

TESI DOCTORAL

LA DESTRUCCIO DEL MON RURAL CATALA 1880-1980:
DE PAGESOS A OBRERS I CIUTADANS

Dirigida per: JOSEP TERMES I ARDEVOL

ANDREU MAYAYO I ARTAL

Febrer del 1989

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTORIA UNIVERSITAT DE BARCELONA

CAPITOL II

FRANÇA: "La Forme"

La Revolució francesa de 1789 canvià el món. No debades, ha estat considerada com la gènesi del món contemporani. Fins la Revolució Soviètica de 1917, els corrents polítics d'arreu lluitaren apassionadament a favor o en contra dels principis revolucionaris de 1789 o dels més radicals de 1793. La Revolució francesa proporcionà el vocabulari i els programes dels petits liberals, radicals i democràtics; l'exemple, el concepte i la força, del nacionalisme; i, al capdavant, la nova organització social basada en la Llei emanada dels poders públics, la racionalitat del sistema mètric decimal i el desenvolupament de la ciència i la tècnica. La Revolució de 1789 fou la primera de masses, de caràcter radical, que s'estengué, a partir dels exèrcits napoleònics, per Europa tot repercutint a d'altres continents.

La transcendència de la Revolució francesa de 1789 ha portat a identificar-la com paradigma de revolució burgesa. De la mateixa manera que hom pren com model de revolució industrial l'anglesa. La Revolució burgesa i la revolució industrial, però, s'han desenvolupat a cada indret sota formes diverses i específiques. Com ho són, de singulars i propis, els exemples francès i anglès. El mateix Albert Soboul propugna deixar de parlar de la Revolució francesa com revolució burgesa clàssica i subratlla el seu caràcter de "revolució pagesa-burgesa". En el mateix sentit, Gramsci definí el jacobinisme com l'aliança entre la burgesia revolucionària i el camperolat.

La Revolució francesa, a diferència de l'anglesa, reforçà els fonaments de la petita producció i, concretament, de les explotacions agràries de caire familiar.

"La Revolución reforzó considerablemente al campesinado propietario (...). Se puede ver aquí la diferencia con Inglaterra, donde, mediante un doble proceso de concentración y cercado (enclosures), y por tanto de racionalización de la economía agrícola, el campesinado propietario fue expropiado y en el campo triunfó el capitalismo. En Francia, la pequeña producción independiente se mantuvo aún durante largo tiempo: resultado manifiesto de la dictadura jacobina, que consagró la atribución de un estatuto de propiedad a la pequeña explotación agrícola y a la pequeña y mediana empresa artesanal. De este modo, la economía capitalista se desarrolló en Francia sobre la base del campesinado y de la pequeña y mediana burguesía". (A. SOBOUL, p. 11)

Les dificultats del posterior desenvolupament del capitalisme a França ha polaritzat l'opinió d'estudiosos i polítics en dues visions antagòniques. Per uns, la causa, tot seguint el model anglès, és el manteniment de la petita producció. Per a d'altres, ans al contrari, els aspectes negatius són fruit de la timidesa amb la que la Revolució afrontà la destrucció de la gran propietat i la desaparició de la renda de la terra. Així, doncs, el desenvolupament del capitalisme hagués exigit una més gran extensió de la petita i mitjana producció independent, de la "democràcia rural", de la qual en parlava Jean Jaurès.

El debat, més enllà del cas francès, és al voltant de la pretesa superioritat econòmica de la gran explotació en relació amb la petita, car avui és acceptada, majoritàriament, la tesi de que la petita producció no s'oposa al desenvolupament del mode de producció capitalista.

"On peut dire que la conservation de la petite production marchande garantit au mode de production capitaliste la mobilisation la plus efficace qui soit de la force de travail dans l'agriculture. Le véritable problème pour le développement du capitalisme n'est pas de savoir comment transformer les paysans en salariés, il est de faire en sorte que tous les paysans continuent de se croire de petits producteurs marchands véritables de petits capitalistes qui pourraient devenir grands (...). Le développement du mode de production capitaliste ne requiert la transformation des petits producteurs directs en travailleurs libres que dans la mesure où elle est nécessaire pour que soit assuré dans les meilleures conditions l'indispensable prélèvement de plus-value". (M. JOLLIVET, 1974, pp. 238-239)

Els comentaris de Marx al procés de consolidació de la petita i mitjana propietat pagesa a França, exposats en el 18 Brumari de Louis Bonaparte, han estat objecte de diferents interpretacions. I, és clar, de polèmica. Marx considerarà l'aïllament de les explotacions agràries familiars i el localisme com els factors de subalternitat dels pagesos i, per tant, de la seva manipulació per forces polítiques i socials alienes. I, en aquest cas concret, per la reacció contra la II República encapçalada per Louis Bonaparte.

"Los campesinos parcelarios forman una masa inmensa, cuyos individuos viven en idéntica situación, pero sin que entre ellos existan muchas relaciones. Su modo de producción los aisla a unos de otros, en vez de establecer relaciones mutuas entre ellos (...). Así se forma la gran masa de la nación francesa, por la simple suma de unidades del mismo nombre, al modo como, por ejemplo, las patatas de un saco forman un saco de patatas. En la medida en que millones de familias viven bajo condiciones económicas de existencia que las distingue por su modo de vivir, por sus intereses y por su cultura de otras clases y las oponen a éstas de un modo hostil, aquéllas forman una clase. Por cuanto existe entre los campesinos parcelarios una articulación puramente local y la identidad de sus intereses no engendra entre ellos ninguna comunidad, ninguna unión nacional y ninguna organización política, no forman una clase. Son, por tanto, incapaces de hacer valer su interés de clase en su nombre propio, ya sea por medio de un parlamento o por medio de una Convención. No pueden representarse, sino que tienen que ser representados". (K. MARX, p. 314)

Els pagesos, segons Marx, havien estat utilitzats per la burgesia contra la república parlamentària, de la mateixa manera que ho foren, durant la conjuntura 1789-93, contra els senyors feudals. La Revolució de 1848 havia desvetllat als pagesos una "consciència moderna", és a dir ligada al moviment obrer i forces democràtiques, diferenciada de la "consciència tradicional". Aquestes dues consciències s'enfrontaren durant els tres anys de república parlamentària. I Marx ho simbolitza en -una imatge, per cert, prou eloqüent de la subalternitat dels pagesos (14)- la lluita ferotge entre els mestres d'escola i els capellans. "La burgesia abatí a los maestros".

Si el Primer Imperi havia garantit la petita i mitjana propietat als pagesos, el Segon Imperi la reforçaria. La interpretació de Marx, però, era que allò que havia estat un element de benestar, així com de fre a la reacció feudal, a començaments de segle; ara s'havia transformat en una nova forma d'esclavitud i en un factor d'endarreriment del desenvolupament del capitalisme.

"Pero en el transcurso del siglo XIX pasó a ocupar el puesto de los señores feudales el usurero de la ciudad, las cargas feudales del suelo fueron sustituidas por la hipoteca y la aristocrática propiedad territorial fue suplantada por el capital burgués. La parcela del campesino sólo es ya el pretexto que permite al capitalista sacar de la tierra ganancia, intereses y renta, dejando al agricultor que se las arregle para sacar como pueda su salario. Las feudas hipotecarias que pesan sobre el suelo francés imponen a los campesinos de Francia un interés tan grande como los intereses anuales de toda la deuda nacional británica. La propiedad parcelaria, en esta esclavitud bajo el capital a que conduce inevitablemente su desarrollo, ha convertido a la masa de la nación francesa en trogloditas (...). El orden burgués, que a comienzos del siglo puso al Estado de centinela de la parcela recién creada y la abonó con laureles, se ha convertido en un vampiro que le chupa la sangre y la medula y la arroja a la caldera de alquimista del capital. El "Code Napoléon" no es ya más que el código de los embargos, de las subastas y de las adjudicaciones forzosas (...). Junto a la hipoteca, que el capital le impone, pesan sobre la parcela los impuestos. Los impuestos son la fuente de vida de la burocracia, del ejército, de los curas y de la corte; en una palabra, de todo el aparato del poder ejecutivo". (K. MARX, pp. 317-318)

La persistència de l'explotació familiar agrària i la necessitat d'incorporar-la a la lluita contra el capitalisme suscità el gran debat sobre la qüestió agrària dins de la socialdemocràcia internacional, a darreries del Vuit-cents, així com en el moment de construir el socialisme a la Urss. I, no cal dir, després de les revolucions mexicana, xinesa, cubana, i dels moviments d'alliberament nacional desfermats per tot, en els quals els pagesos han esdevingut protagonistes i, per tant, subjectes revolucionaris. Un debat intens i persistent, de nord a sud i d'est a oest, i en el qual les expressions de Marx, més que els conceptes, han estat fet servir a gust del consumidor.

El terme "economia camperola" o "mode de producció parcel·lar", emprat per Marx, ha estat, sens dubtes, el cavall de batalla de la discussió. Mentre per uns significa una porta oberta a l'anàlisi marxista de l'explotació familiar agrària, per d'altres són expressions "allades" i, per tant, que cal passar-les pel sedàs del pensament "global" de Marx. Comptat i debatut, el debat palesa les insuficiències de la reflexió marxiana sobre la qüestió agrària i les dificultats del marxisme per a resoldre, conceptualment i políticament, el problema.

Segons Marx l'economia camperola, per definició, és una economia mercantil: el pagès ven per a comprar. La circulació simple de mercaderies, és a dir M-D-M, té com a finalitat la satisfacció de determinades necessitats. Els dos factors característics de l'economia camperola són: l'ús de la força de treball familiar i la manca d'acumulació de capital.

Txaiánov (15) arribarà, amb un plantejament teòric diferent, a la mateixa conclusió: l'economia camperola és de tipus mercantil però no capitalista, ja que l'absència de "salaris" impossibilita el càlcul dels costos de producció i l'excedent és considerat com una retribució del treball més que com una "ganància". Txaiánov intentarà explicar l'organització del treball familiar i la manca d'acumulació de capital a partir de mecanismes específics de l'economia camperola. I Marx ho farà des del conjunt del sistema econòmic. En altres paraules, Marx utilitzarà el telescopi i Txaiánov el microscopi.

Txaiánov introdueix el concepte d'"auto-explotació", essencialment subjectiu, si més no cultural, per a calcular la intensitat del treball familiar, sempre amb la finalitat de garantir les necessitats mínimes de subsistència. L'exemple, en el cas rus, és clara la baixa de preus el pagès responia amb un augment de producció. En el pensament de Marx el límit de la força de treball és el "salarí", no la "ganància" ni la "renda", obtingut després de deduir el cost de producció. Però, reconeix Marx bo i coincidint amb Txaiánov, el "salarí" sovint és limitat estrictament a la subsistència física. La teoria de Txaiánov donarà peu als models del familisme amoral i de finitud de recursos dels antropòlegs Banfield i Foster.

La diferència fonamental entre Txaiánov i Marx es trobarà en el tractament que donen a l'efecte de la renda diferencial, és a dir, si aquesta constitueix o no un mecanisme de desigualtat social i diferenciació entre els pagesos:

"para Chayanov el campesino no tiende a sobrepasar un límite fijado por ciertas necesidades y del cual depende el grado de explotación de su fuerza de trabajo; si hay excedente el equilibrio se restablece mediante una reducción, en el siguiente año económico, del desgaste de energía. Para Marx, en tanto el campesino está inmerso en relaciones de mercado, nuevas necesidades son creadas continuamente y todo excedente en forma de dinero puede ser utilizado de varias formas. Para Chayanov el campesino es un "conservador" y para Marx un "jugador oportunista". Para Chayanov la economía campesina es un modo de producción al mismo nivel que los modos de producción esclavista o capitalista; en cambio, para Marx la producción mercantil simple nunca alcanza a constituirse en un modo de producción dominante y como tal puede estar presente y desarrollarse bajo diferentes modos de producción". (E.P. AECHETTI a A.V. CHAYANOV, p. 18)

Txaianov, al capdavant, proposa un model social basat en l'economia camperola i la unitat de la comunitat i la família pagesa (16). Una proposta anticapitalista que lligarà amb el projecte polític dels populistes russos, que volien mantenir o ressucitar les comunitats pageses, i, més enllà, amb les concepcions comunalistes, agràries i menestrals, d'una part del moviment anarcosindicalista. Un plantejament que, també, es troba com a possible en els moviments ecologistes de les darreres dècades.

Els diferents corrents marxistes coincidirán en la crítica del mode de producció capitalista, fins i tot la revolució social tindrà lloc en zones de predomini d'una economia agrària i on els pagesos s'expressaran com un factor polític de primer ordre. Però el model social pregonat pels marxistes, i sobretot l'imposat allà on han tingut el poder, coincidirà amb el model urbà-industrial del capitalisme. El debat de la qüestió agrària en el si de la Tercera Internacional, l'enfrontament entre Bukharin i Preobrazenski durant els anys 1924-25 sobre l'acumulació socialista, indicarà la duresa de la discussió sobre la qüestió agrària atenent a les diferents formulacions al voltant de la construcció del socialisme (16). La via de la ràpida, i brutal, industrialització, fonamentalment de bens de producció, endegada després de la experiència de la N.E.P. (1921-1927) per Stalin palesarà, amb tots els seus efectes, el model de desenvolupament i creixement econòmic adoptat. En vint anys, l'Urss, experimentarà una revolució industrial que a Anglaterra durà un segle i mig. Els costos socials i culturals del procés soviètic, així com les seves relacions de domini respecte a la comunitat de països socialistes (no-capitalistes), encara són per a determinar.

Tornem, però, a França. Pierre Vilar posa en qüestió la imatge tradicional d'un país de petits propietaris i parla d'una realitat més heterogenia i complexa :

"Lo que existe son "Franças campesinas". Del país Vasco a Bretaña, con la aparcería como base social y la presión religiosa en la cumbre, el Oeste francés no ha dejado enteramente de ser "feudal" en espíritu. En el Norte de Francia, o en la Cuenca de París, el arrendatario capitalista es un verdadero empresario; y la Normandía se especializa en la producción ganadera con miras al mercado de la capital (...).

França "parcelaria", França "país de la pequeña propiedad", son, de todos modos, fórmulas que expresan un modo social de explotación del suelo (entendemos un tipo de explotación numéricamente mayoritario), pero de ninguna manera un promedio económico, pues la gran propiedad, y hasta la "grandísima"

propiedad (en el caso de la viticultura particularmente) producen la parte más importante de las cosechas ofrecidas al mercado. Por consiguiente existe también en Francia un proletariado (muchas veces inmigrado) al servicio de la agricultura, y que constituye la capa más baja, peor pagada, en la escala de las rentas individuales francesas". (P. VILAR, 1979, p. 377)

Sobre la polèmica apuntada, al voltant de l'economia camperola, Pierre Vilar rebutja les tesis de Txaiánov i dels seus deixebles de forma categòrica:

"Existe, en efecto, un modo de vida campesino, que cubre tanto al "gentleman farmer" como al obrero agrícola. Pero, como instrumento de análisis social, no existe un modo de producción campesino (ni una economía campesina) donde desaparecerían las distinciones y luchas de clases propias al capitalismo, al feudalismo, o a sus combinaciones en la "transición". (idem, p. 378)

França és el país dels petits propietaris, encara que només sigui a nivell quantitatiu com diu Vilar, i el cinema francès d'ambientació rural ho ha plasmat sobre les pantalles. Així, de forma majoritària, les pel·lícules franceses subratllen la centralitat de l'explotació familiar agrària -"La ferme"- i la simbiosi perfecta entre el pagès i la terra. França és París, però també, i molt, el món rural. La història de França no es pot entendre sense els moviments socials i culturals esdevinguts a la capital, però, insistim, tampoc sense allò que succeïa al camp. En definitiva, que la lluminosa París no ens enlluerni i dexi a l'ombra a França.

El pes demogràfic del món rural i de la població activa agrària ha estat una de les característiques franceses més importants fins les darreres dècades. A començaments de la III República (1871), la meitat de la població activa treballava al camp. Durant la guerra europea de 1914-1918, els pagesos encara representen el 42% de la població activa. Una xifra que, després d'una lleugera inflexió a la dècada dels anys trenta, es manté sota el govern Pétain, anomenat popularment com el "mariscal pagès". El cens de 1951 és el primer que presenta una reducció substancial dels actius agraris (29%). Una tendència que s'agreujaria en els anys seixanta i setanta. Els pagesos francesos, l'any 1973, amb prou feines arribaven als quatre milions i mig. Això sí, gairebé la totalitat treballaven en la seva explotació familiar.

El primer film francès sobre el món rural data del 1897. Es una seqüència d'uns trenta metres de pel·lícula amb les imatges colorejades a mà. Al marge d'aquest incunable, cal manifestar d'antuvi l'enorme producció francesa de pel·lícules ambientades al camp però, a diferència per exemple del cinema italià, d'una mediocritat generalitzada. I, certament, poques han assolit una difusió internacional o un reconeixement de la crítica especialitzada. El món rural ha estat marginal, si més no utilitzat només com a paisatge, en l'obra dels millors directors de cinema francès com, per citar alguns dels més sonors, Claire, Renoir, Ophüls, Tati, Godard, Truffaut, Resnais, Leleuch, Maille o Rohmer. La famosa "Nouvelle vague", com el neorealisme italià, era conceptualment urbana.

"Moi, Pierre Rivière" (1976) de René Allio és una de les pel·lícules que escapen de la mediocritat. El guió pren com a referència un text de Michael Foucault basat en un sumari judicial ocorregut a un poble de Normandia, el juny de 1835. El manuscrit utilitzat per Foucault comença precisament amb les paraules del títol de la pel·lícula: "Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère..." (17). El film d'Allio reconstrueix les condicions de vida d'una comunitat rural normanda a començaments del Vuit-cents. És un fresc acurat dels treballs del camp de l'elaboració de sidra, de la misèria, de la mortalitat infantil, del sistema contractual de la parceria, del paper destacat que juga el notari. La pel·lícula s'estructura formalment a partir de "flash-back" del protagonista mentre redacta els apunts de la seva defensa. Allio cridarà a la participació dels actuals pagesos i els donarà el protagonisme del film, sobre la pantalla i en les discussions prèvies. La gent, com en el cas de "Il mondu degli ultimi" de Butturini, podia assistir cada nit a la Casa de cultura de Fiers i comentar les escenes rodades durant el dia.

Anem, malgrat la mediocritat i difusió limitada del cinema francès, a donar un cop d'ull i comentar la transformació del món rural de finals del Vuit-cents fins els nostres dies.

* "LA TERRE": l'hegemonia dels filòsofs.

Els directors de cinema trobaran en la riquesa literària francesa una veta d'or, que explotaran de bell antuvi. André Antoine, fundador l'any 1887 de "Le théâtre libre", de concepció naturalista, portarà a la pantalla l'obra d'Emile Zola "La terre" (1921) i "L'Arlesienne" (1922) d'Alphonse Daudet. Aquestes pel·lícules patiran l'excès d'estructura teatral, en la qual Antoine era un mestre. Léon Poirier, inspirant-se en Lamartine, realitza "Jocelyn" (1921) i "Geneviève" (1922), ambientada en un llogaret de la Savoia. Ernest Servaes adapta al cinema el poema "Mireille" (1922) de Frédéric Mistral, amb actors no professionals tret de l'aleshores famós Joe Hamman. Raphaël Adam filma "La petite Fadette" (1921) prenent com a guió la novel·la homònima de George Sand.

El paludisme és el protagonista de la pel·lícula "La Brière" (1924), de Léon Poirier, aquest el suggeriment arrenca d'una novel·la d'Alphonse de Chateaubriant. Per donar-li més autenticitat al film, Poirier utilitza pagesos de la Brière reclutats en els mercats i fires locals. L'argument gira al voltant de les lluites dels pagesos contra l'extensió del paludisme i la transformació del paisatge agrari. La novetat del film escau en el plantejament "ecològic" del problema, ja que es denuncia el procés industrialitzador que està canviant la feconomia i l'economia del territori. Els dos films de Jean Epstein, "Les aventures de Robert Macaire" (1925) i "Mauprat" (1926), continuen aquest fil i dibuxen un paisatge agrari en plena transformació, del tot allunyat dels tòpics bucolistes.

L'estructura de la propietat, segons l'enquesta de 1882, presentava el següent quadre: el 84% de les explotacions no arribaven a les deu hectàrees però només conreaven el 25% de la superfície agrícola, mentre el 15% de les explotacions conreava el 75% restant. Encara més, les explotacions de més de 40 hectàrees representaven el 2,6% del total, tanmateix, disposaven del 45% del sòl agrícola. La mateixa introducció de l'enquesta de 1882 indicava: "On est(...) dans l'erreur quand on croit que le sol de la France est entre les mains de la petite culture". D'au anys després, l'enquesta indicava una certa estabilitat de l'estructura agrària amb un lluger increment de les grans explotacions. Referent a la força de treball, l'enquesta mostrava un petit creixement de totes les categories menys dels jornalers, que desapareixien 250.000. Tots plegats, l'any 1892, els propietaris eren 2.183.129, els "Termiers" 1.061.401, els parciers 344.168 i els jornalers 1.210.081 (18).

La característica francesa, doncs, és la d'uns petits propietaris amb unes explotacions insuficients i, per tant, abocats a vendre la seva força de treball sota la forma de "masovers" (585.623), parcors (123.297) i jornalers (588.950). Aquesta estructura de propietat i composició de la força de treball afectarà directament a l'evolució demogràfica i el desenvolupament industrial.

França era al segle XVIII el país, després de Rússia, més poblat d'Europa. L'any 1800 la seva població, en nombre rodons, era de 27 milions, cent anys després havia augmentat fins als 39 milions, i l'any 1950 el cens donava una xifra de 42 milions. La comparació amb la Gran Bretanya o Alemanya és alligadora: 1800, G.B. 15 milions, Al. 24 milions; 1900, G.B. 38 milions, Al. 56 milions; i 1950, G.B. 46 milions i Al. 69 milions. El problema demogràfic dels francesos, respecte d'altri, és la ràpida baixa de la natalitat front la lentitud en que ho fa la mortalitat. La conseqüència serà, lògicament, el progressiu envelliment de la població.

La segona característica singular del model francès, que el diferenciarà radicalment de la resta de països, és el fenomen migratori. En l'època de la gran emigració europea, 1880-1910, la xifra de 223.000 emigrants francesos és ridícula, si més no comparada als 2 milions i escaig d'alemans, o als més de sis milions d'italians o de britànics. Però és que, a més a més, França és l'únic país europeu que reb en aquest període immigrants, principalment italians i espanyols.

La causa principal d'aquest comportament demogràfic és troba, és clar, en la presència d'una estesa explotació familiar agrària. La manca d'una pressió demogràfica posarà país a la roda del creixement industrial, almenys comparat amb la Gran Bretanya i Alemanya. Al capdavant, un francès, Quesnay, havia publicat l'any 1758 el famós "Tableau économique", i donat vida l'escola fisiocràtica, per la qual l'agricultura era la font de riquesa principal. Dos segles i mig després, la seva herència planejarà com una ombra.

"Si el inicio del progreso técnico en la agricultura favoreció el arranque industrial, la lentitud de la evolución ulterior del sector agrícola y el "estancamiento" demográfico no pudo sino frenar el desarrollo de la industria. Francia que tomó la salida en la vía de la industrialización inmediatamente después de Inglaterra, podía esperar una mejor situación a finales del siglo XIX. Se ha acusado muy a menudo a la falta de espíritu de empresa de los franceses; no es seguro que esta opinión esté bien fundamentada (...). En el transcurso del siglo XIX, Inglaterra se convertirá en un país casi exclusivamente industrial, mientras que en Francia no se romperá el

equilibrio entre la producción agrícola y la producción industrial. La razón profunda de esta divergencia yac⁹ quizás en la diferencia que se aprecia en la evolución del régimen agrario de 'os dos países". (M. NIVEAU, p. 51)

L'agricultura podia haver perdut la seva centralitat en la vida econòmica a mans de la indústria. Però l'agricultura és més que una forma de guanyar-se la vida. La terra dóna sentit a la vida. Aquesta és la profunda dissort de la diàspora dels pagesos: el desgarrament interior, la sensació de caure al buit, la pèrdua d'una cultura arrelada a la terra. Per això, els pagesos francesos, que havien assolit la propietat de la terra, la defensaran amb unghes i dents. La propietat de la terra conreada els donarà una capacitat de resistència superior. Comença la lluita final.

• "HISTOIRE D'ADRIEN": "C'est la lutte première/Et déjà... Paysans/ Nous voyons la misère/Fuir à travers les champs".

"Histoire d'Adrien" (1980), de Jean-Pierre Denis, adopta el model de "Novecento" però amb una concepció i uns mitjans que el situa en la corda de "Moi, Pierre Rivière" o "Il mondo degli ultimi". El film ambiciona reconstruir la història dels pagesos del Périgord en les tres primeres dècades del Nou-cents (1903-1928). El protagonista és un bastard -com Olmo D'alcò- fill d'una pastoreta violada per un rodamon, que ben aviat resta orfe. A través dels ulls d'Adrien se'ns presenta la fatiga del treball del camp, els jocs d'infants, la misèria de la parceria, la massacre pagesa de la guerra del 1914-1918, l'èxode cap a Limoges, les vagues ferroviàries.... Sempre buscant l'expressió justa, l'enquadrament precís, la senzillesa o el realisme de les imatges, tot i que deixa espai a la poesia visual i a la fabulació. Tanmateix, a diferència de "Novecento", Denis fuig com de la pesta de l'espectacularitat cinematogràfica, dels efectes especials i, és clar, dels actors consagrats.

Denis, un inspector d'aduana resident a París, ha anat a la recerca de la memòria col·lectiva dels pagesos del Périgord abans de posar fil a l'agulla. Els actors de la pel·lícula són exclusivament els actuals pagesos i parlen en occità. La manca de recursos és ampliament compensada per la participació massiva de la població, per la potencialitat creativa i la vitalitat cultural de centenars de persones que es mouen al davant o al darrere de la càmera. I, sobretot, en la direcció profunda de la seva pròpia història.

El mateix any, 1903, en que comença la història d'Adrien, esclaten les grans vagues i aldarulls a les regions vitivinícoles del "Midi". La destrucció de les vinyes per la fil·loxera, durant els anys vebanta, i la crisi de sobreproducció (1875) transformen radicalment el paisatge agrari i les relacions socials. A la dècada dels anys noranta, la via de la industrialització de la viticultura, concentració de propietat i assalariació dels pagesos, era un fet i amenaçava a les petites explotacions familiars. El sector vitivinícol havia entrat de ple en el circuit de relacions capitalistes dominades pel mercat, tan dels "inputs" com dels "outputs".

L'agost de 1903 trenta-tres organitzacions de viticultors del "Midi" constitueixen, a Béziers, la "Fédération Générale des Travailleurs Agricoles et porties similaires de la région du Midi". "Le Paysan", de periodicitat mensual, és el seu portaveu. Les mobilitzacions endegades de les darreries del 1903 fins el maig de 1904 donen uns resultats positius i s'assoleix imposar els contractes col·lectius de treball. Tanmateix, no aconsegueixen generalitzar a totes les regions el mateix nivell salarial, ni suprimir la contractació de força de treball exterior. En altres paraules, obtenen millores però no controlen el mercat de treball.

Una de les principals conseqüències de les mobilitzacions és el trencament de la pretesa unitat pagesa. Els jornalers agrícoles es radicalitzen i els petits propietaris els hi fan costat. Ja no es tracta de donar suport a les candidatures dels diputats socialistes o d'assolir el govern municipal a diferents llocs. Ara, els temps han canviat. I la idea de Revolució social és a la boca de tothom. "La Internacional dels Pagesos", cantada a Thézan (L'Aude), esdevé tot un manifest programa, amb un concepte clau "Qui doit gouverner? Le Travail" i una advertència no manys punyent "C'est la lutte première".

