

Catedràtic d'Història del Pensament Contemporani  
de la Universitat Ramon Llull i Degà de la Facultat de Comunicació  
Blanquerna de la Universitat Ramon Llull

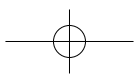
# Miquel Tresserras

## Cinema, problema polític

El cinema ha jugat i seguirà jugant un paper molt important en la creació i la confecció d'una cosmovisió nacional compartida. Des dels seus mateixos inicis, l'art cinematogràfic ha estat -entre moltes altres coses- un creador d'imaginari col·lectius, un poderós mitjà transformador de la *ciutat* i un element configurador de la imatge que els seus habitants elaboren de sí mateixos. L'autor d'aquest article ens endinsa en una reflexió extraordinàriament suggerent sobre les múltiples conseqüències -històriques i presents- que ha suposat -també per a la política i una determinada concepció de ciutadania- l'emergència del cinema en les nostres societats occidentals.

### 1. Tenir identitat és tenir límits

Hi ha persones que se senten incòmodes amb la paraula *identitat* i, sobretot, amb el concepte d'*identitat nacional*. «Sóc ciutadà del món», diuen molts. Hi ha qui amb aquesta frase vol subratllar la conveniència de preferir el bé general de la humanitat al de la seva nació. Però d'altres volen dir més, volen dir que tenen per pàtria l'univers, que són multiculturals en un món que és un aiguabarreig de cultures. Es presenten completament oberts a tot, com esponges que s'adapten a qualsevol mar, protèutics, igual que el déu grec que es podia convertir en allò que volia. Els adjectius amb què es defineixen aquests segons són metafòrics, constitueixen figures retòriques que usen per rebellar-se contra els seus límits i per subrat-



## Cinema, problema polític

llar una voluntat de comprensió universal. No es troben bé encasellats en una cultura determinada i ho mostren de vegades amb contundència.

Ara bé, ser persona implica sentir-se incòmode amb la pròpia finitud, inevitable. El que parla la llengua més usada del planeta, o el que pot expressar-se en quinze llengües, no parla totes les llengües, ni pot prendre decisions mogut alhora per tots els valors de totes les cultures. Voldríem entendre tothom, però és una prova d'honradesa i de respecte elemental admetre que hi ha tradicions i formes de vida materials i mentals que se'ns escapen. És cert que hauríem d'acceptar tots una ètica mínima, comuna a la humanitat, i que és possible aconseguir-ho,

**És cert que hauríem d'acceptar tots una ètica mínima, comuna a la humanitat, i que és possible aconseguir-ho, però no podem ni hem de tenir tots els mateixos principis i preferències.**

però no podem ni hem de tenir tots els mateixos principis i preferències. Les maneres de viure i els gustos, com les llengües, ens fan diferents els uns dels altres, i pinten la terra de colors molt variats, de nacions que es toquen, que es barregen, que col·laboren o que potser rivalitzen entre elles.

Aquestes comunitats humanes estan formades per una gran majoria d'individus que es consideren a si mateixos membres d'una mateixa nació. El *Petit Robert* descriu, en una fórmula molt succinta i clara, què és una nació: «Group humain, généralement assez vaste, qui se caractérise par la conscience de son unité (historique, social, culturelle) et la volonté de vivre en commun». La nació és el que els seus membres pensen que són en l'actualitat i el que voldrien que fos el seu futur col·lectiu. Així, el terme *nació* està relacionat tant amb la imatge que els seus membres tenen de si mateixos com amb la imatge que tenen dels que no pertanyen al seu grup nacional. La nació marca uns límits que situen unes persones dins i unes altres fora. Un altre cop el problema dels límits. No solament nosaltres som un fragment del tot inabastable, sinó que les imatges que ens fem tenen fronteres. Només el concepte filosòfic de Déu implica la universalitat completa, la no pertinença a res perquè ho és tot i està en tot alhora. Per això no podem reproduir la divinitat en cap imatge perquè qualsevol representació que ens en féssim, en ser material, descriuria una demarcació.

## 2. Cinema, televisió i imaginaris nacionals

Els imaginaris nacionals es construeixen generalment a còpia d'anys, si no de segles, i s'acostumen a manifestar bo i compartint un conjunt d'elements indispensables en la vida quotidiana: el dret, la llengua o les llengües, la voluntat de viure en comú (esmentada en la definició del diccionari francès) i la identificació dels límits geogràfics on la comunitat resideix. Amb tot, els elements d'un imaginari nacional són incomptables, s'escapen d'una estructura teòrica estàndard perquè perduren amagats en un munt de valors implícits i d'hàbits inconscients que regeixen la manera de pensar i de relacionar-se dels ciutadans. Aquests valors i hàbits tendeixen a ser borrosos i imprecisos i, a pesar de tot, són prou útils per fonamentar un dret comú. Taylor escriu: «L'imaginari social és la concepció col·lectiva que fa possibles les pràctiques comunes i un sentiment àmpliament compartit de legitimitat». Aquest imaginari es manifesta en el tracte corrent entre els homes i les dones que el comparteixen, i no se sol expressar en formulacions teòriques, tasca àrdua, reservada a les elits i gairebé sempre insatisfactòria, «sinó que es manifesta a través d'imatges, històries i llegendes».<sup>1</sup>

Aquests elements indispensables en la vida quotidiana, que vinculen la gent de manera que es puguin entendre els uns amb els altres, i donen un sentit de pertinença a cadascú, són superiors a una ideologia, però, alhora, són compartits, amb accents i intensitats molt variades, per les diverses ideologies que conviuen i competeixen a l'interior de la nació. Admeten múltiples estils de vida i diverses maneres de comprendre el món fins i tot oposades i, en gran part, contradictòries.

