenys d'una part d'aquest exèrcit, d'establir una nova relació amb els soldats de lleva; una nova relació

que recordava la plantejada, en l'àmbit civil, pel govern demòcrata amb els ciutadans nord-americans.

Marshall va fer èmfasi en la importància de la infanteria en el conflicte bèl·lic en el que estaven implicats els Estats Units, això malgrat que, segons assenyala Gabriel Kolko, les autoritats militars nord-americanes esperaven guanyar la guerra comptant, bàsicament, amb l'aviació, la marina i les formacions blindades. En la retòrica de Marshall, però, prenia força la figura del soldat que havia hagut de ser reclutat forçosament, a causa de la situació de crisi a la què s'enfrontava el país; un soldat que esdevenia, segons la formulació de Marshall, el *ciutadà-soldat –citizen-soldier-*, l'hereu de la milícia nord-americana dels temps de la colònia. En la proposta de Marshall es barrejava la voluntat de gestionar el que ell anomenava un "exèrcit democràtic", i de gestionar-lo, per tant, democràticament, i la creença de què per al bon rendiment del soldat no només s'havia d'assegurar la seva efectivitat bèl·lica per mitjà de la tradicional instrucció militar, sinó que també s'havia d'actuar damunt els altres aspectes –intel·lectuals, emocionals- que conformaven la seva personalitat.

Malgrat que la realitat de l'exèrcit nord-americà va distar molt de ser tal i com la plantejava Marshall, el cert és que, en les seves intervencions públiques dels anys immediatament anteriors a la guerra i durant el conflicte bèl·lic, el cap de l'estat major va apostar per una nova relació entre els comandaments militars i la tropa, una relació que passava per establir com a prioritària la captació racional dels soldats, plantejant la seva estada en l'exèrcit com un temps d'aprenentatge no només militar sinó també de formació integral de la seva persona. En el fons, no hi havia tanta distància entre el *ciutadà-soldat* de Marshall i l'*home comú* de Wallace, com tampoc no hi havia tanta distància entre la voluntat didàctica de Roosevelt, com a mètode de captació dels ciutadans nord-americans per a les seves polítiques, i la voluntat didàctica de Marshall per a la implicació, en l'exèrcit, dels soldats acabats de reclutar; en ambdós casos es partia de la voluntat democràtica de respectar l'individu en la seva independència, potenciant-ne la seva capacitat crítica per mitjà de la informació i la formació.

Com era previsible, la realitat va contradir, en nombroses ocasions i al llarg d'aquells anys, les paraules de tots aquells destacats personatges polítics i

militars. I malgrat aquest fet, també és cert que l'exèrcit nord-americà, a diferència del que s'havia esdevingut en anteriors conflictes bèl·lics, va desplegar un ampli programa que contemplava la formació intel·lectual i física dels soldats, un programa que apostava –amb totes les limitacions que hi ha implícites en un organisme de les característiques de l'exèrcit- per la difusió d'informació entre la tropa; un programa que, almenys al nivell de les intencions i de les manifestacions públiques, semblava voler fer realitat, també en el cos militar, aquell *nou tracte* proposat per Roosevelt a la població civil en els anys de gestió del *New Deal*.

En el context d'aquest programa, i tenint en compte el rerafons ideològic desglossat fins ara, cal situar i interpretar *Why We Fight*, la producció cinematogràfica més ambiciosa que va coordinar Frank Capra des del *834th Signal Service Photographic Detachment*, la unitat de l'exèrcit, depenent de la Divisió d'Informació i Educació, activada per a produir, específicament, pel·lícules documentals.

Fruit d'un treball col·lectiu, en què van destacar importants membres de la colònia cinematogràfica de Hollywod, i sotmesa a múltiples controls, tant de l'exèrcit com de l'administració demòcrata, *Why We Fight* es va acabar configurant com una sèrie de set episodis documentals, que assumia i desenvolupava, amb eficàcia, la tècnica del *compilation film*.

En el plantejament global de la sèrie es van fusionar aquells dos ítems que havien caracteritzat la gestió informativa de l'administració demòcrata, durant els anys de la presidència de Roosevelt, això és: a *Why We Fight* es va combinar la vessant informativa i la vessant propagandística. És evident, tanmateix, que les reticències expressades pels nord-americans, en general, al terme *propaganda* haven de marcar també les pretensions dels responsables de *Why We Fight*. Per als responsables de la sèrie, i també per a aquells que els la van encarregar, començant pel general Marshall, l'objectiu, reconegut públicament, era el d'informar per a formar i *Why We Fight* va pretendre això, ja des del seu títol mateix.

En un primera lectura dels set episodis es fa evident que la sèrie proporciona informació i, més important encara, que té la voluntat de proporcionar-ne; una informació que havia de servir per a formar els soldats

nord-americans, en primer lloc, en un aspecte vital : en la necessària contextualització de la guerra i del paper que hi jugava els Estats Units.

Allunyats del conflicte bèl·lic –malgrat els mitjans de comunicació -, i, sobretot, reticents a involucrar-s'hi, els nord-americans i, per tant, també els soldats, havien interpretat, en un primer moment i en termes generals, la seva implicació en el conflicte com una resposta a l'agressió japonesa. Les aliances dels Estats Units amb la Gran Bretanya van comprometre, però, el país nord-americà no només en la guerra sobre sòl europeu, sinó, també, amb al fet que Europa era l'escenari que calia prioritzar.

Des d'aquesta perspectiva, *Why We Fight* va voler ser una exhaustiva reconstrucció dels anys anteriors a la implicació dels Estats Units en la guerra.

Situant el començament del conflicte en el 1931, quan es va produir l'incident xino-japonès a Manxúria, *Why We Fight* va voler demostrar la connexió que hi havia entre aquest fet, que havia de marcar l'inici de la guerra xino-japonesa, amb els episodis bèl·lics a Europa, dels anys posteriors, i, finalment, amb l'atac japonès a Pearl Harbor.

En aquesta reconstrucció àmplia dels fets més destacats del món en conflicte, durant la dècada dels trenta i principis dels quaranta, el material documental d'arxiu –l'essència del *compilation film* – va jugar un paper determinant. *Why We Fight* va oferir imatges del bombardeig japonès damunt Xangai, de la batalla de Londres, dels setges de Leningrad i Stalingrad, i de molts altres episodis de la guerra i els va acompanyar –de manera similar a com ho feien els *screen magazine* de *The March of Time* –, d'una *voice over* ordenadora, de mapes explicatius i de declaracions de personalitats polítiques i d'experts militars.

En el seu plantejament global, *Why We Fight* podia recordar la manera d'afrontar els temes que tenia el president Roosevelt, a través de les ones radiofòniques. El president, en les seves intervencions, utilitzava preguntes retòriques sobre qüestions determinades que preocupaven els ciutadans nord-americans, amb el benentès que aquestes preguntes havien de trobar la seva resposta al llarg de la xerrada presidencial o que, en qualsevol cas, Roosevelt havia d'acabar apuntant iniciatives governamentals encaminades a solucionar els problemes plantejats a la pregunta. *Why We Fight*, en un primer nivell, doncs, també s'estructurava entorn d'una pregunta genèrica – "per què lluitem

nosaltres, nord-americans?”- i, al llarg dels set episodis, i a través d’un seguit d’altres preguntes més concretes i de les seves corresponents respostes, els seus responsables havien de ser capaços de proporcionar suficients arguments com per a què els soldats nord-americans entenguessin el perquè de la necessitat de la lluita, més enllà de la resposta a l’agressió japonesa, i, important, també, perquè l’acceptessin.

Aquest plantejament apuntava, inicialment, doncs, a la capacitat racional del soldat i, en aquest sentit, la proposta continguda a la sèrie volia acoblar-se a la idea de la distribució d’informació –verídica, comprovable - com a mecanisme per a la captació del públic, ja fos aquest civil o militar; una proposta que havia estat plantejada, repetidament, pels experts en informació del govern demòcrata, pels membres del *Committee for a National Morale*, per Archibald Mac Leish, amb la seva teoria de l’*estratègia de la veritat*, pels membres de l’OWI, en dissenyar els seus programes de control i distribució d’informació a través de la premsa, la ràdio i el cinema, i, probablement, per tothom, o per gairebé tothom que, en algun moment o altre, als Estats Units, aleshores, hagués emès opinions o hagués formulat propostes relacionades amb la gestió de la informació.

Aquesta voluntat didàctica, de raonar les qüestions, amb la pretensió de no imposar-les, havia de trobar, a la sèrie *Why We Fight*, en la fórmula del *flash-back* la seva concreció, aparentment, més efectiva.

Amb la possibilitat de mirar enrera i de disposar d’uns extens arxiu visual que permetia reconstruir aquesta mirada, cinematogràficament parlant, el recurs al *flash-back* esdevenia, pràcticament, inevitable. I, aleshores, les imatges d’arxiu havien de convertir-se, tal i com ho va plantejar Capra, anys després, en la seva autobiografia, en la resposta a la pregunta de perquè calia lluitar, en les proves documentals de l’horror provocat per l’enemic i en la confirmació de la justícia i de la necessitat, davant d’aquest horror, de l’acció aliada. “*Dejemos que el enemigo demuestre a nuestros soldados la enormidad de su causa…y lo justo de la nuestra*”- va escriure Capra, en aquelles pàgines on reconstruïa, més o menys novel·lísticament, la idea seminal que havia de fer possible *Why We Fight*. El cinema, d’aquesta manera, semblava assolir, definitivament, una dimensió exemplar i les imatges esdevenien les proves testificals d’aquell judici sobreentès que es feia a l’enemic a través de les set

pel·lícules que composaven la sèrie. També les pel·lícules de ficció de Capra, les històries de Mr. Deeds, Mr. Smith i John Doe aspiraven a ser exemplars i reveladores, també la peripècia vital d'aquells *homes comuns* comportava un judici implícit als seus opositors, encarnació, a criteri del director i dels seus guionistes, d'alguns dels principals mals que tenallaven, aleshores, els Estats Units.

Ara bé, de la mateixa manera que no tots els nord-americans servien per a encarnar el personatge de *John Doe*, tampoc no totes les imatges –malgrat les pretensions– havien de servir per a relatar els esdeveniments que anaven associats a la guerra en curs i que havien precedit la implicació nord-americana en el conflicte; o, almenys, no servien per a fer-ne el relat que volien els responsables de *Why We Fight*; que volien, en definitiva, l'exèrcit i el govern dels Estats Units.

En línies generals, la pretensió d'objectivitat informativa –impossible, totalment, per altra banda -, pregonada com a essencial en un país de tradició democràtica, i confiada a les imatges documentals, va trobar la seva millor plasmació, a *Why We Fight*, en aquelles parts dels set documentals destinades a descriure els esdeveniments històrics que havien precedit la implicació dels Estats Units en la guerra. I això que, també en aquest cas, es van fer interpretacions interessades d'episodis com ara el pacte germanosoviètic de 1939, o es van obviar, directament, accions com la invasió de la Polònia oriental per part dels soviètics –conseqüència del pacte -, o la seva agressió a Finlàndia. En qualsevol cas, però, aquella exhaustiva descripció de la deriva bèl·lica mundial servia, o havia de servir, com s'ha explicitat, per a assolir el primer objectiu assenyalat pel general Marshall: situar els soldats nord-americans en la posició d'entendre perquè se'ls exigia que lluitessin pràcticament arreu del món, ni que fos des d'un punt de vista estratègic, de pura i simple supervivència. Ara bé, aquella gran quantitat de fets i dades que oferien els set documentals era utilitzada, també, en l'estratègia dels responsables de *Why We Fight*, com a teló de fons, com a principi d'autoritat que havia de legitimar, als ulls dels soldats, el segon gran eix argumental de la sèrie, aquell que Marshall havia definit com a la necessitat de fer evidents *els principis pels quals lluitaven els nord-americans*. I era en abordar aquest segon objectiu –el veritable cor de la sèrie- que l'*estratègia de la veritat*, implícita en la

generosa difusió de fets i dades, havia d'assolir una dimensió moral, però, també, havia de derivar en una proposta clarament i inevitablement propagandística.