Qui donc fait pousser de la terre,
Pour nourrir un tas de fainéants,
Toutes les choses nécessaires?
Ce n'est que nous, les paysans!
Si le riche vite tranquille,
Gavé de blé, gavé de vin,
C'est grâce à nous, les imbéciles,
Grâce à nous qui crevons de faim.

C'est la lutte première,
Et déjà, Paysans,
Nous voyons la misère
Fuir à travers les champs.

Il faut que l'injustice cesse:
Nous voulons aussi notre part,
Entière et juste, de richesse,
Dussions-nous faire du chambard!

**Du blé que nous mettons en grange,
Nous voulons garder quelques grains,
Et quelques grappes de vendanges
Pour assurer nos lendemains!**

**Qui gouverne? C'est la Paresse,
Qui doit gouverner? Le Travail.
Travailleurs, sans crainte ou faiblesse,
Emparons-nous du gouvernement!
Ceux qui labourent et qui piochent
On un peu droit de gouverner
Pour eux, leurs femmes, leurs mioches
Que l'on ne fait rien que berner.**

**Sus aux mauvais propriétaires,
Gloire aux vaillants cultivateurs,
Qui demandent d'autres salaires
Pour leurs efforts et leurs sueurs!
Si cela dure, la famine
Va les unir aux artisans,
A ceux des villes et des mines
Dont l'exemple est encourageant!**

**Paysans, nous sommes des hommes
Et l'on nous fait porter le bât
Ainsi qu'à des bêtes de somme,
Alors que nous n'en sommes pas!
Nous les aurons, les justes gages,
Et les raisonnables labours,
Si nous savons avec courage
Combattre tous nos exploités".**

(citada per P. GRATTON, pp. 155-156)

El II Congrès de la "Fédération des Agricoles du Midi" té lloc a Narbonne, l'any 1904. L'organització sindical s'ha estès arreu: Hérault, 52 sindicats; l'Aude, 44 sindicats; Pyrénées-Orientales, 13 sindicats; Bouches-du-Rhône, 4 sindicats. La influència dels anarcosindicalistes és de lluny, superior a la dels marxistes.

**"Quel est donc le levier puissant qui nous permettra de soulever et de jeter bas cette formidable société capitaliste qui nous oppresse, nous étirent, nous étouffe dans ses multiples tentacules? L'arme, c'est le Syndicat; le levier, c'est notre volonté".
(Idem, p. 159)**

Sota aquest imperatiu categòric dels anarcosindicalistes: l'arma és el Síndicat, la voluntat serà la nostra palanca. La vaga general al camp fou proclamada el desembre de 1904. La derrota fou total. La primera conseqüència fou el deballestament sindical, amb un refluxe de la militància. Els propietaris, aprofitant l'avinentesa, passaren a l'ofensiva amb la creació dels sindicats mixtes i arrossegaren bona part dels pagesos cremats per la lluita. La finalitat dels propietaris era evident, calia superar la lluita de classes en el si de la comunitat rural per la via de crear motivacions unitàries. Aquestes eren, estrictament, de tipus econòmic, és a dir, la lluita en la defensa de la producció vitivinícola i la via cooperativa per a millorar la seva elaboració i, per tant, el preu del vi.

El III Congrés de la Federació celebrat a Perpinyà, l'agost de 1905, expressa la derrota amb la radicalització de les posicions, l'accentuació de la influència anarcoindicalista, el rebuig a qualsevol tipus de reformes i les propostes d'acció directa, boicot i sabotatge. Tanmateix, les mobilitzacions eren més defensives que ofensives, car l'objectiu era mantenir les conquestes de l'any 1904 més que proposar de noves. Les coses començarien anar a mal borràs i el sindicalisme revolucionari s'esvaní. El IV Congrés convocat a Arlés, el juny de 1906, decretava el traspàs del sindicalisme revolucionari: "La neutralité la plus absolue en matière politique, confessionnelle et philosophique".

L'agitació social, però, no havia desaparegut del món rural, fins i tot ara es tornaria més violenta (19). L'any 1907 cal escriure'l en vermell en el calendari de les mobilitzacions pageses. Les causes venien motivades per la crisi de sobreproducció, la baixa generalitzada dels salaris, quan no l'atur, i la crisi econòmica estesa als petits botiguers i menestrals. Les manifestacions massives, com mai s'havien vist, omplien els carrers de les principals ciutats: el 2 de maig, 180.000 persones a Perpinyà; el 26 de maig, 250.000 a Carcassone; el 9 de juny, 1.000.000 a Montpel·lier. A Narbonne, la manifestació fou disolta a trets amb un balanç de cinc morts i desenes de ferits. A Béziers, en canvi, es produí una espontànea confraternització entre soldats i pagesos.

La veritable confraternització arribaria durant els anys 1914-1918 a les trinxeres. Els pagesos militaritzats, aleshores, descobririen els horrors de la guerra, de la barbàrie capitalista, i la solidaritat dels treballadors de fàbrica. Tots dos, pagesos i obrers, eren utilitzats com a carn de canó.

*** "PAYSANNES": 1914-1918: 673.000 morts i 800.000 mutilats.**

L'estiu de 1914, al bell mig del batre, dos milions de pagesos, sobre un total de cinc milions, són mobilitzats pel govern francès. El camp es buida i les trinxeres s'omplen. De morts, és clar. Durant quatre anys, les trinxeres esdevindran l'esconzador on faran cap centenars de milers de pagesos. Les estadístiques oficials donen la xifra de 673.000 pagesos morts i mig milió més d'inútils per l'activitat laboral. Altres fonts fan augmentar les xifres sensiblement. El que ningú posa en dubte és la matança i el sacrifici extraordinari dels pagesos.

L'enrolament a l'exèrcit del 40% de la població activa té com a conseqüència la incorporació massiva de les dones al món laboral. Un esdeveniment trascendental i irreversible. Al camp, també, seran les dones, ajudades pels infants, qui con-rearan la terra i recolliran els fruits. De fet, les dones es convertiran en els caps de les explotacions agrícoles. En un altre sentit, la manca de braços al camp facilitarà l'immigració de milers de pagesos, bona part procedents de Catalunya i el País Valencià.

La guerra provocà, al mateix temps, el deballestament de les organitzacions sindicals i polítiques. Molts sindicalistes foren mobilitzats, malgrat el rebuig inicial a la guerra i la crida a no prendre les armes (20). I un bon grapat reposarien per sempre més en terra estrangera. La guerra del 1914-1918 significà un cop baix pel Moviment Obrer Internacional i la prova colpidora i punyent que la consciència nacional és una força profunda i més duradora que la consciència social, de classe.

La tragèdia bèl·lica fou portada contemporàniament a la pantalla a través de desenes de films. El denominador comú de totes elles era l'exaltació patriòtica, l'heroisme sense límits dels pagesos amb el fusell a la mà. "Vendémiaire" (1918) de Louis Feuillade és un bon exemple. La guerra no és un parentesi en la vida personal o col·lectiva, ans al contrari una marca que deixa empremta, una ferida oberta. I la del 1914-1918 portarà cua. Una cua que arribarà fins el juny de 1940. Léon Poirier realitzarà, l'any 1938, una apologia dels valors patriòtics i militars en el film "Verdun, vision d'histoire". Aquí, el vell pagès considera la guerra com una fatalitat més, com si fos una gelada o una calamarsaca. La pel·lícula, doncs, predica la resignació davant el sacrifici bo i acompanyant-la amb la satisfacció pel deure patriòtic complet.

Caldrà esperar fins a les darreries dels anys setanta per a que pel·lícules com "Les bâtisseurs" (1978), de Philippe Haudiquet, o "Paysannes" (1979), de Gérard Guérin, posin les coses al seu lloc i expressin amb contundència el contribut

enorme pagat pel món rural francès durant els anys 1914-1918. El film de Guérin, tal com indica el seu títol, pren com a fil conductor la memòria col·lectiva, a través de testimonis directes, de les dones de Larzac.

Malgrat la sangria humana, o pot ser gràcies a ella, la majoria dels pagesos vegeren, després de l'armistici, millorades les seves condicions materials. Milers de parcors i masovers accediren a la propietat de la terra. El salari dels jornalers es triplicà i molts, també, es convertiren en petits propietaris. L'explotació familiar, un altre cop, es consolidà.

La guerra, però, havia obert els ulls als pagesos, els havia fet veure món, conèixer altres llocs i, sobretot, les ciutats. Per primer cop, els pagesos foren seduïts pel món urbà i els cantos de sirena de les ciutats. Així, doncs, molts pagesos decidiren no tornar més al seu poble. L'emigració dels pagesos fou ben rebuda, ja que facilitava la substitució de la mà d'obra industrial perduda en la guerra. El problema es plantejà quan aquesta emigració es convertí en un èxode, és a dir, quan, per un costat, superà l'oferta de llocs de treball a les ciutats i, per l'altre, posava en perill la continuïtat d'un bon feix d'explotacions agràries.

El cinema plasmarà, durant els anys vint, la necessitat de restar fidels a la terra, al patrimoni familiar, l'orgull de fer de pagès, el perill per la pàtria de l'abandonament del conreu de la terra. "Les deux soldats" (1923), de Jean Hervé, i, sobretot, "La terre qui meurt" (1926), de Jean Choux, incideixen en aquest fil argumental. Tampoc tot són flors i violes al cinema francès d'aquesta època. "Une femme qui tombe", d'Ozep, planteja el tema de la misèria pagesa i els enfrontaments entre rics i pobres, entre grans i petits propietaris. "Pas si bête" (1928), d'André Berthomieu, enceta el tema de la malícia pagesa. Excepcions, ambdós, del model fílmic inaugurat per "Blanchette" (1921), de René Hervil, francament reaccionari. La pel·lícula pretén alligonar sobre el perill de deixar la terra, el poble, però, fonamentalment, la condició social. Blanchette, una jove pagesa normanda, intenta sortir de la pobresa i de la vida dura a través de la instrucció, però la nova vida és un cau d'infelicitat, insatisfacció i angoixa. La protagonista, a la fi de la pel·lícula, trobarà la seva salvació tornant amb el cap baix al caliu familiar i a la vida simple de la "ferme".

* Marcel Pagnol: el trobador de la Provença.

L'obra de Marcel Pagnol es caracteritza per la seva vinculació amb el paisatge, agrari i humà, de la provença. Pagnol és el primer que trenca, en els anys trenta, amb el centralisme cinematogràfic parisià tot reclamant el dret a la diferència. L'experiència de Pagnol, més enllà dels seus films, contribuirà a la creació d'un cinema regional, amb actors, tècnics i especialistes, del propi lloc. Pagnol procedeix del teatre, concretament de la comèdia, i això traspua en les seves obres, fonamentalment teatrals i còmiques. Amb ironia, Pagnol ens presenta el cosmos del món rural occità: la figura del pare totpoderós, del capellà que fa la viu-viu, el drama de l'èxode o la desaparició dels menestrals, els conflictes derivats de l'honor, més que de la propietat, les picabaralles quotidianes en una comunitat on no existeix vida privada...

"Joffrol" (1933) és un manifest ecologista, on destaca la lluminositat de les escenes i els raigs del sol travessant les fulles dels arbres. Les seqüències dedicades a la sepa i el batre del seu film "Angèle" (1934) són un document històric de primera magnitud. La seva consagració arribarà amb "La femme du Boutanger" (1938), de projecció internacional. L'argument gira al voltant de la fugida de la dona del pastisser amb un jove pastor ben plantat. El fet commociona a la comunitat i tots, des del mestre fins el capellà -que es passen el dia discutint sobre Joana d'Arc-, passant pel marquès, comenten el cas i, sobretot, la decisió del pastisser de no tornar a pastar fins que no torni la dona.

Pagnol, al marge dels esdeveniments polítics -no tindrà inconvenient en canviar en una de les seves pel·lícules un discurs radiofònic de Pétain per un altre de De Gaulle-, continuarà retratant als seus compatriotes de la Provença, repetint manta vegades l'argument de la jove seduída per un pasa-volant o un gran propietari, l'actuació del pare per a salvar l'honor familiar... L'any 1951 realitzarà "Manon de sources", un dels seus millors films, que narra la lluita al voltant de l'aigua. L'aigua és la sang de la terra.

Marcel Pagnol ostenta el mèrit de convèncer a un jove director de cinema de París a rodar una pel·lícula en els seus estudis de Niça bo i aprofitant els exteriors naturals de la regió. Aquest és l'origen de la pel·lícula "Toni" (1935) i el nom del jove director: Jean Renoir. No era la primera pel·lícula de Renoir, ni tampoc la primera que filmava aprofitant els escenaris naturals del camp -recordem, si més no, "La fille de l'eau" (1924)-, però sí, sens dubtes, el seu primer gran film. "Toni" relata la dissort d'una parella de joves enamorats, Toni, un treballador d'origen

italià, i Josefa, d'origen espanyol, obligats a casar-se amb d'altres persones. Renoir aprofita l'ocasió per a descriure les condicions de vida miserables dels immigrants a la Provença. La cambra cinematogràfica de Renoir, malgrat rodar en els mateixos escenaris que Pagnol, ens presenta uns protagonistes i una temàtica nova. L'ull sensible de Renoir es mou en la direcció del moviment real, que reprèn de bell nou el protagonisme en la vida social i l'escena política francesa.

* "LA VIE EST A NOUS": el Front Popular.

El temps de les vaques grasses no dura massa temps. Els guanys de la producció agrícola es desfan en mig de la depressió econòmica dels anys trenta com un terròs de sucre dins una tassa de cafè. La situació esdevé crítica durant els anys 1934-1935. Els pagesos no són aliens a l'atmosfera d'agitació política, que recorre com un fantasma per tot el país, i contribueixen, principalment en les zones tradicionalment d'esquerra, a la victòria del Front Popular. Tanmateix, el govern del Front Popular no resol el problema i s'accentuen les desigualtats entre les rendes dels treballadors industrials i les dels pagesos. Les conquestes socials de les quaranta hores, les dues setmanes de vacances pagades, assolides pels obrers, són viscudes pels pagesos com una provocació. Aquestes mesures no creen malestar només entre els obrers i els pagesos, sinó que, al mateix temps, enverinaren les relacions dins de les mateixes famílies pageses. Els pares es veuen impotents d'assegurar als seus fills unes condicions de vida semblants a les existents fora de l'explotació familiar i s'han de mossegar els llavis davant els retrets dels seus fills. Els pagesos, al capdavant, es senten víctimes de la política de la dreta i de l'esquerra. Ara són ells qui posen al mateix sac els burgesos i els proletaris. La ciutat i els ciutadans, sense diferències, tornen a configurar-se com el seu principal enemic.

L'experiència del Front Popular esperona el cinema com un instrument de combat ideològic i facilita la permeabilitat entre el cinema i la història social. L'organització cooperativa del treball també arriba a la producció cinematogràfica. Sota aquesta empenya i concepció, es realitzen pel·lícules com "La grande illusion" (1937), un al·legat pacifista ambientat en la guerra del 1914-1918, i "La Marseillaise" (1938), ambdues dirigides per Jean Renoir.

Dues pel·lícules tracten específicament el món rural i, concretament, el tema de les condicions de vida dels pagesos: "La vie est à nous" (1936), un film militant, produït pel Pci, realitzat col·lectivament per Renoir, Zwoboda i Chanois i basat, en

bona part, en documentals de conflictes socials; i "Les temps des cerises" (1937), de Jean-Paul Dreyfus, d'inspiració comunista, que posa el dit al forat de la lluita de classes al camp a través d'una família pagesa reduïda a la misèria i que és a punt de fer l'anec.

El mateix Renoir dirigeix l'any 1939 "La règle du jeu", una sàtira càustica de la burgesia i dels grans propietaris, que posa a foc els antagonismes de classe. El seu missatge profundament antifeixista desfermà aldarulls en les sales de projecció fins que fou brutalment mutilada i prohibida. Els alemanys, un cop fets els amos de França, decretaren la destrucció de totes les còpies. Tanmateix, a darreries dels anys cinquanta, Renoir tornaria a muntar-la íntegrament.

• "L'AN QUARANTE": la França de Vichy.

La derrota de 1940 porta al poder Pétain, el mariscal pagès. El nou govern col·loca en el frontispici de la seva actuació els pagesos. La guerra, amb la manca de queviures i el problema de l'abastament de les ciutats, és convertit en la gallina dels ous d'or dels pagesos. El mercat negre dels productes agraris possibilitarà l'enriquiment de no pocs pagesos. La imatge del pagès aprofitat i causant de la fam de moltes famílies ciutadanes s'imposarà a la fi de la guerra.

Malgrat la rapidesa de l'ocupació francesa per part dels exèrcits del III Reich, vuitanta mil pagesos perden la vida abans de la signatura de l'armistici a Compiègne, el 22 de juny de 1940. Però la guerra tot just comença: 700.000 pagesos fets presoners són enviats a treballar a Alemanya; a partir de 1942 el "Service de travail obligatoire" mobilitza, a benefici del Reich, les lleves de 1940, 1941 i 1942; i milers de pagesos continuen la lluita amb el fusell a la mà enrolats dins de la Resistència o dins dels exèrcits aliats.

Devant d'aquesta hemorragia de mà d'obra pagesa, el govern de Vichy organitza el conreu de les terres abandonades bo i facilitant l'accés a les persones que s'han instal·lat, fugint de les ciutats, en els seus pobles d'origen. Tanmateix, durant aquests anys es produirà una reducció de la superfície conreada, un 16% en el cas del blat, i de la producció, 55 milions de quintals de blat l'any 1942 front els 73 de 1940.

Ma per Vichy il "ritorno alla terra" è molto più che una necessitat economica; è una política che si inserisce nel disegno più generale di indebolire il potere rivendicativo delle masse urbane, di rompere la solidarietà operaia e sindacale, di esasperare

l'individualismo, di colpevolizzare -rispetto al tedesco lavo- ratore e disciplinato- i francesi convincendoli che sono responsabili della disfatta del 1940, per aver dimenticato la virtù del lavoro, dell'autorità, della famiglia, della razza e della soggezione al capo". (C. Bosséno dins de P. SPARTI, 1982, p. 48)

Els culpables de la derrota, doncs, són: la democràcia, el socialisme, el comunisme, la massoneria, el parlamentariisme, el sindicalisme, el laicisme, els jueus... i el seu bressol: la ciutat, cau del vici, de la corrupció moral i de la feblesa de la pàtria. L'Estat francès, de Vichy, serà autoritari, nacionalista, paternalista, corporativista. Els diaris, la ràdio i el cinema propagan amb ecretix el complex de culpabilitat dels francesos i exalten, com a salvació, les virtuds rurals. L'opció rural i agrària francesa, al capdavant, havia estat ajudada pels homes del III Reich, que volien transformar França en el graner d'una Europa sota el domini d'una Alemanya industrial. Un disseny que vingué com anell al dit als somnis, i els interessos econòmics, dels propietaris agrícoles francesos.

La pel·lícula més representativa d'aquesta ideologia dominant és "L'an quarante" (1940), de Fernand Rivers, en la qual es descriu el procés de retorn dels grans propietaris absentistes, que viuen a París, a les seves terres, on a través d'una vida sana i productiva retrobaran la virtud de la raça i el sentit moral de les seves vides.

L'argument de "Port d'attache" (1942), de Jean Choux, gira al voltant d'un mariner, que després de rodar pel món, decideix fer de pagès per tal d'ajudar a un vell pagès impossibilitat de tirar endavant tot sol la seva finca. La intenció del film és transparent: els joves, després de la derrota, no deuen pensar en la revenja, sinó treballar de valent per a reconstruir el país. De la mateixa corda és "Haut le vent" (1942), de Jacques Baroncelli, en aquest cas es tracta d'un emigrant francès a l'Argentina que torna al País Basc amb la finalitat de reconstruir l'explotació familiar.

"Andora ou les hommes d'airain" (1940), d'Emile Couzinet, representa les virtuds de les tradicions rurals i de la raça andorrana. "La nuit merveilleuse" (1940), de Paulin, es recrea en una apologia reconciliadora d'home amb la terra. Encara Paulin, amb "Cap au large" (1942), insisteix en el retorn d'un jove seduit per la vida alegre de la ciutat, aquest cop a fer de mariner.

De la producció cinematogràfica francesa d'aquesta època

de Vichy, destaca per la seva ambigüitat ideològica, si més no sense el grogüisme panfletari de la resta, i per la seva factura tècnica la pel·lícula "Goupil mains rouges" (1943), del famós Jacques Becker. Al costat d'expressions com ara "La vida, per nosaltres, no tindrà sentit fins que hi hagi terra i alguna de la nostra família per a conrear-la", els personatges de Becker, la seva vida i les seves opinions, no tenen res a veure amb el model clàssic de la família pagesa. Fins i tot, en la llarga durada del film, no es veu mai treballar la terra, una omissió ben significativa.

*** "FARREBIQUE": a la recerca del temps perdut.**

La reconstrucció del país tot just comença a l'endemà de l'alliberament de París, l'agost de 1944, sota el govern d'unitat encapçalat pel general De Gaulle. França és un país moralment victoriosa -la victòria dels comunistes (25%) i socialistes (23%) a les eleccions d'octubre de 1945, no és endebedes-, però la pèrdua de vides i la destrucció de l'aparell productiu, presenta un panorama desolador. El govern francès optarà, sense embuts, per la industrialització del país, amb l'objectiu de no perdre el seu lloc privilegiat en el panorama internacional.

"La Francia non si considera più un paese a vocazione soprattutto agricola. Ciò nonostante si chiede all'agricoltura non solo di assicurare l'approvvigionamento del paese per evitare un dispendio di risorse valutarie, ma anche di produrre per l'esportazione, in modo da disporre di divise estere per l'acquisto di beni necessari all'equipaggiamento industriale. Questa scelta (...) trasformerà le condizione di lavoro degli agricoltori francesi (...). Chi dice industrializzazione, dice urbanizzazione: l'esodo rurale è consistente, le condizione di vita in città migliorano rapidamente (...). Il figlio per restare nella fattoria familiare esige il trattore". (M. Jollivet a P. SPARTI, p. 23)

El cens de població de l'any 1951 indica una caiguda en picat de la percentual d'actius agraris, un 29% sobre el total. Els que resten a les seves explotacions es veuen obligats a comprar maquinària, que substitueixi la força de treball, i productes químics, que incrementin la productivitat, i, per tant, a endeutar-se fins el coll. A principis dels anys cinquanta, quan comencen a veure's les orelles, els preus agrícoles s'estonsen en els mercats internacionals. Els pagesos es revoltien. Aquest cop, però, les grans manifestacions de l'estiu-tardor de 1953 són foc d'encenalls.

Els obrers no van dir pruna. Molts no havien oblidat la fam de la guerra i el seu enriquiment sota el règim de Vichy, per a l'opinió pública ciutadana gairebé tots els pagesos havien estat col·laboracionistes. A més, els consideraven un fatxendes, tots muntats en tractors nous, que només volien defensar els seus privilegis. A partir de la derrota, els pagesos optaran per l'acció violenta i punyal per a expressar el seu descontent. Els ciutadans s'acostumaran a la violència col·lectiva dels pagesos mirant la televisió.

El període 1945-1951 és, des del punt de vista quantitatiu, el més ric de films ambientats en el món rural o amb personatges pagesos. La imatge d'un món del passat, primitiu, amb uns protagonistes estúpids és l'argument a menta de pel·lícules. La ciutat és la civilització i la terra la barbàrie. El ciutadà és un home modern, amb un grau elevat de benestar material, vacances i seguretat social. El pagès s'ha trasformat en un pallasso, en el bufó preferit dels ciutadans. El gir, des de Vichy, ha estat copernicà. La revenja completa.

Dos films són l'excepció de la regla apuntada: "Farrebique" (1946), de George Rouquier, i "Jour de fête" (1949), de Jacques Tati. "Farrebique" resta encara considerat com la "bíblia" del cinema del món rural francès i clamorosament reivindicat per la crítica internacional. L'any 1946 aconseguí la prestigiosa "Palma d'or" del Festival de Cinema de Cannes i el "Gran Prix del Cinéma Français"; el 1948, el premi de la Biennal de Venècia; el 1953, el Gran premi de la presidència del consell al Festival del film agrícola a Roma...

Rouquier barreja amb encert i maestratge el film-documental amb la narració lírica i emotiva de la naturalesa. En altres paraules, un poema virgilià en un documental social.

"La sceneggiatura di "Farrebique" è semplice: è la storia giorno per giorno di un anno di vita di una piccola fattoria isolata della Rouergue. Le quattro stagioni scandiscono il ritmo del racconto e costituiscono la trama drammatica e naturale del film. Non ci sono intrighi nel senso banale del termine, ma il resoconto dell'"avventura" quotidiana della famiglia che lavora nella fattoria; l'inverno e la veglia, la vita a rilento, la confezione del pane in casa. La primavera, il risveglio della natura e dell'amore, la fioritura; l'estate e il tempo della mietitura, il fieno che bisogna mettere al coperto; l'autunno e l'aratura, il peso della zolla inzuppata di pioggia, la morte del nonno, la divisione dei beni alla presenza di un notaio. Infine la nascita di un bambino, evento felice che tuttavia compromette i lavori di miglioramento della fattoria: l'elettrificazione ecc.". (C. Bosséno a P. SPARTI, p. 54)

Jacques Tati va rodar el seu "Jour de fête" amb els mestres habitants de Sainte-Sévère (Indre-et-Loire). Tati ens presenta, en clau de comèdia, el conglomerat humà d'un petit poble -pagesos, botiguers, menestrais...- durant el dia de la festa Major. La senyora s'emprova el vestit a la moda de París, que la modista ha copiat d'una revista de patrons. Els homes fan cua a la barberia a l'espera d'afaitar-se i rapar-se el cabell. Els nens ajuden a muntar els cavallets de la fira. Al cafè s'organitza un ball al voltant de la pianola. A l'aire lliure es projecta un film nordamericà.

"El cinema, secondo Jacques Tati, mostra con delicatezza, senza giudizi moralistici, ma con le immagini e il sorriso, gli aspetti negativi del progresso, dell'architettura moderna, della civiltà dell'automobile, dello snobismo, della standardizzazione. Egli mette in luce la meccanizzazione dell'uomo, tutto ciò che lo rinchioda in uno "stampo" conformista e lo priva di umanità. Tati appare così, fin dal "Jour de fête", il testimone attento dei misfatti della società del XXI secolo che produce noia, conformismo, egoismo e stupidità. Tati ricorda l'antidoto: un modo di vivere libero, accettando il progresso senza essere schiavi, conservando uno stile di vita senza rinnegare la propria identità, la gentilezza, l'originalità e la tenerezza". (idem, p. 56)

Els anys cinquanta i seixanta són els de la gran transformació del món rural francès. El pagès deixa pas a l'agricultor. La publicitat el presenta com un tècnic envoltant de maquinària, vestit amb una granota blava com els mecànics. El càlcul econòmic capitalista penetra i racionalitza l'explotació familiar. S'adopta la nova cultura consumista. L'habitatge, els mobles -la televisió-, els estris de la cuina, els vestits, les festes, ja no es diferencien del món urbà. Fins i tot prendrà uns dies de vacances per anar a la platja.

*** "ÉCOUTE, JOSEPH, NOUS SOMMES TOUS SOLIDAIRES": la masca del 1988.**

El Tractat de Roma (1957) es presentava com un intent de coordinar els esforços de "modernització" econòmica dels sis països signataris. L'agricultura es convertí de bell antuvi en el cavall de batalla principal. La Política Agrària Comuna (PAC) adoptada per tal d'assegurar les rendes agràries, l'abastament als consumidors a preus baixos, l'equilibri entre producció i venda i l'intercanvi amb la resta de països, esdevingué un fracàs, si més no, no assolí els objectius esmentats. La

producció augmentava a una velocitat superior a la del consum. I, és clar, com que era subvencionada, la seva exportació, a preus de mercat, era impossible. Així començaren a créixer les boies de mantega, fins que resultava econòmicament més rendible la destrucció dels excedents que no pas el seu magatzematge.