La relació del conjunt dels individus amb la nació no és tan sols d'afecte i de lleialtat, sentimental i ambigua; no és solament una relació anàloga a la que tenim amb allò que ens és més propi, la família, la professió, el poble, la religió, etc. També és una relació d'interès. És que molta gent, potser la majoria, pensa que, junts, resulta més fàcil d'assolir certs béns col·lectius –cultura, llibertat i benestar econòmic i social–, i que la col·laboració de tots plegats afavoreix més eficaçment el progrés general dels

**Els elements d'un imaginari nacional s'escapen d'una estructura teòrica estàndard perquè perduren amagats en un munt de valors implícits i d'hàbits inconscients que regeixen la manera de pensar i de relacionar-se dels ciutadans.**

Cinema, problema polític

**Els immigrants que arriben als Estats Units d'Amèrica se solen identificar de seguida amb el que consideren trets nacionals perquè pensen que la cultura que els rep els fa millors en l'ordre personal.**

individus que no pas la lluita entre grups separats. Els immigrants que arriben als Estats Units d'Amèrica se solen identificar de seguida amb el que consideren trets nacionals perquè pensen que la cultura que els rep els fa millors en l'ordre personal (més llibertat, més educació, més «modernitat», etc.), de la mateixa manera que esperen que l'Oncle Sam els resolgui els problemes estrictament econòmics i materials. Perceben que, vinculant-se a l'imaginari nord-americà, també millora en molts sentits la seva situació al món.

És natural que la nació se celebri a si mateixa. Certes fites aconseguides en el passat col·lectiu, certs esdeveniments esportius, certes figures carismàtiques en el camp de l'art, de la ciència o de la política, per exemple, permeten que els individus que els admiren es reconeixin representats en tals esdeveniments o figures com a membres d'una mateixa nació, i ho festegin amb entusiasme. Des dels seus inicis, el cinema ha aprofitat la sensibilitat majoritària davant fets o personatges «històrics» per captar espectadors i treure'n avantatges econòmics o propagandístics. La premsa escrita i la digital, la ràdio i la televisió vibren d'eufòria cada vegada que un esportista del país puja al podi o un equip de casa venç en competicions internacionals.

És clar que a l'interior de totes les nacions també hi conviuen ideologies que, amb el pretext de servir l'interès general, atropellen els drets dels dissidents, de les minories i dels individus particulars. En nom de la nació, intenten reduir els ciutadans a figurants d'un món irreal, que ells mateixos intenten construir, engegats per l'afany de poder o alienats en fonamentalismes. Sempre hi haurà gent temptada de confondre el que és normal en la seva societat, o en el seu grup particular, amb el que ha de ser bo per a tothom.<sup>2</sup>

Tal com ara la veiem, l'antiguitat europea, clàssica i un pèl mitificada, va identificar nació amb ciutat, no amb religió ni amb raça. Ser atenès o romà era més una qüestió de participar en l'administració pública que no pas de pertànyer a una família o d'adherir-se a unes doctrines polítiques determinades. Hi hagué ciutadans romans de totes les regions, llengües i colors de l'imperi. Per això els noucentistes parlaven de la Catalunya-ci-

tat. En una de les glosses fundadores del moviment, Eugeni d'Ors intenta mostrar la interconnexió entre els individus particulars i la Ciutat que es va fent, sempre en construcció:

«La construcció de la Ciutat és el sentit mateix de la història. ¿Sobre quin camp se construeix la Ciutat? Sobre el camp de la solidaritat, de la interdependència entre els homes. [...] Tots els “jo” particulars naixen, viuen, moren, se mouen, en fi, *dins* un “jo” superior, un “jo” públic. *In illo vivimus, movemur et sumus*. Aquest és l'Estat (en el vast i noble sentit de la paraula, en el sentit realista de la paraula), és a dir, la Ciutat en construcció, la Ciutat *in fieri*. El “particular” diu “jo”, però la ciutat que devé diu també son jo. I, sense saber-ho, el minúscul “jo privat” s'alimenta del majúscul “Jo públic”. Quan aquell romp la seva comunicació amb aquest, mor»<sup>3</sup>

La Ciutat és diferència i solidaritat; alimenta l'individu, no l'assassina. La ciutat que anul·la la gent ja no és Ciutat: és jungla, món *salvatge* que es devora a si mateix. I Ors insisteix amb raó que, si és real, aquesta Ciutat es comporta com un organisme en evolució perpètua, que es fa i es refà contínuament; no és un cos inert, mineral i estàtic. La nació-ciutat és vida, fràgil i audaç alhora, sap que pot morir i que, al mateix temps, té un futur obert que en gran part depèn d'ella mateixa. Per això la Ciutat inventa històries, per nodrir-se i subsistir, però també per canviar i adaptar-se. Les històries, com els mites, recreen el passat i obren la porta a l'esdevenidor. Donen normes i ensenyen que d'altres en segueixen de distintes. Qualsevol Ciutat té els grans fabuladors –Homer, Virgili, per exemple– i alhora disposa de teixidors de narracions populars o literàries que mostren en relats creences i valors que engendren maneres de relacionar-se i de prendre decisions. I la filosofia d'ús quotidià, l'ètica i l'estètica, i les orientacions sobre el progrés es manifesten a través d'imatges, llegendes i històries.