Why We Fight, aleshores, es va cenyir, amb força exactitud, als dictats del *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, sobretot en aquells tres punts que més podien influenciar els soldats, és a dir: el punt que provava d'establir els motius de perquè calia implicar-se en aquella lluita; el que es fixava en els enemics i en proposava la seva descripció; i, finalment, el que analitzava els principals països aliats, amb la voluntat de fer-los propers als soldats nord-americans.

Why We Fight va reproduir, d'aquesta manera, els plantejaments del vicepresident Wallace, ja des de l'inici del primer dels documentals: *Prelude to war*.

En aquesta pel·lícula es va descriure, citant directament les paraules del vicepresident nord-americà, el conflicte mundial com una lluita entre un món lliure i un món esclau.

Analitzada en el seu conjunt, la sèrie trobava el seu punt d'ancoratge, la seva clau ideològica en el darrer dels episodis, *War Comes to America*, i, retrospectivament, dedicava tres episodis als principals països aliats – *The Battle of Britain, The Battle of Russia* i *The Battle of China*-, i tres als països enemics, bàsicament a Alemanya, objectiu prioritari en l'estratègia aliada: *Prelude to War, The Nazis Strike* i *Divide and Conquer*.

A *War Comes to America*, que s'obria amb un grup de nens jurant fidelitat a la bandera nord-americana, es feien explícits els conceptes que es recollien en el primer punt del *Manual*, aquell que reclamava, a les pel·lícules, que fossin capaces d'explicar els motius de la participació en la guerra dels nord-americans. A *War Comes to America* es reconstruïa el passat nord-americà de forma canònica, amb les imatges fundacionals del viatge a través de l'oceà Atlàntic, amb la presentació d'una terra que s'intuïa verge i on els colons havien acabat construint una societat lliure; a *War Comes to America*, tal i com reclamava el Manual, es volia fer evident l'herència americana –*"the american heritage"*-, el llegat d'aquells primers colons que haurien fet possible, amb la seva tasca *civilitzadora*, en contacte directe amb la terra, un país amb un sistema polític i social igualitari; un país que, per això mateix, s'hauria

convertit en port d'arribada d'homes i dones d'arreu, a la recerca de millor oportunitats; un país resultat de la fusió de tots aquells immigrants, convertit en un gresol de races i cultures, en un "*melting pot*". Des d'aquesta perspectiva, els soldats nord-americans havien de correspondre als esforços dels seus avantpassats, actualitzant la seva lluita, comprometent-se en la defensa del país, protagonitzant, com ho havien fet les anteriors generacions, la "guerra del poble" –*"the people's war"*-, és a dir: la implicació de tots els ciutadans en la lluita actual, com havia succeït, periòdicament, i des dels temps de la milícia colonial, davant de les successives amenaces que havia patit el país.

En la seva formulació concreta, *War Comes to America* partia de les paraules del vicepresident Wallace i de les pàgines del *Manual*, però, de fet, les transcendia, establint unes línies de fuga que l'havien de connectar al corrent principal del pensament nord-americà.

Els soldats mostrats, emfàticament, en una successió de primers plans, havien d'esdevenir, en la seva projecció cinematogràfica, l'*home comú* dels discursos de Roosevelt, el protagonista de la retransmissió radiofònica de Gary Cooper, a *Meet John Doe*, el *citizen-soldier* de Marshall, l'actor, en principi secundari, dels grans esdeveniments de la Història, però que en realitat era –o havia de ser- el veritable motor d'aquesta.

A *War Comes to America* es feia evident l'empremta ideològica de tots aquells que havien plantejat una relació íntima i transcendent entre els nord-americans i la terra que els havia acollit. El narrador, al film, damunt les imatges d'unes muntanyes sense cap rastre de presència humana, evocava el principi –la llibertat- que hauria guiat els primers colons, i, en fer-ho, afirmava: *"Lluiten per una idea. Per una idea més gran que un país. Sense la idea, el país potser encara seria salvatge. Sense el país, la idea potser encara seria un somni"*. Aquelles paraules i aquelles imatges no feien altra cosa que reproduir, una vegada més, les diverses formulacions que, des de l'*agrarisme jeffersonià*, a la teoria proposada per Jackson F. Turner, al voltant de la Frontera americana, i les reflexions d'Emerson i la resta de transcendentalistes, havien pretès explicar i explicar-se la formació dels Estats Units com el resultat d'un encontre providencial entre un grup humà que fugia de l'opressió –cultural, religiosa- i un territori inculte però generós amb qui sabés treballar-lo, sabés *civilitzar-lo*. El territori havia esdevingut quelcom –quelcom d'identificable, de racional, des

dels pressupòsits occidentals- gràcies a la tasca d'aquells immigrants i aquells immigrants, al seu torn, havien esdevingut el que eren, ells i els seus descendents, mercès a aquell territori. La relació transcendent que s'establia entre ambdós hauria fet possible aquella nova realitat singular en el context mundial. I les imatges i la veu de *War Comes to America* volien projectar aquell equilibri gairebé paradisíac que s'hauria establert entre el territori i els seus pobladors, i el perllongament dels seus valors primigenis al llarg de la història del país, malgrat les transformacions sofertes.

La pervivència d'aquells valors s'havia de fer evident, al documental, quan el narrador afirmava: *"Hem progressat materialment. Espiritualment som uns nens"*. A *Nature*, Emerson havia escrit: "*El sol sólo ilumina la vista del hombre, pero brilla en los ojos y el corazón del niño. El amante de la Naturaleza es aquel cuyos sentidos interiores y exteriores están ajustados uno a otro; el que ha conservado el espíritu de la infancia en la época de la edad madura",* i els protagonistes dels films de ficció de Capra –Deeds, Smith, Doe- havien testimoniat amb la seva procedència rural, amb la seva absència de mala fe, amb les seves actituds, a voltes, infantils, amb la proximitat, efectiva, als nens, la pervivència d'aquells valors en l'edat adulta dels Estats Units, enmig de la crisi social, política i econòmica que vivia el país, durant la Depressió i els anys anteriors a la guerra. També a *War Comes to America* –i a la resta de documentals de la sèrie i a *Inside Nazi Germany*- els nens esdevenien presents, una i altra vegada; i la seva presència volia ser, per una banda, un recordatori per als soldats de què lluitaven per aquell futur lliure d'amenaces que havia projectat Roosevelt en el seu *discurs de les quatre llibertats*, però per l'altra eren la visualització d'aquella Amèrica que es volia innocent; tant innocent com l'alliçonador arbre de Whitman - *"tan inocente y tan indefenso"*- i, per això mateix, tan vertader - *"Aunque no diga nada, el árbol es".*

La *veritat* natural de l'arbre de Whitman era la *veritat* de la llei natural de John Locke, la *veritat* de les línies inicials de la Declaració d'Independència nord-americana, la *veritat* del sistema polític i social dels Estats Units: la democràcia; la *veritat*, finalment, que havien de projectar les imatges de *Why We Fight*.

Aquella innocència inicial que havia perdurat, malgrat tot, els havia deixat, però, també, i com succeïa amb l'arbre de Whitman, indefensos davant les insídies, davant la propaganda de l'enemic. Aquesta pretesa vulnerabilitat era la que evocaven els membres del *Committee for National Morale* i Archibald Mac Leish quan plantejaven la necessitat de la creació d'un servei d'informació que fes front a l'estratègia propagandística enemiga, un servei que lluitaria contra aquesta estratègia amb la difusió de la *veritat*, per mitjà de la formació moral dels nord-americans.

Per descomptat que aquella Amèrica només esdevenia possible en el pla de les idees, en l'àmbit d'un discurs que, plantejant-lo com a verídic, era netament propagandístic. No calia aprofundir excessivament en la història dels Estats Units i en la seva realitat social per a descobrir episodis que havien de contradir, frontalment, la proposta de *War Comes to America*. La pràctica exterminació dels indis –o el seu tancament en reserves- trasbalsava aquelles imatges edèniques amb què s'iniciava el documental i, per això mateix, aquella realitat era convenientment obviada, com ho havia estat, també, del discurs del vicepresident Wallace. I els conflictes racials, i la realitat històrica de l'esclavitud, també desapareixien rere una inofensiva imatge d'una família afroamericana recollint cotó. En aquest aspecte, Wallace havia reconegut que el projecte nord-americà encara no s'havia acomplert, però a *Why We Fight* la consigna era la d'evitar qualsevol qüestió que pogués alterar aquella imatge d'un país que havia acomplert el seu destí, i en cas d'haver de fer referència a desajustaments, com ara la Llei seca i les seves conseqüències o la Depressió, aquests eren mostrats breument i de forma superficial, abstracta, amb la voluntat de convertir-los en meres notes a peu de pàgina de la història dels Estats Units.

La imatge paradisíaca que projectava *War Comes to America*, de compenetració entre el territori i els seus pobladors, s'havia reproduït, gairebé paral·lelament, en tot un seguit de pel·lícules que pretenien mostrar realitats diferents a la nord-americana. Aquest havia estat el cas de *Blockade*, *The North Star, The Good Earth, Estirpe de dragón* o *The Mortal Storm*; cròniques, més o menys reals, de l'ascens dels feixismes, de l'acció bèl·lica dels exèrcits dels països l'Eix, o dels seus satèl·lits, a Espanya, la Unió Soviètica, la Xina o la mateixa Alemanya.

Aquest equilibri inicial malmès era el que, en el fons, també projectaven *The Battle of Britain, The Battle of Russia i The Battle of China*.

Establert el model nord-americà, aquest s'aplicava als principals països aliats. L'*home comú* de Wallace, i la seva marxa a la recerca del progrés i la llibertat, es formalitzava en aquells tres documentals, però, també, a *Prelude to War*. En aquesta pel·lícula, les imatges inicials plantejaven un lligam entre les principals religions monoteistes i la Declaració d'Independència nord-americana; un lligam que s'establia en cercar alguns fragments dels textos fundacionals d'aquelles religions on es feia patent el respecte per l'ésser humà. Aquest ecumenisme religiós pretenia superar incompatibilitats ideològiques, plantejant un origen compartit, demostrant que aquells textos religiosos –com la Declaració d'Independència nord-americana- eren fórmules diverses per a un mateix objectiu: el d'establir els orígens d'aquell *home comú*, pretesament apolític, i de la seva *marxa* per aconseguir la seva llibertat, per a assolir el reconeixement dels seus drets.