El desembre de 1968, la Comissió donà a conèixer el "Memoràndum sobre la Reforma de l'Agricultura de la Cee", conegut com Pla Mansholt, en honor al doctor Mansholt, el seu inspirador. La proposta per tal de reequilibrar del bell nou el mercat, la producció i el consum comunitari, era la reducció dràstica dels actius agraris i una profunda reforma estructural. Fins a la data, la Política Agrària Comuna només s'havia preocupat de la regulació dels preus deixant a cada país l'actuació en el camp de les modificacions estructurals. Els pagesos posaren el crit al cel, els respectius governs s'espantaren i arxivaren el Pla Mansholt. Tanmateix, la Comissió presentà l'any 1970 tot una sèrie de propostes que, atenent a les diferències regionals, insistien en la creació de grans explotacions intensives en capital i la reducció de la mà d'obra agrícola. La crisi econòmica de 1973 frenà, si més no a curt termini, aquest procés, car la demanda de mà d'obra del sector industrial s'estroncà i l'emigració a les ciutats ja no era l'ebda.

El procés de "modernització" de l'agricultura francesa, amb tots els ets i uts, era un fet l'any 1970. La població activa agrària havia quedat reduïda al 17%. Dels quatre tractors per cada mil hectàries del 1950 s'havia passat als trenta-set. De les 2.287.700 explotacions del 1951, s'havia passat a les 1.556.000. Les explotacions de més de vint hectàries, no cal dir, havien augmentat i ocupen el setanta per cent de la superfície conreada (21).

Els costos socials de l'anomenada modernització agrícola -la ruïna de la petita propietat, el despoblament de les zones muntanyenques, l'especulació del sòl agrícola, la industrialització massiva de les zones rurals...- han estat amagats sota la catifa. Jean Lefaux l'any 1969, en plena ressaca del moviment del '68, realitza el film "Ecoute Joseph, nous sommes tous solidaires" dedicat a les mobilitzacions pageses de Bretanya. La finalitat d'aquest film de caràcter militant és descriure la situació precària dels petits propietaris dins el sistema capitalista francès, al costat de subratllar la necessària unitat entre pagesos i treballadors (i estudiants, és clar) en la lluita revolucionària per canviar les coses.

La pel·lícula s'inicia amb la revolta violenta dels pagesos de Quimper, octubre de 1967, i finalitza amb la manifestació unitària del 24 de maig de 1968 a Nantes, en la qual obrers i pagesos s'enfronten colze a colze amb les "Compagnie Républicaine de Sécurité" (CRS). Lefaux, de forma pedagògica, mostra els

mecanismes de proletarització dels petits productors i les contradiccions del sindicalisme agrari interclassista situant en una mateixa trinxera el proletariat agrícola i els petits propietaris.

Després dels focs d'encenalls del maig del '68, molts joves intenten cercar la resposta en el vent, en l'aire pur del camp. La vida en contacte amb la naturalesa es presenta com una alternativa a la societat consumista i a una quotidianitat marcada pel trinomi "metro-boulot-dodo" (22). Neixen, com a flors d'estiu, els neo-rurals. Les pel·lícules més característiques d'aquest intent de retorn a la terra, a les arrels i la pròpia identitat, són: "La soupe froide" (1974), de Robert Poret, "Le pays bleu" (1976), de Jean-Charles Tachella, "Julie était belle" (1976), de Jacques-René Sauret, i "Qu'est-ce que tu veux Julie" (1977), de Charlotte Dubreil.

La repetició en dues pel·lícules del nom de Julie s'insereix dins el costum adoptat de retornar als nom senzills i tradicionals. "Qu'est-ce que tu veux Julie" descriu les dificultats del canvi de vida i de costums d'una comunitat neo-rural. Julie compartirà el seu cos amb Simon, el seu marit, i Jacques, el mestre comunista, abans de llençar-se als braços del Manuel, un jornaler espanyol. La promiscuitat sexual dels neo-rurals toparà frontalment amb el món rural i provocarà encara més la seva marginalitat. Sébastien i Michel compartebren una amiga casual, una autoestopista, durant tot el film "Julie était belle" i provoquen d'aquesta manera la reacció cruenta d'un propietari rural, violent i purità (23).

"Le pays" (1973), de Gérard Guérin, trapitja l'ull de poll de l'immigració rural a París. Gaston, un dels 60.000 joves que cada any deixen el món rural per anar a la gran ciutat, pren consciència del significat d'aquesta deportació occitana i bretona a París. Gaston no és un neo-rural, un "hippie", sinó un jove que retorna al seu poble de Larzac amb el desig de lluitar per una vida diferent, per una identitat específica, per una llengua pròpia. Gens fàcil, la França de Giscard d'Estaing és una altra.

* "LA FRANCE DE GISCARD": la plurifacilitat dels pagesos.

El cinema francès de la dècada dels setant es caracteritza pel seu respecte al descriure el món rural. El cinema es despulla del fals folclorisme, etnocentrisme urbà, i presenta els problemes reals dels pagesos, els seus temors, les seves esperances, la seva dissort. Alguns directors, com René Allo, Jean-Pierre Denis o Bertrand Tavernier ("Le juge et l'assassin" (1975), aniran a la recerca de la cultura

popular a partir de films d'història rural. La visió nostàlgica del món rural també la podem trobar a "Le cheval d'orgueil" (1980), del conegut Claude Chabrol, que relata la vida d'una comunitat bretona a la manera d'Òtmi i el seu film "L'albero degli zoccoli".

"Il pleut toujours où c'est mouillé" (1974), de Jean-Daniel Simon, evoca la dependència cada cop més forta de l'agricultura a d'altres sectors econòmics, el problema de l'endeutament, la irracionalitat de la Política Agrària Comuna (hi ha una escena on els manifestants llencen bidons plens de llet al riu). Simón, malgrat reconèixer-li els seus mèrits, ha estat criticat per la seva visió reduccionista al considerar que la solució només és a mans del Pcf.

La disgregació de la família rural és un tema que ha estat tractat, amb més o menys encert, a "Une saison dans la vie d'Emmanuel" (1974), de Claude Weisz, i "La comédie du train des pignes" (1972), de Chevannes. La proletarització dels pagesos és el fil conductor de "La France de Glecard" (1977), de Kollatos.

Pel·lícules que, comptat i debatut, plasmen en les pantalles el traspàs de la tradicional explotació familiar agrària. "La ferme", l'úter matern dels pagesos francesos, consolidada per la revolució de 1789, i les successives, és avui terra agra subordinada al model de creixement urbà-industrial. I és que el capitalisme ha estat el riu més impetuós -la barbàrie, si ho preferiu- de la nostra història. I, tossudament, li ha volgut donar la raó, cents anys després, al seu millor estudiós, Karl Marx.

Nogensmenys, Henri Nallet (1982), que fou ministre d'agricultura en un dels governs formats en aquesta dècada pels socialistes francesos, assenyala l'explotació familiar agrària com la base i el motor del desenvolupament del sector agrari francès:

"Così, le aziende agricole invece di trasformarsi in grandi imprese industriali per beneficiare delle economie di scala, hanno, soprattutto negli ultimi anni, accentuato le loro caratteristiche di piccole aziende familiari tanto nel titolo del possesso (esse fanno sempre più parte del patrimonio della famiglia che vi lavora) quanto nella natura del lavoro utilizzato che si limita sempre più alle sole forze della famiglia.

Nonostante la scomparsa delle micro aziende e l'aumento della superficie media aziendale, non si è assistito al trionfo della grande azienda capitalistica preconizzato da Léonce de Laverge e da Lenin". (H. NALLET, p. 148)

Nallet, però, s'oblida d'afegir que les explotacions familiars agràries s'han vist abocades a la pluriactivitat, és a dir, a treballar la terra a temps parcial o compensar els seus ingressos amb rendes obtingudes en altres sectors productius. En aquest

sentit, cada cop és més freqüent, i necessari, el sou fixe d'algun membre de la unitat familiar, principalment la dona, fruit del seu treball a la fàbrica o els serveis (24).

No ens vega, ara i aquí, discutir les dades de Nallet, ni la seva tesi de pervivència de l'explotació familiar agrària francesa, tan sols volem concloure amb l'afirmació de Lacombe: "la produzione agricola diventa sempre più familiare, mentre le famiglie sono sempre meno agricole" (citat per A. CAVAZZANI, p. 18).

CAPITOL III

U.S.A.: "A clockwork orange"

La pel·lícula de Stanley Kubrick "A clockwork orange" (1971), basada en la novel·la d'Anthony Burgess, no té precisament una ambientació rural. Ans al contrari, el paisatge és el de la ciutat futura i els protagonistes són un grup de joves obsessionats pel sexe, irracionalment violents i indiferents davant la brutícia i les detalles. L'agressivitat brutal dels primers vint minuts de la cinta provoca un mareig tal, que hom ha de tancar els ulls. El film és una sàtira política, sense pietat, amb un colorat càustic, d'allò més cínic, en el qual s'inverteixen els valors morals. La distinció entre policies i malfactors, entre el bé i el mal, s'ha anat difuminant fins arribar al punt en que uns i altres són intercanviables. La violència individual és substituïda per la violència de l'Estat, amb una vehemència i crueltat, que treu de polleguera.

El procés històric del món rural dels Usa, que tot seguit intentarem donar-li un cop d'ull, contempla un fenomen similar de capgirament, si més no de canvi. L'Oest serà colonitzat, a sang i fetge, a partir del genocidi de les nacions índies. En els darrers anys, els descendents d'aquells colonitzadors són expulsats de les seves terres per l'"Àngel exterminador" del nou capitalisme. El model californià de la gran empresa agrícola està escombrant les explotacions familiars del "Midwest" amb una fúria i rapidesa colpidora. L'agricultura i ramaderia ultra mecanitzada, informatzada, esperonada per l'enginyeria genètica, ha transformat el món rural

dels Usa en el més gran laboratori tecnològic del planeta. En aquest sentit, també "La taronja mecànica" s'ha acabat imposant. Els suburbis de les grans ciutats industrials han esdevingut les grans "reserves" dels pagesos.

S'ha convertit en un lloc comú parlar de Hollywood com a sinònim de cinema nordamericà. I és un reduccionisme tan simple com espuri. Hollywood ha estat, sens dubtes, el bressol, des de 1903, de la gran indústria cinematogràfica. Però no tot el cinema "made in Usa" ha sortit, i surt, dels estudis cinematogràfics de Hollywood o de les grans companyies "Metro-Goldwyn-Mayer" (1919-1927), la "Twenty Century Fox" (1915), la "Warner Brothers" (1917), la "Universal".... Hi ha molt més cinema, tot un reguitzell de companyies independents de la "gran indústria", escampat per tot els Usa. Això sí, la seva circulació és gairebé casolana i la seva difusió a Europa limitada als Festivals de cinema i a la crítica especialitzada, ja que el mercat és controlat per les distribuïdores al servei de Hollywood. I és que el cinema és un negoci que remena molts milions de dòlars.

Hollywood és convertit, a partir de 1927, en el "vaticà" del cinema amb la creació de la "Academy of Motion Picture Arts and Sciences" i el lliurament dels Oscars. D'ençà, Hollywood ha pontificat sobre el bé i el mal, beneït el model de pel·lícules, santificat i excomulgat, per activa o passiva, directors i actors, acollit a fills pròdigs. Així, doncs, en el nostre firmament cinematogràfic només brillen les estrelles pulides per Hollywood.

Malgrat tot, Hollywood no ha viçcut d'esquenes a la societat nordamericana, ans al contrari, ha reflectit amb nitidesa, a les pantalles i entre bestidors, els canvis socials. La depressió econòmica dels anys trenta genera un corrent de radicalisme social i polític extraordinari. El nou president Roosevelt predica cada nit per les ones radiofòniques el "New Deal", la nova política dels demòcrates d'intervenció estatal per tal d'apaivaguar els efectes catastròfics del liberalisme econòmic. Mentre, els guionistes de Hollywood es veien resignats a acceptar una reducció salarial i compel·lits a col·laborar en la campanya del candidat republicà Frank Merriam, enfrontat pel càrrec de governador de Califòrnia amb el liberal Upton Sinclair. El conflicte dels guionistes amb els productors cinematogràfics facilita l'organització sindical i així, l'any 1935, neix la "League of American Writers" impulsada pel sector més esquerrà i antifeixista a l'abnegat del Club John Reed.

Hollywood, a darreries dels anys trenta, respirava un aire plenament antifeixista. L'enemic eren les idees encarnades per Hitler i, concretament, la seva vocació bel·licosa. A la creació d'aquesta atmosfera havia contribuït decisivament la quantitat d'intel·lectuals i persones vinculades al món del cinema alemany que s'instal·laven als Usa fugint del terror nazista. I, fonamentalment, la tasca

desenvolupada pel Partit Comunista nordamericà, el qual gaudia d'una secció molt activa, amb un local propi i uns animadors de prestigi. En aquesta època eren militants del Partit Comunista: Dorothy Parker, Alan Campbell, Lillian Hellman, Dashiell Hammett, V. J. Jerome, Donald Ogden Stewart, Martin Berkeley.... Hammett, per exemple, era, l'any 1934, l'escriptor que havia cobrat més (80.000 dòlars) en concepte de drets d'autor.

"En cuanto nos explicaron que podíamos ser comunistas y seguir apoyando el New Deal y a Roosevelt y que el Partido Comunista era simplemente un grupo de vanguardia que iba en esa misma dirección, nos pareció que era algo bastante razonable y convincente (...). La mayor parte de los que me enteré que eran comunistas -dijo Ring Lardner, Jr., posteriormente- eran más brillantes, más admirables y más apreciables que el resto. Una vez propuse el estogan "Las Chicas Más Guapas De Hollywood Pertenecen al Partido Comunista". (citat per D. JOHNSON, p. 177)

En aquest callu es constituïren diferents tipus de comitès de solidaritat amb els republicans espanyols i el moviment revolucionari xinès dirigit per Mao. La guerra civil i la revolució espanyola fou, sens dubtes, la nineta dels ulls dels artistes de Hollywood. Un bon grapat decidiren fer les maletes i fer cap a la "corrida" -a la "Fiesta" com diria Hemingway- de la pell de brau. Espanya, als seus ulls, era la darrera oportunitat d'evitar l'expansió del feixisme i, per tant, l'ecelat de la guerra. Upton Sinclair escriuria, adreçat al públic americà, la popular novel·la "No Pasarán". Mentre, a Hollywood, els comunistes continuaven organitzant sindicalment els treballadors -Hammet, l'any 1937, seria elegit president de la "Motion Picture Artists Committee"- i mobilitzant l'opinió pública al voltant de la causa de la República espanyola. La descripció de Lester Pine dels militants comunistes és crua i commovedora:

"siempre se puede reconocer a la gente del partido, porque son lo cuatro desgraciados que recogen las sillas, barren y hacen lo que en Hollywood nadie más se dignaría hacer". (citat per D. JOHNSON, p. 207)

La II guerra mundial donà un gir copernicà a l'opinió sobre els comunistes. L'any 1945, els Usa s'havien convertit en la primera potència internacional i els adversaris a batre ja no eren els feixistes sinó els russos, és a dir, els comunistes.

Començava, així, una altra guerra: la guerra freda. Una guerra, també, de portes encloses. Els comunistes foren presentats a l'opinió pública com a dimonis i, per tant, els responsables de tots els mals. I hagueren de pagar els plats trencats. Tot just s'iniciava la "caça de bruixes" arreu i en primer lloc, de forma exemplar, a Hollywood.

"En los 40, si te arrepentías de tu comportamiento o temías causando problemas, tenías que negar rotundamente la historia, investigarla, excoirarla y reescribirla. Abandonabas el Partido y pretendías hacer ver que jamás habías estado en él, o bien admitías tu error, o te las arreglabas para inventar alguna extraña combinación de ambas actitudes; salvo que deletaras a tus antiguos amigos y ayudarás a acorralar y a meter en la cárcel a los comunistas, te encontrabas sin trabajo". (idem, p. 296)

Pocs es negaren a passar per l'adreçador i hagueren de beure oli. Els coneguts com "els deu de Hollywood" esdevingueren el símbol de la "caça de bruixes" (25). La gran indústria cinematogràfica iniciava una nova etapa sota el signe de la repressió. La direcció de l'exili, a la dècada dels quaranta, canvià de sentit. Europa acollí amb simpatia els "blacklisted".

La història s'ha dit també com lloc comú és la interpretació del passat a través dels ulls del present. La producció cinematogràfica ho palesa amb escreix. Cinema i història, com tot seguit veurem, són dos conceptes lligats estretament i vehiculitzats pels corrents ideològics dominants. En aquest sentit, caldrà ser atent a l'any de realització de la pel·lícula, car un mateix esdeveniment serà interpretat i, per tant, assumit de manera ben diferent.

L'originalitat del model dels Usa, respecte a l'italià o el francès, radica en el procés històric de formació dels nous Estats i de construcció de l'Estat Federal. El mateix Lenin, en la redacció del programa agrari de la socialdemocràcia russa (1907), ja posava de relleu la "via americana" en contraposició a la "via prussiana", és a dir, la creació d'una classe de petits i mitjans propietaris agraris en oposició a la transformació dels petits propietaris en proletaris agrícoles. La característica essencial de la "via americana", és clar, era l'absència d'un règim feudal i, com a conseqüència, el lliure accés a la propietat de la terra per part dels pagesos. A diferència, també, del cas francès de petits i mitjans propietaris rurals, tot seguint el fil de la discussió teòrica, les explotacions familiars dels Usa es distingiran per la

seva acumulació de capital, a partir d'una més gran productivitat del seu treball, a cops, combinada amb l'explotació de força laboral aliena. Es el model conegut, així mateix, del "farmer".

L'atenció al model encetat als Usa continuaria present en l'anàlisi i reflexió marxista. Bukharin, que havia viatjat pels Usa i s'havia interessat per les qüestions agràries, no tenia pèls a la llengua en el moment de declarar, durant les sessions de la Internacional Comunista (1925), la utilitat econòmica d'un model semblant al "farmer" per a la construcció del socialisme:

"La economia colectivista es una cosa muy importante, pero no es el camino principal hacia el socialismo". (citat per LOWY, p. 290).

Tanmateix, Bukharin no s'havia deixat enlluernar pel jove

país i apuntava amb tota certesa, i premonició,:

"In America i trust e i capitalisti dell'alta finanza da una parte rovinano il contadino americano (un terzo dei contadini fu rovinato durante l'ultima crisi agraria), dall'altra questa alta finanza gli procura i fondi necessari e così diventa padrona. Tutto ciò è calcolato con grande abilità. Il capitale finanziario americano domina già le organizzazioni cooperative dei fittavoli, e questo è l'essenziale". (citat per F. RIZZI, p. 220)

Comencem, però, de cap. D'antuvi haurem de donar un cop d'ull a tres factors determinants del procés de formació dels Usa: primer, l'arribada massiva d'emigrants europeus; segon, la confrontació Nord/Sud i la imposició del model urbà/industrial; i tercer, l'antítesi Est/Oest en el desenvolupament de la Revolució Industrial. I, és clar, també haurem de parlar de l'altra cara de la moneda: les nacions índies. La formació històrica dels Usa no és pot destriar del pecat original que esdevingué el genocidi físic, moral, cultural i històric, de les nacions índies. A començaments del present segle, el 65% de la població indígena havia estat exterminada. Una altra dada: l'any 1848, quan començà la primera riuada de gent, a Califòrnia vivien prop d'uns 100.000 indis; onze anys després, no arribaven als

30.000; a les darreries del segle, la població indígena californiana fou censada en 15.000 "animals de pell vermella amb dues cames". Entretant, la població de l'Estat de Califòrnia havia passat de 379.000 habitants, l'any 1860, a 1.500.000, el 1900. Alexis de Tocqueville, al seu llibre De la democràcia en Amèrica, deixà escrit:

"Los españoles, con monstruosidades sin igual, cubriéndose de imborrable vergüenza, no lograron exterminar a la raza india, ni lograron impedir incluso que participara de sus derechos; pero los americanos de los Estados Unidos alcanzaron este doble resultado (exterminio y negación de derechos a los pocos supervivientes) con maravillosa facilidad, tranquilidad, legalmente, filantrópicamente, sin cubrirse de sangre, sin violar ni uno sólo de los grandes principios de la moral ante los ojos del mundo. Es imposible destruir a más hombres respetando mejor las leyes de la humanidad".

* Amèrica: la terra de la gran promesa.

L'any 1620 arriben a Plymouth (Massachusetts) els considerats pares de la pàtria, a bord del "Mayflower". L'any 1776, els tres milions de colons agrupats en 13 Estats, gairebé com les 12 tribus de Judà, declaren la independència respecte a la metròpoli britànica i constitueixen els Estats Units de Nord-amèrica.

Les relacions amb la població indígena, de bell antuvi, havien estat sense embuts: o tu o jo. La matança indiscriminada d'indis esdevingué ben aviat una pràctica habitual i un negoci, si més no. El problema, pels caçadors de recompenses, era demostrar la mort dels indis. El Consell de Pensilvània trobà la fórmula adient i proclama, el 4 d'abril de 1764, la necessitat de dur com a prova la cabellera dels indis shawnees i delawares. Així, doncs, no es mirà prim i els caçadors de recompenses tiraren pel broc gros, car una cabellera era una cabellera i tant se valia que fos d'home o dona, d'un vell o d'un infant. La història, i és clar el cinema, s'ha recreat amb la imatge cruel dels indis rapant cabelleres. Pot ser era certa, però, en tot cas, ho aprengheren del civilitzat home blanc.

L'extermi dels indis no era una qüestió personal, ans al contrari, era un factor imprescindible i consubstancial de l'expansió i arrelament dels colonitzadors. Una qüestió d'Estat, comptat i debatut. "Els objectius immediats són la total destrucció i

desarticulació dels campaments indis. Cal considerar essencial malmetre les seves collites i impedir que tamin a sembrar les seves terres". Aquesta ordre taxativa era signada per un home d'aspecte afable, amatent al gravat dels billets de dòlars, anomenat George Washington. Cent anys després, continuava la mateixa literatura oficial, aquest cop de la mà del famós general William Sheridan: "Cal respondre als sioux amb agressivitat, fins i tot si cal, exterminar a homes, dones i infants. Contra més matem enguany, menys haurem de matar l'any que ve". Un altre general, Philip Sherman, al capdavant, deixà escrita la sentència que ha fet fortuna, sobretot al cinema,: "Només conec un indi bo: l'indi mort".

El "melting pot" és el tret característic de la població nordamericana. Un conjunt de persones procedents de diferents països europeus, de creença religiosa diversa, i reclutats entre totes les classes socials. Si, a més a més, aplegem els negres africans i, en menor quantitat, els xinesos l'olla barrejada és completa. Tanmateix, hi han unes característiques comunes: els primers que arribaren, britànics, francesos i alemanys, eren puritans, hugonots, o d'altres tipus de credo, que fugien de la persecució religiosa; després foren cap els fugitius de la fam, irlandesos, o de la misèria, italians, polonesos, russos... expulsats per les transformacions agràries finiseculars. Tots plegats, o són fugitius per raons religioses, polítiques, o proscrits per la justícia, o són marginats del sistema productiu, pagesos, menestrals. Amèrica és la terra de la gran promesa, la possibilitat d'una nova vida. I són joves amb tremp, disposats a tot. A matar o morir, o morir matant, i, sobretot, a matar-se treballant. D'altre, se'n dirà més tard esperit d'empresa. La veritat és que les nacions índies ho tenien força mal parat amb aquest exèrcit de carros de foc. I a més no s'acabaven mai, ans al contrari, cada cop eren més. Eren com les ones del gran llac, que quan en moria una tot seguit neixia una altra.

Un "melting pot" sota l'hegemonia dels blancs, anglo-saxons i protestants (WASP). Però extremadament heterogeni i, fonamentalment, gelós de la seva llibertat, de pensament o de propietat. La cohesió, doncs, només podia fer-se a través de l'acatament de la pluralitat ideològica i religiosa, el respecte absolut a la llibertat individual, i l'enemic exterior comú, la metròpoli, els indis o els mexicans. La llengua anglesa, força modificada amb el pas del temps, s'imposà com a llengua comuna. A més a més, els nou vinguts no pensaven pas tornar al seu lloc d'origen, fins i tot volien ser els primers en sentir-se nordamericans i, per tant, els primers interessats en abandonar la llengua i cultura pròpia. Al capda-vall, era com si tornessin a nèixer. Més que la nació d'origen, la població s'estructurà internament a partir de les creences religioses. Les diferents tipus d'esglésies seran, encara ho són, les formes d'organització social per excel·lència.

L'any 1912, amb la incorporació dels nous Estats d'Arizona i New Mèxic a l'Unió, es clou el procés de formació territorial del jove país, després de més d'un segle de compra de terrenys, aneixons, colonitzacions i conquestes territorials en perjudici, principalment, del seu veí del sud: els Estats Units de Mèxic. I de les nacions índies, és clar. Els colonitzadors havien convertit els Usa en un gran país, amb més de nou milions de quilòmetres quadrats, i un dels més poblats de la terra.

Els tres factors essencials que caracteritzen l'evolució demogràfica dels Usa són: el creixement ràpid, el moviment vers l'Oest i la concentració urbana. La població Usa, en xifres absolutes, passa dels 3 milions l'any 1780 als 50 milions el 1880, i dels 100 milions l'any 1920 als 227 milions el 1980. La densitat, però, donada la seva extensió, no arriba als 8 habitants per quilòmetre quadrat l'any 1880, i cent anys després, amb els 24 habitants per quilòmetre quadrat, continua sent una de les densitats més baixes del món.

Les causes de la forta pressió demogràfica, que motivà, entre d'altres factors, el moviment cap a l'Oest, fou deguda als ritmes de natalitat i mortalitat i, en segon lloc, a l'immigració. La joventut dels immigrants i la joventut del nou país determinaren un elevat índex de natalitat, al voltant del 30% a les darreries del Vuit-cents. El progrés econòmic i la qualitat de vida motivaren, a l'ensam, reduí considerablement l'índex de la mortalitat, sempre per sota de la natalitat. Al costat d'aquest comportament demogràfic, la immigració suposà un valor afegit en el procés general de creixement de la població. De 1820 a 1920 arribaren als Usa 36 milions d'immigrants, dels quals només se'n tornaren 11 milions, és a dir un saldo migratori positiu de vint-i-cinc milions de persones.

El corrent immigratori, fins el 1870, més important procedia de la Gran Bretanya i Alemanya. A partir d'aquesta data començaren a afuir en massa els immigrants arribats de l'Europa meridional, Itàlia, i oriental. A començaments de segle, cal destacar la presència nombrosa d'immigrants procedents dels països nòrdics.

La revolució dels transports marítims amb la incorporació dels vaixells a vapor incrementà extraordinàriament les persones que decidiren fer "les amèriques". La taxa mitjana d'immigració durant el quinquenni 1880-85 fou de 600.000 persones, només l'any 1882 s'arribà a la xifra de 789.000. Precisament, fou en aquest període quan es votaren les primeres lleis de limitació i control de la immigració. Cal recordar que per aquestes dates s'havia acabat la colonització del "Far-west" i els sindicats obrers intentaven controlar el mercat de treball i, per tant, eren els primers interessats en retallar dràsticament la immigració. Els més perjudicats per aquestes lleis foren els immigrants orientals procedents, principalment, de la Xina. Malgrat tot, l'onada immigratòria encara es faria més gran. De 1903 al 1914, es calculen en

més d'un milió d'immigrants els que desembarcaren anualment als ports dels Usa. A la fi, s'establí una quota pels immigrants de la majoria de països. Però solt la depressió econòmica dels anys trenta estroncava de debò aquesta riuada humana.