Amb els canvis d'estil de vida inherents a la modernitat i amb la irrupció primer del cinema i més tard de la televisió, la manera tradicional

**Amb els canvis d'estil de vida inherents a la modernitat i amb la irrupció primer del cinema i més tard de la televisió, la manera tradicional d'explicar històries configuradores de l'imaginari col·lectiu s'ha transformat.**

## Cinema, problema polític

d'explicar històries configuradores de l'imaginari col·lectiu s'ha transformat. La família, l'escola, el temple i la biblioteca van cedint pas a la pantalla gran o petita avui omnipresent.

### 3. Cinema com a inversió econòmica

Si bé és cert que la indústria més gran del cinema no és a Hollywood, també és veritat que el cinema de més influència al món continua sent el nord-americà. I aquest cinema funciona gairebé exclusivament com a negoci. Van ser els inversors de Wall Street, ara en crisi, els que entorn del 1910 van decidir traslladar a Califòrnia la indústria filmica, situada fins llavors a Nova York, i hi van abocar diners a dojo. El clima suau i, sobretot, els avantatges econòmics i fiscals d'aquell estat del Pacífic, on la propietat immobiliària era més barata i on no s'havien de pagar els drets de les patents, van resultar ser raons convincentes en el canvi. Però l'argument decisiu per arriscar fortunes en la creació d'històries en moviment i sense paraules va ser el públic que, una setmana i una altra, omplia les sales de projecció arreu de l'ample país.

La primera gran pel·lícula de David Wark Griffith, *The Birth of a Nation* (1914), va marcar l'inici de l'època daurada i monopolística de Hollywood, que es va concloure el 1948, el mateix any de la mort de Griffith, amb la sentència del Tribunal Suprem nord-americà que anul·lava el monopoli dels majors. Griffith va deixar establertes les característiques clàssiques

**Des que el cine va començar a ser popular als EUA, hom s'adonà que tenia el poder de canviar la imatge que els ciutadans tenien de si mateixos i dels costums que es tenien per propis del país.**

del cinema nord-americà: esquematisme, ingenuïtat i moralisme, que expliquen la seva enorme popularitat. Cada film era una història ben entenedora; els protagonistes havien d'estar dotats d'un temperament simple i, per tant, de trets molt marcats i esquemàtics; els esdeveniments s'havien de succeir lògicament, de manera que el públic sabés què o qui els havia provocat; tota la trama s'havia de desenvolupar en un temps i un espai identificables; els temes havien de tenir en compte els gustos de la gent corrent; i, finalment, a més a més de distreure, les històries havien de suggerir alguna lliçó d'ordre moral.

Es comprèn que, concebudes i explicades així, les històries captessin l'atenció dels públics més variats, que sortien del cinema descansats i reconfortats.

Des que el cine va començar a ser popular als EUA, hom s'adonà que tenia el poder de canviar la imatge que els ciutadans tenien de si mateixos i dels costums que es tenien per propis del país. D'una banda, les històries solien exaltar l'esperit independent i lliure tradicional, però, de l'altra, presentaven com a tolerables conductes que la societat amagava púdica-ment als subterranis de l'estil de vida generalment admès. Certs grups religiosos i la premsa conservadora, inquiets per un passatemp que feia trontollar els valors patris, van denunciar de seguida la indústria cinematogràfica que escandalitzava els espectadors amb escenes i històries on apareixien conductes sexuals poc ortodoxes, drogues, alcohol, avarícia, etc. Sensible a les denúncies, el 1915 el Tribunal Suprem va establir que el cinema no era premsa i que, per tant, no estava protegit contra la censura. Com que l'efecte d'aquesta decisió va ser escàs, les queixes van continuar i augmentar. Per tal d'evitar mals majors, la indústria va crear l'MPP-DA (Motion Picture Producers and Distributors of America), que sense actuar exactament com un organisme censor assegurava que els continguts cinematogràfics no fossin subversius. Es varen establir algunes normes sobre com calia tractar temes delicats o com calia evitar-los. S'establiren alguns principis sobre com tractar els problemes racials, la nuesa, les escenes de parteres o la ridiculització de clergues, per exemple. Però atès que les protestes morals no paraven, reforçades per l'èxit que tenien les ambigües pel·lícules de gàngsters, es va haver de redactar el Production Code, que va estar en vigor fins a la meitat dels anys seixanta. El 1967 el president de l'MPAA,<sup>4</sup> Jack Valenti, va establir el sistema actual de classificacions, que funciona amb una discrecionalitat opaca, de manera que sovint costa endevinar per quines raons una pel·lícula rep una NC-17. Amb tot, és clar que tracta amb més rigor el sexe que la violència i el sexe gai que l'heterosexual.<sup>5</sup>

Ja cap al 1920 els estudis establerts a Hollywood havien aconseguit un sistema summament eficaç de producció, distribució i exhibició de les pel·lícules que li permeté dominar el mercat internacional.<sup>6</sup> A través del cine, l'imaginari nord-americà s'expandia fora de les seves fronteres i les joventuts europees adaptaven amb

**A través del cine,  
l'imaginari nord-americà  
s'expandia fora de les  
seves fronteres i les  
joventuts europees  
adaptaven amb  
entusiasme les modes  
que arribaven dels  
Estats Units d'Amèrica.**