Els responsables de *Why We Fight* forçaven, doncs, les realitats de la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina, per cenyir-les al model ideal nord-americà. Per mitjà d'aquells tres *compilation films* s'havia de certificar el lligam estret del habitants –de l'*home comú*- de la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina amb la terra on vivien i la seva lluita històrica per la llibertat. Com havia recomanat el *Manual*, aquelles tres pel·lícules pretenien superar els prejudicis, les imatges estereotipades, però, en fer-ho, es produïa un procés de reducció, de laminació d'aquelles realitats. Desapareixia el present colonial britànic, s'intentava superar la divisió classista de la seva societat, agermanant pobres i rics sota les bombes alemanyes, i s'obviava el seu passat de metròpoli dels Estats Units. La revolució russa era mostrada de forma abstracta, sense citar-la directament, i el present soviètic esdevenia ideal: un país que no coneixia censures, ni manca de llibertat, ni persecucions; un país, el qual, en ple procés d'industrialització, semblava fer realitat el progrés predit per Wallace; un progrés que també hauria arribat a una Xina republicana, que s'havia lliurat del passat imperial, i que sota el guiatge, primerament, de Sun Yat-sen i, després, de Chiang Kai-shek, avançava per la senda de la unificació i del progrés, segons el model occidental.

Aquells països, modelats, amb més o menys perícia, segons la fórmula nord-americana, havien de convertir-se, al seu torn, en exemple per als habitants dels Estats Units. Implicats en la guerra des de molt abans que els Estats Units, els habitants de la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina havien protagonitzat, també, la *guerra del poble* enfront de la maquinària bèl·lica dels països de l'Eix, i la seva actitud i la seva capacitat de sacrifici havia d'orientar els nord-americans –civils i militars- en aquells moments de crisi.

La fórmula binària de Wallace s'acomplia, finalment, a *Why We Fight*, en mostrar els països enemics.

Com recomanava el *Manual*, els tres capítols dedicats als enemics havien de servir per a descobrir la realitat interna d'aquells països, i les seves ambicions internacionals. *Prelude to War, The Nazis Strike i Divide and Conquer* incidien en els punts plantejats al *Manual*: mostraven el militarisme que dominava aquelles societats; denunciaven les pretensions imperialistes de les seves classes dirigents, la voluntat d'imposar el que havien anomenat un *nou ordre*; descobrien les seves tàctiques propagandístiques –*dividir per a conquerir*-; proporcionaven imatges del poder destructor dels seus exèrcits i la seva crueltat; però, també, volien fer evident que, malgrat aquesta aparent fortalesa i sense menystenir-la, els exèrcits enemics no eren invencibles. A la realitat d'uns episodis bèl·lics què l'exèrcit alemany havia hagut de claudicar –el seu intent d'invasió de la Gran Bretanya, les seves derrotes en territori soviètic-, els responsables de *Why We Fight* unien la seva proposta retòrica, basada en establir la suposada superioritat del model polític i social nord-americà enfront del model dels països de l'Eix. I així, mentre els principals països aliats havien acoblat la seva realitat, amb més o menys fortuna, a l'esquema d'aquella societat ideal nord-americana, els països de l'Eix havien d'aparèixer com a la negació d'aquella societat i dels seus valors.

Negació que s'establia ja des del passat d'aquelles nacions, provant de fer vàlid, d'aquesta manera, el plantejament de Wallace dels dos mons enfrontats secularment: connectant la Itàlia de Mussolini a la Roma Imperial; lligant els moderns exèrcits japonesos als exèrcits mongols de Genguis Khan; establint equivalències entre aquest cabdill i Hitler; i rastrejant, en el passat recent d'Alemanya, l'empenta bel·licista del canceller Bismark i les ànsies imperialistes del kàiser Guillem II.

La negació del progrés de la Història, de la *marxa de l'home comú*, segons l'havia plantejada Wallace, es feia explícita, de manera pràcticament literal, en evocar la Marxa sobre Roma dels feixistes italians, el 1922. I si l'avenç sobre Roma era presentat com una contramarxa, el procés polític i social seguit per aquells països era, també, presentat com a la negació del procés seguit pels Estats Units en la seva constitució i en el seu desenvolupament com a país.

En línies generals, la descripció del procés de la pèrdua de les llibertats, individuals i col·lectives, que s'havia produït als països de l'Eix, va ser, als documentals, prou ajustada a la realitat. Per als responsables de *Why We Fight*, però, era necessari extreure'n, d'aquella descripció, conseqüències morals i, sobretot, conseqüències pràctiques: havien d'aconseguir fer creïble que aquell procés, ocult pels èxits i per la fortalesa, reals o aparents, d'aquelles societats i dels seus exèrcits, esdevindria, finalment, la seva màxima debilitat.

A *Prelude to War*, *The Nazis Strike* i *Divide and Conquer* aquesta qüestió es va concretar en plantejar la hipòtesi d'un procés de desnaturalització que haurien protagonitzat, conscientment, els habitants dels països de l'Eix. Partint del lligam transcendental que haurien establert els nord-americans i el territori que els acollia, els responsables de *Why We Fight* van voler veure en la sofisticació mecànica dels exèrcits enemics, en el seu poder destructor, la confirmació final d'un procés d'allunyament d'allò que era veritablement essencial. La descripció d'aquell procés d'allunyament s'iniciava amb els nens; interpretats, aquests, de nou, a dos nivells: com a exponent del futur, però, també, com a expressió d'aquella innocència primigènia que es suposava patrimoni dels nord-americans. Els nens eren adoctrinats ideològicament, enganyats, convertits en allò que no eren, en allò que no havien de ser i, de nou, aquí havia de prendre força, per contrast, la idea dels transcendentalistes nord-americans entorn de l'essencialisme de la Natura, de la seva manca d'artifici, de la seva *veritat*. En seguir aquell procés, els nens perdien la seva innocència, s'allunyaven de la Natura, es desnaturalitzaven. Un procés que, visualment, es concretava amb la seva pèrdua –i la dels adults- dels seus atributs humans, amb la seva deshumanització: la màscara de gas sobre un rostre infantil; el procés, gairebé literal, de fusió entre aquells nens, esdevinguts joves, i els avions de la renascuda *Luftwaffe*; la uniformització, la militarització

d'aquelles societats, les constants desfilades amb precisió mecànica; les multituds –símbol de la dissolució de la individualitat - aclamant els líders; la representació gràfica, a partir de motius no humans, d'aquells països, dels seus habitants; i, finalment, en la derrota, els cossos, sense vida, d'aquells soldats sorgits dels blindats, però formant-ne part, orgànicament.

Aquest discurs suggerit visualment, esdevenia explícit quan la *voice over* repetia, una i altra vegada, al llarg dels set episodis, que la guerra mundial era l'enfrontament entre *el poble* que conformava les nacions aliades i *els exèrcits i la maquinària bèl·lica* dels països de l'Eix.

Assumint, com a principi ordenador, la divisió plantejada per Wallace, la juxtaposició esdevenia, a *Why We Fight*, el principal recurs narratiu.

Aquesta figura cinematogràfica, utilitzada anteriorment per alguns dels més destacats realitzadors soviètics, d'Eisenstein a Esfir Shub, era aplicada, a voltes, literalment.

La rèplica al món projectat per Hitler i pels altres líders dels països de l'Eix, Capra i els seus col·laboradors l'establien oposant les imatges de *El triunfo de la voluntad*, amb la corprenedora precisió dels exèrcits desfilant davant el dictador alemany, a tot un seguit d'imatges documentals de destrucció i caos, de mort i patiment; oposant, també, les imatges i les paraules de Hitler, al *Reichstag*, quan proclamava la seva bona voluntat envers els països neutrals de l'Europa occidental, a les imatges documentals de les invasions alemanyes d'aquells països; oposant les promeses i les negociacions diplomàtiques dels japonesos, a Washington, a les imatges de la destrucció de la base nord-americana del Pacífic, etc. D'aquell xoc d'imatges de procedència diversa i de significat divers, del xoc d'imatges implícit, al llarg dels set documentals, n'havia de sorgir un nou significat, una nova *veritat*: la de la falsedat dels discursos dels líders de l'Eix, la de la mentida de les seves proclames sobre un nou ordre mundial, sobre una nova era de prosperitat, però, també, la de la falsedat en què vivien els ciutadans d'aquells països, la de la seva renúncia a allò que era més essencial, la de la seva debilitat. Si el que proclamava la pel·lícula de Riefenstahl era *el triomf de la voluntat* del líder alemany i de les noves generacions, unides indestriablement a ell, en la seva tasca de formar un nou Reich que havia de durar mil anys i un nou ordre mundial, el que suggeria *Why We Fight* era que aquest projecte no era

possible, o no esdevindria possible, perquè negava aquells valors que eren essencials, perquè negava la individualitat, la capacitat de l'ésser humà de raonar, de prendre decisions per ell mateix. En la lluita de voluntats, en la lluita ideològica - i *Why We Fight* era, bàsicament, un producte ideològic-, la força era del cantó d'aquells que lliurement havien escollit, que havien pres la decisió de combatre, i que, per tant, eren capaços d'anar més enllà de les màquines.

Why We Fight probablement proposava, als soldats, un acte de fe –malgrat el cabal d'informació, aparentment objectiva, que proporcionava-, però, per a Capra i els seus col·laboradors hi havia l'exemple de la història dels Estats Units –aquella història canònica - que els avalava i que havia de permetre creure que la victòria esdevindria, finalment, certa.

Sota la seva aparença de producte informatiu, en el que les imatges documentals havien de fer prevaldre la seva dimensió de *veritat*, i malgrat la pretensió de no transmetre propaganda, *Why We Fight* va plantejar una visió parcial del conflicte mundial i dels països implicats; una visió necessàriament incompleta, interessada, de la història dels Estats Units i de la realitat internacional. La sèrie va condemnar, lògicament, les ànsies imperialistes dels països de l'Eix, però va justificar, implícitament, la realitat colonial de la Gran Bretanya, o de la Unió Soviètica, i dels mateixos Estats Units.

En el seu nucli profund, *Why We Fight* va acabar projectant una imatge del conflicte bèl·lic que era deutora dels plantejaments ideològics de l'administració demòcrata, del president Roosevelt i de la retòrica associada al *New Deal*.

En un moment de *Las uvas de la ira*, la pel·lícula de John Ford de clara filiació *newdealista*, un dels pagesos empobrits per la sequera i els vendavals de pols –un d'aquells pagesos a qui Roosevelt visitava-, no podia fer front als crèdits dels bancs i perdia la casa i les terres; unes terres que, com recordava ell mateix, li havien llegat els seus avantpassats. El lligam transcendent del pagès amb aquelles terres, que aleshores havia d'abandonar, venia certificat per les seves pròpies paraules quan, collint-ne un grapat, recordava que era aquella la terra que els havia alimentat des dels temps de la colònia i, també, que aquell era el lloc on hi havia enterrats tots els seus avantpassats.

Moments després, davant l'avenç implacable de les màquines que venien a enrunar la seva casa, el pagès, com els pioners, s'hi enfrontava armat

amb una carrabina, repetint, d'aquesta manera, un gest fundacional però inútil, en el context de la pel·lícula de Ford i de la novel·la de Steinbeck.

Las uvas de la ira. El lament del pagès per la pèrdua de la terra dels seus avantpassats. L'avenç implacable de les màquines i la defensa, com els pioners, de la casa i les terres.

Finalment, el que explicaven Capra i els seus col·laboradors a *Why We Fight* era el mateix, però situat a una dimensió internacional, planetària. Les ànsies de conquesta dels països de l'Eix, el seu afany per aconseguir més matèries primeres i mà d'obra era interpretat com el mateix afany que havia regit, en un moment determinat, les corporacions bancàries nord-americanes, era l'afany dels especuladors que havia denunciat Roosevelt, dels magnats de les pel·lícules de Capra, sobretot de D. B. Norton, a *Meet John Doe*, el qual unia, en la seva figura, el gran capitalisme i el feixisme. Hi havia, en tots ells, la mateixa deshumanització, el mateix allunyament de la terra, d'allò que es creia que era essencial; i el resultat era el mateix: aquella presència de les màquines destructores, ja fossin aquestes tractors contractats per la corporació bancària o exèrcits dels països de l'Eix; exèrcits de tancs i avions i, també, d'homes-màquina.