Moltes pel·lícules, des de la incomparable "The Immigrant" (1917) de Charles Chaplin, han fet esment tan a les causes de l'emigració, per exemple el magnífic musical "Fiddler on the roof" (1971), com a la seva arribada a la terra de la gran promesa. Els suecs i italians, cinematogràficament, han estat els més actius. Jan Troell intentà descriure l'epopeia dels emigrants suecs a "Utvandrama" (Els emigrants, 1972) a través de les vicissituds d'una família, que ha de lluitar contra les adversitats d'una terra fèrtil. Els italians són més urbans i prefereixen explotar la veta inesgotable de la màfia, la correguda organització siciliana, de caràcter essencialment familiar, trasplantada pels emigrants als Usa. Vegeu, entre d'altres, "The godfather" (En dues parts, 1972 i 1974), de Francis Ford Coppola -una de les pel·lícules més taquilleres de la història del cinema i que ha assolit més Oscars- i l'intent també èpic, menys reeixit tot i que no menys digne, de Sergio Leone a "C'era una volta America" (1984).

Els immigrants, així mateix, portaran als nous corrents polítics i sindicals del vell continent. No endebades, el Primer de Maig es commemora en record dels màrtirs de Xicago (1886), la majoria immigrants alemanys. Els suecs i italians, també en aquest fil cinematogràfic, han estat els més actius. Bo Widerberg a "Joe Hill" (1971) reivindica la figura del líder sindical Joe Hillstrom, emigrant suec arribat l'any 1904 i executat per la Justícia el 1915. El mateix any Giuliano Montaldo relata a "Sacco e Vanzetti" el procés irregular i l'execució injusta de dos anarquistes italians, l'any 1920.

Els nou-vinguts s'instal·laren preferentment a la costa atlàntica -New York, Pensilvània, Massachusetts, Ohio- i a les ciutats de més de cent mil habitants. Així, doncs, no foren els protagonistes de la colonització de l'Oest sinó la mà d'obra que feia funcionar la gran indústria nordamericana del nord-est. A mitjats del vuit-cents, la indústria nordamericana es desempallegà de la tutela tecnològica de la ex-metròpoli i començà a revolucionar el món industrial amb els nous invents i, sobretot, amb la divisió del treball i la producció en sèrie. L'any 1846, Elias Howe inventà la màquina de cosir i Morse construí el telègraf magnètic, el qual transformà radicalment els mitjans de comunicació. La primera línia de ferrocarril fou inaugurada l'any 1830. L'any 1860 la xarxa fèrria ocupava una longitud de 50.000 km. En aquests trenta anys s'invertiren al voltant de 1.250 milions de dòlars en la construcció del ferrocarril. Tanmateix, la locomotora de la gran indústria del Nord-Est no podia continuar avançant a tota marxa cap a l'Oest sense abans solucionar el problema del Sud.

• **"GONE WITH THE WIND": el sentit de la terra ("Tara")**

Texas havia estat territori del regne d'Espanya fins el 1821, quan Mèxic aconseguí la independència i, per tant, s'integrà com Estat membre de la Unió dels Estats Units de Mèxic. El nou estat seguí una política de portes obertes i no posà país a les rodes de les caravanes d'immigrants procedents del país veí del Nord. Ben aviat, la població angloxasona superà a la d'origen hispana. L'any 1829, el president Andrew Jackson realitzà una oferta de compra fixant el preu en quatre milions de dòlars. Mèxic la rebutja i començà el conflicte. L'any 1836, Sam Houston derrotà definitivament a les tropes del general Santa Anna i proclamà la independència de Texas. L'any 1945, el president James Polk redactà l'acta d'annexió del nou Estat als Usa.

"...la apropiación de territorios ajenos encontró su plena justificación en una enjundiosa teoría política cuyo primer vocero fue el presidente John Q. Adams. Se trata de la teoría del Destino Manifiesto, que tuvo manifestaciones tan delicadas como ésta pronunciada por el presidente Calhoun con la cabeza engallada y el disco colombino apuntando en forma de pitón hacia el centro del mapa de Texas: "Está dentro del destino de nuestra raza extenderse a este territorio", lo que hace de Calhoun un precedente literal de Adolf Hitler". (A. FERNANDEZ SANTOS, p.97)
(26)

El "Compromís de Missouri"(1820) havia autoritzat l'esclavitud només als Estats situats al Sud del paral·lel 36, dividint de fet la Unió en dues meitats. Era un pacte entre dos models socials i econòmics radicalment diferents. El Sud aristocràtic i esclavista havia optat pel monocultiu del cotó en grans plantacions. Mentre, el Nord industrial maldava per un tipus de relacions plenament capitalistes basades en l'explotació del treball assalariat.

A inicis dels anys quaranta el mercat d'esclaus era plenament saturat i els preus rebotats. Fins i tot, es deixà retomar a un bon nombre d'esclaus, els quals crearien a l'Àfrica l'Estat de Liberia (1847), per tal de reequilibrar l'oferta i la demanda. Malgrat tot, les mesures eren insuficients i, per tant, l'annexió de Texas era cosa de vida o mort per l'economia dels Estats sudistes, ja que el nou Estat permetria absorbir els excedents i restablir els preus. No en va, la nova Constitució de Texas garantitzava al propietari el dret a perpetuïtat sobre l'esclau i prohibia la compra d'esclaus procedents de qualsevol indret que no fos els Usa.

Les diferències, però, entre el Nord i Sud augmentaven amb el pas del temps. Cada vegada esdevenia més difícil obligar als Estats del Nord, necessitats de mà d'obra, a retornar els milers d'esclaus fugitius del Sud. I la incorporació de nous Estats a la Unió reforçava les posicions abolicionistes. Els Estats sudistes es sentiren amenaçats i constituïren, l'any 1861, la "Confederació d'Estats d'Amèrica", amb Jefferson Davis com a President. L'atzagada secessionista dels cavallers del Sud endegà una guerra civil que durà quatre anys i que, al capdavant, significà la mort de 600.000 persones i unes pèrdues econòmiques prop dels 8.000 milions de dòlars.

El vent del nord, l'esbafec de la locomotora, esbaconà el gegant amb peus de fang sudista. Tot un món anava d'oros. Els negres debien de ser esclaus per a esdevenir proletaris. Tota una carrera, del no res a la misèria, en clau marxiana, de Groucho és clar. Els propietaris agrícoles substitueixen la mà d'obra per maquinària tot revolucionant les tècniques de conreu.

Scarlett O'Hara, després de la caiguda d'Atlanta a mans del general Sherman, torna a casa seva. Tara és la seva pàtria, la terra dels seus pares, el cementiri dels seus avantpassats, el sentit de la seva vida i la força de la seva voluntat. La darrera seqüència de la primera part de "Gone with the wind" és una petita joia: Scarlett O'Hara, desesperada i abatuda, cau de genollons a terra, tot seguit pren un grapat de terra i s'alça amb fúria bo i llençant imprecacions. Posa com a testimoni a Déu que abans de tornar a passar fam i misèria, privacions i humiliacions, és disposada a mentir, robar o matar. Es tracta, evidentment, d'una pregaria blasfema, però un tipus d'oració, al cap i la fi, semblant a la dels colons de l'Oest. La colonització de l'Oest es realitzà a sang i fetge, la propietat rural neixeria amb violència i es defensaria a trets. Lee J. Cobb exclama a "True grit" (1969) d'Henry Hathaway:

"¡Esta tierra la ganamos a tiros, Price. ¡Y por lo tanto sólo la perderemos a tiros!
¡Está sembrada de muerte!"

• **"El Western": el pecat original.**

La frontera dels Usa fou durant una pila d'anys el riu Mississipi, més enllà començava les àrides planures seguides dels grans deserts. El moviment econòmic seguia el curs del riu, la ruta ahora, amunt i avall, dels viatgers. New Orleans esdevingué, d'aquesta manera, en l'abocador humà i eco-nòmic dels Estats de la Unió.

L'annexió de Texas, la colonització al nord d'Iowa i Minnesota i, sobretot, de Califòrnia, Estat federat l'any 1850, aixemplant els límits territorials. Tanmateix, entre el Mississipi i les muntanyes Rocoses restava un ampli territori buit des del punt de vista dels colonitzadors. La pressió demogràfica i les necessitats econòmiques de la indústria del Nord-Est d'obrir nous mercats i d'abastir a preus baixos la creixent població urbana esperonà l'anomenada conquesta de l'Oest. Cal, però, tenir present les diferències geogràfiques i econòmiques de les grans planures centrals ("Mid-west") i les zones desèrtiques a l'oest de les Rocoses fins al Pacífic ("Far-west"), així com la diversitat central entre el Nord, essencialment el "Mid-west", i el Sud-Oest colonitzat prèviament pels espanyols i mexicans.

La divisió geogràfica del treball s'establí en un Nord-est industrial, un Sud-Oest productor de cotó i un Oest agrícola i ramader. Califòrnia era un altre món, la veritable terra promesa, les mines d'or i la fertilitat dels conreus. La febre d'or, la via més ràpida per enriquir-se i canviar de vida, desfermà tota mena de passions. Desenes de milers de persones enpreneren el camí d'orient tot seguint el crit encisador: or!. L'or com la mel fou un focus d'atracció humana al voltant del qual creixeren les ciutats, els negocis, els plaers de la vida i la violència de la mort. Robert Mitchum, el pistoler-predicador del film "Five Card Stud" (1968) d'Henry Hathaway, sermoneja:

"Hay algo curioso en el oro: no lo parece (...). Pero cuando alguien descubre oro, el Paraíso se convierte en un estercolero".

La pel·lícula "Paint your wagon" (1969), de Joshua Logan, relata el naixement d'aquests tipus de ciutats, de la nit al dia, i, com no, els conflictes derivats de la manca de dones. "The treasure of the Sierra Madre" (1948), de John Huston, descriu els aspectes més sordids de la naturalesa humana a través dels enfrontaments de tres buscadors d'or enfebrits per la cobdícia. "The gold rush" (1925), de Charles Chaplin, és una joia del cinema mud que narra la quimera de l'or, i de l'amor, en aquesta ocasió ambientada a la llunyana Alaska.

L'Oest esdevingué el graner i la granja de l'Est industrial, així com el proveïdor de les necessàries matèries primeres. Destaquem, entre d'altres, els jaciments riquíssims d'ulla de Wyoming i Colorado i els de petroli de Texas i Oklahoma. Un cop exhaurida la febre de l'or, començà la febre del petroli, de l'or negre com de seguida se'l batejà. A "Giant" (1956), de George Stevens, la substitució dels vedells pel petroli com a font principal de riquesa envolta el drama generacional d'una família texana.

El ferrocarril esdevingué durant tota aquesta època el motor de l'economia, el sector punta de la indústria pesada i de bens de producció, i el cordó umbilical de la Unió. El 10 de maig de 1869 tingué lloc un fet històric: la unió a Promontory Point (Utah) de la Central Pacific i la Union Pacific. El ferrocarril lligava per primer cop, des de Sacramento (Califòrnia) fins a Omaha (Iowa), l'Oest amb l'Est atravesant els congosts de Serra Nevada, els deserts al voltant del llac Salat i les planures centrals plegades d'indis. L'any 1883 entraven en funcionament simultàneament el ferrocarril del Pacífic del Nord, des de Portland (Oregon) fins a Duluth (Minnesota), a la vora del llac Superior; i el ferrocarril del Pacífic Sud, des de Los Angeles (Califòrnia) fins a New Orleans (Luisiana). La colonització i explotació de l'Oest era ja un fet irreversible.

"Los movimientos colectivos, o etapas de asentamiento, son, sumariamente, estos: descubrimiento y exploración de nuevos territorios (área de ensanchamiento); establecimiento en ellos de las comunidades de colonos; reacción de una frontera elástica (sucesivas áreas de ensanchamiento del área de ensanchamiento); distribución y organización de la propiedad rural basada en el principio de conquista y de la sangre humana derramada como título de valor catastral; trasvase de mercancías a través de los espacios continentales y creación escalonada de mercados; tendidos de líneas de comunicación y apertura de pistas; eliminación de los pueblos aborígenes, su memoria y su cultura; luchas de predominio entre grandes y pequeños dominadores de la tierra; pugna entre dos concepciones incompatibles de los límites éticos de la propiedad privada que sirve de pretexto para desencadenar una guerra civil en la que ambos contendientes

están de acuerdo en lo fundamental; levantamiento de poblados y tumultuosa conversión de estos en ciudades; llegada a éstas de los portadores de la ley ...". (A. FERNANDEZ SANTOS, p. 74)

Per a cada etapa, com diu Fernández-Santos, existeix un tipus particular de "Western", tot i que molts presenten barrejes. Així, doncs, hi han "Westerns" d'exploradors, "Westerns" de caravanes, "Westerns" d'indis, "Westerns" de "cow-boys" i "farmers", "Westerns" de poblats i ciutats, "Westerns" del ferrocarril.... El "Western" és un gènere particular i característic de la literatura i, molt especialment, del cinema.

"Cuando alguien entra en un cine o enciende un televisor para contemplar una película del Oeste sabe por adelantado lo que va a ver o qué quiere ver (...). El cine del Oeste tiene condición y cualidad de rito y todo rito es por fuerza repetitivo (...) el itinerario de esta misa pegana que llamamos "Western" ". (idem, pp. 16-17)

No hi ha "Western" que no surti un predicador o que la família al voltant de la taula i del foc de camp de la caravana escolti el relat bíblic. Els mites bíblics, doncs, impregnen la concepció i la visió del "Western":

"Los mitos bíblicos que más hondo han herido al "Western" y que más se interrelacionan en su entramado, son el mito del pecado original, mito genésico por excelencia, y el mito de la tierra prometida, mito mosaico por excelencia. Uno y otro se sostienen y destruyen recíprocamente y de su precario equilibrio mutuo surge un tercero, el mito del patriarca, mito profético por excelencia". (idem, p. 88)

El profeta al "Western" no és un ermità de vida contemplativa o un pòtol místic parant l'altra gaita, ans al contrari, és un pistoler i la llei sagrada és pregonada amb un Colt:

"RODDY McDOWALL: ¿Y quién le da a usted, Martin, el derecho a matar?

ROBERT MITCHUM: ¡Dios! ¡Y mister Colt, de nombre Samuel! ¡Un nombre bíblico!"

L'home, a tot estirar: el cap de família, és el protagonista humà indiscutible d'aquest gènere cinematogràfic. Hem dit l'home i encara hauríem de ficar més prim i sotjivar-lo com a home blanc, és a dir, el colonitzador. El "Western" és per definició misogin i racista, la dona i l'indi són purament decorats o subjectes passius. L'home de l'Oest transita i la dona resta lligada a casa i a la terra. Randolph Scott ho diu, sense embuts, a "Ride Lonesome" (1959) de Budd Boetticher:

"CARRIE: Yo sé cuidar de mi misma.

BRIGADE: Si fuer: usted mi mujer, no tendría necesidad de saberlo.

CARRIE: ¿Por qué?

BRIGADE: Porque no estaría usted aquí. Este no es lugar para una mujer."

A "Johnny Guitar" (1953), de Nicholas Ray, el "Western" més poètic, dues dones són les protagonistes, però no són gràcies als seus comportaments masculins:

"VIENNA: En el Oeste, ser hombre es cómodo.

(...)

GUITAR: ¿A cuántos hombres has olvidado?

VIENNA: A tantos como mujeres tu recuerdas.

(...)

GUITAR: ¿Por qué te odia tanto Emma?

VIENNA: Dancing Kid anda detrás de mi y ella está enamorada de él.

GUITAR: ¡Pero si ayer tarde quería colgarte!

VIENNA: Kid le hace sentirse mujer. Esto la perturba."

Les nacions índies s'estenien per tot el territori. Cal subratllat d'antuvi la seva diversitat i heterogenitat, sovint manifestada en oberta hostilitat. Les tribus de la gran planura eren, essencialment, nòmades i vivien de la caça dels populars

bisons. Les més importants, i conegudes gràcies al cinema, són: els Sioux (entre Dakota i Montana, i el sud del Canadà), els Apatxes (Montana) -cal no confondre amb els Apatxes "Mescaleros" i "Coyoteros", situats als dos costats del riu Grande, entre els Estats de New Mèxic i Arizona, recol·lectors i, posteriorment, excel·lents comerciants-, els Kiowas (Montana i Oklahoma), els Dakotas (Dakota), els "Cheyennes" (Dakota del Sud i Oklahoma), els "Comanches" (Wyoming i Texas), els Kansas(Kansas), els "Navajos" (Arizona i New Mèxic)...

Les Companyies ferroviàries contractaren a diversos caçadors de bisons per tal d'alimentar als milers de persones que treballaven en la construcció del ferrocarril. D'aquesta manera sorgiren homes com William F. Cody, popularment conegut com Buffalo Bill. Aquest havia estat correu del Pony Express i soldat a les ordres del general Custer. La seva tècnica de galopar al costat del bisó i tombar-lo bo i disparant-li a l'orella fou ben rebuda pels comerciants de pells. Sigui per la necessitat de carn o de la seva pell, més d'un milió de bisons desapareixeren l'any 1870 de les praderes. Una cosa era clara: no hi havia prou bisons per a alimentar a tanta gent i, menys, la cobdícia dels homes blancs de l'Est, que es passejaven fatxendes amb les pells de bisó.

El sistema de propietat privada de la terra implantat pels colonitzadors fou, tanmateix, pitjor que la matança de bisons. Dues concepcions de la terra s'oposaven frontalment: l'indi considerava la terra com un bé col·lectiu, mentre l'home blanc es devia per la possessió d'una parcel·la de terra. El missatge adreçat pel cap Seattle, de la tribu dels Suwamish, al president dels Usa, l'any 1855, és un document que, ultra de posar la carn de gallina, palesa nítidament la visió indígena de la terra:

"El gran jefe blanco envió palabra de que desea comprar nuestra tierra (...). Nosotros consideramos su oferta porque sabemos que de no hacerlo así el hombre blanco puede venir con pistolas a quitárnosla. El gran jefe Seattle dice: ¿cómo intentar comprar o vender el cielo, el calor de la tierra? La idea nos resulta extraña. Si no es nuestra la frescura del aire o el destello del agua, ¿cómo pueden comprárnoslas? Cada pedazo de tierra es sagrado para mi pueblo (...). Sabemos que el hombre blanco no entiende nuestras razones, que para él una porción de tierra es la misma que la siguiente. La tierra no es su hermana sino su enemiga y cuando la ha conquistado se retira de ella. Deja atrás la sepultura de su padre, no le importa. Y olvida también el lugar donde nació su hijo. Su apetito de tierra hará que la devore y deje un desierto a su espalda. La sola vista de sus ciudades llena de pánico los ojos del "piel roja". Pero quizás esto es porque el "piel roja" es un salvaje y no lo entiende. No existe un lugar pacífico en las ciudades del hombre blanco. Ningún lugar para oír las hojas en primavera o el susurro del vuelo de los

insectos (...). Si decidieramos aceptar la compra de nuestra tierra lo haría con una condición: que el hombre blanco tratase a las bestias de esta tierra como a sus hermanos. Yo soy un salvaje y no entiendo cómo el humo del "caballo de hierro" puede ser más importante que el búfalo (...). Si les vendemos nuestra tierra, ámenla como nosotros la hemos amado, pues ni siquiera el hombre blanco está exento del destino común". (citat per A. FERNANDEZ SANTOS, pp. 28-29)

Els geògrafs Raymond F. Dasmann i Carl Sauer afirmen que allò que esdevingué a Califòrnia entre 1850 i 1910 fou una catàstrofe ecològica de tal magnitud que només pot ser comparada amb la extinció postglacial d'algunes espècies. Aturem-nos, si us plau, en l'extermi d'una part de l'espècie huana: la raça índia.

En el principi i havia terres i caça per a tothom. Després s'imposà la delimitació de zones entre colons i tribus índies. Posteriorment, el govern federal intenta comprar les terres als indis, i davant la negativa avia la cavalleria i tanca els supervivents a les anomenades reserves. Més tard, els indis seran compel·lits a canviar tot sovint el lloc de la reserva, sempre per a fer cap a terres pitjors. A la fi, els indis es revoltin i són passats per la pedra. Una història que es repetirà per tot i que patiran totes les nacions índies. Esmentem, a tall d'exemple, el cas dels Sioux.

El gran cap "Red Cloud", després de tot un seguit de lluites, accepta l'oferta del govern federal de retirar-se a la zona de "Black Hills" (Tossal Negre). "Black Hills" no tenia cap mena de valor econòmic per Washington i, en canvi, era pels Sioux el seu recinte sagrat, on vivien els deus i enterraven els morts. Però, a començaments dels anys setanta, hom descobrí or en aquelles muntanyes i una gemació de persones hi féu cap. Els Sioux protestaren, car, a més a més de lloc sagrat, "Black Hills" els pertanyia segons el tractat signat. L'arribada d'un jove general anomenat John Armstrong Custer, de fama sinistra entre els indis, desfermà els recels dels Sioux i d'altres tribus -"Cheyennes", "Comanches", "Arapajoes", ...- refugiades a la muntanya sagrada. "Red Cloud", prudent, decidí confiar en les promeses del President Grant. Tanmateix, com de costum, la fracció més exaltada es separà sota el comandament del sioux "Sitting Bull" i el "cheyenne" "Crazy Horse".

El febrer de 1876, el coronel Reynolds assaltà per sorpresa un campament indi prop de "Little Powder". I l'esborrà del mapa. La resposta no es féu esperar. El 17 de març, "Crazy Horse" presenta batalla al general Crook, i aquest, quan les coses

anaven a mal borràs, ordena la retirada sense esperar els reforços. La batalla ha passat als llibres d'història amb el nom de "Rosebudd", els indis l'anomenaren "batalla de la noia que salvà al seu germà".

El general Custer, amb el pit inflat d'orgull i de reverja, s'adreçà directament cap el cor del refugi dels indis, conegut amb el nom de "Little Big Horn", deixant al seu darrere un estel de destrucció i un mar de sang mai vist. "Sitting Bull", entretant, havia concentrat un formidable contingent de guerrers procedents de les més diverses nacions índies. I esperava, pacienment, que Custer s'endinsés pel congost fins a la gola del llop. Aquell dia, el 25 de juny de 1876, els guerrers indis es tregueren l'espina i derrotaren sense pietat al poderós exèrcit regular dels Usa. No hi hagué presoners, ni sobrevivents. L'opinió pública nordamericana posà el crit al cel i acusà els indis d'una matança execrable. "Sitting Bull" responia lacònicament:

"El Gran Jefe Blanco habla por muchas lenguas. ¡Todas ellas mienten! Cuando el soldado blanco hace una matanza de indios dice que ha ganado una batalla. Pero cuando el indio gana una batalla, el soldado blanco dice que el indio ha hecho una matanza de blancos". (idem, p. 94)

La repressió, dirigida pel general Crook, es concentrà en l'anorreament sistemàtic de les reserves índies. Molts cabdills negociaren a corre culla la salvació de les seves tribus. "Cazy Horse" fou assassinat, en la primavera de 1877, a Fort Robinson mentre esperava entrevistar-se amb el general Crook. Els "Cheyennes" foren expulsats violentament de "Black Hills" i conduïts a Fort Reno. Dels bisons només quedaven els óssos deixats per l'home blanc. Els guerrers no podien caçar i hagueren de menjar el que mai havien menjat: carn de coirot, car el coirot era l'únic animal que campava per aquell desert. Al cap d'un més, decidiren tocar el dos cap el nord. Deu mil soldats i molts més colons tingueren cura de convertir aquest èxode cap a la terra promesa, en una drecera cap a l'escoxador. Gairebé cent anys després, John Ford va portar a les pantalles del cinema, de manera honesta, el genocidi dels "Cheyennes". El títol del film, val la pena recordar-lo, és "Cheyenne Autumn" (1964).

La mort del legendari "Sitting Bull", l'any 1890, revifar els ànims dels sioux i els conduí, de la mà del cap "Big Foot", a la darrera i definitiva batalla com a poble lliure. L'exèrcit dels Usa, ara amb armes més mortíferes, liquidà els sioux a "Wounded Knee". D'aquesta manera, "Wounded Knee" s'ha convertit en el "Guemika" de les nacions índies (27).

El tractament dels indis pel cinema és un reflexe fidel dels canvis en la consciència col·lectiva nordamericana. A trets generals, podem oferir el patró següent: si els indis moren com a mosques, sovint, al voltant dels cercles de caravanes, som als anys quaranta; si els indis continuen caient del cavall però amb més dificultat i, a cops, a contracor, som als anys cinquanta; si els indis són presentats com a víctimes innocents i, fins i tot, guanyen alguna batalla, som als anys seixanta; i si els indis són un poble amb una cultura pròpia, que cal conèixer i respectar, som als anys setanta.

Posem un exemple clarificador: la visió d'un mateix fet, la batalla de "Little Big Horn", en dues pel·lícules, "The died with their boots on" (1941), de Raoul Walsh, i "Little big man" (1970), de Arthur Penn. El famós general Custer, al primer film, és un jove ben plantat, interpretat per Errol Flynn, el galant de moda, que mor heroicament al capdavant de la seva tropa. Al segon film, és un personatge paranoic i menyspreable. Així, doncs, en trenta anys un mateix personatge històric passa d'heroi a assassí. L'any 1941 es tractava de preparar a l'opinió pública per a participar directament a la Segona guerra mundial i glorificar les virtuts castrenses fins al punt de morir en el compliment del deure. L'any 1970, la societat nordamericana s'interrogava sobre el sentit de la guerra del Vietnam i els mètodes de lluita utilitzats per l'exèrcit, si més no tenia remordiments de consciència.

John Ford, el gran mestre, és una excepció. L'any 1948 amb "Fort Apache" ja s'atrevia a caricaturitzar, patèticament, al fundador del Setè de Caballeria, el general Custer, donar la raó als indis i fer-los guanyar la batalla. El tomb, però, vindrà a partir del '68 nordamericà, és a dir, la guerra del Vietnam, la lluita pels drets civils dels negres, els assassinats de Martin Luther King i Robert Kennedy.

L'any 1970 s'estrenen tres pel·lícules polèmiques amb la història oficial i de gran èxit: la citada "Little big man", "Soldier blue", de Ralph Nelson, i "A man called horse", de Elliot Silverstein. "Soldier blue" relata la matança d'un poblat cheyenne a mans dels soldats comandats pel sanguinari coronel Clivington. Les altres dues pel·lícules, amb pretensions antropològiques, es descriuen la vida dels cheyennes a través dels ulls de dos homes blancs capturats pels indis i que assumeixen la seva cultura. La comparació entre les dues formes d'entendre la vida és el fil conductor de "Little big man". Mentre, l'argument de "A man called horse" és la conversió en ritual cultural dels costums considerats sanguinaris. Per primer cop, els indis gaudeixen de sentiments positius, són capaços d'estimar i de plorar; els homosexuals són respectats; es subratlla la pràctica de "parella oberta", almenys en el cas de l'home, que comparteix la seva vida sexual amb la seva dona i

curyades. I, sobretot, dipositaris d'una cultura riquíssima. Els indis són considerats, per boca del vell cap, els "éssers humans", és a dir, els salvatges són els altres, els homes blancs.

Hom diria que les nacions índies han guanyat, després de mortes, la batzila "moral". Ara, els nordamericans senten vergonya del genocidi indi, de les reserves convertides en camps de concentració i d'extermini. Els indis, però, no són els vencedors d'aquesta pel·lícula, ni tan sols ha hagut un procés com el de Nüremberg. Els indis, simplement, són objecte de protecció com les balenes o els parcs naturals. A tot estirar, s'admira la seva cultura, principalment a través de la literatura (28), sense recuperar la seva història. Els indis no tenen història perquè no tenen ni present i, menys, futur.