## Cinema, problema polític

**Fa poc, Santos Zunzunegui observava que hi ha certs paral·lelismes entre el cinema de l'època d'or hollywoodiana i les catedrals del gòtic: aquell cinema i les catedrals «són fruit d'un treball col·lectiu», i tots dos «basteixen els mites» del seu segle.**

entusiasme les modes que arribaven dels Estats Units d'Amèrica. A les sales de projecció, les nacions aprenien a reviure les epopeies nord-americanes, a admirar els seus herois i a formular-se els seus problemes. Celebraven les històries universals que els *majors* envasaven en creacions de vegades genials. Per la via d'uns productes industrials ben fets i d'una distribució comercial que funcionava com un rellotge, Hollywood, a més a més de guanyar diners, posava per model del món civilitzat la cosmovisió compartida pels nord-americans. Cap a la fi dels anys vint, el cinema sonor va fer que millorés l'eficàcia colossal dels arguments, dels herois i de les heroïnes de l'altra banda de l'Atlàntic que seduïen el món. Fa poc, Santos Zunzunegui observava que hi ha certs paral·lelismes entre el cinema de l'època d'or hollywoodiana i les catedrals del gòtic: aquell cinema i les catedrals «són fruit d'un treball col·lectiu», i tots dos «basteixen els mites» del seu segle. Zunzunegui descriu així el poder del cinema comercial nord-americà:

«Creo que no es exagerado sostener que pocos períodos de la historia del arte ofrecen el espectáculo de la interacción tan precisa entre una política de producción y distribución dirigida a un control generalizado de los mercados y la obtención del máximo beneficio y el que este hecho se hiciese realidad mediante un producto –el filme clásico– dotado de la capacidad singular de resonar en los estratos más profundos del espectador medio gracias a sus estrategias narrativas y de organización de sentido».<sup>7</sup>

#### 4. Cinema al servei del poble

En un text aparegut, l'any 1968, Miquel Porter-Moix reporta la paradoxa que, després de la Revolució Russa, els membres de l'anomenada Unió Patriòtica de Cinematografistes, d'una banda, estaven convençuts que calia comprometre's políticament amb pel·lícules que exaltaven les gestes dels soviets, i, de l'altra, se sentien gelosos de la seva originalitat com a autors. I cita V. Rosolovskaia (*Cinematografia russa el 1917*): «Els directors i càmeres

somniaven obtenir prou pel·lícula verge per filmar autèntiques cintes, obres no censurades del lliure geni cinematogràfic».<sup>8</sup> Aquesta paradoxa russa mostra la contradictòria doble tendència europea de fer un cinema polític, «al servei de la massa», o un cinema on s'expressi el lliure geni de l'autor-director i faci pensar la gent.

Ni el comunisme rus ni el feixisme italià o el nazisme alemany no es tenien per una ideologia de tantes. De fet, estaven convençuts, cada un amb argumentacions pròpies, que proposaven una visió del món que comportava la superació definitiva de totes les ideologies. El comunisme soviètic no volia refundar una nació sinó que estava convençut que canviava el món. Iniciava un moviment internacional que s'havia d'escampar com taca d'oli i havia de conduir la humanitat a una feliç i intel·ligent majoria d'edat. Conscient del poder que tenia el cinema per construir el nou imaginari col·lectiu, a mesura que avançava la dècada dels anys vint, el partit comunista i l'Estat soviètic es van anar fent càrrec de la producció cinematogràfica per tal de fer-la servir per difondre els ideals revolucionaris i educar el poble. Aquest dirigisme, que avui ens sembla ofegador, no va impedir l'aparició d'autors-directors tan genials com Eisenstein, les obres del qual eren rebudes amb entusiasme a Occident, no solament pels intel·lectuals progressistes sinó també pels amants de l'art cinematogràfic en general.

Quan el 1922 Mussolini va arribar al poder compartia les idees de Lenin sobre les possibilitats «educadores» de la imatge, i els directors italians admiraven i imitaven el cinema rus. Però amb el temps els feixistes es van sentir més de gust controlant la informació, l'economia i, no cal dir-ho, la política que no pas l'entreteniment, que tenien per una ocupació de baix nivell. Els nazis, en canvi, van accedir a la cancelleria en una Alemanya que tenia un cinema integrat en l'alta cultura, que participava de les avantguardes i que, amb obres mitològiques dirigides per figures de la talla de Fritz Lang, podia exaltar l'orgull patriòtic del poble.<sup>9</sup> Si per als comunistes els proletaris d'arreu del món havien d'unir-se per establir una societat justa, per als nazis eren els alemanys els que tenien per missió mostrar al món el camí de la cultura i de l'ordre social. La

**Quan el 1922 Mussolini va arribar al poder compartia les idees de Lenin sobre les possibilitats «educadores» de la imatge, i els directors italians admiraven i imitaven el cinema rus.**

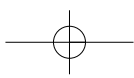
## Cinema, problema polític

lluita que s'establia no era de classes sinó de races, i la germànica era la superior, redimida pel guiatge de Hitler. Les minories racials i els dissidents, que no seguien el *führer*, havien de ser eliminats. Directors com ara Max Ophuls, el mateix Lang i Douglas Sirk hagueren de deixar el país. L'aparell propagandístic nazi va assolir una sofisticació i una eficàcia inèdites fins llavors en la història política, però el que en queda, des del punt de vista de qualitat cinematogràfica, és escàs, si exceptuem Leni Riefenstahl. La directora de *Triumph des Willens* (*El triomf de la voluntat*, 1934), formada als escenaris, aconsegueix moure el cor dels espectadors a través d'un esdeveniment en principi tan encarcerat com el congrés d'un partit als antípodes de la democràcia. Per mitjà del guió, que va projectar com havien de ser els espais i com s'havien de desenvolupar els actes del congrés a Nüremberg, i del muntatge que dóna un moviment gairebé elèctric a les masses, combinant desfilades, banderes onejants i primers plans d'individus i elements ornamentals, crea «l'única pel·lícula protagonitzada per Hitler en tot el cine nazi».<sup>10</sup>