I, per contra, el pagès de *Las uvas de la ira* era *el poble*, com ho eren Mr. Deeds, Mr. Smith i John Doe, i com ho eren tots aquells altres, éssers anònims que, a *Why We Fight* lluitaven, als Estats Units, la Gran Bretanya, la Unió Soviètica i la Xina, i a la resta de *nacions lliures*, per conservar la terra, a la qual semblaven units de manera indestriable.

Probablement, va ser el mateix Capra –atribuint-se, de nou, tot el protagonisme- qui anys després va donar la clau interpretativa, o una de les claus, per a enfrontar-se a la sèrie:

"*You see,* -va dir Capra- *the fact that I had never made a documentary before was a great help; I didn't have a documentary mind, I had a dramatic mind. Here was the word stage, here were actors, here were plots, here were stories, and I told them dramatically. You had the world's greatest heroes and the world's greatest villains competing. You had a chance to dramatize it with film. I think what was different about those documentaries was that history was dramatized, and I think that was their main attraction"* [1].

[1] Richard Glatzer, "A Conversation with Frank Capra", 1973, inclosa a Richard Glatzer and John Raeburn (ed.), *Frank Capra: The Man and His Films,* Universtiy of Michigan Press., 1975, i recollida a Leland Poague, *Frank Capra. Interviews,* op. cit, p. 121.

BIBLIOGRAFIA.

- AGEE, James, *Escritos sobre cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2001

- AGEE, James, i Walker Evans, *Elogiemos ahora a hombres famosos,* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993.

- BALFOUR, Michael, *Propaganda in War, 1939-1945*: *Organisations, Policies, and Publics in Britain and Germany,* Routledge & Kegan Paul, London, 1979.

- BALIO, Tino, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939,* History of the American Cinema, Vol. 5, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995.

- BARBÉRIS, Patrick, *Roman Karmen. Une légende rouge*, Éditions du Seuil, Paris, 2002

- BARNOUW, Erick, *El documental. Historia y estilo*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1996.

- BARRY, Iris, "Iris Barry to Nelson A. Rockefeller (with Enclosure-Brief Report on Contract OEMcr-112 as of January 4, 1943)", February 3, 1943, Entry CF 3, Box 208, RG229, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- BARSAM, Richard*, Non fiction film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992.

- BARSAM, Richard, *The vision of Robert Flaherty*, Indiana University Press, 1988.

- BASINGER, Jeanine, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York, 1996.

- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990.

- BENET, Vicente J., *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine,* Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999.

- BENJAMIN, Walter, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica,* Edicions 62, Barcelona, 1993.

- BERNSTEIN, Matthew, *Walter Wanger, Hollywood Independent,* University of California Press., Berkeley and Los Angeles, 1994.

- BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain,* Masson, Paris, 1999.

- *BÍBLIA CATALANA (BCI)*, Traducció Interconfessional. Versió 1.0., Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides, Juny de 1999.

- *BILL OF RIGHTS, The,* http://www.archives.gov/national_archives_experience/charters/bill_of_rights_transcript.html

- BLAKEFIELD, William J., "A war within. The making of Know Your Enemy – Japan", *Sight and Sound*, primavera 1983.

- BOHN, Thomas, *An Historical and Descriptive Analysis of the "Why we fight" series*, Arno Press., New York, 1977.

- BROWNSTEIN, Ronald, *The Power and the Glitter*: *The Hollywood-Washington Connection,* Phanteon Books, New York, 1991.

- BURY, John, *La idea del progreso*, Alianza, Madrid, 1971.

- BUSCOMBE, Edward, "Notes on Columbia Pictures Corporation, 1926-1941, with a New Afterword", a Robert Sklar & Vito Zagarrio (ed.), *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* Temple University Press, Philadelphia, 1998.

- CAPRA, Frank, *El nombre delante del título*, T&B Editores, Madrid, 1999.

- CARR, E.H., *La revolución rusa. De Lenin a Stalin. 1917-1929*, Alianza Editorial, Madrid, 1991

- CAVELL, Stanley, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1999.

- CEPLAIR, Larry, i Stephen Englund (ed.), *Inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1939-1960*, University of California Press., Berkeley, 1983.

- CHAPLIN, Charles, *My Autobiography*, Simon & Schuster, New York, 1964.

- CIEUTAT, Michel, *Frank Capra*, Editions Payot & Rivages, Paris,1994.

- COMMITTEE FOR NATIONAL MORALE, The, *A Plan for a National Morale Service*, New York, February 21, 1941, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- CULBERT, David, (ed.), *Film and Propaganda in America. A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DECLARATION OF INDEPENDENCE, The*, a http://www.archives.gov/national-archives-experience/charters/declaration_transcript.html .

- DEWEERD, Major H. A., (ed.), *Selected Speeches and Statements of General of the Army George C. Marshall,* The Infantry Journal Inc., Washington, 1945.

- DIAMOND, Sander A., *The Nazi Movement in the United States*, *1924-1941*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1974.

- *DOCUMENT 2. Memo Lyman Munson to Chief, Planning and Researh Division, July 7, 1941,* Box 9, Lyman Munson Papers, American History Research Center, University of Wyoming, Laramie, Wyo., a David Culbert (ed.)*, Film and*

Propaganda in America, *A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT 8, Testimony of Frederick H. Osborn, December 5, 1941*, Hearings Before a Special Committee Investigating the National Defense Program, Pt. 10, pp. 3755-3759, 4163-4166, 4191-4194, U.S. Congress, Sen. 77th. Cong. 1st. Sess., a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, *A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT 9*, *"An Outline of Discussion Techniques for Orientation", The Digest, January 1945,* Information and Education Division, Box 13, RG111, RM G13, NA a David Culbert, *Film and Propaganda in America, A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT 14, Memo, Lyman Munson to Robert Cutler, August 18, 1945*, 062.2, Box 49, A 45-196, Suitland, a David Culbert, *Film and propaganda in America. A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT 23*, *Memo, Frederick H. Osborn to Chief, Administrative Services*, *April 23, 1942*, 062., Box 49, A 45-196, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, *A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT 25, Memo Lyman Munson to Col. Watrous (with Enclosure on Propaganda by Eric Knight), May 26, 1942*, Box 2, Munson papers, a David Culbert, *Film and Propaganda in America*, *A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT 27, Memo "Objectives of Orientation and Information Films to Be Produced by Special Service, n.d. (July 2, 1942)*, 062.2, Box 49, A 45-196 Suitland, a David Culbert, (ed.), *Film and propaganda in America, A Documentary History. World War II,* Vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT 39, Memo, K. E. Lawton to Directorate of Administration (with Enclosure by Frank Capra)*, August 22, 1942, 062.2, Box 49, A 45-196, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and propaganda in America, A Documentary History. World War II,* vol. III, Part 2, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT M-2,* U.S. Congress. House. Military Establishment Approriation Bill for 1944. 78th., 1st. sess. *Testimony of Frederick H. Osborn, June 1, 1943*, p. 221-237, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, *Documentary History. World War II*, vol. V, Microfiche supplement, 1939-1979, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT M-67*, *Final Script, Prelude to War***,** August 3, 1942 (With Revisions to September 9, 1942), 062.2, Box 12, A 52-248, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, vol. V, Microfiche supplement, 1939-1979, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT M-82,* Army Post Survey, Study 49, F3-P-3, The Nazis Strike and Divide and Conquer, May 1944, Box 972, RG330, NA, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, vol. V, Microfiche supplement, 1939-1979, Greenwood Press, New York, 1990.

- *DOCUMENT M-101.* Final Draft Script, *War Comes to America. Part II*, March 7, 1945, 062.2, Box 19, A 52-248, Suitland, a David Culbert (ed.), *Film and Propaganda in America*, vol. V, Microfiche supplement, 1939-1979, Greenwood Press, New York, 1990.

- DOHERTY, Thomas, *Projections of war. Hollywood, American culture and World War II,* Columbia University Press, New York, 1993.

- DOWNER, John, *War without Mercy: Race and Power in the Pacific War, 1941-1945*, Pantheon, New York, 1986.

- DYER MACCANN, Richard, *The People's Film. A political History of U.S. Government Motion Pictures*, Hastings House Publishers, New York, 1973.

- EMERSON, Ralph Waldo, *Ensayo sobre la Naturaleza,* Ediciones de Baile del Sol, Tenerife, 2000.

- EMERSON, Ralph Waldo, *El Intelectual Americano*, Universidad de León, León, 1993.

- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993.

- FICHOU, Jean Pierre, *La Civilisation Américaine,* Presses Universitaires de France, Paris, 1987.

- FIELDING, Raymond, *The American Newsreel, 1911-1967*, University of Oklahoma Press., Norman, Oklahoma, 1972.

- FIELDING, Raymond, *The March of Time*, *1935-1951,* Oxford University Press., New York, 1978.

- FLYNN, John T., *The Roosevelt Myth*, Garden City Publishing, New York, 1948.

- GARCÍA LÓPEZ, Sonia, "Del héroe romántico al combatiente anónimo: dos imágenes idealizadas de la otredad en el cine norteamericano de la guerra civil española", comunicació presentada al congrés *La representación del otro en el cine norteamericano*, Universitat de València, 2004.

- GRIFFITH, Richard, *Frank Capra*, The British Film Institute, London, 1950.

- GRIFFITH, Richard, "The Use of Films by the U.S. Armed Services" a Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber and Faber Ltd., London, 1952.

- GOMERY, Douglas, *Hollywood, el sistema de estudios*, Verdoux, Madrid, 1991.

- *GOVERNMENT INFORMATION MANUAL FOR THE MOTION PICTURE INDUSTRY,* Office of War Information, Bureau of Motion Pictures, June 8, 1942, Records of the Office of War Information, RG 208, National Archives, College Park, Md., U.S.A.

- GUBERN, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.

- GUBERN, Román, *La caza de brujas en Hollywood,* Ed. Anagrama, Barcelona, 1987.

- HEREDERO, Carlos F., i Antonio Santamarina, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica,* Paidós, Barcelona, 1996.

- HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José, *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura,* Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1996.

- HOUCHIN WINFIELD, Betty, *FDR and the News Media*, Columbia University Press, New York, 1994.

- HOVLAND, Carl I., Arthur A. Lumsdaine i Fred D. Sheffield, *Experiments on Mass Communication*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1949.

- ISHAGHPOUR, Youssef, *Orson Welles Cinéaste. Une Caméra visible,* Vol. I, Editions de la Différence, Paris, 2001.

- INGE, M. Thomas, *Agrarianism in American Literature,* Odyssey Press, New York, 1969.

- IVENS, Joris, *The camera and I*, Seven Seas Publishers, Berlin, 1969.

- JEFFERSON, Thomas, *Notes on the State of Virginia*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1972.

- JEFFERSON, Thomas, *Notes on the State of Virginia,* http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/JefVirg.html

- JEFFERSON, Thomas, *Autobiografía y otros escritos*, Editorial Tecnos, Madrid, 1987.

- JOWETT, Garth, *Film, the Democratic Art: A Social History of American Film*, Little Brown, Boston, 1976.

- KOLKO, Gabriel, *El siglo de las guerras. Política, conflictos y sociedad desde 1914*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2005.

- KOPPES, Clayton R., i Gregory D. Black, *Hollywodd goes to war*, I.B. Tauris & Co. Ltd., London, 1987.