*** "JOHNNY GUITAR": el mite del pistolero.**

Un grup de "Cowboys", comandats pel ranxer Macivers i armats fins els dents, penetren violentament al "saloon" regentat per la Vienna tot quadrant-se davant la banda de malfactors de Dancing Kid. Quan tothom és a punt de desfundar els revòlvers, un home, desarmat, es gira de la barra mentre sorbeix amb fiema una taca de cafè:

"JOHNNY GUITAR: (a Dancing Kid) ¿Tiene usted un cigarrillo, amigo? (aquest, sorprès, li dóna una cigarreta. Guitar, amb la cigarreta a la mà s'encara a Macivers.) ¿Me da fuego, amigo? (el ranxer encèn amb un llumí la cigarreta i Guitar frueix d'una glorada profunda) ¡No hay nada mejor que un cigarrillo y una taza de café! Hay hombres que padecen la fiebre del oro, o del dinero. (a Macivers) Otros lo único que quieren son tierras y ganado. (a Dancing Kid) Y otros que tienen debilidad por el "Whisky" y las mujeres. ¡Pero lo único que de verdad necesita un hombre es una taza de café y un cigarrillo!"

Tanmateix, a l'Oest, calia com a mínim un altra cosa: un Colt. Sense un revòlver hom anava despullat, si més no, era incapaç de defensar el seu criteri:

"ANDREWS: Sus enemigos son fuertes, Vienna. Más fuertes que yo. Le deseo buena suerte.

VIENNA: Gracias, señor Andrews, pero no creo en la buena suerte. Lo que necesito son fusiles".

O inspirava recel:

"McIVERS: ¿Por qué no vas armado, forastero?

GUITAR: Porque no soy el más rápido al oeste del Pecos."

Al pistolero, però, se'l reconeix a cop d'ull, tot i que, com en el cas de Johnny Guitar, es cobreixi amb pell de be. El seu aire és impenetrable mentre la seva mirada taladra fins el moll de l'ós. Trapitja tort i segur envoltat d'una aurèola

demoníaca, que posa l'all al cor. No és un trapella ("villano"), un hipòcrita, que renega de la seva condició, ans al contrari sempre dóna la cara, a pit descobert. És un "outlaw", un fora llei, que accepta estòicament el seu destí bo interpretant totalment el seu paper fins a les darreres conseqüències. Mata únicament quan és imprescindible, i ho fa sense tremolar-li la mà, sense experimentar cap sentiment, ni de satisfacció o de reverja. És, al capdavant, el seu ofici i intenta fer-ho com un professional. Així, fins que un dia Casorat s'enfrontarà amb algú més ràpid que el faci mossegar la pols. Aleshores, podrà reposar en pau, sota terra.

"Si la muerte es en el "western" obligatoriamente ritual, el ejecutor de esa muerte debe por fuerza ser un personaje oficiante, un sacerdote (...). El mito se funda en el hecho de que el pistolero es el sacerdote de una misa homicida -un sacrificio en sentido literal- que es fascinadora porque es imposible de imaginar fuera de una moral en la que se combinan, sin frontera que las diferencie, la elegancia y el refinamiento con la barbarie y el arcaísmo". (idem, p. 190)

El pistolero, seguint la Bíblia, és l'àngel de la mort, el mite de l'àngel exterminador d'un món parit amb sang i dolor. L'edat de matar coincideix en el "Western" amb l'edat de procrear. El pistolero és el "dolent" de la pel·lícula però, i aquesta és la mare dels ous, aconsegueix fascinar i seduir els espectadors. El públic s'identifica, gairebé sempre, amb el "dolent" i els infants es barallen en els seus jocs per fer el paper de "Bill the Kid". El pistolero no sorprèn, però mai defrauda, ni ençanya.

La introducció de la figura del trapella al "western", contraposada a la del pistolero, favoreix l'ambigüitat entre el "bo" i el "dolent". El pistolero accepta les regles del joc, el trapella juga brut:

"DANCING KID: Me caes bien, guitarrista: (s'apropa per a donar-li la mà) ¡Choca esos cinco!

JOHNNY GUITAR: (dóna un pas enrere) Lo siento, amigo, pero no acostumbro a dar la mano a un pistolero zurdo".

El trapella disfraza la seva vilesa sota aires de cavaller, és a dir, utilitzant comportaments i valors dels "bons":

"GUITAR: ¿Serías capaz de dispararme por la espalda?

DANCING KID: ¿Delante de Viena? Ella no me perdonaría nunca una falta de educación como esa."

Els caballers, tal com indica l'entranyable metge de "The stagecoach" (1939), de John Ford, no fan el pes:

HATFIELD: (autoritari) ¡Tire ese cigarro! ¡Está molestando a la señora!

DOC BOONE: Perdone, señora. Siendo como soy tan particular para el tabaco, a menudo me olvido que mis gustos difieren de los demás.

HATFIELD: (tallant el bacallà) Un caballero no debe fumar en presencia de una dama.

DOC BOONE: (mirant de cua d'ull a Hatfield/ respon somriuent) Hace tres semanas le extraje una bala a un hombre que había sido herido por un caballero. La bala estaba en la espalda."

El pistoler somia amb un ranxo altunys/ de tothom. El trapella ambiciona fer-se ric al preu que sigui i, a l'Oest, això significa somiar amb l'or:

"En la organización de un Estado capitalista -esa y no otra es la materia del 'western'- el oro es signo de poder: el hálito pestilente del villano es, por ello, un signo político. Esa es la causa de la invencible proximidad de las reglas de la caballerosidad -el signo urbano de la clase dominante- con la villanía y el rufianismo, en cuanto punto de partida de una escala social que pone en conexión a los estercoleros de la Historia (...) con las mismísimas cúpulas de esa Historia". (Idem, p. 208-209)

El pistoler és una ferr; e: trapella, una animalia. El pistoler és un animal depredador; el trapella, un voltor. El pistoler és poema; el trapella és document. El pistoler és un individu solitari i somut; el trapella és un ser gregari i comunicatiu.

JEREMIAH: ¿Cómo va la guerra?

TENIENTE: ¿Qué guerra?

JEREMIAH: Contra el presidente de México.

TENIENTE: Terminó hace mucho tiempo.

JEREMIAH: ¿Quién ganó?

(I més endavant)

JEREMIAH: ¿En qué mes estamos?

CAZADOR DE OSOS: Ni idea, forastero. Tal vez en marzo."

El pistoler és lacònic, parla sense embuts, la seva llengua és substantiva; el trapella parla pels deccolts i li agrada buscar raons, la seva parla és adjectiva.

"GUITAR: No he venido a buscar camorra, señor Lonergan.

LONERGAN: Llámame Bart, los amigos me llaman Bart.

GUITAR: Como usted quiera, señor Lonergan."

La inversió de valors, la dissipació de la frontera moral entre el bé i el mal, culminarà en la confrontació del pistoler amb un altre figura típica del "western": el "sheriff". Gary Cooper a "High noon" (1952), de Fred Zinnemann, encarna a la perfecció la figura del pistoler, només amb la diferència que duu una estreta platejada penjada de l'armilla. El "sheriff" és la llei, mentre el pistoler és el fora llei. Així, doncs, el "sheriff" i el pistoler són dues figures antagòniques, des del punt de vista de la llei, però, al mateix temps, no són l'antítesi, sinó la síntesi perfecta del capellà en la missa pagana del "western". El respecte entre ambdós personatges és mutu, fins i tot s'estableix una profunda simpatia, com en el cas històric del "sheriff" Earp i el pistoler Doc Hollyday portat a la pantalla, entre d'altres, per John Sturges a "Gunfight at the O.K. Corral" (1957). El "sheriff", al capdavant, no serà altra cosa que un pistoler reconvertit i posat al servei de la llei. Ara, continuarà matant per la "raó d'Estat" i serà honorat pels ciutadans respectables. Un altre cop posem el fenomen descrit a l'inici del capítol tot comentant "A clockwork orange".

Tanmateix, a cops, la llei és exercida col·lectivament a través dels famosos linxaments. L'origen d'aquesta pràctica fou el procediment posat de moda, durant el segle XVIII a Virginia, per un "farmer" irlandès anomenat Lynch. El cinema nordamericà trencà el tabú dels linxaments amb la pel·lícula "Fury" (1936), del mestre expressionista alemany, emigrat als Usa, Fritz Lang. Després vindrien d'altres, que intentarien explicar la irracionalitat d'un acte considerat lògic i coherent. Tornem al nostre fill conductor, "Johnny Guitar":

GUITAR: Una patrulla de linchadors no està formada per homes. Ha estat algunes vegades junt a ells i altres fronts a ells; y se de qué hablo. Una patrulla de linchamiento es un animal, que actúa como un animal y piensa como un animal.

VIENNA: ¡Bestias armadas hasta los dientes, con sogas enrolladas en sus sillas de montar y que buscan a alguien que colgar, a quien se les ponga por delante! No me dices nada que no sepa.

(i més endavant)

EMMA: ¡Prepara a tus hombres, McIvers! ¿O tendré que ha-certo yo?

McIVERS: ¡Mis hombres no son asesinos! ¡Para poder linchar, necesitan calentarse antes!

EMMA: ¿Cuanto tiempo necesitan para calentarse?

McIVERS: De.7e cinco horas."

El cinema ha recreat la vida dels més famosos pistolers, entre d'altres que no es mocaven amb mitja màniga, podem esmentar: "Billy the Kid" ("Pat Garret and Billy the Kid", 1973, de Sam Peckinpah), els germans Frank i Jesse James ("Jesse James", 1939, de Henry King), Butch Cassidy i Sundance Kid ("Butch Cassidy and the Sundance Kid", 1969, de George Roy Hill), Johnny Logan (el veritable nom de "Johnny Guitar", 1953, de Nicholas Ray)... Encara podríem afegir a la llista de personatges històrics convertits en herois per la llegenda i el cinema, a la coneguda parella formada, durant la gran depressió econòmica dels anys trenta, per Bonnie Parker i Clyde Barrow ("Bonnie and Clyde", 1967, d'Arthur Penn).

Molts d'aquests pistolers, fora llei, són ex-soldats de la Confederació, que continuaran la guerra pel seu cantó. Una guerra de guerrilles, és clar, i que, segons testimonis, fou el que impulsà la carrera delictiva dels germans James. Vull dir, que les motivacions polítiques, manifestes o no, eren subjacents en la formació dels pistolers. El rebu, si més no, al nou món emergent i el refugi en una escala de valors anteriors. Aquest és el factor que ens explica la seva popularitat i identificació per part de molts marginats del sistema social. El lligam amb el tipus d'heroi, solitari, dur i sornut, sorgit durant la gran depressió econòmica de la mà de la novel.la negra:

"El héroe "hard-boiled" no manifiesta sus sentimientos (aunque tenga sentimientos) y se considera al margen de una sociedad corrupta, y que lo ha defraudado. Se traza una pauta de conducta y se cife a ella aunque ésta lleve siempre en dirección opuesta al camino a seguir y pueda, incluso, ser ilegal. Como dijo Oscar Wilde, los americanos rinden culto a sus héroes de los bajos fondos. Los americanos sienten admiración por un tipo de héroe "hard-boiled" que, en medio de un mundo desprovisto de valores, está decidido a cumplir lo que su código del honor le indica, y este código procede de un mundo anterior y menos complicado. El mundo a.c., tal y como Hammett lo llamaba, un mundo anterior a "lo que creíamos" y a la crisis de 1918". (D. JOHNSON, p. 14)

Així, doncs, podem intercanviar els decorats del "salon" de Vienna, de la pel·lícula "Johnny Guitar", pel del club de Rick, de "Casablanca", i fins i tot els protagonistes, sense perdre el fil de l'argument.

"CAPITA-RENAULT: Perquè vingué a Casablanca?

RICK: Vaig venir atret per les seves aigües.

CAPITA-RENAULT: Però si això és gairebé un desert.

RICK: Doncs, m'informaren malament."

Aquest és un diàleg típic de "western", de la mateixa factura que:

"McIVERS: Qui és vostè?

GUITAR: El meu nom és Guitar, Johnny Guitar.

DANCING KID: (provocatiu) Això no és un nom!

GUITAR: (irònic) Vol canviar-me'?"

Johnny Guitar i Rick són uns fora lleis, que actuen únicament motivats per les seves pròpies inclinacions, per lleialtat i amor a la dona que mai no han pogut oblidar.

"GUITAR: Merxeix-me, digue'm que m'estimes.

VIENNA: T'estimo.

GUITAR: Menteix-me, digue'm que en aquests anys no has fet altra cosa que pensar en mi.

VIENNA: En aquests anys no he fet altra cosa que pensar en tu."

Johnny i Vienna, després del setge, fugiran plegats per començar una nova vida. Rick, després d'ajudar a marxar a Lisa, fugirà amb el capità Renault: "Louis, crec que aquest és el principi d'una preciosa amistat". (29)

• **"HEAVEN'S GATE": "cowboys" i "farmers", dues visions oposades de l'Oest.**

"Heaven's gate" (1980), de Michael Cimino, és la plasmació cinematogràfica de la gran epopeia colonitzadora de l'Oest i de la lluita ferotge entre ramaders i pagesos. En aquest sentit, la terra de la gran promesa, "la porta del cel", es convertí ben aviat en un infern, ja que, seguint la Bíblia, Cain matà Abel. Abel, al "western", tampoc no es quedà curt. La mateixa història de la pel·lícula és una gran epopeia infernal. La productora "United Artist" accedí a tota mena de capricis de Cimino i, així, el pressupost final fou de 36 milions de dolars. La promotora pel·lícula esdevingué un fracàs comercial sense preceden i Hollywood hagué de ballar-la magra. La crítica tractà el film sense pietat i el gran públic girà cua. Hom calculà en 4.800 dolars el cost per espectador. Tot un rècord difícil de superar, així com d'oblidar. Tanmateix, al marge de la bogeria econòmica, "Heaven's gate" -sobretot en la versió original de 225 minuts- és un film esplèndid que il·lustra admirablement les visions oposades de la terra per part dels ramaders i dels pagesos. I de la seva lluita, és clar (30).

Presentem d'antuvi els protagonistes: els "cowboys" i els "farmers". La imatge i l'estètica dels "cowboys" és inconfundible, a tot estirar semblant a la dels vaquers mexicans, a qui, ben segur, prengueren com a model. Però aquest centaures de l'Oest dels Usa duïen uns distintius propis: el barret dissenyat pel senyor Stetson, els pantalons confeccionats pel senyor Lewis Strauss, i el revòlver patentat pel senyor Colt. Els pagesos arribaven a l'Oest com els cargols en grans caravanes bo i conduint carros farcits de mobles i llevors, acompanyats de les dones i la canalla, amb la Bíblia a la mà esquerra i el "Winchester 73" a la mà dreta.

"The man who shot Liberty Valance" (1962), de John Ford, reflecteix l'antagonisme de les dues formes d'accedir a la propietat de la terra. A la concepció pionera de la conquesta, els pagesos portaran la racionalitat burgesa de la propietat. El govern federal recotzà la colonització de l'Oest, la "civilització", per part dels pagesos, ja que era aquest poder, i no el govern dels Estats, qui organitzava la cessió de les terres. Al començament s'oferiren les terres en lots de 250 hectàries a preus mòdics i a l'abast de tothom. Tanmateix, la pressió demogràfica generà una forta demanda de terres i la majoria dels primers colons parcel·laren les seves terres venent-les a preus abusius. El govern federal per tal de tallar l'especulació promulgà la "Homestead Act" (1862) amb la qual cedia gratuïtament terres als petits colons.

"El agricultor, el granjero, concentra su esfuerzo sobre pequeñas extensiones de terreno verde i húmedo; mientras tanto, el ganadero distiende el suyo sobre grandes extensiones de tierra abundante en amarillos pastos secos. El primero necesita agua para fertilizar sus bancales sembrados; el segundo, para calmar la sed de sus reses. El primero la necesita continuamente y en pequeñas cantidades; el segundo, periódicamente y en grandes volúmenes (...) del enfrentamiento sin vuelta atrás entre el agricultor y el ganadero, surge, no ya de manera premonitoria, sino con olor a pólvora quemada, el estruendoso desmoronamiento de la armonía civil soñada". (A. FERNANDEZ SANTOS, pp. 126-127)

L'extensió del conreu de la terra minva les pastures del ramat i l'abasteciment d'aigua. Les tanques de filferro són col·locades més que per delimitar la propietat, per defensar els conreus i l'aigua dels ramats de vedells i de bous. Els ramats assedegats seran els protagonistes d'una de les seqüències mítiques dels "westerns": la "estampida", la fugida folia del ramat. La imatge dels animals rebentats per les putes de filferro omplirà d'odi el cor dels "cowboys" i desfermarà rius de sang.

La construcció del ferrocarril facilitarà el transport del ramat i, per tant, reduirà la transhumància. D'aquesta manera, sorgiran les grans ciutats ramaderes al costat de la línia fèrrea, on es concentraven els ramats pel seu embarcament (31). Les més famoses foren: Sedalia, Abilene, Ellsworth, Wichita i Dodge City. L'esplendor i l'esmortel·liment d'aquestes ciutats depengué directament de la rivalitat de les diferents companyies ferroviàries, concretament, de la "Santa Fe Rail-road" i la "Kansas Pacific". Dodge City (Kansas) fou, de 1876 fins el 1880, una ciutat explosiva, sense llei, dirien. Talment com el Xicago dels anys vint.

"El revisor del tren se acercó al vaquero que estaba dormido en su asiento y le zarandeó:

- Eh!...¿Adónde va usted, amigo?

El vaquero, molesto por haber sido despertado en lo mejor de su sueño, gruñó:

- ¡Al infierno!

- Pues entonces -dijo el revisor, imperturbable- deme cinco dólares y baje en Dodge City."

L'arribada dels "cowboys" a les ciutats era temuda però tothom feia el cor fort, car representava una riuada de diners per tot, des dels taulells de les tavernes fins a les salteries, passant per les barberies. Després de setmanes de ruta, sense altra companyia que els vedells, els "cowboys" feien la seva entrada a les ciutats a la manera dels ramats assedegats a la recerca d'aigua. En el cas dels "cowboys", però, el seu nas els orientava cap als abeuradors de "Whisky": les tavernes. Els dolars dringaven per les taules de joc, s'ecolaven per l'estrepit de les senyores i, a l'endemà, tornaven a tenir les butxaques foradades (32).

Els ramaders eren successivament empenyuts cap el Nord-Est pels "treca-terresos". Els ramaders, convençuts com els indis de la impossibilitat de guanyar la batalla, demaren al govern federal la creació d'una pista ramadera, de deu quilòmetres d'amplitud, des de Texas fins el Canadà. La petició, malgrat la seva lògica, fou rebutjada. El "cowboy", orgull d'una nació, era condemnat a la desaparició. El director de cinema Schlesinger realitzà a "Midnight cowboy" (1974) una caricatura patètica del "cowboy" triturat per la cultura urbana.

Els dos principals protagonistes de la història de l'Oest, i dels "westerns", els indis i els "cowboys" foren, a les darreries del Vuit-cents, esborrats del mapa.

• "THE GRAPES OF WRATH": la gran depressió econòmica dels anys trenta.

De la mateixa manera que la guerra de 1914-1918 trasbalsà de cap a peus la societat europea, la depressió econòmica dels anys trenta canvià de soca-rel l'economia, les relacions socials i la mentalitat dels Usa. El terratrèmol es produí el 24 d'octubre de 1929, el "dijous negre", i el seu epicentre es situà a "Wall Street", la borsa de New York. La depressió econòmica persistí durant tota la dècada dels anys trenta, tot i que la seva ombra romangué present fins a les acaballes dels anys quaranta. La comunitat internacional no fou pas aliena i patí les seves conseqüències econòmiques, socials i polítiques. La Segona guerra mundial n'és la seva plasmació.

Quan Franklin Delano Roosevelt ocupà la presidència, l'any 1933, una de cada quatre persones potencialment actives no tenien treball (cinc anys després, l'índex d'aturats encara era del 20%). Roosevelt proposà el "New Deal", es comprometé a tractar a tots per igual, és a dir, a fer intervenir directament l'Estat en la marxa de l'economia. Les eleccions presidencials de 1936 esdevingueren un referendium de

la seva política i, malgrat el manteniment de la crisi econòmica, Roosevelt obtingué la majoria política més àmplia de la història parlamentària nordamericana. Quelcom, de debò, havia canviat.

"Hace ya tiempo (deia Roosevelt), que alcanzamos la última frontera. Ya no existe aquella válvula de seguridad para los desahuciados por la máquina política del Este, los cuales podían lanzarse a la conquista de las praderas del Oeste para rehacer en ellas una nueva vida". (Idem, pp. 61-62)

La pois ja no podia ser amagada sota la catifa, o les praderes verdes de l'Oest, i els nordamericans hagueren de desvetllar-se a corre curta del somni meravellós en que vivien. En un tres i no res, s'adonaren que tot era de cartró pedra, decorats bonics d'una pel·lícula de Hollywood. La resaca seria februga. I, a més a més, els abeuradors de "whisky" s'havien estroncat.

Els pagesos també havien viscut els feliços anys vint. A la babalà, s'endeutaren fins el coll i explotaren a preu fet la terra, fins a erosionar-la, i els recursos naturals. Entretant, l'oferta de productes agrícoles creixia sense parar i el mercat de consumidors era plenament saturat. El govern demòcrata de Roosevelt decidí intervenir en el sector agrari a mata-degolla. I no és una llicència literària. Cent milions de porcs serien degollats durant la tardor de 1933 i, així, l'Administració pogué repartir més de cinquanta milions de quilos de carn de porc congelada entre les persones més necessitades. L'origen era la llei de Reforma Agrària, la triple A ("Agricultural Adjustment Act), promulgada el 12 de maig de 1933. L'esmentada llei autoritzava al Departament d'Agricultura a reduir la superfície conreada, prèvia indemnització als pagesos, dels productes excedentaris -blat, sucre, cotó, tabac...-, així com a ajustar la cabanya de porcs i bovins.

Una setmana després, el 18 de maig, Roosevelt autoritzava la creació del "Tennessee Valley Authority" (TVA). Ja no és tractava només d'intentar repartir la riquesa per a paliar la misèria, sinó de crear-ne les bases per a fer-la créixer. En un ampli territori, com tots els Països Catalans, aquest organisme autònom del govern federal posà en pràctica un projecte de planificació econòmica regional. Es construïren envasaments, centrals hidroelèctriques, zones de regadiu, indústries transformadores, i es lluità contra l'erosió mitjançant el repoblament forestal massiu. Des del punt de vista de l'organització econòmica i social, es crearen més d'un centenar de cooperatives, que donaren vida a més de cinquanta mil

explotacions familiars. Els "Republicans", és clar, acusaren Roosevelt d'experimentar el socialisme al país de la llibertat d'empresa. Tanmateix, l'experiment fou un èxit indiscutible.

Paral·lelament al relançament dels sectors productius, el "New Deal", obrí les portes a una nova legislació laboral, que reforçava el paper de les organitzacions sindicals, amb la llibertat de sindicació, de negociació i de vaga. El 14 d'agost de 1935, era aprovada la "Social Security Act", per la qual es creava el subsidi de desocupació, invalidesa i vellesa. De tot això en sortiria la consolidació d'una potent coalició de treballadors, pagesos i minories racials, així mateix millorades les seves condicions de vida, que constituïria el bloc de progrés amb el qual Roosevelt governaria el país fins la seva mort, el 12 d'abril de 1945 (33). I, evidentment, la herència recollida pel Partit Demòcrata.

Malgrat tot, les coses no foren tan fàcils, ans al contrari difícils de pair. El cinema ho plasrava prou bé, no per cas, el gènere que féu furor fou precisament l'anomenat "cinema negre". I és que les coses pintaven negres, com en un carreró sense sortida a boca de foc. Els protagonistes no eren els típics galants de les pel·lícules "roees", sinó tipus durs, endurits per la vida, com James Cagney o Edward G. Robinson, o círics, com el capità Rhett Butler interpretat per Clark Gable. Humphrey Bogart esdevindria, posteriorment, la síntesi perfecta. I actrius com Bette Davis o Joan Crawford tampoc es mocaven amb mitja màniga.

El novel·lista James M. Cain publicava l'any 1934 "The postman always rings twice", la qual describia, en un ambient rural i al bell mig de la depressió, la passió sexual sense mesura entre un jove i la seva mestressa, que conduirà a l'assassinat del marit. L'obra de Cain ha estat portada a les pantalles diverses vegades. El primer, però, fou Luchino Visconti, qui traslladà l'acció al paisatge febrista italià, sota el títol "Obsessió" (1942). Tay Garnett, l'any 1946, fou el primer nordamericà que en féu la versió cinematogràfica. El "remake" més ambiciós fou, sens dubtes, el de Bob Rafelson, l'any 1960, amb la interpretació de Jack Nicholson i Jessica Lange, qui en fou la revelació. L'atmosfera tancada i passional de món rural ja havia estat apuntada per l'agut detectiu privat Dashiell Hammett:

"Al pasar de la grandes ciudades a las comunidades rurales más remotas, uno descubre una constante regresión del porcentaje de crímenes relacionados con el dinero y en cambio un aumento proporcional del sexo como móvil criminal". (citat per D. JOHNSON, p. 67)

El cinema durant el "New Deal" és convertit en un espectacle de masses, des del 1927 amb banda sonora incorporada. Els nordamericans, en plena depressió econòmica, reivindicaren l'entrada gratis pel cinema, ja que ho consideraven una necessitat bàsica com el pa o el vestit. Hi havia fam de cinema, de distreure's, de recordar la felicitat dels temps passat, però també de despullar la societat que els havia traït, de reivindicar la lluita i el sacrifici com l'únic camí per a assolir la felicitat en el futur.

L'any 1936, Charles Chaplin realitzava la seva obra mestra "Modern times", una sàtira corrosiva de la societat industrial. No era per a riure, sinó per a plorar. L'any 1940, John Ford porta a les pantalles "The grapes of wrath", la novel·la de John Steinbeck convertida en el "best-seller" de l'època. La pel·lícula posà el dit a l'ull i commocionà l'opinió pública. Els Oscars tampoc s'hi resistiren.

"The grapes of wrath" és la crònica de la tragèdia d'una família de pagesos, que ho han perdut tot, terres i casa a mans del banc, i que prenen el camí a la terra promesa: Califòrnia. Però, com deia Roosevelt, ja no hi havia noves fronteres. Henry Fonda, el protagonista, anirà venut i tot just posà els peus a la terra promesa el miratge s'esmicolarà en milers de bocins. La seqüència famosa del Henry Fonda corrent i llençant imprecacions -recordeu, Scarlett O'Hara- no és per a plorar, és per a revoltar-se.

Qui és revolta, i de valent, és Woody Guthrie. L'any 1976, Hal Ashby realitzarà a "Bound for Glory" la biografia d'aquest "folksinger", pare espiritual de Peter Seger i Bob Dylan, durant els anys 1936 al 1940. Woody Guthrie, així mateix, prendrà el camí de Califòrnia i serà rebutjat a bastonades. Hi tomarà pujat al sostre o estirat al ventre del ventre dels vagons del tren. A la fi, pot guanyar-se la vida com a cantant. Les seves cançons, però, traspuen la ràbia i les il·lusions dels pagesos emigrants tancats com a ramats a zones especials, veritables camps de concentració. Woody Guthrie restarà fidel a la seva gent, esperonarà l'organització sindical amb les seves cançons, a la lluita, si més no, per una vida digna. Califòrnia ja no és la terra promesa, però és la seva terra, la terra de la gent que hi viu i treballa.