Walter Benjamin, des d'una posició radicalment demòcrata, veu en el cinema un art que estimula l'actitud crítica de l'audiència. Per tant, el troba educatiu, capaç de canviar la societat de manera tranquil·la, sense violències. Per això Benjamin va rebre amb tan d'entusiasme la cultura de la imatge: el cinema no fa seguidors, fa jutges, escriu potser massa optimista. Enfront d'una obra d'art reconeguda pel gran públic els espectadors se senten disminuïts, tenen la sensació de trobar-se davant del sagrat i s'hi subjuguen. Al pati de butaques d'un cinema, en canvi, se senten lliures, i les seves reaccions són tan despreocupades com crítiques. És que, en el cinema:

**Walter Benjamin, des d'una posició radicalment demòcrata, veu en el cinema un art que estimula l'actitud crítica de l'audiència.**

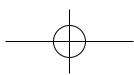
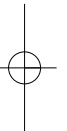
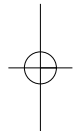
«D'una relació extremadament retrògrada, per exemple enfront d'un Picasso, es fa el tomb cap a una relació extremadament progressista, davant d'un Chaplin, per exemple»,<sup>11</sup> relació que es manifesta en el plaer que sent l'espectador i, alhora, en l'actitud crítica, i fins i tot distant, amb què aquest es mira l'espectacle de la pantalla. Al cinema, cada espectador és i es comporta com un «jutge competent». A més a més, la visió del món que dóna la càmera resulta distinta, fa veure les coses de forma completament nova, i «amb el seu pujar i baixar, amb el seu interrompre i aïllar, amb el



seu dilatar i condensar el procés, amb el seu ampliar i reduir»,<sup>12</sup> ens revela un munt d'aspectes inesperats de la realitat. El cinema fa reflexionar sense tenallar ningú, diverteix i al mateix temps ens fa jutges, d'aquí el seu paper progressista: és un art que modifica la relació de les masses amb l'art, és la verificació diària de les capacitats emancipadores de la imatge tècnica.

Des dels anys cinquanta, el cinema europeu més notable va ser concebut i rebut com a cinema d'autor, com a obra d'art i, alhora, com a estímul a la reflexió. És un cinema que se sent arrelat a les avantguardes, a l'expressionisme alemany (1920-1924), amb Robert Wiene, F. W. Murnau i l'esmentat Fritz Lang, i al surrealisme francès representat per *Un chien andalou* (1928), de Luis Buñuel i Salvador Dalí, o *L'âge d'or* (1930), de Buñuel. És un cinema lliure, crític i mogut pel desig de fer alguna cosa nova. Des de *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica (1948), *Det sjunde inseglet*, d'Ingmar Bergman (*El setè segell*, 1957), o *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard (1959), el millor cine europeu fins avui pren forma de denúncia social, de viatge a les profunditats de la persona o d'investigació estètica. Els grans directors d'aquí: 1) no pretenen construir un entreteniment alienador, sinó que tendeixen a proposar a l'espectador una reflexió profunda, de vegades molt profunda; 2) en comptes de reforçar la ideologia dominant o majoritària, les seves obres es presenten com a denúncia o esbossen alguna alternativa; 3) els personatges de les seves pel·lícules no estan subjectes al ritme i al desenllaç de la narració: són psicològicament molt rics, tenen valor per si mateixos i es fan mirar i escoltar; importen més els seus sentiments i les seves contradiccions que no pas el final de la pel·lícula, que sovint queda obert; 4) no estan interessats a muntar cintes d'acció; la tensió indispensable perquè el film s'aguanti s'aconsegueix per mitjà del joc psicològic inherent a la personalitat complexa dels individus; 5) els autors-directors europeus tendeixen a pensar que la claredat hollywoodiana és artificial, mutila la realitat perquè esquematitza massa els individus i les situacions; per això en les seves pel·lícules abunden converses que se superposen, temps i llocs vistos a través de la mirada subjectiva i de vegades alterada del protagonista, etc., cosa que confon el públic poc habituat, però que dóna un to documental a la història que narren.<sup>13</sup>

**El cinema fa reflexionar sense tenallar ningú, diverteix i al mateix temps ens fa jutges, d'aquí el seu paper progressista.**



### Cinema, problema polític

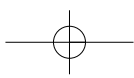
Tingut com a creador de nous imaginaris col·lectius o com a obra d'art independent i crítica, el cine europeu representa la cultura nacional, sobretot després de l'aparició del cinema sonor, que donava un caràcter més local a les històries. Fragmentat en nombrosos idiomes, el públic potencial dels films continentals, molt més reduït que el dels països anglosaxons, sovint no era suficient per assegurar guanys econòmics a la indústria. Per aquestes dues raons, complementàries, al conjunt d'Europa s'ha establert el costum de protegir legalment i subvencionar els cinemes nacionals, representants de la pluralitat de països i de la individualitat dels creadors.