- KOPPES, Clayton R., "Regulating the Screen: The Office of War Information and the Production Code Administration", a Thomas Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1999.

- KOZLOFF, Sarah, *Invisible Storytellers. Voice over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley, 1988.

- KRACAUER, Sigfrid, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán,* Ediciones Paidós, Barcelona, 1985.

- KUNHARDT JR., Philip B., (ed.), *LIFE World War II*, Little Brown and Co., Boston, 1990.

- KUPIEC CAYTON, Mary, Elliot J. Gorn i Peter W. Williams (ed.), *Encyclopedia of American Social History*, vol. I, Scribner, New York, 1993.

- LANGLEY SOMMER, Robin, *Norman Rockwell. A Classic Treasury*, World Publications Group Inc., 2001.

- LEE STROUT, Richard, "The President and the Press", a Katie Louchheim (ed.), *The Making of the New Deal: The Insiders Speak*, Harvard University Press, Cambridge, 1983.

- LEUCHTENBURG, William E., *Franklin D. Roosevelt and the New Deal (1932-1940)*, Harper & Row, New York, 1963.

- LOCKE, John, *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil,* Alianza Editorial, Madrid, 2000.

- LORENTZ, Pare, *Lorentz on Film,* Hopkinson Ed., New York, 1975.

- LUCE, Henry, *The American Century*, Farrar & Rinehart, New York, 1941.

- MAC LEISH, Archibald, *A Time to Act*. *Selected Addresses*, Books for Libraries Press, Freeport, New York, 1970.

- MALAND, Charles J., *The Great Dictator in Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image* , Princeton University Press, Princeton, 1989.

- MANVELL, Roger, *Films and the Second World War,* A.S. Barnes Ed., South Brunswick, New Jersey, 1974.

- MARIENSTRAS, Élise, *Les mythes fondateurs de la nation américaine,* François Maspero Ed., Paris, 1977.

- MARX, Leo, *The Machine in the Garden*: *Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

- MATTHIESSEN, F. O., *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford Universtiy Press., New York, 1968.

- MC BRIDE, Joseph, *Frank Capra: the castatrophe of success*, Faber and Faber, London, 1992.

- MILLER, Arthur, *La Política i l'Art d'Actuar,* Edicions La Campana, Barcelona, 2002.

- MONTES DE OCA, Antonio, *La pesadilla roja*, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, Donostia-San Sebastián, 1996.

- MORISON, Samuel E., (ed.), *Sources and documents illustrating the American Revolution, 1764-1788, and the formation of the Federal Constitution*, Oxford University Press, New York, 1977.

- MORTON BLUM, John, *V was for victory*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976.

- MULREY, Laura, *Citizen Kane*, British Film Institute, London, 1992.

- MUSCIO, Giuliana, *Hollywood's New Deal,* Temple University Press, Philadelphia, 1996.

- MUSCIO, Guiliana, "Roosevelt, Arnold and Capra, (or) the Federalist-Populist Paradox", a Robert Sklar and Vito Zagarrio (ed.), *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* Temple University Press, Philadelphia, 1998.

- MUSCIO, Giuliana, "El New Deal", a *Historia General del Cine*, Vol. VIII, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

- NEVE, Brian, *Films and Politics in America: a social tradition*, Routledge, London, 1992.

- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental,* Ediciones Paidós, Barcelona, 1997.

- OSTWALT JR., Conrad Eugen, *After Eden*, Associated University Press, London, 1990.

- PARKER, R.A.C., *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, Prensas Universitarias de Zaragoza 1998.

- PERKINS, Francis, "Procedings of the National Emergency Council" (NEC), January 9, 1934, *Records of the Office of Government Reports*, Record Group (RG) 44, National Archives, College Park, Md., U.S.A.

- POAGUE, Leland, *Another Frank Capra,* Cambridge University Press, 1994.

- POAGUE, Leland, (ed.), *Frank Capra. Interviews,* University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

- POLENBERG, Richard, *The era of Franklin D. Roosevelt, 1933-1945*: *a brief history with documents,* Bedford/St. Martin's, Boston, 2000.

- PRONAY, Nicholas, i D.W. Spring, (ed.), *Propaganda, politics and film*, *1918-1945*, MacMillan Press., London, 1982.

- QUINTANA, Àngel, *Fábulas de lo visible*, Acantilado, Barcelona, 2003.

- RICHARDS, Jeffrey, "Frank Capra and the cinema of Populism", a Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1976.

- ROBERTS, Graham, *Forward soviet! : history and non-fiction film in the USSR,* I.B. Tauris Publishers, London, New York, 1999.

- RODICK, Nick, *A New Deal in Entertaiment: Warner Brothers in the 1930s*, British Film Institute, London, 1983.

- ROFFMAN, Peter, i Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties,* Indiana University Press, Bloomington, 1981.

- ROOSEVELT Franklin D., "First Inaugural Address", Saturday, March 4, 1933, http://www.yale.edu/lawweb/avalon/presiden/inaug/froos1.htm

- ROOSEVELT, Franklin D., "On the Bank Crisis", March 12, 1933, http://www.fdrlibrary.marist.edu/031233.html

- ROOSEVELT, Franklin D., "Outlining the New Deal Program", May 7, 1933, a http://www.fdrlibrary.marist.edu/050733.html

- ROOSEVELT, Franklin D., "On the Currency Situation", October 10, 1933, http://www.fdrlibrary.marist.edu/101033.html

- ROOSEVELT, Franklin D., "On Moving Forward to Greater Freedom and Greater Security", September 30, 1934, http://www.fdrlibrary.marist.edu/093034.html

- ROOSEVELT, Franklin D., "On Drought Conditions", September 6, 1936, http://www.fdrlibrary.marist.edu/090636.html

- ROOSEVELT, Franklin D., "On Legislation to be Recommended to the Extraordinary Session fo the Congress", October 12, 1937, http://www.fdrlibrary.marist.edu/101237.html

- ROOSEVELT, Franklin D., "On National Security", December 29, 1940, http://www.fdrlibrary.marist.edu/122940.html

- ROOSEVELT, Franklin D., "Annual Message to Congress. The *Four Freedoms* Speech", January 6, 1941, http://www.fdrlibrary.marist.edu/4free.html

- ROOSEVELT, Franklin D., "On Progress of the War" February 23, 1942, http://www.fdrlibrary.marist.edu/022342.html

- ROOSEVELT, Franklin D., *The War Messages of Franklin D. Roosevelt (December 8, 1941, to October 12, 1942)*, published by United States of America , [s.n.] 1942.

- RORABAUGH, W.J., *Kennedy y el sueño de los sesenta,* Paidós, Barcelona, 2005.

- RUSSELL, Taylor John, *Extraños en el paraíso*. *Los emigrados a Hollywood (1933-1950)*, T&B Editores, Madrid, 2004.

- SAKMYSTER, Thomas, "Nazis Documentaries of Intimidation: Feldzug in Polen (1940), Feuertaufe (1940) and Sieg im Westen (1941)", *Historical Journal of Film, Radio and Television,* vol. 16, Nº 4, october 1996.

- SALA ROSE, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo,* Acantilado, Barcelona, 2003.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “Fury o cómo nació John Doe” a Bernard Eisenschitz i Paolo Bertetto (dir.), *Fritz Lang*, Cinémathéque Française, Museo Nazionale del Cinema, Filmoteca de la Generalitat de València, 1995.

- SCHATZ, Thomas, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1999.

- SCHATZ, Thomas, “Anatomy of a House Director: Capra, Cohn, and Columbia in the 1930s”, a Robert Sklar i Vito Zagarrio (ed.), *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* Temple University Press, Philadelphia, 1998.

- SCHLESINGER, JR., Arthur M., “The coming of the New Deal” a *The Age of Roosevelt,* Vol. 2, Houghton Mifflin, Ed., Boston, 1959.

- SHORT, K.R.M., (ed.), *Film and Radio Propaganda in World War II*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1986.

- SKLAR, Robert, i Vito Zagarrio, (ed.), *Frank Capra. Authorship and the Studio System,* Temple University Press, Philadelphia, 1998.

- SNYDER, Robert, *Pare Lorentz and the Documentary Film*, Oklahoma University Press, 1968.

- SPEER, Albert, *Memorias*, El Acantilado, Barcelona, 2001.

- STEELE, Richard, *Propaganda in open society. The Roosevelt Administration and the Media, 1933-1941*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985.

- STEINBECK, John, *Las uvas de la ira*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

- STRAUSS, Leo, *Derecho Natural e Historia,* Circulo de Lectores DL, Barcelona, 2000.

- TANNER, Tony, *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, University of Cambridge Press., Cambridge, 1965.

- THOREAU, Henry David, *Walden,* Parsifal Ediciones, Barcelona, 2001.

- TORREIRO, Mirito, “Hollywood en guerra. Propaganda y esfuerzo bélico en la Segunda Guerra Mundial”, *Nosferatu. El cine y las instituciones de la violencia,* octubre, 1991.

- TURNER, Frederick J., *“*The Significance of the Frontier in American History” http://xroads.virginia.edu/~HYPER/TURNER/chapter1.html

- TWAIN, Mark, *Les aventures de Tom Sawyer*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1982.

- TWAIN, Mark, *The adventures of Tom Sawyer*, Oxford University Press, New York, 1993.

- TWAIN, Mark, *Un yanqui en la corte del rey Arturo,* Cátedra, Madrid, 1999.

- VIVIANI, Christian, *Frank Capra*, Éditions des Quatre-Vents, Paris, 1988.

- WALLACE, Henry A., “The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association”, New York City, May 8, 1942, a *Winrock International Henry A. Wallace Center for Agricultural & Environmental Policy*: http://www.winrock.org/wallacecenter/wallace/CCM.htm.

- WALLACE, Henry A., “The Price of Free World Victory. A speech delivered to the Free World Association”, New York City, May 8, 1942, a *Franklin and Eleanor Roosevelt Institute* (FERI): http://newdeal.feri.org/wallace/haw17.htm.

- WALLACE, Henry A., *The Century of the Common Man*, Reynal & Hitchcock, New York, 1943.

- WALLACE, Henry A., *O século do homen do povo*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Estados Unidos do Brasil, 1944.

- WALLACE, Henry A., *El precio de la victoria*, Editorial Mundo Libre, S.A., México D.F., sense data de publicació.

- WARNER, Virginia, “The Negro Soldier. A challenge to Hollywood”, a Lewis Jacob (ed.), *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Hopkins and Blake, New York, 1971.

- WELCH, David, *Propaganda and the German Cinema. 1933-1945*, Clarendon Press, Oxford, 1985.

- WEYENETH, Robert R., “National Parks and Preservation”, a Mary Kupiec Cayton, Elliot J. Gorn i Peter W. Williams (ed.), *Encyclopedia of American Social History*, vol. III, Scribner, New York, 1993.

- WILLIS, Donald C., *Frank Capra*, Ediciones J.C., Madrid, 1988.

- WILSON, Woodrow, “President Woodrow Wilson’s War Message”, April 2, 1917, a Woodrow Wilson, *War Mesages*, 65th Cong., 1st Sess. Senate Doc. No. 5, Serial No. 7264, Washington, D.C., 1917, p. 3-8, http://www.lib.byu.edu/%7erdh/wwi/1917/wilswarm.html.

- WINKLER, Allan M., *The politics of propaganda. The Office of War Information, 1942-1945*, Yale University Press., New Haven and London, 1978.

- WHITE, Graham, i John Maze, *Henry A. Wallace. His search for a New World Order*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 1995.