• "SERGEANT YORK": la nova frontera.

La guerra generalitzada a Europa, a partir de setembre de 1939, ve com anell al dit a la política econòmica del "New Deal". D'una banda, els Usa abasteixeran de provisions de tota mena als països aliats i, per tant, faran calés. De l'altra, el clima bèlic facilita la concentració del poder polític en mans del president Roosevelt, qui trencarà la norma constitucional i esdevindrà reelegit en més d'una ocasió, i de retop la intervenció de l'Administració en els afers econòmics.

Els negocis de la guerra anaven prou bé, la depressió s'havia superat, si més no treballat enrere, els vaixells nordamericans d'abastament adreçats a la Gran Bretanya eren curiosament respectats pels submarins alemanys. Malgrat tot, els Usa no podien permetre restar aïllats del món i, menys, amb una Europa hostil dominada pels alemanys i un Pacífic amenaçat pel Japó. La hegemonia internacional era en joc i calia mullar-se. El problema, però, era la voluntat manifesta dels ciutadans nordamericans de no intervenir directament, amb tropes, a la guerra. Una dada: després de la caiguda de París, juny de 1940, només un 15% de l'opinió pública recolzava una intervenció directa.

Tot amb tot, calia preparar-se pel combat i l'Administració tirà pel dret. El setembre de 1940 s'apropava el "Selective Service Bill", és a dir, el servei militar obligatori, tanmateix, prohibit en temps de pau. Un més després, el pressupost de defensa era augmentat fins a la bonica xifra de 17.000 milions de dolars. El rearmament era més que un fet. Calia, però, convèncer al poble i és desfermà una ofensiva propagandista sense precedents. El cinema, és clar, jugà un paper protagonista.

L'any 1941 les pantalles s'ompliren de films bèlics, sobretot, d'aquells que identificaven admirablement els valors socials amb els militars. Més a munt, hem comentat la pel·lícula de Raoul Walsh "They died with their boots on", ara parlem-ne de "Seargent York" (1941), de Howard Hawks, l'èxit de la temporada. El protagonista -interpretat de manera excel·lent per Gary Cooper- és un jove pagès que passa de tot i fa la viu-viu fins que té una revelació i canvia radicalment de vida. Ara, el pagès treballador i devot rebutja la seva incorporació a l'exèrcit bo i al·legant la seva condició d'objector de consciència. A l'entrevista amb l'oficial, aquest li respecta la seva opció (recordem que la majoria de la població no vol

agafar les armes), però li recomana que llegeixi, al costat de les Sagrades Escriptures, la història dels Usa i que reflexioni si val la pena lluitar pels principis, (la llibertat, és clar) que configuren aquest gran poble. El jove York no pot dormir tot donant tombs al dilema plantejat: servir Déu o servir a la Pàtria (recordem allò de: doneu al Cèsar el que és del Cèsar i a Déu el que és de Déu). Una altra revelació, al cim de la muntanya, com cal, l'empeny a enrolar-se a l'exèrcit i matar una pila d'alemanys. Així, el pacífic pagès, devot de Déu i fidel a la Pàtria, esdevé el sergent York, l'heroi americà de la Primera guerra mundial. A New York és rebut en olor a multituds, el poble l'aclama com el seu salvador i l'agraeix el seu sacrifici. Sacrifici que, faltaria més, serà recompensat amb la granja, que havia projectat abans de marxar a la guerra, i amb el petó apassionat de la núvia. "The end", millor dit: "happy end".

L'heroi, fixeu-vos, no és un oficial, capità o coronel. És un simple sergent. Un fet que de menut em treia de polleguera. L'apreciació no és endebades. El sergent és una figura clau en l'exèrcit pel seu contacte permanent amb la tropa. Els oficials dibuixen damunt els mapes, fan càlculs, o discuteixen entre ells al voltant de les tàctiques i estratègies militars. A més a més, a totes les pel·lícules el sergent nordamericà predica, en un o altre moment, als soldats sobre els valors ideològics pels quals estan lluitant i, s'hi s'escusa, morir. Els sergents "europeus" són lacònics o xerrameques, però no fan discursos polítics. La qüestió és obvia: cal fer fora a l'exèrcit invasor que profana, físicament (ull!), la pàtria. En canvi, el soldat nordamericà necessita una explicació de per quins set sous està lluitant a Europa, el Pacífic o al desert africà. La Pàtria es transforma d'una realitat física i tangible, a un concepte ideològic, si més no, moral. Els nordamericans lluitaran, doncs, per conservar la llibertat, la democràcia i el model de vida americà. Després de la guerra, lògicament, ho intentaran imposar a tot arreu.

Tomem enrere, som a l'octubre de 1941, l'opinió pública es frega els ulls amb "Sergeant York" però Roosevelt no troba ni el motiu, ni el moment, per a llençar-s'hi de cap. La pregunta de mil dòlars, aleshores, ja no és si s'intervindrà directament o no a la guerra, sinó quan?. El destructor "Kearny" provoca a un submarí alemany, li aboca càrregues de profunditat, i aquest respon produint danys de consideració al destructor. El Congrés discuteix apassionadament i hom ho qualifica quasi com una declaració de guerra. El 13 de novembre, el Congrés revoca la "Neutrality Act" de 1939 i s'acceleren els tràmits legals per a que el president pugui declarar la guerra en qualsevol moment. Després de l'atac japonès a la base de Pearl Harbour, el 7 de desembre de 1941, el govern ja pot respirar tranquil: els Usa intervindran directament a la guerra amb tots els ets i uts, i, més

important encara, amb el recolzament total i absolut de la població. No hi han figures, fins i tot el comunista ortodoxe, i per tant neutralista, Dashiell Hammett s'enrolà, als seus quaranta-set anys, a l'exèrcit.

Els efectius de les forces armades passen de dos milions a dotze milions d'homes. Entre 1940 i 1946 s'inverteixen en la guerra prop de 370.000 milions de dolars. Tanmateix, les pèrdues humanes seran migrades, comparativament, i no arribaran als 400.000 homes. Tots ells militars. La població civil visqué la guerra a través del televisor o, a tot estirar, d'algun familiar o conegut incorporat a l'exèrcit.

La guerra, cal dir-ho, fou popular entre la població. Lluitaven per una causa justa, per un país gran que volia ampliar les seves fronteres, si més no, ideològiques. Qui no s'entusiasmà amb "Sergeant York", ho féu amb "The great dictator" (1940), del famós Charles Chaplin. La pel·lícula és, sens dubtes, un dels millors alegats pacifista i antimilitarista, però també un crit a la defensa al dret de la diferència (recordem que Chaplin era jueu) i a la lluita per la llibertat i la democràcia. El discurs final és tot un manifest, per primer cop Chaplin deixava de remenar el bastó o jugar amb el barret i parlava directament a la pantalla. Chaplin en sis minuts, intensos i emotius, va convèncer a més gent que Roosevelt parlant cada nit per la ràdio.

"Lo lamento mucho, pero no quiero ser dictador. No quiero gobernan ni conquistar a nadie. Deseo ayudar a todos, judíos, cristianos, blancos y negros (...). La mecanización que debía darnos la abundancia, nos ha dado necesidades. Nuestra sabiduría nos ha hecho cínicos, nuestra inteligencia duros y brutos. Pensamos demasiado y sentimos muy poco. Más que inteligencia necesitamos bondad y ternura (...). ¡Soldados! No hagais de vosotros mismos esos brutos, que os hacen pasar hambre y os conducen como ganado antes de utilizaros para carne de matadero. ¡Soldados! ¡No sois máquinas, ni ganado! ¡Sois hombres! Llevais en vuestros corazones el amor a la humanidad. No tengais odio. Solamente odian los que no son amados. Los que no son amados y los anormales. ¡Soldados! No luchéis por la esclavitud, combatid por la libertad.

Vosotros, el pueblo, tenéis el poder de crear una vida libre y espléndida, de convertir la vida en una aventura maravillosa. Entonces, en nombre de la democracia utilizemos ese poder. Unámonos todos. Peleemos por un mundo nuevo, por un mundo limpio que dará a cada hombre la posibilidad de trabajar, que asegurará a la juventud su porvenir, que pondrá a los ancianos al abrigo de las necesidades. Prometiendo estas cosas, unos ambiciosos se han encaramado hasta el poder. Pero os han mentido. No han cumplido sus promesas. Peleemos ahora para realizarlas (...)."

La guerra, doncs, significava per a molts la via per a canviar el món de base. Fins i tot, aquesta idea havia estat pregonada intencionadament per la mateixa Administració a través de la imatge, compensatòria, que ofereix el final de la pel·lícula "Sergeant York". Els pagesos, que han patit durament la depressió econòmica i que s'han sacrificat a la guerra, creuen que el somni d'una granja pròpia serà un fet tangible.

La realitat, però, serà ben diferent. El capitalisme nord-americà ha aconseguit recuperar el pols perdut i ha après la lliçó. A partir d'ara, l'Estat haurà de vetllar les regles del joc econòmic per a que la sang no arribi al riu. Els marginats gaudiran d'un cobri per a no caure en la desesperació. Els pobres seran pobres, però no miserables.

Quan els sectors populars s'adonaran de l'engany, ja hauran fet salat. La guerra freda tot just ha començat i sota la pretesa amenaça exterior es liquida tota oposició interior, orgànica i cultural. Els sindicats van a mal borràs, els dirigents sindicals són desplaçats o sobornats. La guerra esdevé una traïció, un parany, un record amarg i decebedor. En aquest context, la valentia de Kirk Douglas possibilita la producció de "Paths of Glory" (1957), dirigida per Stanley Kubrick i interpretada pel mateix Douglas, on la follia o el cinisme d'un general obliga a un coronel a conduir a la seva tropa a una matança segura i absurda.

La guerra del Vietnam, amb aquests precedents, mai podia ser popular, ans al contrari, un motiu de protesta generalitzada, que provocarà, de retop, el rebuig frontal dels joves a la societat forjada pels seus pares. En aquest caliu, Dalton Trumbo, un dels "deu de Hollywood", podrà realitzar una de les seves poques pel·lícules com a director: "Johnny got his gun" (1971), la més estereidora plasmació dels horrors de la guerra.

• **"EASY RIDER": "Born to run"**

**"In the day we sweat it out in the streets
of a runaway American dream
At night we ride through mansions of
Glory in suicide machines
Sprung from cages out on Highway 9
Chrome wheeled, fuel injected
And steppin' out over the line.
Baby this town rips, it's a suicide rap
We gotta get out while we're young
Cause tramps like us, baby we were born to run."**

("Born to run", Bruce SPRINGSTEEN) (34)

"Easy Rider" (1969), de Dennis Hopper, és el viatge a l'Amèrica dels anys seixanta. Billy i Wyatt, el "capità amèrica", són els pioners d'una generació que explora el país portes endins, la reraguarda, al galop trepidant d'unes motos i a través de la droga, el viatge ("Trip") per excel·lència de l'època. El president Kennedy els havia esperonat a descobrir la "nova frontera", el "somni americà".

El viacrucis dels nostres protagonistes comença a la costa californiana i finalitza a New Orleans. Primera estació: a causa de les seves pintes "hippies" han de dormir al ras. Segona estació: un granger i la seva dona mexicana (uns marginats) fan de bons samaritans. Tercera estació: recullen un auto-estopista i els convida a visitar una comunitat "hippie", situada a New Mèxic, la qual treballa un terra agra mentre agraeixen Déu el viure lluny de la civilització. Quarta estació: a un llogaret de Texas els engarxolen amb el pretexte que es manifestaven sense autorització. Cinquena estació: al cancri fan amistat amb un advocat alcoholitzat, que els facilita la sortida i s'afegeix al viatge, de paquet. Sisena estació: els tres joves acampen i a boca de foc un grup de linxadors, el "sheriff" i ciutadans respectables, apallisen l'advocat, qui comentarà lacònicament: "Aquest sempre havia estat un bon país. No entenc pas que li ha passat". Setena estació: Billy i Wyatt arriben a New Orleans i es deixen emportar per la multitud que festeja el carnaval, objectiu del viatge. Vuitena estació: fastiguejats de l'espectacle decideixen compartir amb dues prostitutes un dissortat "trip" de LSD al cementiri de la ciutat. Novena estació: decebuts per l'experiència opten per seguir el viatge fins a Florida. Desena i darrera estació: un camioner molest pels cabells llargs de Billy intenta espantar-lo amb una escopeta, però, accidentalment, el fereix al ventre; Wyatt desesperat va a la recerca d'auxili, el camioner gira cua i el mata a posta.

El missatge de la pel·lícula és clar i lapidari: "ves a prendre pel cul, Amèrica". El viatge ha remenat la merda i el país fa pudor. La fabrenda "Miss Liberty" és una puta vella i Amèrica un femer plè de mosques.

El rebuig als valors de l'"american way of life" s'articulà al voltant del moviment "hippie" i de tot un seguit de corrents contraculturals. La guerra del Vietnam esdevingué l'ull de l'huracà. A la mobilització general decretada per l'Administració, els joves respongueren massivament amb la desertió. Segons dades oficials: 350.000 joves desertaren entre 1967 i 1971, la majoria refugiant-se al Canadà, i un promig de deu diaris es passaven a l'enemic durant el 1970.

Els joves insatisfets, "I can't get no, satisfaction", udolarer com Allen Ginsberg, cremaren els vabells i ende-garen de bell nou, com els seus avantpassats, el camí de l'Oest senyantant l'itinerari amb el polze de la mà. Viatjant amb "Lucy in the Sky with Diamonds" o amb el "Yellow submarine". El riu els conduia al dharma mentre els cocodrits ballaven el rock. La resposta era al vent, de l'Oest, és clar:

"Miré hacia el techo lleno de grietas y realmente no supe quién era yo durante unos quince segundos; simplemente era otro, un desconocido, y toda mi vida era una vida de aparecido, una vida fantasmal. Estaba a mitad de camino a través de los Estados Unidos, en la línea divisoria del Este de mi juventud y el Oeste de mi futuro, y tal vez fue sólo eso lo que sucedió allí, en aquel rojizo atardecer... Más allá de la calle iluminada, estaba la oscuridad, y más allá de la oscuridad, el Oeste. Tenía que ir". (Jack KEROUAC, On the road)

L'Oest era el somni californià cantat per "The Mamma's and the Pappa's", la terra de la gran promesa, del "flower power", dels camps permanents de maduixes, de les comunes on es feia l'amor i no la guerra. A darreries dels anys seixanta, més de dues-cents mil joves vivien en comunes rurals, molts més passaven llargues temporades o els caps de setmana. Tanmateix, el miratge s'esvaní.

John Boorman refutà a "Deliverance" (1972) el mite "hippie", "la salvació de l'home està en el seu retorn a la naturalesa", substituint-lo per un altre, més dur i aspre, "Les màquines fracassaran, els sistemes s'estonsaran, i, aleshores, només quedarà el camí de la sobrevivència".

Al principi del film, mentre apareixen els crèdits, una veu en "off" recita: "Estan inundant el riu, segurament l'únic riu del Sud que es conservava pur i sense contaminació". Un grup de quatre joves decideixen jugar a la sobrevivència a les muntanyes dels Apalaches tot baixant amb canoa el curs d'un riu selvatge. A la

hostilitat del medi s'afegirà ben aviat la dels homes i, així, comença l'angoixa. Els joves, per a sobreviure, renunciaran a la llei dels homes per a seguir la llei de la naturalesa, és a dir, la de matar o ser matat. Tot i que, a la fi, s'avergonyiran de la seva conducta i mentiran per tal d'amagar la seva conducta.

La pel·lícula, tanmateix, adquireix un altre significat quan els fèretres són traslladats del cementiri local a un lloc segur, ja que les aigües de l'envasament inundaran ben aviat la vall. El viatge a través del riu es transforma en un passeig per una contrada morta, assassinada per la civilització, habitada per ombres vagues d'éssers humans. La imatge del cos mort, d'un dels joves, emergint de les aigües amb el braç fent-li de coixí i una expressió inequívoca de benaurança que, a cops, reflecteix la mort, esdevindrà el malson obsessiu d'un altre dels protagonistes. Què haurà de fer la humanitat per a sobreviure?

Born down in a dead man's town
The first kick I took was when I hit the ground
You end up like a dog that's been beat too much
Till you spend half your life just covering up now

Born in the U.S.A.

(...)

Got in a little hometown jam
So they put a rifle in my hand
Sent me off to a foreign land
To go and kill the yellow man

Born in the U.S.A.

(...)

Come back home to the refinery
Hiring man says: "Son if it was up to me"
When down to see my V.A. man
He says: "Son don't you understand now"

(...)

Down in the shadows of the penitentiary
Out by the gas fires of the refinery
I'm ten years burning down the road
Nowhere to run ain't got nowhere to go."

(Bruce SPRINGSTEEN, "Born in the U.S.A.") (35)

El mite de l'home dur, cremat per la vida, que torna de tot, però ple de sentiments i, sobretot, d'amor, l'encarna ara el cantant de rock and roll. Bruce Springsteen és un bon exemple, com ho era Jonny Guitar o Samp Spade. Springsteen, "The Boss", canta des de l'altra vorera del somni americà. Una vorera per la qual, entre d'altres, caminen els pagesos fent figa.

* "COUNTRY": "el model californià"

L'any 1984 es realitzaren tres pel·lícules als Usa que aconseguiren situar el món rural al bell mig de les pantalles i de la discussió: "Places in the heart", de Robert Benton, "The river", de Mark Rydell, i "Country", de Richard Pearce. La nova veta de films pagesos, l'anomenada "farm-movies", no era pas aliena a la profunda crisi que patia l'agricultura nordamericana. La moda cinematogràfica intentava, com sempre, explicar el present i, sobretot, donar resposta, si més no, consol. La

referència, directament o indirectament, a la depressió econòmica dels anys trenta serà de rebut. Aquests tres films representen la trilogia perfecta: les tres interpretacions de la crisi i les tres alternatives proposades pels diferents sectors socials i polítics dels Usa.

"Places In the heart" és una apologia exemplar de la depressió econòmica dels anys trenta ataçonant-la èpicament, en paraules de Churchill: "sang, suor i llàgrimes". Malgrat l'adscripció de Benton, director i alhora guionista, a l'àrea liberal de Hollywood, el film coincideix amb la resignació pregonada per l'Administració Reagan (36). L'acció es situa en un llogaret de Texas (Waxahatchie) quan la depressió colpeja de valent (1935). Edna Spauling, una magnífica Sally Field, és una vídua (el marit és mort tot just al començament del film) amb dos fills que, amb l'ajuda d'un jornaler i un cec, farà el cor fort i tirarà endavant l'explotació agrària contra l'adversitat de la naturalesa i la cobdícia dels homes de negocis. Aquests, per a aconseguir la propietat, faran d'antuvi faleta a la vídua, posteriorment la rondaran com a voltors i, a la fi, es disfressaran amb les vestes blanques del Ku Klux Klan per a fer fora al negre. Tot endebades, el pòquer format per la dona, el negre, el cec i els nens, protagonitzarà una espectacular i emotiva cursa bo i recollint el cotó, que els durà a la salvació. Hi ha duresa, el dolor de les mans destrossades pel treball, però també poesia, pot ser un gra massa, en el paisatge languid del Sud, en la plantació bressolada pel vent i acarjada pels raigs del sol. Néstor Almendros, és clar, n'és el responsable de la fotografia.

"Country" és la creu de la història. Mentre "Places In the heart" s'enduia els Oscars, "Country" faria cap a les "black-listed". Una pel·lícula prohibida, si més no, maleïda per l'"establishment". De fet, les grans productores de Hollywood imposaren a les distribuïdores europees la seva exclusió dels circuits comercials (37). La producció fou a càrrec d'una companyia cinematogràfica independent, recolzada econòmicament pels protagonistes del film: Sam Shepard i Jessica Lange, i pel mateix director Richard Pearce (38). L'acció es situa contemporàniament a l'Estat d'Ohio, on una família pagesa és condemnada a l'expropiació a partir de la nova política endegada per l'Institut de crèdit agrícola que, a l'ensens de la congelació de les exportacions decretada pel president Reagan, aprofita per a fer neteja de les explotacions familiars. El matrimoni Gil i Jewel Ivy treballen desesperadament per la supervivència de la seva família nombrosa. Tanmateix, tot és endebades i hauran de pignorar la casa i les terres i, al cadavall, presenciar la seva subhasta. Quan Gil, decebut per la inutilitat de la lluita, opta per l'alcohol i toca el dos, Jewel farà mans i mànigues fermament decidida a no capitular. La resistència amb ungles i dents de la dona desfermarà un corrent de simpatia i solidaritat per tot. La pel·lícula finalitza amb la reconciliació del

matrimoni però deixa dramàticament en suspens el seu futur. "Country" és també una epopeia familiar, un film èpic, però el seu missatge és un altre, és la força de la raó, de la solidaritat, de la lluita per un futur feliç, tot recordant els temps en que ho eren. En paraules del president Companys: "Tomarem a sofrir, tomarem a lluitar, i tomarem a vèncer".

"The river" és situa a mig camí d'una i d'altra. De "Country" pren el decorat, una explotació familiar actual del Tennessee, i de "Places in the heart" el missatge, l'indòmit esperit individualista nordamericà que, a la fi, supera tot tipus d'entrebancs. "The river" no és propiament un "remake" de la pel·lícula homònima de Lorentz, realitzada l'any 1937, tot i que el model són, sens dubtes, els films dels anys trenta. Malgrat la seva contemporaneïtat, el perfil dels personatges són excessivament anacrònics, fins i tot treballen la terra amb un tractor passat de rosca o la dona s'entreté a fer el pa a casa amb les mans. El millor retrat és el dels grans propietaris, que passegen amb helicòpter damunt els camps anegats pel riu bo i fregant-se les mans, i el dels banquers, impassibles davant la desgràcia i executors iracs dels embargaments. I les millors seqüències les dedicades a la desesperació fruit de la misèria, i a la comprensió, més que solidaritat, dels treballadors. El protagonista s'enrolarà com a esquiol per tal de pagar els crèdits, però haurà de suportar la mirada recriminària dels obrers plantats a la porta. Posteriorment, quan ell intentarà aturar les aigües desfermades, es trobarà amb aquells mateixos obrers famats contractats per a evitar que se'n surti. Els obrers, en comptes de posar pals a les rodes, li donaran un cop de mà. Un "happy end", doncs, però amb un regust amarg per l'atmosfera d'angoixa generada al voltant de la desaparició de la petita explotació engolida pel riu del "big bussines". Un riu que l'Administració Reagan l'ha fet créixer mentre els pagesos fan l'ànec (39).

A començaments dels anys setanta, l'agricultura nordamericana vivia una època daurada, més del 40% de la producció era exportada, els preus pujaven i molts pagesos aprofitaren la conjuntura per a millorar les seves explotacions a través del crèdit agrícola. L'arribada de la política neoliberal a l'Administració capgirà radicalment la situació. Tot seguit, farem cinc cèntims del significat de la involució conservadora endegada durant l'era Reagan pel que respecte a l'agricultura i el món rural.

La producció agrícola, després de la gran depressió dels anys trenta, fou tutelada, com a gairebé a tot arreu (només cal recordar el que deiem referent a la Cee), per l'Administració. En altres paraules, els poders públics esmerçaven, i esmerçen, és clar, recursos per tal de garantir els preus agraris bo i intentant racionalitzar la producció dels sectors, alhora que vetllaven pels preus que havien de pagar els consumidors amb l'objectiu de controlar la inflació. El pressupost

federal de l'any 1984 destinava la xifra de 19.000 milions de dòlars (gairebé 4 BILIONS de pessetes) als subsidis agraris, la més gran intervenció estatal de tota la història dels Usa. Cada pagès, segons el Departament d'agricultura, havia rebut en els dos anys anteriors, com a mitjana, una subvenció de 1.625 dòlars.

El pressupost federal de 1985 preveia una reducció dràstica, més del 20%, dels subsidis agraris fins a situar-los en 14.400 milions de dòlars. El problema s'agreujava amb la revaluació del dòlar en un terç, des dels inicis dels vuitanta, i l'augment dels tipus d'interès. Les conseqüències immediates foren: primer, la caiguda de les exportacions; segon, la importació de productes agrícoles, ja que esdevé impossible competir amb els preus que podien oferir països com Canadà, Brasil, Argentina o Austràlia; tercer, el preu de la terra i dels "inputs" s'havien disparat; i quart, els crèdits es feien més difícils de tornar amb l'encariment del preu del diner.

L'Administració Reagan havia apostat, sense embuts, per un model d'explotació agrària que condemnava a la desaparició a la tradicional explotació familiar. Això volia dir, amb dades a la mà, recotjà al voltant de 300.000 explotacions, especialitzades, ultra mecanitzades i fins i tot computeritzades, de les quals sortia el 70% de la producció total, i deixà de la mà a més de 2 milions d'explotacions, que produïen el 30% restant, no competitives. L'opció era, doncs, el model californià de la gran empresa capitalista ("Falcon Crest", pels amants dels telefilms), profundament vinculada amb les indústries agrolimentàries i les xarxes de comercialització. L'Administració, com és conegut popularment, passava del "Whisky" de l'Est al "Martini" de l'Oest.

La "way of life", al món rural dels Usa, era simplement un miratge. Durant el primer mandat presidencial de Reagan (1980-1984), sempre segons fonts oficials, 200.000 explotacions familiars desapareixeren del mapa. L'any 1984, la mateixa Administració calculava que 178.000, de les 670.000 explotacions comercials nordamericanes, eren amb l'aigua al coll. Fins i tot, pronosticaven pels propers anys, segon mandat Reagan, que més de 300.000 explotacions, familiars, és clar, haurien begut oli. Els bancs, de tot això, en sabien un niu. El deute global dels pagesos s'avaluava, complexivament, al voltant dels 200.000 milions de dòlars. Només la fallida de 25 bancs agrícoles, dels 79 que s'havien declarat en bancarrota, esperonà a l'Administració a intervenir amb un crèdit supletori de 1.800 dòlars. Tot amb tot, el futur pels més de vuit milions de ciutadans que encara viuen directament del treball de la terra (un 3,3 per cent de la població activa) no és pas fàcil.

La disgregació social de les comunitats rurals ha anat paral·lela a la crisi agrària i s'ha accelerat en els darrers anys. Famílies senceres i la majoria dels joves han emigrat cap a les ciutats industrials. Els pobles de menys de mil habitants es transformen dia rera dia en pobles fantasmes. Després de l'emigració dels pagesos, molts serveis, tallers de reparacions i botigues baixen la persiana i col·loquen el rètol, definitiu, de "closed" o "for sale".

Els "cowboys" i "farmers" de Wyoming han canviat de feina. Ara, extreuen la hulla, el nou "or negre", de les estenses i riques vetes de les mines. Les reserves es calculen en 50.000 milions de tones, suficient per a cubrir les necessitats energètiques dels Usa en els propers 250 anys. Ciutats com Gillette han crescut com a bolets, "boomtown", i quintuplicat la població. Els antics "cowboys" porten samarretes amb el nom de qualsevol universitat i calcen sabatilles esportives, mentre els nou vinguts es disfressaran de "cowboys". Després de sucumbir, molts després de restar sense un pam de terra, fins i tot hauran d'aguantar la befa.

Els divorcis, maltractament de dones i de canalla, l'alcoholisme, la delinqüència, les malalties psíquiques, les depressions i, al capdavant, els suïcidis, han augmentat de manera esfereïdora. Només una dada: els suïcidis a l'Estat d'Iowa, l'any 1984, foren el doble de la mitjana nacional. El sentit comunitari tradicional s'ha perdut, si més no, sols resten les emprentes.