#### 5. El cinema que mou sentiments i arriba a la intel·ligència

Ni el cinema polític ni el més clàssic cinema europeu d'autor, lliure i reflexiu, no arriben tant a la gent i a configurar imaginaris col·lectius com les bones pel·lícules nord-americanes concebudes com a entreteniment, amb qualitat estètica i intel·ligents. Em sembla que avui, una part molt notable del públic amant del cinema no accepta de bon grat les pel·lícules o les sèries amb missatge, sigui quina sigui la naturalesa del missatge que proposin, polític, costumista, metafísic o de qualsevol altra mena. Segurament un gran nombre d'espectadors, la majoria si ens atenem als films i les sèries de més èxit, està d'acord amb el filòsof Clément Rosset quan en una entrevista diu:

«M'agrada que un film em susciti emocions, no pas que me les dicti; m'agrada que m'inspiri reflexions, no pas que les faci en lloc meu. Els missatges i el simbolisme d'autors com Bergman o Ozu són massa clars perquè m'hi interessi: cal deixar menjar alguna cosa a l'espectador»<sup>14</sup>

Un espectador que se sent manipulat pel cinema polític o, si es vol, pedagògic, que li diu com ha de pensar. Tan sols el reben sense problemes els públics més convençuts o els més intel·lectualment distanciats del credo del guionista o del director. El cinema polític, en tant que defensor explícit d'una ideologia determinada, competeix amb altres punts de vista, i si no és realitzat per grans mestres, se sol presentar com a veritat destinada a il·lustrar una concurrència poc informada. És per això que incomoda,



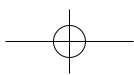
perquè diu pretensiosament què hem de pensar i què hem de fer. Els espectadors del cinema polític de seguida s'adonen que els volen influir per tal que actuïn d'acord amb els interessos de qui ha finançat la pel·lícula. És clar que una obra literària, una peça de teatre o un film excel·lents influencien el lector o l'espectador que els rep agraït. En l'entrada «Manipulation» del seu llibre *The Power of Film*,<sup>15</sup> Howard Suber observa que no ens queixem mai de ser manipulats quan trobem un actor que ens fa riure de veritat, quan un màgic ens sorprèn, quan un líder religiós o polític ens inspira o quan un mestre ens obre els ulls. En efecte, parlem de manipulació quan realment ens hem resistit a acceptar la influència d'un actor, d'un líder, d'un mestre o d'un director de cinema que ens semblen parcials i interessats.

**Els espectadors del cinema polític de seguida s'adonen que els volen influir per tal que actuïn d'acord amb els interessos de qui ha finançat la pel·lícula.**

Si un film és original i està ben fet, però pot cabre en aquella categoria que anys enrere anomenàvem *art i assaig*, perquè és massa enrevessat, o és lent, o arriba a fer-se carregós de tan llarg, aquest film arribarà amb dificultats al gran públic. Rebrà crítiques excel·lents i serà considerat una obra «de culte» per a l'elit iniciada, no arribarà a tocar els cors ni les ments dels espectadors corrents. Per aconseguir èxit en el cine és molt més important que guionistes i directors coneguin l'audiència i la sàpiguen manipular que no pas saber manipular la tecnologia cinematogràfica.

«Per això no és estrany que molts dels directors més creatius –Griffith, Eisenstein, Welles i Coppola, per exemple– provinguin del teatre. La formació teatral no els havia preparat en l'ús d'instruments i tècniques del cinema; els havia preparat, de tota manera, per pensar en termes de resposta de l'audiència, a entendre que el drama està basat en la manipulació dels cors i de les ments.»<sup>16</sup>

I el problema no està en la manipulació, sinó en la finalitat d'aquesta «manipulació», en si és la d'un mestre que ens obre els ulls o d'un bergant que ens els vol tancar.



Cinema, problema polític

## 6. Imaginaris sense imatges?

En un altre lloc he tractat del paper que tenen les relacions personals i les decisions que anem prenent dia a dia en la confecció dels imaginaris individuals i col·lectius.<sup>17</sup> A la família, a l'escola, a la universitat, al lloc de treball, al sindicat, al gimnàs, al temple, al veïnat, al club, al despatx de l'advocat o del metge, etc., trobem gent amb qui interactuem i amb qui anem construint la nostra manera de pensar i les nostres il·lusions. També dialoguem amb les arts tradicionals, sobretot amb les més «explícites», que s'expressen per mitjà de paraules, com la literatura, el teatre o el cinema. Però la intel·ligència s'alimenta igualment escoltant música o veient un quadre. L'art té una funció quasipersonal en la nostra manera de representar-nos la vida i el món.