- WHITMAN, Walt, *Días ejemplares de América,* Parsifal Ediciones, Barcelona, 1992.

- WOLFE, Charles, “Historicising the “Voice of God”: The place of vocal narration in classical documentary”, *Film History*, vol. 9, núm. 2, 1997.

- YRONWOODE, Catherine, “La Segunda Guerra Mundial y los cómics. El nuevo naturalismo”, *Historia de los cómics*, vol. 1, Toutain Editor, Barcelona, 1982.

- ZAGARRIO, Vito, “It is not a wonderful life”, a *Frank Capra. Autorship and the Studio System, ,* Temple University Press, Philadelphia, 1998.

PEL·LÍCULES.

- *Mr. Deeds goes to town* (1936), *producció*: Columbia; *director*: Frank Capra; *guió*: Robert Riskin; *fotografia*: Joseph Walker; *muntatge*: Gene Havlick; *direcció artística*: Stephen Gooson; *música*: Howard Jakson; *actors*: Gary Cooper (Longfellow Deeds), Jean Arthur (Babe Bennett),

- *Mr. Smith goes to Washington* (1939); *producció*: Columbia, *director*: Frank Capra; *guió*: Sidney Buchman; *fotografia*: Joseph Walker; *muntatge*: Gene Havlick, Al Clark; *direcció artística*: Lionel Banks; *música*: Dimitri Tiomkin; *actors*: James Stewart (Jefferson Smith), Jean Arthur (Clarissa Saunders), Claude Rains (senador Paine), Edward Arnold (Taylor), Thomas Mitchell (Dizz)

- *Meet John Doe* (1941); *producció:* Warner Bros.; *director*: Frank Capra; *guió*: Robert Riskin; *fotografia*: George Barnes; *muntatge*: Daniel Mandell; *direcció artística*: Stephen Gooson; *música*: Dimitri Tiomkin; *actors*: Gary Cooper (Long John Willoughby/John Doe), Barbara Stanwyck (Ann Mitchell), Edward Arnold (D.B. Norton), Walter Brennan (el Coronel).

- *Prelude* to War (1942); *producció:* Frank Capra per al Departament de Guerra; *guió*: Anthony Veiller, Eric Knight; *muntatge*: William Hornbeck; *música*: Alfred Newman; *narrador*: Walter Huston.

- *The Nazis Strike* (1943); *producció*: Frank Capra per al Departament de Guerra; *guió*: Eric Knight, Anthony Veiler, Robert Heller; *muntatge*: William Hornbeck; *música*: Dimitri Tiomkin; *narrador*: Walter Huston, Anthony Veiler.

- *Divide* and Conquer (1943); *producció*: Frank Capra per al Departament de Guerra; *guió* Anthony Veiller, Robert Heller; *muntatge*: William Hornbeck; *música*: Dimitri Tiomkin; *narrador*: Walter Huston, Anthony Veiler.

- *The Battle of Britain* (1943); *producció*: Frank Capra per al Departament de Guerra; *guió*: Anthony Veiller; *muntatge*: William Hornbeck; *música:* Dimitri Tiomkin; *narrador*: Walter Huston, Anthony Veiller.

- *The Battle of Russia* (1944); *producció*: Frank Capra per al Departament de Guerra; *guió*: Anatole Litvak, Anthony Veiller, Robert Heller; *muntatge*: William Hornbeck: *música*: Dimitri Tiomkin; *narrador*: Walter Huston, Anthony Veiller.

- *The Battle of China* (1944); *producció*: Frank Capra per al Departament de Guerra; *guió*: Anthony Veiller, Robert Heller; *muntatge*: William Hornbeck; *música*: Dimitri Tiomkin; *narrador*: Walter Huston.

- *War Comes to America* (1945); *producció*: Frank Capra per al Departament de Guerra; *guió*: Anatole Litvak, Anthony Veiller, Frank Capra; *muntatge*: William Hornbeck; *música*: Dimitri Tiomkin; *narrador*: Walter Huston, Anthony Veiller.

- *The Plow That Broken the Plains* (1936); *producció:* Resettlement Administration; *director:* Pare Lorentz; *guió:* Pare Lorentz; *fotografia:* Leo T. Hurwitz, Ralph Steiner, Paul Strand, Paul Ivano; *muntatge:* Leo Zochling; *música original:* Virgil Thomson; *narrador:* Thomas Chalmers.

- *The River* (1938); *producció:* Farm Security Administration, U.S.D.A. ; *director:* Pare Lorentz; *guió:* Pare Lorentz; *fotografia:* Floyd Crosby, Willard Van Dyke, Stacy Woodard; *muntatge:* Lloyd Nosler, Leo Zochling; *música original:* Virgil Thomson, Theo A. Metz (cançó "A Hot Time in the Old Town") (no acreditat); *narrador:* Thomas Chalmers.

- *Power and the Land* (1940); *producció:* Rural Electrification Administration, U.S. Department of Agriculture; *director*: Joris Ivens; *guió*: Edwin Locke; *comentari*: Stephen Vincent Benét; *fotografia*: Floyd Crosby, Arthur Ornitz; *muntatge*: Helen Van Dongen; *música:* Douglas Moore; *narrador:* William P. Adams.

- *The Land* (1942); *producció*: U.S. Department of Agriculture, U.S. Film Service; *director:* Robert J. Flaherty; *guió*: Robert J. Flaherty; *fotografia:* Floyd Crosby, Robert J. Flaherty, Irving Lerner; *música original:* Richard Arnell; *narrador:* Robert J. Flaherty.

- *Inside Nazi Germany* (1938); *productor:* Louis de Rochemont per a *The March of Time*; *director*: Jack Glenn; *guió:* James L. Shute; *fotografia:* Julien Bryan; *narrador:* Jackson Beck.

- *The Ramparts We Watch* (1940); *productor:* Louis de Rochemont per a *The March of Time; direcció:* Louis de Rochemont; *guió:* Robert L. Richards, Cedric Worth; *fotografia:* Charles E. Gilson, John A. Geisel; *muntatge*: Lothar Wolff; *música:* Louis De Francesco, Jacques Dallin, Peter Brunelli; *narrador*: Westbrook Van Voorhis; *intèrprets:* John Adair, John Sommers, Julia Kent, Ellen Prescott.

ANNEX I.

DOCUMENT M-67

FINAL SCRIPT, PRELUDE TO WAR, AUGUST 3, 1942 (WITH REVISIONS TO SEPTEMBER 9, 1942), 062.2, BOX 12, A 52-248, SUITLAND.

Research Council
of the
ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES

RESTRICTED

WAR DEPARTMENT
PHOTOGRAPHIC SCENARIO

WAR FILM

THE U.S. ARMY PRESENTS
"THE PRELUDE TO WAR"
A Special Service Orientation Film No. 1

RESTRICTED

OFFICIAL

COPY NO. 39 OF 50 COPIES

RESTRICTED

P H O T O G R A P H I C S C E N A R I O

Special Service Division Orientation Film #1

The Prelude to War

August 3, 1942

RESTRICTED

Standard Synchronization Leader

Fade in to Main Title:

"The U. S. Army Presents"

Dissolve to Second Title:

"The Prelude to War"

Dissolve to Standard Title:

Special Service Division Orientation Film #1

Dissolve to

"Produced by the War Department"

Dissolve to

"Through cooperation of the
Research Council,
Academy of Motion Picture Arts and Sciences
1942"

Fade out

RESTRICTED

1D FADE IN

Main Title:

THE
U. S. ARMY
PRESENTS

SUPERIMPOSED over Eagle Insignia background.

DISSOLVE TO:

Second Title:

THE

PRELUDE

TO

WAR

SPECIAL SERVICE DIVISION

ORIENTATION FILM #1

SUPERIMPOSED over same background.

DISSOLVE TO:

Credit Title:

PRODUCED BY

THE

WAR DEPARTMENT

WITH

THE COOPERATION OF

THE RESEARCH COUNCIL
of the
ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES

SUPERIMPOSED over same background with crossed flags of Signal Corps in one corner and Academy Insignia in the other.

DISSOLVE TO:

FORWARD ON ROLLING MAT over same Insignia:

RESTRICTED

REVISED 8/21/42

ORIENTATION FILM #1

PRELUDE TO WAR

2 (D) This film, the first of a series, has been prepared by the War Department to acquaint members of the Army with factual information as to the causes, the events leading up to our entry into the war and the principles for which we are fighting.

A knowledge of these facts is an indispensable part of military training and merits the thoughtful consideration of every American soldier.

We are determined that before the sun sets on this terrible struggle our flag will be recognized throughout the world as a symbol of freedom on the one hand ----of overwhelming power on the other.

No compromise is possible and the victory of the democracies can only be complete with the utter defeat of the war machines of Germany and Japan.

(Signed) G. C. MARSHALL,
Chief of Staff.

FADE OUT

3(S)	MILITARY REVIEW (STOCK) Colors pass CAMERA, which PANS TO AS WIDE AN ANGLE as possible of marching troops in mass review.	SOUND: Swell in quickly military band. SOUND: Fades out. NARRATOR: (Quoting) "Factual information as to the causes... the events leading up to our entry into the war"...well, what are the causes? Why are we Americans on the march?
	QUICK MONTAGE bombing of Pearl Harbor (STOCK) Scenes end with views of crippled ships, ruined barracks.	SOUND: Explosion and bombardment. SOUND: Same. SOUND: Abruptly fades as we come to wreckage and there is a moment's silence. Then: NARRATOR: Is it because of Pearl Harbor? Is that why we are fighting? Or is it because of....
	WIPE TO: London fire and blitz (STOCK)	.....England....
	WIPE TO: Invasion of France (STOCK) Use scene of swastika going over Eiffel Tower or of the armistice signing in Compiegne.	.....or of France?
	WIPE TO: FAST MONTAGE (STOCK) of swift moving German troops, tanks and planes, advancing at a constantly accelerated pace. The speed of the cutting finally evolves into a whirling mass, which finally smoothes out into:	SOUND: Rumble of guns, planes, tanks. NARRATOR: Or of Czechoslovakia, Poland, Norway, Denmark, Belgium, Holland, Albania, Yugoslavia, Greece....or Russia?
4(D) (S)	MAP OF UNITED STATES (DISNEY) SUPERIMPOSED OVER IT shots of war production (STOCK)	Just what was it that made us change our way of living over night? What turned our resources...our machines...our

(CONTINUED)

ANNEX II.

ARMY POST SURVEY, STUDY 49, F3-P-3, THE NAZIS STRIKE AND DIVIDE AND CONQUER, MAY 1944, BOX 972, RG330, NA.

RESTRICTED

ARMY POST SURVEY

Form F3 - P - 3

Study 49

Classification Cancelled or Changed

By Auth. of Dir. Inf. & Ch. Off.

By DRB

Date 28 Sept 1945

NOTE: Please do not open this questionnaire or make any marks on it until you are asked to do so.

Be sure you do not write your name or serial number anywhere on the questionnaire.

RESTRICTED

INSTRUCTIONS

PLEASE READ CAREFULLY

1. In the last year the War Department has conducted a large number of surveys among enlisted men, asking them for their frank opinions on many different subjects.

   The information you men can give in this way is very useful to the Government and to the Army. Therefore, we want you to help by answering all the questions in this questionnaire as frankly and thoughtfully as you can.

2. This is not a "test." There is no "grade" or other mark to go on your record, since you are asked not to give your name or serial number. We have simply chosen outfits by lot in various camps in all parts of the country, so as to get a true picture of what representative groups of men in the Army think about various subjects.