La lluita personal i col·lectiva dels pagesos ha estat molt dura i, a cops, heròica. D'aquella mena d'herois que criden "No passaran!" deu minuts abans de que passin, però que no s'han doblegat com un jonc, ans al contrari, han caigut com un roure, d'un cop sec, després d'aguantar les desenes de cops de destralt.

La solidaritat tampoc ha mancat. Fins i tot, les grans estrelles del rock and roll -Dylan, Springsteen, Young...- participaren en un recital massiu a Illinois organitzat per una altra estrella de la cançó, Jackson Brown.

Tanmateix, són molts els ciutadans contents de pagar un preu baixos pels productes agraris, els nordamericans només despenen el 15% de la seva renda per l'alimentació, el percentatge més baix de tot el món industrialitzat. Molts es regunten perquè han de contribuir, via fiscal, a mantenir un model de vida i d'explotació familiar agrària decimonònic. El camp necessitava una reconversió, com la indústria i els serveis, i, doncs, sigui benvinguda. Els inconformistes de torn poden anar a plorar o pregar als mitings/cerimonies del predicador Jesse Jackson, el seu paladí.

El futur és a mans dels nous empresaris de la terra, que passen més estona davant de l'ordinador que trapitjant la terra. L'oferta de revistes tècniques d'agricultura supera les tres-centes i el mercat de maquinària i demés "inputs" ha donat un tomb espectacular. L'extensió de les explotacions, no cal dir, ha crescut considerablement, així com la seva mecanització. El làser és d'ús corrent i, hores d'ara, es proven els tractors teledirigits des de l'ordinador instal·lat a casa. Les feines que encara necessiten mà d'obra són realitzades pels "chicanos" a l'Oest i pels pagesos proletaritzats, que no han volgut, malgrat tot, abandonar la terra, a l'Est.

Les vinculacions dels nous empresaris agrícoles amb Wall Street són més que evidents. L'agricultura no ha deixat de ser un gran negoci. L'any 1980 les vendes de llevors arreu del món representaven 12.000 milions de dòlars, del les quals un terç s'efectuaven als Usa. Les noves investigacions de l'enginyeria genètica i la seva producció i comercialització són a mans de poques empreses en règim de monopoli. Mai com ara, la concentració de la producció, elaboració i comercialització és tan intensa i poderosa.

Hi ha però un greu problema, des del punt de vista, ecològic: el deteriorament "in crescendo" dels recursos naturals i, principalment, de la terra, l'aigua i de l'ozonostera. Bé, però això són figures d'un altre paner; concretament, dels poders públics. La Universitat pública de Califòrnia, per exemple, inverteix anualment prop de cent milions de dòlars en més de mil projectes de recerca, en els quals hi participen centenars de científics. Malgrat tot, els recursos són escasos, sobretot, comparats amb els de les grans indústries químiques privades que, lògicament, no estan per brocs i van directament a la recerca del profit més gran i immediat. Aquestes sí que són, sense fer literatura, l'encarnació contemporània de l'Àngel exterminador.

El món no ha canviat de base, només d'oceà. Ara, el rovell de l'ou es situa al Pacífic, des de Califòrnia fins al Sud-Est asiàtic, tot passant, és clar, pel Japó. Ara, s'ha girat la truita: l'Oest mana i l'Est obeeix. El cicle de "A clockwork orange" s'ha tancat.

Però, com diu el cantant, quan creus que tot s'acaba, torna a començar. L'Oest continua sent la terra de la gran promesa però, en aquests moments, els nou-vinguts arriben del Sud al ritme de "La bamba". Robert Redford, entretant, ha apostat, sense embuts, en la seva recent pel·lícula, "The Milagro beanfield war", per la conservació del mitjà ambient davant l'especulació urbana-turística, del patrimoni cultural dels "chicanos", particularment de la llengua i del sentiment religiós, i de l'explotació familiar agrària (40). El film finalitza amb la celebració de la

victòria de la comunitat pagesa plasmada en un ball al bell mig del bancal de bledes, la mare dels ous del conflicte. Una festa que ens recorda molt la de la fi de "Novecento", fins i tot hi ha la sensació, expressada obertament per l'advocat progressista, de que és un esclat de joia fugisser, car tot fa pensar que s'ha guanyat una batalla d'una guerra perduda. Caldrà, doncs, esperar el miracle, el resultat de la fe en la raó, en la possibilitat d'un futur diferent a mans dels pagesos, que pot moure les muntanyes. Nosaltres, mentrestant, haurem de romandre asseguts a la butaca, ja que la nostra història no acaba amb el rètol "The end", sinó amb el de:

"TO BE CONTINUED"

NOTES: L'ULL SENSIBLE. EL MON RURAL EN SESSIÓ CONTINUA

1) Sota el títol de "Filmer le monde rural" tingué lloc el juny de 1980, a la seu de la UNESCO de París, un Congrés Internacional organitzat pel "Consiglio Italiano per le scienze sociali" en col.laboració amb la "Maison des sciences de l'homme", "L'Istituto Italiano di cultura di Parigi" i la RAI. Les ponències foren presentades per Valerio Castronovo i Marcel Jollivet, per la part històrica, i per Christian Bosséno, Tullio Kezich i Diego Carpitella, per la part cinematogràfica. Al Congrés hi participaren, entre d'altres.: Renù Allio, director del "Centre Méditerranéen de création cinématographique", Claudi De France, Clara Gallini, Gérard Guérin, Francesco Rosi, Fiorenzo Serra i Virgilio Tozi. Les ponències i part del debat han estat recollides en un llibre a cura de Papa SPARTI: Cinema e mondo contadino, due esperienze a confronto: Italia e Francia, Venezia, ed.Marsilio, 1982, pp.130.

2) "Los santos inocentes", amb més de cinc-cents milions de pessetes, ha estat la producció espanyola que ha recaptat més diners. "El crimen de cuenca" de Pilar Miró, ambientada també en el món rural castellà, ocupa la tercera posició amb més de quatre-cents cinquanta milions de pessetes. (Anuario EL PAIS, 1987, p. 230). "Los santos inocentes" aconseguiria triomfar al Festival de Cinema de Cannes de 1984 i els seus protagonistes Alfredo Landa i Francisco Rabal guanyarien el premi d'interpretació masculina.

3) "Il concetto di "rivoluzione passiva" deve essere dedotto rigorosamente dai due principi fondamentali di scienza politica: 1) che nessuna formazione sociale sopravvive fino a quando le forze produttive che si sono sviluppate in essa trovano ancora posto per un ulteriore movimento progressivo; 2) che la società non si pone (compiti per la cui soluzione non sino già state create le condizioni necessarie". (A. GRAMSCI, Sul Riformamento, Roma, Riuniti, 1967, p.113). El concepte de "revolució passiva", més enllà de l'exemplificació històrica, és el procés pel qual les classes dominants tot assumint les reivindicacions populars reforcen les seves posicions, a través de mecanismes d'aliances i de captació, desmantellant el potencial revolucionari acumulat per les forces populars. S'avança en la plasmació de les demandes populars, però sense una participació directa de les forces populars.

El "transformisme", en sentit gramscià, és l'hegemonia que han assolit conquerir i exercitar els grups moderats i conservadors concretament en el procés històric del "Risorgimento", i després successivament fins el febrisme. En paraules del propi Gramsci: "Il criterio metodologico su cui occorre fondare il proprio esame è questo: che la supremazia di un gruppo sociale si manifesta in due modi, come "dominio" e come "direzione intellettuale e morale". Un gruppo sociale è dominante dei gruppi avversari che tende a "liquidare" o a sottomettere anche con la forza armata; ed è dirigente dei gruppi affini e alleati. Un gruppo sociale può e anzi deve essere dirigente già prima di conquistare il potere governativo (è questa una delle condizioni principali per la stessa conquista del potere); dopo, quando esercita il potere e anche se lo tiene fortamente in pugno, diventa dominante ma deve continuare ad essere anche "dirigente". I moderati continuarono a dirigere il Partito d'azione anche dopo il 1870 e il 1876; e il così detto "transformismo" non è stato che l'espressione parlamentare di questa azione egemonica intellettuale, morale e politica. Si può anzi dire che tutta la vita statale italiana dal 1848 in poi è caratterizzata dal transformismo, cioè dalla elaborazione di una sempre più larga classe dirigente nei quadri fissati dai moderati dopo il 1848 e la caduta delle utopie neoguelles e federalistiche, con l'assorbimento graduale ma continuo, e ottenuto con metodi diversi nella loro efficacia, degli elementi attivi sorti dai gruppi alleati e anche da quelli avversari e che parevano irconciliabilmente nemici. In questo senso la direzione politica è diventata un aspetto della funzione di dominio, in quanto l'assorbimento delle élites dei gruppi nemici porta alla decapitazione di questi e al loro annichilimento per un periodo spesso molto lungo. Dalla politica dei moderati appare chiaro che ci può e ci deve essere una attività egemonica anche prima dell'andata al potere e che non bisogna contare solo sulla forza materiale che il potere dà per esercitare una direzione efficace..." (A. GRAMSCI, Sul Risorgimento, Roma, Riuniti, 1967, pp. 62-64)

4) Determinats capítols d'aquest llibre han estat traduïts al castellà sota el títol Capitalismo y mercado nacional, Barcelona, ed. Crítica, 1980. La primera edició italiana, en forma de llibre, data de l'any 1947. L'estudi de Sereni pren com a model l'obra de Marc Bloch, Les caractères originaux de l'histoire rurale française (1931) i la de V. I. Lenin, "El desenvolupament del capitalisme a Rússia" (1899). Sereni, mort l'any 1977, ha estat el pare de la historiografia agrària de la Itàlia contemporània, de concepció marxista, així com un dels dirigents més destacats del Pci; entre d'altres càrrecs, fou responsable agrari del 1956 al 1965. Per una aproximació al pensament de Sereni vegeu Renatc ZANGHERI, "Emilio

Sereni e la Questione Agraria in Italia", a "LA QUESTIONE AGRARIA", núm 1, 1981, pp. 237-262. Per la bibliografia completa dels escrits de Sereni vegeu E. SERENI, La Rivoluzione Italiana, Roma, Riuniti, 1978, pp. 387-395.

5) Al Congrés constituent de la "Fedemazzadr" de Siena, els vots per corrents polítics eren: comunistes 212.746 (73%), socialistes 53.515 (18%), democristians 14.843 (5%), la resta es repartien entre els corrents republicà i socialdemòcrata. Al Congrés constituent de la "Federbraccianti" de Ferrara, els vots per corrents polítics eren: comunistes 557.309 (65%), socialistes 221.274 (26%), Dc 6%, Pri 1,4%, socialdemòcrates 0,8%.

El II Congrés de la "Confederterra", Reggio Emilia, setembre de 1949, dona la xifra total de 1.738.072 inscrits. El III Congrés de la "Fedemazzadr", Perugia, octubre de 1953, dona una afiliació de 523.000 persones, 188.000 caps de família. El III Congrés de la "Federbraccianti", Bologna, octubre de 1953, dona les següents dades d'afiliació: 1.014.000 el 1950, 1.016.000 el 1951, i 1.020.000 el 1952. L'any 1956, al IV Congrés de la "Federbraccianti", la xifra d'inscrits es manté inalterable i s'especifica la quantitat de dones, 400.000. Totes les dades són extretes de Renzo STEFANELLI, Lotte agrarie e modello di sviluppo 1947-1967. Bari, De Donato, 1975. L'estudi de Stefanelli, a més d'una anàlisi acurada, és acompanyat d'una extensa cronologia de les lluites agrícoles d'aquests vint anys.

6) La tesis del nord-americà Tarrow és que si el Pci hagués estat un partit maoista, és a dir, una força capaç de canalitzar les potencialitats revolucionaries dels pagesos, la història s'hagués pogut escriure d'una altra manera, ja que la revolució pagesa era possible. Tanmateix, la identitat d'un partit comunista, leninista i stalinista, amb una única estratègia política basada en el model de desenvolupament industrial-capitalista, i amb el seu cor al Nord, ho féu impossible. (Sidney G. TARROW, Partito comunista e contadini nel mezzogiorno, Torino, Einaudi, 1972).

L'afirmació de Tarrow ha estat posada en dubte per altres recerques posteriors i criticada obertament per Zangheri, que l'acusa d'estudi sociològic amb poc rigor històric (R. ZANGHERI, 1977, p.13 i ss.)

7) Les accions delictives de tota mena, preferentment segrestaments, continuen estant presents, en els darrers anys, en la vida col·lectiva local i comarcal. Orgosolo és considerat un refugi de persones perseguides per la llei, tan per motius econòmics com polítics. Els deu quilòmetres de camí de carro que són necessariu per a pujar fins el poble dificulta, entre d'altres coses, la presència dels "carabinieri". Les façanes de les cases del poble són gairebé totes pintades amb murals relatius a la pròpia història i de solidaritat amb grups i moviments d'alliberament nacional. Destaquen, com no, el "Guernika" de Picasso i les referències a Eta.

8) "Tra i contadini anziani è diffusissima la convinzione che sia l'onorevole Bonomi a pagare le pensioni d'invalidità e di vecchiaia. Sono i parroci e la "Coltivatori Diretti" che hanno fabbricato questa favola da Medioevo. "Guai se Bonomi perde, guai se vincono i comunisti: perderete la pensione e la mutua contadina". Questa (è) l'"educazione civica" che la Democrazia Cristiana gradisce da sempre. E anche con queste truffe che la Democrazia Cristiana ha sempre stravinto". (N. REVELLI, Il mondo del vinti, Torino, Einaudi, 1977, vol I, p. LII, nota 1). Nuto Revelli és un personatge singular i admirat pels seus compatriotes de la província de Cuneo (Piemonte). De família benestant, de professió militar -es jubilarà amb el grau de coronel-, comença el seu diàleg amb els pagesos durant la segona guerra mundial: "Ricorda, -mi dicevo,- ricorda tutto questo immenso massacro contadino, non devi dimenticare niente'. E maledivo la guerra, i generali, il fascismo". Revelli s'apropa als pagesos amb el magnetòfon a la mà sense altra pretensió que recollir les seves històries. El seu treball ha estat acollit pels historiadors professionals, com en les corrides de braus, amb divisió d'opinions. El tema en qüestió, el capdavaill, és la història oral i la seva utilització com a font documental. Revelli, però, continua fent el camí que el porta al món dels vençuts: "E il mondo dei vinti che mi apre alla speranza, che mi carica di un rabbia giovane, che mi spinge a lottare contro la società sbagliata di oggi. Non sono un nostalgico delle società pastorali, non sono il turista che ama trascorrere il week-end in campagna (...). Mi interessa il passato in quanto mi aiuta a capire la realtà di oggi".

9) Giuseppe ALAGIA, I giovani e la cooperazione agricola, Milano, Ed. Franco Angeli, 1980, pp. 117; Corrado BARBERIS, Famiglie senza giovani agricoltura a mezzo tempo in Italia, Milano, ed. Franco Angeli, 1979, 2 vols. El primer llibre és un estudi monogràfic del tema de la cooperació agrícola juvenil i recull informació de diferents tipus d'experiències. L'obra de Barberis, president de l'Institut Nacional

de Sociologia Rural (Ineor), és una reflexió global de l'agricultura italiana actual a partir de l'anàlisi acurada de les fonts estadístiques. El primer volum és genèric i complexiu, mentre en el segon l'anàlisi és de tipus regional.

10) "Ha risposto un pubblico di cinque-sei mila persone al concerto di martedì sera degli Inti Illimari a Villachiera, piccolo paese che si è trovato invaso dalle sezioni del Pci della zona al gran completo, da molti appassionati delle canzoni cilene (...). Sono venuti perché era un concerto di sostegno ad un'iniziativa culturale che interessa molti, un film sulle lotte dei braccianti, ma sono venuti soprattutto perché gli Inti Illimari sono ancora un simbolo". ("BRESCIA OGGI", 27-VII-1978). Citat a Mino ARGIENTERI i Angelo TURCHINI, Cinema e vita contadina. "Il mondo degli ultimi" di Gian Butturini, Bari, Dedalo, 1984, p. 118.

11) A Catalunya, aquest procediment fou utilitzat per Antoni Ribas en la sèrie de tres films "Victòria! La gran aventura d'un poble" (1981-1982). Tanmateix, el cost extraordinari de la pel·lícula, amantent la producció catalana, feia pensar més en un reclam publicitari que no pas en la necessitat de cobrir les despeses. En aquest sentit, la recaptació per aquest procediment esdevingué limitada i, molt més, després de l'estrena de la primera part, "La disbauxa del 17", que no aconseguí entusiasmar la crítica, ni el públic.

Un altre exemple, de l'altra punta de món, d'aquesta via és la pel·lícula "El revolt", del director indi Shyam Benegal, la qual fou financada per 500.000 paguesos de la província de Guajarat a dues rúpies per cap. El film, realitzat l'any 1976, relata la lluita solidària dels paguesos contra els terratinents i els seus esforços en la construcció d'una cooperativa lletera. Benegal és un dels millors directors de cinema indis que, des de el seu compromís militant, de caire comunista, ha sabut portar a les pantalles els conflictes socials del món rural. L'any 1982 presentava la seva obra més reeixida: "Escala ascendent". Un film que descriu amb passió i persuasió, tot seguint la corda d'Eisenstein, la lluita dels paguesos per la propietat de la terra. I la seva derrota, és clar. La indústria cinematogràfica India, cal tenir en compte, és, de llarg, la més forta i consistent del món. Apuntem, a rajaploma, quatre dades: 2.400 films produïts entre 1981 i 1984, 4 mil milions i mig d'entrades venudes l'any 1984, dos milions de persones ocupades, 500 noves sales inaugurades cada any... Una indústria de llarga tradició, des de l'any 1913, que avui és arrelada en la cultura de masses d'un Estat de 750 milions de potencials consumidors.

12) "Ho sentito il freddo di S. Martino, ho vissuto la miseria di quei lavoratori perché ne sono stato testimone, ho provato l'angoscia di quei quattro mobili, buttati in strada con le famiglie dei 'paesan' disdettate e di quella donna vestita di nero che non sapeva cosa fare (...). La casa di quella donna era ormai la strada, sarà andata a finire per qualche tempo in una barchessa, o sotto qualche portico, o in qualche cantina. Ed io, delle donne di allora, ho avuto e ho una grande ammirazione per la partecipazione alla lotta con i loro uomini". (crítica de la pel·lícula de Giuseppe Morandi, historiador del món rural, citat a M. ARGENTIERI i A. TURCHINI, p. 148).

El tema de la dona pagesa ha estat sempre oblidat, si més no situat en el discurs històric en una posició de manifesta subalternitat. El darrer treball de Nuto Revelli, a partir de 270 entrevistes, posa en primer pla, fent-lo sortir de la penombra, la figura de la dona pagesa, les seves històries personals i col·lectives, els seus neguits i il·lusions. Les dones parlen, també, de la misèria, de la fam, dels conflictes socials, de la guerra, de l'emigració...però des d'un altre angle de la cambra cinematogràfica. Es potser la càmera oculta que ens descobreix unes imatges mai vistes, mai considerades. (N. REVELLI, L'anello forte, Torino, Einaudi, 1985, pp.502).

13) La presència de la televisió en la producció cinematogràfica, ultra dels tele-films, és una de les novetats més destacades dels darrers anys. La financiació per part de les televisions, al costat de les subvencions de les administracions públiques, ha permès portar a bon port moltes pel·lícules i nous projectes cinematogràfics. La competència televisiva, principalment en l'oferta de pel·lícules -així com l'ús cada dia més generalitzat de les video-cassettes-, ha estat una de les causes principals del tancament de nombroses sales cinematogràfiques, si més no, de la reconversió en multi-sales de capacitat reduïda. I això significa poques entrades i pocs diners. La televisió és avui la mare dels ous del cinema. Del negoci i, segurament, del nou llenguatge cinematogràfic. Bé, això son figures d'un altre paner. Només, recordem que la pràctica habitual és la d'establir un període de projecció a les sales cinematogràfiques, en qualitat d'estrena i al voltant dels divuit mesos, abans de passar-la per la pantalla televisiva.

L'any 1985 s'estrenà a Itàlia la pel·lícula "Dopo il tramonto", produïda per la RAI-3 i la regió Umbria, i signada col·lectivament per Lorenzo Hendel, Giuseppe Galeotti i Giorgio Rinaldi. El film és fruit d'una llarga recerca dirigida per l'Institut d'Etnologia e Antropologia dell' Università di Perugia. Formalment, és una barreja de

narració cinematogràfica, documental i entrevistes. Els actors, tret de l'actriu Renata Zamago, no són professionals i, algun d'ells, protagonistes directes dels fets descrits. L'acció es situa en la primera postguerra, és a dir, entre les grans mobilitzacions pageses del 1919-20 i la repressió feixista. Un "Novecento" amb recursos migrats -200 milions de lires- però amb una riquesa d'idees envejable. En aquest sentit, s'adiu més al model d'"il mondo degli ultimi".

14) Honoré de Balzac, des d'un altra òptica ideològica i, és clar, artística, coincideix amb Marx en la catalogació subalterna dels pagesos i el protagonisme del capellà i, en Balzac, del metge rural. Balzac era un escriptor culturalment urbà i ideològicament pregoner, primer, del món aristocràtic i, a la fi de la seva vida, de l'ordre burgès. Durant setze anys (1834-1850) treballarà en la realització, del que segons ell mateix havia de ser la gran obra de la seva vida, d'una gran simfonia escrita sobre el món rural francès. L'any 1855, cinc anys després del seu traspàs, la seva viuda publicarà els seus escrits sota el títol genèric de Les paysans. Balzac s'adonà que el camp no era poesia, almenys bucòlica, sinó una drama quotidià, sovint amb un final tràgic. El camp era malalt i calia proporcionar-li remei polític. El metge cercarà remei de caràcter econòmic i social, mentre que el capellà apel·larà a la moral i "els bons costums". Els propietaris ho tenien pelut, "Qui té terra té guerra", davant la gemació de pagesos afamats i desfemats. Els pagesos són presentats com una massa amorfa, mesquina, degenerada, sense principis morals, maligna i selvatge. Els aristòcrates com a víctimes dels temps turbulents. I els burgesos com els únics beneficiats de l'estonament de l'Ancien Règim. Tot un quadre. Tota una novel·la.

15) Alexander V. Txaiánov, nascut l'any 1888, fou un dels més brillants representants de la reeixida escola russa d'agronomistes. L'any 1919, després de la revolució, passa a dirigir el famós seminari d'estudis agronòmics de Moscou, amb 18 docents, 30 investigadors, una biblioteca de 140.000 volums, i l'Institut de conjuntura organitzat per Kondratiev. Un responsabilitat que mantindrà, malgrat els vaivens de la política, fins l'any 1930. El viratge definitiu cap a la col·lectivització de la terra suposarà la seva marginació i, posteriorment, l'exili. Txaiánov és, sens dubtes, una personalitat excepcional i fascinant, amb un prestigi científic reconegut per tothom i una obra que desvetlla, és clar, passions enfrontades. Tot llegint Txaiánov hom té la impressió que la majoria de coses que després s'han dit sobre

els pagesos, principalment de la mà dels antropòlegs, ja havien estat escrites i apuntades. Això sí, amb molta més passió, car Txaiánov és un científic passional, criticat per la seva literatura, que a cops li corre més el cap que les cames.

16) "Hemos de decir a los campesinos, a todos los campesinos: ¡enriqueceros, desarrollad vuestras granjas, no temáis que vayamos a tomar medidas coactivas contra vosotros!" (Bukharin, abril de 1925). Sobre Bukharin i la polèmica amb Preobrazenski podeu veure A.G. LOWY, El comunismo de Bujárin, Barcelona, Grijabo, 1973, pp. 456 (traducció de Manuel Sacristán) i N. BUCHARIN-E. PREOBRAZENSKIJ, L'accumulazione socialista, Roma, Riuniti, pp. 378 (a cura di Lisa Foa). Sobre el debat de la Tercera Internacional existeix un excel·lent estudi de Franco RIZZI, Contadini e comunismo. La questione agraria nella Terza Internazionale 1919-1928, Milano, Franco Angeli, 1961, pp. 251.

17) Pierre Rivière, considerat un semi-deficient pels seus veïns, "el tonto del poble" -fixeu-vos en la similitud del cas amb el Zacarías de "Los Santos Inocentes"-, assassina amb una falç la mare, la germana gran i el petit. El seu relat sobre els fets i les causes que el van empènyer al matricidi i fratricidi és un document impressionant sobre les condicions de vida i la vida quotidiana a començaments del s. XIX. La figura central del drama és el pare de Pierre Rivière, un bon jan que es debx robar i maltractar per l'avarícia de la dona. Pierre, en canvi, adora el seu pare humiliat. Per tal d'alliberar el pare del sacrifici quotidià, Pierre, decideix assassina a l'autora de tanta infelicitat, la germana còmplic i el germà petit, aquest només per la seva afeció materna. El tribunal el condemna a mort, però la sentència sera commutada per cadena perpètua. Internat a un manicomi, Pierre Rivière es suicidarà l'any 1840. Carlo Guinzburg, curiosament, intentava per les mateixes dates reconstruir la cultura popular del segle XIV a partir del sumari judicial incoat Domenico Scandella, un moliner friulà anomenat Menocchio (vegeu: Carlo GUINZBURG, El queso y los quesanos, Barcelona, Muchnik, 1981, pp. 257.

18) Una classificació més acurada de cada sector ens donaria els següents resultats: dels 1.061.401 "fermiers", 475.778 són propietaris i 585.623 "masovers"; dels 344.168 parciers, 123.297 són alhora propietaris; dels 1.210.061 jornaliers, 588.950 són també propietaris. Els quadres detallats, tant de l'estructura de la propietat com de la força de treball, dels anys 1882 i 1892 els podeu trobar a Philippe GRATTON, Les luttes de classes dans les campagnes, Paris, Anthropos, 1971, pp. 27-29.

19) La vaga de Cruzy, l'octubre de 1906, és un botó de mostra:

"Deux charrettes chargées de vin étaient sorties pour gagner le canal à quoi. Les ouvriers barrèrent le passage, les femmes au premier plan couchées au travers de la route devant les charrettes. A la sollicitation des charretiers qui voulaient passer (...) le Sous-Préfet donna l'ordre d'ouvrir le passage. Ce fut une bagarre acharnée (...). Armés de bâtons solides et des pierres en tas pour la réfection de la route, malencontreusement laissés là, les manifestants lapidèrent et frappèrent gendarmes et soldats avec la dernière violence. Les charrettes passèrent, le passage était payé cher: une dizaine de blessés, un gendarme en danger de perdre un œil, trois autres grièvement blessés au front à coups de pierres ou coups de bâtons". (P. GRATTON, p. 176, subrallats meus).

Fixeu-vos en el paper de les dones. Una escena que ens recorda a la seqüència de "Novecento", en la qual les dones s'estiren al terra barrant el camí a la tropa de cavalleria. Tornarem a parlar, més endavant, del paper de les dones en les mobilitzacions pageses.

20) El desembre de 1912 té lloc a Basilea el Congrés de la II Internacional convocat davant l'atmosfera de guerra que es respirava per tot Europa. Les sessions se celebraren en la famosa catedral, on mig mileni abans s'havia desenvolupat un famós concili ecumènic. Ara les campanes de la catedral convoquen els delegats socialistes i una gemació de banderes vermelles omple la gran nau central. Els oradors parlen des de la trona. Ara és el torn de Jean Jaurès:

"Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango". LLAMO A LOS VIVOS para que se defiendan contra el monstruo que asoma en el horizonte; LLORO A LOS MUERTOS innumerables que yacen allá, en el Oriente, cuyo hedor llega hasta nosotros como un remordimiento; ROMPERE LOS RAYOS de la guerra que nos

amenazan desde las nubes (...). Sí, he oído esta voz de esperanza, pero esto no basta para impedir la guerra. Es necesaria la acción convergente del proletariado mundial...". (citat per Marcelle AUCLAIR, *Journa*, Barcelona, Grijalbo, 1974, p. 344)

21) Tot seguit reproduïm els quadres estadístics elaborats per Marcel Jollivet a "Sociétés rurales et capitalisme", pp. 286-287.