Ara bé, a partir de la difusió massiva de la televisió, primer, i amb la irrupció, ara, d'Internet, videojocs, mòbils i consoles portàtils, ens hem anat submergint en un mar d'imatges que tendeix a arraconar, com

**Anem on anem hi ha pantalles. A les andanes del metro i fins i tot als lavabos de les cases!**

mil·lennis s'havia manifestat i sobrevivia a través d'imatges i històries i llegendes. Anem on anem hi ha pantalles. A les andanes del metro i fins i tot als lavabos de les cases! Pantalles amb continguts elaborats en múltiples països i nacions davant dels quals no tota la gent manté la distància «distreta» que Benjamin trobava en l'espectador de cine. Hi ha pantalles que són imants que atreuen la mestressa de casa jubilada o l'estudiant enganxat a la PSP mentre el tren el duu a la universitat. Hi ha sèries, programes i jocs de culte, com hi ha hagut sempre pel·lícules de culte, que inciten a una submissió gairebé incondicional per part de l'espectador. I hi ha fenòmens cinematogràfics, com el d'aquest any: *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, que milers i milers de persones veuen o estan disposades a comprar, i que fan popular una mitologia i una geografia.<sup>18</sup> I no parlem de prodigis televisius com ara la sèrie *CSI*, que a Catalunya ha estat líder d'audiència setmana rere setmana, i que a l'Estat espanyol, un episodi d'aquesta mateixa sèrie, «Muñeca viva» (15-09-2008), va tenir en una hora un públic tres vegades més nombrós que el que va anar a veure *Los crímenes de Oxford* al llarg dels vuit primers mesos de l'any! Són aquest cinema i aquesta televisió populars,

sovint de factura més que correcta, els que, entre tot el material audiovisual, mouen els cors de la gent i obren perspectives a les ments. La nació es fa i es refà contínuament a la claror sempre incerta, per mòbil, de l'imaginari audiovisual dominant.

Pel que fa a Catalunya, la major part del material audiovisual que es projecta a les pantalles dels cinemes i s'emet a la televisió, que es compra en format DVD, que es veu a Internet, o que es baixa de la xarxa ni representa ni és representatiu de la nació.<sup>19</sup> La incidència de TV3 i C33, i dels altres canals pensats i fets per al país, ha estat francament menor, aquests darrers anys, si la comparem amb el 70% llarg d'audiència diària que solen tenir a Catalunya els canals destinats a tot l'Estat. De la presència del cinema representatiu del país, en la llengua que sigui, ni en parlem. Seria apassionant una història ben documentada que expliqués per quins sorprenents i de vegades complicadíssims mitjans certs guions han esdevingut pel·lícules a Catalunya i s'han arribat a distribuir en sales de cinema, i per quins altres mitjans certs guions, d'igual o més qualitat, s'han encallat inexplicablement en algun revolt de l'enigmàtic procés que hauria de portar-los a l'èxit. Pel que fa als videojocs, *El Baròmetre de la comunicació i la cultura* informa que, durant l'any 2007, tan sols l'1,5% dels individus afectats declarava que la llengua de l'últim videojoc en què havia jugat era el català.<sup>20</sup>

El contacte permanent amb cultures estrangeres no és dolent per a cap nació. Tot al contrari. Les literatures europees s'han fet grans xuclant les unes de les altres. Com és natural, la Renaixença catalana va comportar també una represa dels contactes amb l'estranger i el renaixement de la traducció. Quan descriuen la prosa de Jacint Verdaguer, Xavier Pericay i Ferran Toutain observen:

«La seva preocupació per la recepció del que escrivia era notòria, i això el portava a utilitzar un llenguatge basat en la parla que feia passar per un doble tamís: d'una banda, el de la seva formació religiosa, que es concreta en un classicisme caracteritzat per un ús copiós de procediments retòrics, i, de l'altra, el de la lectura dels romàntics francesos, amb la tirada consegüent a una imatgeria que persegueix una comunió emocional amb el lector».<sup>21</sup>

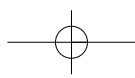
## Cinema, problema polític

En efecte, Verdaguer vol tenir públic, i per aconseguir-ho es val de dos elements estrangers al català: la seva formació clàssica, d'origen bàsicament llatí, i el que havia llegit dels romàntics francesos. A través de la utilització d'aquest doble tamís forà aconsegueix el que volia, una extraordinària popularitat entre lectors de totes les classes socials, amb qui estableix la «comunió espiritual» que perseguia. Verdaguer toca, potser com cap altre escriptor català, els cors i les ments dels seus conciutadans. Els imaginaris que crea arriben al gran públic.

En un text summament captivant, Rémi Brague constata que «el contingut d'Europa és precisament d'ésser un continent, d'estar oberta a l'universal».<sup>22</sup> Perquè Europa s'ha fet i es va fent, escriu, en relació amb l'estranger, a còpia d'aprendre idiomes i de traducció: «L'Europeu no posseeix la seva identitat més que com un quadre buit, que ha d'omplir -i aquesta identitat és la seva feina específica».<sup>23</sup> Els europeus no van estudiar els escriptors grecs i llatins per raons ideològiques, perquè els tinguessin per les fonts d'Europa i cerquessin les seves arrels. No es buscaven a si mateixos en Plató, en Aristòtil o en Ciceró:

«Al contrari, els estudiaven de la mateixa manera que estudiaven els autors musulmans o jueus, perquè els trobaven vertaders, bells, interessants, etc. Podríem establir doncs una llei cultural, que l'apropiació només és fecunda quan és desinteressada. Clar i net, que només té valor allò que és gratuït».<sup>24</sup>

Tampoc la col·lecció «Bernat Metge» no volia ser dels uns o dels altres. Ha tingut subscriptors amb concepcions del món ben diverses i estils de vida fins i tot oposats, que comparteixen, de tota manera, el desig de trobar en català la veritat i la bellesa d'obres com ara els *Diàlegs* de Plató o els *Amors* d'Ovidi. En un altre context, però amb els mateix desinterès partidista, Sagarra traduint Shakespeare o Carner reinterpretant Dickens van portar al català la saviesa britànica, i Andreu Nin ens enriquí apropant-nos a l'ànima russa a través de la seves versions de Tolstoi i de Dostoievski. L'ànsia traductora envaí també el teatre, fins al punt que l'Associació Wagneriana, fundada el 1901, i encara activa, publicava amb regularitat versions al català dels llibrets de les òperes de Wagner i d'altres autors.