3. Your answer to most of the questions is purely a matter of giving your opinion. In these questions there is no "right" or "wrong" answer -- the only answer to give is the one you think is best.

4. Some of the questions, however, have answers that depend on specific information about the war and about world affairs. Naturally some men will know more about these subjects than others. Answer each question to the best of your ability, but if you don't happen to have enough information to give an answer you know is right just make the best guess you can. It is important that you do this, so that you will have marked some answer to every question.

5. Read each question carefully to be sure you understand it before making your answer. Read it two or three times if you need to -- you will have all the time you need to finish this questionnaire.

   Read the instructions in front of each set of questions with especial care. If you don't understand how you are to answer a set of questions please raise your hand and someone will come around and help you.

Please fill in the following information so that the War Department will know that all the various kinds of men that make up the Army are fully represented among the groups that fill out this questionnaire.

1. How long have you been in the Army?

_____Less than 3 months
_____3 to 6 months
_____6 months to a year
_____Over a year

Put a check-mark (✓) in front of the one that applies to you.

2. How old were you on your last birthday? _____years

3. In what State were you born? _____

4. Is your home: (Check one)

_____On a farm or in the country
_____In a town with fewer than 2500 people
_____In a small city - 2500 to 100,000 people
_____In a large city - over 100,000 people

5. How far did you go in school? (Put a check-mark opposite the highest grade that applies to you)

_____Less than 6th grade
_____Finished 6th grade
_____Finished 7th grade
_____Finished 8th grade
_____Some high school but did not graduate
_____Graduated from high school
_____Some college but did not finish
_____College graduate
(What college? _____)

6. (a) Are you a church member? (Check one)

_____Yes
_____No

(b) Whether you are a church member or not, do you consider yourself

_____Catholic
_____Jewish
_____Protestant
_____Other (What? _____)

(Check one)

7. Are you: (Check one)

_____Married
_____Single
_____Widowed, divorced or separated

Give your opinion frankly on each of the following questions. The answer to give is the one you think comes closest to your own honest personal opinion. Add any comments that you want to, but be sure to give an answer to every question.

1. About when do you think the war with Germany will be over? Just make the best guess you can and write in the length of time:

   About _____ from now.

2. If you were going to be sent overseas with a combat outfit, which would you prefer? (Check one)

   _____ Would rather go over to fight the Japs
   _____ Would rather go over to fight the Nazis
   _____ It wouldn't make any particular difference which

   Why? _____

3. Before the Japanese attacked us at Pearl Harbor, a lot of people thought we should not run the risk of getting into war by sending supplies to England and Russia. What was your opinion before Pearl Harbor? (Check one)

   _____ Thought we should try to stay out by not sending supplies
   _____ Thought we should send supplies, even at the risk of war
   _____ Don't know

4. Many people in America feel that we were not very well prepared for this war at the time it began. Why do you think we were not better prepared than we were?

   _____

   _____

5. Which comes closest to your idea of how hard it is going to be to beat the Germans? (Check one)

   _____ It will be a very tough job, with heavy losses of men and materials
   _____ It will be a tough job but our losses shouldn't be too heavy
   _____ It will not be very hard

6. If the Germans offered to stop fighting now and try to work out a peace in which both sides would have something to say about the terms, which of these do you think we should do? (Check one)

   _____ We should keep on fighting until they are completely crushed
   _____ We should stop and try to work out peace terms with the Germans now
   _____ Any other idea (What? _____)
   _____ Undecided

PLEASE READ CAREFULLY: In a democratic country like ours, people are sure to have many kinds of different ideas about the war, just as they have different beliefs about politics and religion. Below are some of the things that people in this country have said at one time or another. Naturally, you will agree with some of these ideas, and disagree with others. (NOTE: Many of the statements give almost exactly opposite points of view, so that you could not possibly agree with all of them.)

Read each statement carefully, making sure that you understand what it says.

Then, if you agree with it, put a circle around the word Agree

But, if you disagree, put a circle around the word ..... Disagree

Remember this is not a "test". These are just people's opinions--and generally there is no "right" or "wrong" answer. So it is just a matter of giving your personal opinion, regardless of whether other people agree or disagree.

"The German race is just naturally warlike and will always keep trying to dominate the world."	Agree	Disagree
"Modern war is won mostly by planes and tanks without very much help from the infantry."	Agree	Disagree
"A Nazi soldier can't think for himself and is no good in combat unless someone is around to give him orders." . . .	Agree	Disagree
"The information that the American soldier gets about the war gives a true picture of the facts."	Agree	Disagree
"Before the war, Hitler and the Nazi government did a lot of good for the German people."	Agree	Disagree
"Defensive fighting is old-fashioned--the only way to win in modern warfare is by always attacking."	Agree	Disagree
"The United States should make wide use of propaganda to foreign countries as a weapon of war."	Agree	Disagree
"We should use just as ruthless and dirty methods as the Nazis use, if that will help us in fighting this war." .	Agree	Disagree
"If the French had built their Maginot Line defenses along their entire border, the Nazis probably would not have been able to invade France."	Agree	Disagree
"Most of the German victories in this war were won by propaganda and fifth columnists and not much by actual fighting."	Agree	Disagree
"We may not like the Nazis, but we have to admit that in most of their attacks they work out every detail just about perfect."	Agree	Disagree
"After the war America should try to bring the Four Freedoms to the Germans and the Japanese as well as to other peoples of the world."	Agree	Disagree

Below are some more statements that people in this country have made. Circle either "Agree" or "Disagree" for each of these, just the same way as you did on the last page. Important: Be sure to circle either "Agree" or "Disagree" after every statement.

"If Holland and Belgium had joined up with Britain and France instead of trying to stay neutral, they would have had a pretty good chance of escaping conquest by the Nazis."	Agree	Disagree
"Once we clear the Nazis out of North Africa we won't have much trouble smashing Nazi resistance and invading Europe."	Agree	Disagree
"American soldiers who are sent overseas to fight the Germans are probably just as well trained as the Nazis they will be fighting against."	Agree	Disagree
"It is the duty of America and the other democracies to help any country in the world that is being unfairly attacked by another country, even when it means sending our Armies."	Agree	Disagree
"In the long run we probably would have been better off just to defend our own shores and possessions instead of going over to fight the Germans and Japs on foreign soil."	Agree	Disagree
"We still have a lot to learn from the Nazis when it comes to smart tactics in fighting."	Agree	Disagree
"So many countries will want revenge against the Germans that it will be almost impossible to work out fair and just peace terms after the war."	Agree	Disagree
"Whether we like it or not, we have to admit that the German Army has about the best trained officers in the world."	Agree	Disagree
"At the present time there are already more men in the Army than we really need to win the war."	Agree	Disagree
"We should see to it that the people of Germany suffer plenty for all the trouble they are causing us."	Agree	Disagree
"As a result of this war, the world is going to be a better place to live in than it ever was before."	Agree	Disagree
"The Nazis have been every bit as cruel and brutal as the Japs in their treatment of conquered peoples."	Agree	Disagree
"The soldiers in the German army have spent most of their time since early childhood in training for the war." . . .	Agree	Disagree
"With the British it's generally 'too little and too late' --they don't get into action soon enough nor with a big enough force to do much good."	Agree	Disagree

Note: Look back over this page and the page before it to be sure you have circled either "Agree" or "Disagree" for every statement.

GIVE YOUR PERSONAL OPINION ON THE FOLLOWING QUESTIONS:

1. (a) Which do you think has the stronger army (Ground Forces) at the present time — the United States or Germany?

_____United States
_____Germany (Check one)
_____Both about the same

(b) Which do you think has the stronger army (Ground Forces) at present — Britain or Germany?

_____Britain
_____Germany (Check one)
_____Both about the same

(c) Which do you think has the stronger army (Ground Forces) at present — Russia or Germany?

_____Russia
_____Germany (Check one)
_____Both about the same

2. (a) How good do you think American soldiers are as fighters?

_____Very good fighters
_____Good fighters (Check one)
_____Fairly good fighters
_____Poor fighters

(b) How good do you think French soldiers are as fighters?

_____Very good fighters
_____Good fighters (Check one)
_____Fairly good fighters
_____Poor fighters

(c) How about the German soldiers as fighters?

_____Very good fighters
_____Good fighters (Check one)
_____Fairly good fighters
_____Poor fighters

(d) How about British soldiers as fighters?

_____Very good fighters
_____Good fighters (Check one)
_____Fairly good fighters
_____Poor fighters

3. (a) Which of these three countries do you think has the strongest Air Force at the present time?

_____United States
_____Germany (Check one)
_____Britain

(b) Which of these three do you think has the next-strongest Air Force at present?

_____United States
_____Germany (Check one)
_____Britain

4. From what you have heard and read, how do you think the fighting equipment used by American soldiers compares with the equipment the Germans have?

_____Poorer than German equipment
_____Just about as good as German equipment (Check one)
_____A little better than German equipment
_____Much better than German equipment
_____Haven't any idea

5. (a) Do you think it is at all likely that we shall be fighting the Russians within the next ten years? (Check one)

_____Almost certain
_____Quite likely
_____Not very likely
_____Practically no chance
_____Some other idea (What?_____)

(b) What is your reason for your answer?_____

_____

6. Which of the following would you say was probably the most important reason why Germany beat Poland? (Check one)

_____German fifth columnists in Poland
_____German generals too smart for the Poles
_____Superior German military strength — planes, tanks, guns
_____Some other reason (What?_____)

7. Which of the following comes closer to your idea of the fighting ability of the German army? (Check one)

_____They put up a good fight even when they fight armies as large and well equipped as theirs
_____The Germans make a good showing only when they fight against weaker countries

8. (a) Do you feel that our military leaders should have done much more than they did to get America prepared for this war? (Check one)

_____No, they did about all they could
_____Yes, they should have done more
_____Undecided

(b) What more, if anything, do you feel they should have done?

_____

9. (a) If it were up to you, what kind of outfit would you rather be in? (Check one)

_____In an outfit that will stay in the United States
_____In a non-combat outfit overseas
_____In a combat outfit overseas

Why?_____

(b) If your outfit went overseas, would you rather have an actual fighting job or have some other job? (Check one)

_____I would rather have some other job
_____I would rather have an actual fighting job
_____Undecided

10. Do you ever worry about whether you will be injured in combat before the war is over? (Check one)

_____Never worry about it
_____Hardly ever worry about it
_____Worry about it fairly often
_____Worry a great deal about it

11. In your honest opinion, do you feel you can do <u>more to help win the war</u> here in the Army, or do you feel you were doing more to help win in the job you had before you came into the Army? (Check one)

_____Was doing more to help win the war in civilian job
_____Can do more in the Army
_____Both about the same
_____Don't know

12. Do you think that most American soldiers should work harder at their training now in order to get themselves better prepared for the fighting overseas? (Check one)

_____No, most work hard enough at their training already
_____Yes, most should work somewhat harder at their training now
_____Yes, most should work a <u>lot</u> harder at their training now
_____Some other idea (What?_____)

13. Which of the following comes closest to your idea of what the Germans intend to do to us if they win the war? (Check one)

_____Control our country to a certain extent but allow American life to go on pretty much the same as before the war
_____Allow us a little freedom in running our affairs but see that America is run for the benefit of Germany
_____Try to control our country completely and to force Americans to work as slaves to the Germans
_____Some other idea (What?_____)

14. Do you think we should bomb civilians as well as military objectives in our air raids on Germany? (Check one)

_____Bomb German civilians also, just to give them a taste of their own medicine
_____Bomb German civilians also, but only provided it will really help win the war
_____Stick to military objectives and try to avoid harming civilians

15. Which of these quotations comes closest to your own ideas about the good or bad points of a democracy and a dictatorship in fighting a war? (Check one)

_____"Democracies would be wise to adopt many of the methods of dictatorship during wartime in order to get things done faster and more efficiently."

_____"You have to admit that dictatorships get things done faster and more efficiently, but that does not mean we should adopt their methods."

_____"A democracy can get things done just as quickly and efficiently in war time as a dictatorship can"

_____Uncertain

16. (a) What do you think of the military and government leaders that Britain has at the present time? (Check one)

_____On the whole Britain has very poor leaders
_____On the whole Britain has very good leaders
_____Britain's leaders are about average -- neither very good or very poor
_____Haven't any idea

(b) How do you think the present day military and government leaders, in Britain compare with those the British had before they went to war against Hitler? (Check one)

_____The British leaders are worse now than they were then
_____The British leaders are better now than they were then
_____Their leaders are about the same -- neither better nor worse than they were then
_____Haven't any idea

17. How do you think you would feel about killing an enemy soldier? (Check one)

_____Would feel I should not kill anyone, even an enemy soldier
_____Would feel that it was part of the job, but would still feel bad about killing a man even if he was an enemy soldier.
_____Would feel that it was just part of the job, without either liking or disliking it
_____Would really like to kill an enemy soldier
_____Some other idea (What?_____)

18. Which of the following comes closest to your own ideas? (Check one)

_____Hitler has always planned to conquer the United States
_____Hitler didn't plan to conquer us at first but he decided to do so when we started sending war supplies to Britain
_____Hitler has never really planned to conquer the United States
_____Some other idea (What?_____)

19. How well do you think Britain and Russia could have gotten along without our help against Germany? (Check one)

_____Britain and Russia would not be able to beat Germany without our sending both men and materials.
_____Britain and Russia could have won if we had sent them war materials without sending any men
_____Britain and Russia could have won sooner or later with no help at all from us

20. Do you think that our government leaders are doing a good job in the war effort? (Check one)

_____No, we need to get better men in many important government positions.
_____Yes, they are doing a pretty good job, but they make plenty of mistakes
_____Yes, they are really doing a good job.

21. (a) Do you think Russia may try to make a separate peace with Germany before the war is over, or do you think Russia will keep on fighting to the end? (Check one)

_____Will fight on to the end
_____May try to make a separate peace
_____Haven't any idea

(b) What about Britain -- do you think she may try to make a separate peace or will she keep on fighting? (Check one)

_____Will fight on to the end
_____May try to make a separate peace
_____Haven't any idea

22. Do you think the English are trying to get others to do most of their fighting for them in this war, or do you think they are doing their share of the fighting? (Check one)

_____English are doing their fair share of the fighting
_____English are trying to get others to do their fighting
_____Undecided

23. In your judgment, which of the following statements is closer to the truth? (Check one)

_____Even if the Axis had conquered all the rest of the world, we would still have been able to defend the United States successfully.
_____If the Axis had conquered all of the rest of the world, before we got into the war, they probably would have been able to conquer the United States too.

24. If we wanted a military base in a small neutral country to help us in carrying on the war, and the neutral country refused to let us send in our troops, which would you be in favor of doing? (Check one)

_____Staying out as long as the neutral country refused to give us permission.
_____Sending in our troops, even if the neutral country resisted
_____Undecided

25. Which of the following do you think would happen to people who lived under Nazi government for a long time? (Check one)

_____The longer they lived under the Nazis the more they would hate the Nazi way of life
_____They would get used to the Nazi way of life.

26. Do you think most of the common people of Germany are giving Hitler their willing and whole-hearted support in carrying on this war? (Check one)

_____No, most of them are not in favor of the war
_____Yes, most of them are giving their whole-hearted support
_____Haven't any idea

27. Which do you really feel you hate more -- the Nazis or the Japs? (Check one)

_____Don't hate either particularly
_____Hate both about equally
_____Hate Japs more
_____Hate Nazis more

28. What would you say is the most important reason why France was defeated by the Nazis?

_____

_____

INSTRUCTIONS: Please read carefully

Below are some questions dealing with the war and other world events.

Read each statement carefully and then put a check-mark (✓) in front of the ending that you think makes the statement true.

Example: 1. London is a city in

_____Russia
_____Germany
_____Japan
_____England.

In this case, you should put a check-mark on the line beside the word "England", because London is in England. Do this now.

Now go ahead and mark all of the other questions in the same way. Always read all of the answers and check the one you think is correct. If you do not know the answer to a question, check one of the answers anyway--just make the best guess you can.

2. Quisling is the name of

_____a German-American Bund leader
_____a Norweigian fifth columnist
_____an Austrian traitor
_____a Nazi Gestapo agent in France

3. "Panay" is the name of

_____an American gunboat sunk by the Japanese
_____a city in North Africa
_____a Polish patriot killed by the Nazis
_____a province in China

4. The first American soldier to lose his life in World War II, was killed during

_____the Nazi blitz in Poland
_____the torpedoing of the "Reuben-James"
_____the bombing of Pearl Harbor
_____the Nazi attack on Norway

5. At the time of the battle of Britain, the British Navy

_____was the main factor that saved England from defeat
_____could not operate in the English Channel because it would be too easy to bomb
_____could not be sent to help because it was needed in the Pacific and the Mediterranean
_____could not get to the scene of action in time to help

6. The Polish city of Warsaw surrendered to the Germans

_____when German tanks arrived and entered the city
_____when the Germans threatened to bomb the city flat
_____as soon as the Germans reached the city
_____when the supplies of food and water ran out after a long seige

7. The main reason Hitler wanted Norway was to get

_____a means of entry into Russia
_____bases for his bombers and U-boats
_____armaments and steel
_____food supplies

8. At the Washington Disarmament Conference the United States agreed

_____to reduce our Naval tonnage by 60%
_____to obtain the approval of the League of Nations before building any more bombers
_____to reduce the size of our airforce by 80%
_____to stop manufacturing tanks

9. The Belgian stronghold, Fort Eben Emael, fell to the Germans in only a few days because

_____fifth columnists gave out fake orders for the Belgians to surrender
_____the Belgians were using out-dated World War I equipment
_____the Allies did not give the Belgians enough aid
_____the Nazis had built a model of the fort and practiced their attack in advance

10. The reason Germany was not very successful in bombing British planes on the ground was that

_____the British kept all of their planes in the air most of the time
_____heavy fog made it hard to locate the airfields
_____the British kept their planes scattered at the edges of the fields
_____the airfields were too well protected with anti-aircraft guns

11. The German advance through Poland ended

_____with the capture of the Polish capitol
_____when the Germans reached the Russian border
_____when the Germans met Russian troops advancing into Poland
_____after only one week of fighting

12. Geopolitics is the name of a German

_____theory that the Nazis are a "master race"
_____system for military control of the world
_____agency for sending propaganda to foreign countries
_____political police system for conquered countries

13. Hitler's excuse for demanding the Sudetenland was that

_____the Sudetenland had originally belonged to Germany
_____the Czechs had declared war
_____many people of German blood lived there
_____he needed their industrial plants

14. The main Allied strategy for defending France against the Nazis was to

_____cripple the German Army by bombing out the war industries in Germany
_____let the Germans come through Sedan, and then crush them from both sides
_____try to attack German defenses before the Nazis would attack France
_____swing most of their Army into Belgium, leaving a smaller force to man the Maginot Line

15. After Denmark and Norway were taken over by Hitler, Holland and Belgium decided to

_____try to stay neutral
_____give in to Hitler without a struggle
_____sign a non-aggression pact with Germany
_____Unite with the Allies against Germany

16. The way the Nazis originally planned to conquer Britain was to

_____destroy the R.A.F., then invade England with paratroops and panzer divisions
_____starve the British into surrender by blockade
_____destroy the British Navy, then attack Britain from all sides at once
_____bomb the British civilians until they surrendered without a fight

17. By the terms of the Munich Pact in 1938

_____Hitler and Mussolini agreed to support each other in case of war
_____the Nazis were permitted to remilitarize the Rhineland
_____Britain and France allowed Hitler to take over part of Czechoslovakia
_____the Nazis promised to stay out of Austria

18. The Nazis held up the advance of British and French troops into the Low Countries by

_____firing on advancing troops from hidden pill-boxes built by fifth columnists
_____herding refugees into the roads to block the advancing troops
_____opening the dikes and flooding large sections of the country
_____planting land-mines in the roads on which Allied troops were advancing

19. In planning the defense of France, the Allies made the fatal mistake of believing that

_____the Germans would not go through Belgium
_____Mussolini would stay out of the war
_____German forces would not be able to get through the Ardennes forest
_____the Germans would not try to crack the Maginot Line

20. Which of the following would you say was the most important reason why the Germans were not able to conquer England?

_____the Germans were afraid of having to fight a war on two fronts
_____the British Navy kept them from crossing the English channel
_____the British Home Guard prevented them from landing any troops
_____they were stopped by the R.A.F.

21. The first step in the Nazi strategy for defeating the Polish army was to

_____destroy the Polish airforce and communications
_____capture the Westerplatte forts
_____use heavy artillery towed across Germany from the Siegfried Line
_____blockade Polish supply lines

22. The Dutch city of Rotterdam was destroyed by bombing

_____because the Dutch refused to surrender
_____to pay the Dutch back for bombing a German city
_____before the Germans sent ground forces into Holland
_____after the Dutch had surrendered

23. German industry began large-scale production of war materials

_____shortly after the Germans lost the last war in 1918
_____during the great depression of 1929-30
_____shortly before German troops went into the Rhineland in 1936
_____when Britain and France declared war on Germany in 1939

---

1. (a) Do you happen to remember that Germany made a "Non-Aggression Pact" with Russia in 1939? (Check one)

_____Yes, remember
_____No, do not remember

(b) Why do you think the Russians agreed to make this pact with Germany in 1939? (Check one)

_____To join with Germany in taking over Europe
_____To get time to prepare for defense against Nazi attack
_____To try to keep peace in Europe
_____Some other reason (What? _____)

2. As you may remember, the Nazi airforce practically wiped out the city of Rotterdam. What do you think was their reason for doing this? (Check one)

_____Just because the Nazis enjoy being brutal and destructive
_____To scare people in other countries so they would give in to the Nazis
_____Because the city was an important military base
_____Some other reason (What?_____)
_____Haven't any idea

3. (a) What do you think was the main reason why Britain and France let Hitler have his way in Europe for such a long time before they went to war against Germany? (Check one)

_____They disapproved of Hitler but hoped that they would prevent war entirely in this way
_____They had to stall for time to get better prepared for war
_____They approved of some of the things Hitler was doing in Europe
_____Some other idea (What?_____)

(b) Do you think they did the right thing in letting Hitler have his way for a while? (Check one)

_____No, they only made things worse in the long run
_____Yes, it was the best thing to do at that time
_____Undecided

4. (a) Since you have been in this camp have you seen any of the War Department movies on the history of the war that were shown to men here? (Check one)

_____Yes, one of them
_____Yes, two or more of them
_____No
_____Don't remember

(b) If you saw any of these movies, what things were shown? (Check any one or ones that you remember seeing)

_____The Marines on Guadalcanal
_____The German attack on Poland
_____The bombing of Britain
_____The recent fighting in North Africa
_____The German attacks on Norway and France

(c) If you saw any of the camp movies mentioned above did you like them? (Check one)

_____No, not at all
_____No, not very much
_____Yes, fairly well
_____Yes, very much