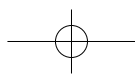
Les traduccions d'obres literàries continuen. Però, amb l'arribada de la cultura audiovisual, aquest fenomen d'intercanvi internacional s'ha estroncat. A les sales de cinema, a les sèries televisives de més audiència o a les grans superfícies del ram, com ara l'FNAC, on pel·lícules i sèries en DVD es venen a manta, el català no hi figura ni en un tant per cent que es pugui qualificar de testimonial. Els lectors més exquisits potser qualificaran de disbarat comparar Homer o Virgili amb les mitologies del cinema nord-americà, britànic, italià, espanyol o de qualsevol altra nació. Tant se val. Ens agradi o no, aquests productes audiovisuals teixeixen un imaginari que, excloent la nostra llengua, va esborrant lentament els trets de «la ciutat d'ideals que volíem bastir».

Per primera vegada, després de la Renaixença, una de les àrees més decisives de la cultura en la confecció de l'imaginari compartit no s'incorpora a la llengua pròpia del país. I això passa quan mai com avui no havíem tingut tantes presidències, vicepresidències, conselleries, corporacions, secretaries i altes instàncies de govern propi destinades a la regeneració nacional. Segurament no disposem de prou perspectiva per saber si aquest fenomen es produeix perquè la Ciutat canvia, es desdibuixa i dilueix, o si serà la incapacitat, econòmica i política, per crear i adaptar productes audiovisuals majoritaris la que potser canviarà la nostra manera d'entendre el món. I encara ens podríem fer una altra pregunta: «La ciutat d'ideals» que cantava Màrius Torres és compartida per la majoria de la gent o ha estat sempre el somni d'una elit? Segurament, als darrers segles, aquesta Ciutat no havia arribat a estar mai tan ben construïda i, alhora, mai com avui no havia estat tan feble.

**A les sales de cinema, a les sèries televisives de més audiència o a les grans superfícies del ram, com ara l'FNAC, on pel·lícules i sèries en DVD es venen a manta, el català no hi figura ni en un tant per cent que es pugui qualificar de testimonial.**

#### NOTES

1. El Taylor, Charles (2004). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós, 2006, pàg. 37.
2. Turner, Graeme (1988). *Film as social practice*. 2a ed. Londres: Routledge, 1993, pàg. 130-158.
3. «La doctrina científica de la Solidaritat (IV)», 25-V-2006. A: d'Ors, Eugeni. *Glosari 1906-1907*. Edició de Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema, 1996, pàg. 129-130.
4. L'MPPDA havia passat a ser la Motion Picture Association of America.



## Cinema, problema polític

5. Vegeu Pramaggiore, Maria; Wallis, Tom (2008). *Film. A Critical Introduction*. 2a ed. Londres: Laurence King, pàg. 311-330.
6. A Hollywood residien, i encara hi resideixen, els cinc anomenats *major studios* (Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Warner Brothers, Twentieth Century Fox i RKO) i els diversos *minor studios* (Columbia, Universal i United Artists).
7. Zunzunegui, Santos (2008). *La mirada plural*. Madrid: Cátedra, pàg. 11.
8. Porter-Moix, Miquel (1968). *Historia del cine ruso y soviético*. Barcelona: Ediciones de cultura popular, pàg. 40.
9. La pel·lícula *Die Nibelungen (Els Nibelungs, 1923-1924)* va ser utilitzada per la propaganda nazi.
10. Schulze Schneider, Ingrid (1995). «El cine alemán: arte, industria y propaganda». A: Paz, M. Antonia; Montero, Julio (coord.): *Historia y cine. Realidad, Ficción y Propaganda*. Madrid: Complutense, pàg. 153.
11. Benjamin, Walter (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de Jaume Creus. Barcelona: Edicions 62, pàg. 58.
12. *Ibid.*, pàg. 62.
13. Pramaggiore, Maria; Wallis, Tom, *op. cit.*, pàg. 321-322.
14. Rosset, Clément (2001). *Propos sur le cinéma*. París: PUF, pàg. 41.
15. Suber, Howard (2006). *The Power of Film*. Studio City: Michael Wiese Productions.
16. Suber, Howard, *ibid.*, p. 250.
17. Tresserras, Miquel (2005). *La ciutat de risc. El prodigi de la televisió i altres tecnologies*. Barcelona: Trípodos.
18. Segons el Ministerio de Cultura, entre el primer de gener i el 31 d'agost d'enguany, les pel·lícules espanyoles més vistes han estat *Los crímenes de Oxford* i *Mortadelo y Filemon. Misión: salvar la tierra*. Les estrangeres han estat l'esmentada *Indiana Jones* i *Hancock*. (<http://www.mcu/cine>)
19. Trec aquest binomi (*representations-representatives*) de Turner, *op. cit.*, pàg. 138.
20. Cf. [www.fundacc.org](http://www.fundacc.org).
21. Pericay, Xavier; Toutain, Ferran (1996). *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana*. Barcelona: Proa, pàg. 40.
22. Brague, Rémi (2002). *Europa, la via Romana*. Edició revisada i augmentada. Traducció de Jordi Galí Herrera. Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, pàg. 140.
23. *Ibid.*, pàg. 141.
24. *Ibid.*