TABLEAU I

	1892	1929	1942	1951	1963	1967	1970
Nbre total	5 702 750 (144)	3 966 330 (100)	2 363 710 (62)	2 227 700 (58)	1 900 400 (48)	1 681 900 (43)	1 556 000 (39)
Ex. de plus de 1 ha	3 467 350 (117)	2 951 600 (100)	2 143 070 (73)	2 134 000 (72)	1 805 520 (61)	1 665 600 (54)	
Ex. de plus de 5 ha	1 638 900 (91)	1 805 340 (100)	1 527 400 (65)	1 485 230 (82)	1 351 500 (75)	1 242 400 (69)	

Source : Poysons, 73-74.

TABLEAU II

	1892-1929	1929-1942	1945-1955	1955-1963	1963-1967	1967-1970
- de 1	-	-	-	-	-	-
1-5	-	-	+	-	-	-
5-10	-	-	-	-	-	-
10-20	+	-	-	-	-	-
20-50	+	-	-	+	+	-
50-100	+	-	-	+	+	-
100-200	-	-	-	-	-	-
200 et +	-	-	-	+	+	-

Source : Poysons, 73-74.

TABLEAU III

	Nombre d'exploitations			Surface agricole utilisée	
	N	%	% cumul.	%	% cumul.
Moins de 1 ha	112,7	6,7	6,7	0,2	0,2
De 1 à moins de 2 ha	127,6	7,6	14,3	0,6	0,8
De 2 à moins de 5 ha	247,4	14,6	28,9	2,8	3,6
De 5 à moins de 10 ha	307,5	18,2	47,1	7,5	11,1
De 10 à moins de 20 ha	413,3	24,5	71,6	19,8	30,9
De 20 à moins de 50 ha	372,1	22,0	93,6	37,5	68,4
De 50 à moins de 100 ha	85,1	5,0	98,6	18,8	87,2
100 ha et plus	24,2	1,4	100	12,8	100
Total	1 689,9	100		100	

Source : Ministère de l'Agriculture, 1969.

TABLEAU IV

Catégorie de surface (SAU en ha)	Nombre d'exploitations			Nombre de salariés permanents		
	Nombre (1 000 expl.)	%	% cumulé	Nombre (1 000 pers.)	%	% cumulé
Moins de 1	112,7	6,7	6,7	9,6	2,5	2,5
De 1 à moins de 2	127,6	7,6	14,3	9,1	2,3	4,8
De 2 à moins de 5	247,4	14,6	28,9	19,2	4,9	9,7
De 5 à moins de 10	307,5	18,2	47,1	27,4	7,0	16,7
De 10 à moins de 20	413,3	24,5	71,6	55,2	14,2	30,9
De 20 à moins de 50	372,1	22,0	93,6	119,5	30,7	61,6
De 50 à moins de 100	85,1	5,0	98,6	76,3	19,6	81,2
100 et plus	24,2	1,4	100,0	73,4	18,8	100,0
	<u>1 689,9</u>	<u>100</u>		<u>389,7</u>	<u>100</u>	

Source : Paysans, 73-74.

TABLEAU V

Chefs d'exploitation	1 676 700
Aides familiaux	1 368 000
Salariés	<u>826 100</u>
	3 870 800

Source : Paysans, 73-74.

22) Es tracta d'una expressió carectística parisina referida a les tres coses que es succeixen en vida la vida quotidiana: el astro, el treball i el son.

23) L'ús de la violència dels habitants dels pobles rurals contra la forma de vestir i comportar-se dels joves, genèricament catalogats com a "hippies", és reflectida amb tota cruesa al film "Easy rider" (1969), de Peter Fonda. En una escena d'aquesta pel·lícula, els tres joves acampats són atacats brutalment per un grup d'homes.

24) Idea nota 21.

(1) Sur 7 013 100 personnes vivant dans les exploitations agricoles, 4 553 480 sont actives.	1 658 280 y travaillent à temps complet	1 137 420 comme chefs d'exploitation, dont :	1 400 440 H. 27 980 F.	2 096 730 n'ont pas d'autres activités.
(2) Sur ces 4 553 480 personnes actives, 4 329 750 travaillent dans l'agriculture.		520 680 comme aides familiaux, dont :		
(3) Sur ces 4 329 750 personnes actives agricoles, 4 315 680 travaillent dans l'exploitation familiale même.	2 657 400 y travaillent à temps partiel	656 630 comme chefs d'exploitation, dont :	518 390 H. 138 240 F.	119 700 ont une activité extérieure agricole. 436 660 ont une activité extérieure non agricole. 4 090 ont une activité extérieure mixte.
		2 000 770 comme aides familiaux, dont :		

Source : Paysans, 73-74.

25) Els deu de Hollywood eren: John Howard, Lawson, Dalton Trumbo, Alvah Bessie, Ring Lardner, Jr., Samuel Ornitz, Albert Maltz, Adrian Scott, Edward Daytryk, Herbert Biberman i Lester Cole. Dashiell Hammett, president del Congrés pels Drets Civils de Nova York, fou dels pocs que protestà obertament contra la fúria repressora i la ilegalització del Partit Comunista:

"La propuesta de ilegalizar el Partido Comunista es un ataque directo a la democracia americana, a la tradición americana de los derechos civiles y libertades, y a la libertad electoral (...). El presidente Truman y el líder republicano, a quienes la propuesta va dirigida, no necesitan que se les recuerde que la ilegalización del Partido Comunista fue el primer paso que dio el gobierno de Hitler para afianzarse en el poder". (citad per D. JOHNSON, p. 269)

Hammett, no cal dir, fou cridat a declarar davant el Comitè d'Activitats Anti-Nordamericanes i empresonat en un parell d'ocasions.

John Berry, un dels "Blacklisted", exiliat a França i autor d'un documental titolat "The Hollywood Ten", declarà a Barcelona: "Mai s'ha resolt el problema de la caça de bruixes (...). Per nosaltres és una ferida oberta. El tema s'ha parlat, s'ha suavitzat, s'ha discutit, però mai s'ha enfrontat l'opinió pública amb el que va passar realment. Per això és una taca per tots nosaltres" ("DIARI DE BARCELONA", 6-VII-1988)

26) Les paraules del senador Abraham Lincoln, pronunciades el 12 de gener de 1848, en un debat parlamentari, són prou eloqüents:

"Si no me contesta, me habrá convencido de lo que ya sospechaba: que el Presidente (Polk) tiene conciencia de su propio error; de que él mismo siente que la sangre derramada en esta guerra, como la de Abel, está gritando en el Cielo contra la suya; de que envió al general Taylor a un lugar donde vivían pacíficos campesinos para encender allí la guerra (...). Nos hemos apropiado de más de la mitad del suelo mexicano, y ciertamente de lo mejor (...) y el Presidente todavía insiste en que debemos mantener la nacionalidad de México. ¿Cuándo? ¿Después de que nos apoderemos de todo su territorio?". (citad per A. FERNANDEZ-SANTOS, p. 101-102)

La Nova Frontera, de caràcter "moral", imposada pels Usa significà a la fi l'apropiació d'un milió i mig de quilòmetres quadrats del territori mexicà. Un territori que en l'actualitat ocupen els Estats de Texas, New Mèxic, Arizona, Califòrnia, Nevada, Utha i parts importants dels de Colorado, Wyoming, Oklahoma i Kansas.

Totes les cites dels "westerns", que aniran intercalant-se dins el text, són estretes del llibre d'Angel FERNANDEZ-SANTOS, Más allá del Oeste, Madrid, "El País", 1988.

27) A començaments dels anys setanta, uns centenars d'indis es revoltaren armats a "Wounded Knee" contra el Govern Federal. Tanmateix, més que d'una batalla, hauries de parlar d'una acció publicitària per a protestar pel genocidi indi i la situació actual de les reserves.

28) En els darrers anys, els indis han ocupat un espai cada cop més destacat dins de la literatura. Louise Erdrich, neta d'un cap de la tribu dels "Chippewa" (Dakota del Nord), ha publicat dues novel·les on descriu la penetració de la cultura consumista i depredadora, l'impacte de la guerra del Vietnam, i, al capdavant, la pèrdua de la identitat cultural de la seva família i del seu poble "Chippewa". I és considerada com una de les joves promeses de la literatura nordamericana (vegeu: Filtro de amor, Barcelona, Tusquets, 1987, i La reina de la remolacha, Barcelona, Tusquets, 1988. Així mateix, podem esmentar l'antologia realitzada per Simón J. Ortiz a petició del "Navajo Community College Press" i presentada sota el títol El poder de la tierra. Cuentos indios americanos (Barcelona, Montesinos, 1988) i el recull de llegendes índies portat a cap per William Camus, Leyendas de los pieles rojas (Barcelona, Espasa Calpe-Planeta Agostini, 1988).

29) Els guionistes de "Casablanca" foren els jueus Julius J. i Philip G. Epstein, posteriorment perseguits pel Comitè d'Activitats Antiamericanes, amb la col·laboració d'un altre notori "blacklisted", Howard Koch.

30) L'obra de Michael Cimino encara ha portat una altra polèmica entre els crítics cinematogràfics, car ha estat acusat de plagis, si més no de copiar sense embuts escenes senceres, dels films "Badlands" (1973) i, sobretot, "Days of heaven" (1978), ambdós de Terrence Malick. Aquesta segona pel·lícula reflecteix amb un rigor, que s'agraeix, la vida dels "farmers" emigrats a Texas, l'any 1916.

31) Segons el cens d'estadístiques agrícoles de 1880, el transport de caps de bestia per ferrocarril fou el següent:

* 1866- Sedalia.....	260.000	caps de bestia.
* 1867- Abilene.....	35.000	"
* 1868- Abilene.....	75.000	"
* 1869- Abilene.....	330.000	"
* 1870- Abilene.....	300.000	"
* 1871- Abilene.....	700.000	"
* 1872- Wichita i Ellsworth..	350.000	"
* 1873- Wichita i Ellsworth..	405.000	"
* 1874- Wichita i Ellsworth..	166.000	"
* 1875- Wichita i Ellsworth..	151.000	"
* 1876- Dodge City.....	322.000	"
* 1877- Dodge City.....	201.000	"
* 1878- Dodge City.....	265.000	"
* 1880- Dodge City.....	380.000	"

32) L'historiador alemany Heinz Stammel, en el seu llibre La gran aventura de los "cowboys", ho descriu així:

"Mientras las manadas esperaban a un comprador de la ciudad, sus conductores y guardianes se dedicaban a aprovisionarse de tabaco y otras mercancías en los almacenes. Allí se enteraban de lo que había pasado en el mundo durante su viaje y bromeaban con otros "cowboys" que ya habían vendido sus reses. Una vez vendidas éstas, los vaqueros cobraban en una sola paga todo el dinero que habían ganado en el viaje. Su primera visita era al barbero. Se cortaban el pelo y compraban ropa nueva. Una vez aseados se encontraban ya dispuestos a dar rienda suelta a los furiosos excedentes de energía acumulada durante meses de soledad y disciplina ascética. Comenzaba su estadillo con un merodeo a las mujeres pintadas, que les esperaban en los salones de las cantinas. Seguían su juerga por los recovecos de monstruosas borracheras y de partidas de juegos de azar, que no daban por terminadas hasta que se habían quedado sin un céntimo en la faltriquera. Cuando el vaquero agotaba su último dólar y se percataba de la irrisoria desembocadura de su largo y temerario esfuerzo, comenzaba a pelear con el dueño de la cantina, con algún jugador o con otro "cowboy". El más mínimo pretexto le bastaba para sacar el revólver de la funda. Entonces se convertía en un loco furioso (...). En tales circunstancias el puesto de "city-marshall" tenía por fuerza que ser cubierto por un hombre sereno, que por lo general era un forajido".
(citad per A. FERNANDEZ-SANTOS, p. 133)

33) Del 1920 fins el 1933, la sindicació arribà dels 5 milions d'inscrits als 2.800.000. Mentre, entre 1933 i 1945, la xifra es multiplicà per cinc (15 milions). Així, doncs, el període que va des de l'arribada de Roosevelt a la presidència, amb l'inici del "New Deal", fins a la fi de la guerra és el de més gran creixement sindical del present segle als Usa.

34) Més o menys:

"De dia quedem fets pols treballant pels carrers
d'un somni americà fugisser
De nit galopem a través de casalots de
Glòria en màquines suïcides
Que emergeixen de les gàbies de l'autopista 9
Rodes cromades, injecció de combustible
Anant més enllà de la ratlla
Noia, aquesta ciutat et carrega els neulers
Es un parany mortal, és un parany suïcida.
Has de tocar el dos mentre sigues joves
Doncs, pòtols com nosaltres, noia, has hascut per
córrer."

35) Més o menys:

"Vaig nèixer en un poble de mala mort
 Només posar els peus rebí la primera "hòstia"
 Hom acaba com un gos apallissat
 Fins que decideixes fer la viu-viu
 Nascut als U.S.A.

(...)

Al poble em vaig trobar posat al mig d'un embolic
 Així que em posaren un rifle a les mans
 M'enviaren a un país estrany
 Per a matar "xinets"
 Nascut als U.S.A.

(...)

Quan torno a la refineria del meu poble
 El capatàs em diu: "Fill, si estigués a les meves mans"
 Vaig anar a l'Administració de Veterans de Guerra
 Em digueren: "Fill, encara no has entès res?"

(...)

A l'ombra de la presó
 Lluny de les flames de la refineria
 Porto deu anys cremat per la carretera
 Sense lloc on fugir, sense lloc on anar".

36) La trajectòria cinematogràfica de Robert Benton comença amb la valenta "Bonnie and Clyde", menyspreuada per Hollywood. L'any 1979 es reconcilia amb la gran indústria amb la llacrimògena "Kramer versus Kramer". "Places in the heart", segons el propi director, és una cant nostàlgic a un món perdut, el de la seva infantesa, un homenatge familiar, car és l'autobiografia novel·lada de la seva àvia, i, al capdavant, un missatge de reconciliació.

37) "Country" clausurà, fora de concurs, el Festival de Cinema de Berlin (1985) provocant l'entusiasme dels assistents i els més grans elogis de la crítica especialitzada. El film encara no ha estat estrenat a les pantalles cinematogràfiques ni a les televisions, almenys de casa nostra. Darrerament, ha començat a circular en format de video i, malgrat les limitacions formals i de circuit, val la pena fer l'esforç per a visionar-la.

38) L'elecció de Richard Pearce per a dirigir-la no és en va, ja que aquest ja havia dirigit un film, "Heartland" (1980), basat en les vicissituds d'una família pagesa a començaments de segle per les terres agres de Wyoming, produït així mateix de forma independent, i un documental, "Hearts and minds" (1974), sense embuts contra la guerra del Vietnam.

39) La informació sobre la crisi de l'agricultura nordamericana dels anys vuitanta ha estat estreta, preferentment, de dos articles de Goffredo Galeazzi publicats a "IL MANIFESTO", els dies 16 i 19 de març de 1985.

40) Robert Redford ha manifestat, en una entrevista de presentació de la pel·lícula, els motius de la seva obra, així com es preveïables reaccions de l'opinió pública:

"...políticamente vivimos tiempos conservadores, y en tiempos conservadores a la gente no le gusta que le digan lo que va mal. Una serie de valores en este país se ven amenazados en este momento, valores de la tierra, de la agricultura, de la pequeña empresa familiar. El simple concepto de la tierra en América es algo que cambia continuamente, pero si abor das el tema con cualquier matiz político, la gente se pone en contra. (...)

El riesgo mayor que he asumido ha sido precisamente abordar el lado místico que hay en la cultura de nuevo México. ¿Cómo reflejar el punto de vista de un pueblo que acepta dialogar con sus ángeles, sus espíritus y sus santos? (...)

Creo que és la salvaguarda de todo ésto la que parece vencida en este conflicto, ya que nuestra sociedad está totalmente orientada hacia el desarrollo y el crecimiento. Mi película podría haber optado por ser un manifiesto político muy duro, pero he preferido simplemente dejar un testimonio de una cultura antes de que ésta desaparezca". ("FOTOGRAFÍAS", núm 1.744, setembre de 1988, pp. 55-57)

FILMOGRAFIA

ALITALIA

- **LA TERRA TREMA**, 1948, B/N-160 m. D. Luchino Visconti. I. pescadors sicilians (no professionals).
- **ROCCO E I SUOI FRATELLI**, 1960, B/N-180 m. D. Luchino Visconti. I. Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Claudia Cardinale.
- **IL GATTOPARDO**, 1963, C-205 m. D. Luchino Visconti. I. Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale. Basada en la novel.la homònima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.
- **OSSESSIONE**, 1942, B/N-140 m. D. Luchino Visconti. I. Clara Calamai, Massimo Girotti. Basada en la novel.la de M. Cain The postman always rings twice.
- **NOVECENTO (I I I part)** 1976, C-165 i 160 m. D. Bernardo Bertolucci. I. Burt Lancaster, Robert de Niro, Gerard Dépardieu, Dominique Sanda, Stefania Sandrelli.
- **L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI**, 1978, C-175 m. D. Ermanno Olmi. I. pagesos de Bergamo. Palma d'Or a Cannes.
- **CRISTO SI È FERMATO A EBOLI**, 1979, C-151 m. D. Francesco Rosi. I. Gian Maria Volonté, Lea Massari, Irene Papas. Basada en la novel.la homònima de Carlo Levi. Guanyadora al Festival de Cinema de Moscou.
- **PADRE PADRONE**, 1977, C-111 m. D. Paolo e Vittorio Taviani. I. Omero Antonutti, Saverio Marconi, Macella Michelangeli. Palma d'Or a Cannes.
- **LIGABUE**, 1978. D. Salvatore Nocita. Guanyadora al Festival de Cinema de Montreal.
- **FONTAMARA**, 1980. D. Ignazio Silone.
- **TERRA MADRE**, 1931. D. Alessandro Blasetti.
- **RITORNO ALLA TERRA**, 1934. D. Mario Frenchimi.

- TERRA DI NESSUNO, 1939. D. Mario Baffico.
- SCARPE GROSSE, 1940. D. Dino Falconi.
- IN CAMPAGNA E CADUTA UNA STELLA, 1940. D. Eduardo De Filippo.
- QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE, 1942. D. Alessandro Blasetti.
- RISO AMARO, 1949, B/N-107 m. D. Giuseppe De Santis. I. Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Doris Dowling, Raf Vallone.
- DON CAMILLO, 1952, B/N-104 m. D. Julien Duvivier. I. Fernandel, Gino Cervi. (Aquest film enceta tota una sèrie basada en el contes de Giovanni Guareschi).
- BANDITI A ORGOSOLO, 1961. D. Vittorio De Seta.
- IL BRIGANTE, 1961. D. Renato Castellani.
- SALVATORE GIULIANO, D. Francesco Rosi.
- IL MONDO DEGLI ULTIMI, 1980. D. Gian Butturini. I. pagesos Cremona (Lombardia), Música Inti Ilimani. Menció especial del jurat del Festival de Cinema de Donostia.
- FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA, 1972, C-121 m. D. Franco Zeffirelli. I. Gaham Faulkner, Judi Bawker, Luyta Lawson.
- LA NOTTE DI SAN LORENZO, 1982, C-106 m. D. Paolo e Vittorio Taviani. I. Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudio Bigagli.
- LA NEVE NEL BICCHIERE, 1984, C-105 m. D. Florestano Vancini. I. Massimo Ghini, Ana Teresa Rossini, Antonia Piazza, Luigi Mezzanote. Basada en la novel·la homònima de Nerino Rossi.
- KAOS, 1985, C-155 m. D. Paolo e Vittorio Taviani. I. Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudio Bigagli.
- VOLONTARI PER DESTINAZIONE IGNOTA, D. Alberto Negrin.
- L'AGNESE VA A MORIRE, 1976. D. Giuliano Montaldo. Basada en l'obra homònima de Renata Viganò.
- SERAFINO, 1969, C 92 m. D. Pietro Germi. I. Adriano Celentano, Ottavia Piccolo, Saro Urzi.

- DOPO IL TRAMONTO, 1985. Drs. Lorenzo Hendel, Giuseppe Galeotti i Giorgio Rinaldi. I. Renata Zamengo i actors no professionals. Pel.licul.la produida per la RAI-3 i la Regione Umbria.

B) FRANÇA,

- LA TERRE, 1921. D. André Antoine. Basada en la novel.la homònima d'Emile Zola.

- L'ARLESIENNE, 1922. D. André Antoine.

- GENEVIEVE, 1922. D. León Poirier. Basada en la novel.la homònima de Lamartine.

- MIREILLE, 1922. D. Ernest Servaes. Adaptació del poema de Frédéric Mistral.

- JOCELYN, 1921. D. León Poirier. Basada en la novel.la homònima de Lamartine.

- LA BRIERE, 1924. D. León Poirier. Basada en la novel.la homònima d'Alphonse de Châteaubriant.

- LES AVENTURES DE ROBERT MACAIRE, 1925. D. Jean Epstein.

- MAUPRAT, 1926. D. Jean Epstein.

- BLANCHETE, 1921. D. René Hervil.

- LES DEUX SOLDATS, 1923. D. Jean Hervé.

- LA TERRE QUI MEURT, 1926. D. Jean Choux. Basada en la novel.la homonima de René Bazin.

- VENDEMIARE, 1918. D. Louis Feuillade.

- VERDUN VISION D'HISTOIRE, 1928. D. León Poirier.

- LES BATISSEURS, 1978. D. Philippe Haudiquet.

- PAYSANNES, 1979. D. Gérard Guérin.

- UNE FEMME QUI TOMBE, D. F. Ozep

- PAS ÇA, BÈTE, 1928. D. André Berthomieu.

- ANGELE, 1934. D. Marcel Pagnol.
- BEGAIN, 1937. D. Marcel Pagnol.
- JOFFROI, 1933. D. Marcel Pagnol.
- LA FEMME DU BOULANGER, 1938. D. Marcel Pagnol.
- MANON DES SOURCES, 1951. D. Marcel Pagnol.
- TONI, 1934. D. Jean Renoir.
- LES TEMPS DES CERISES, 1937. D. Jean-Paul Dreyfus.
- LA VIE EST A NOUS, 1936. Drs. Jean Renoir, A. Zwoboda i J.P. Le Chanais.
- LA MARSEILLAISE, 1938, B/N-130 m. D. Jean Renoir. I. Pierre Renoir, Lise Delamère, Louis Jouvet.
- LA REGLE DU JEU, 1939, B/N-107 m. D. Jean Renoir. I. Marcel Dalio, Nora Gregor i Rolano Toutain.
- L'AN QUARANTE, 1940. D. Fernand Rivers.
- LA NUIT MERVEILLEUSE, 1940. D. L.P. Paulin.
- ANDORA OUI LES HOMMES D'AIRAIN, 1940. D. Emile Couzinet.
- PORT D'ATTACHE, 1942. D. Jean Choux.
- HAUT LE VENT, 1942. D. Jacques di Baroncelli.
- CAP AULLARGE, 1942. D. L.P. Paulin.
- MONSIEUR DE LOURDINES, 1943. D. P. de Herain. Basada en la novel·la homònima d'Alphonse de Chateaubriant.
- JEANNOI, 1943. D. León Poirier.
- GOUPLMANS ROUGES, 1943. D. Jacques Becker.
- FABRIQUE, 1946. D. Georges Rouquier. Millor film francès de l'any 1946.
- JOUR DE FETE, 1949, B/N-88 m. D. Jacques Tati. I. Paul Frankeur i Guy Decombie.
- FAITS DIVERS A PARIS, 1945. D. Dimitri Kirsanoff.

- LIONNIERE, TERRE CAPTIVE, 1948. D. Michel Zimbeca.
- ECOUTE JOSEPH, NOUS SOMMES TOUS SOLIDAIRES, 1969. D. Jean Lefaux.
- L'HOMME DES BUCTIONS, 1966. D. Jean-Dominique Lajoux.
- IL PLEUT TOUJOURS OU C'EST MOUILLÉ, 1974. D. Jean-Daniel Simon.
- LO PAIS, 1973. D. Gérard Guérin.
- UNE SAISON DANS LA VIE D'EMMANUEL, 1974. D. Claude Weisz.
- LE PAYS D'ES BANABELS, 1972. D. F. de Chavannes.
- LA COMÉDIE DU TRAIN DES PIGNES, 1972. D. F. de Chavannes.
- COMMENT ON DEVIENT UN ENEMI DE L'INTERIEU, 1973. D. René Vautier.
- LA FRANCE DE GISCARD, 1977. D. D. Kollatos.
- LE PAYS BLEU, 1976. D. Jean-Charles Tachella.
- LA SOUPE FROIDE, 1974. D. Robert Poret.
- QU'EST CE QUE TU VEUX JULIE, 1977. D. Carlotta Dubreuil.
- JULIE ETAIT BELLE, 1976. D. Jacques-René Saurel.
- LES CAMISARDS, 1970. D. René Allio.
- MOI, PIERRE RIVIERE, 1976. D. René Allio. Sobre un text de Michael Foucault.
- LE JUGE ET L'ASSASSIN, 1975. D. Bertrand Tavernier.
- HISTOIRE D'ADRIEN, 1980. D. Jean-Pierre Denis.
- LE CHEVAL D'ORGUEIL, 1980. D. Claude Chabrol.
- LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE, 1951. D. Robert Bresson.

C) U.S.A.

- EASY RIDER, 1969, C-95 m. D. Dennis Hopper. I. Peter Fonda, Dennis Hopper, Antonio Mendoza, Jack Nicholson.

- DELIVERANCE, 1972, C-100 m. D. John Boorman. I. Jon Voight, Burt Reynolds, Ne1 Beatty, Ronny Cox.
- HEAVEN'S GATE, 1980, C-149 m. D. Michael Cimino. I. Kris Kristofferson, Christopher Walker, John Hurt.
- BOUND FOR GLORY, 1976, C-120 m. D. Hal Ashby. I. David Carradine, Ronny Cos, Melinda Dillon.
- THE GRAPES OF WRATH, 1940, B/N-129 m. D. John Ford. I. Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin. Basada en la novel.la homònima de John Steinbeck. Oscars per Jonh Ford i Jane Darwell.
- THE RIVER, 1937. D. Pare Lorentz.
- SERGEANT YORK, 1941, B/N. D. Howard Hawks. I. Gary Cooper. Oscar per Gary Cooper.
- FURY, 1936, B/N-90 m. D. Fritz Lang. I. Spencer Tracy, Sylvia Sidney, Walter Brennan.
- THE RIVER, 1984. D. Mark Rydell. I. Mel Gibson i Sissy Spacek.
- PLACES IN THE HEART, 1984. D. Robert Benton. I. Sally Fields. Tres Oscars, entre ells, per a Sally Fields.
- COUNTRY, 1984. D. Richard Pearce. I. Jessica Lango, Sam Shepard.
- JOE HILL, 1971, C-120 m. D. Bo Widerberg. I. Tommy Bergren, Anja Schmidt, Kelvin Malave.
- GONE WITH THE WIND, 1939, C-225 m. D. Victor Fleming. I. Clark Gable, Vivien leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland. Vuit Oscars.
- LITTLE BIG MAN, 1970, C-150 m. D.Arthur Penn. I. Dustin Hoffman, Fane Dubaway, Chief Dan George.
- SOLDIER BLUE, 1970, C-115 m. D. Ralph Nelson. I Candice Bergen, Peter Strauss, Donald Pleasence.
- THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON, 1941, B/N-138 m. D. Raoul Walsh. I. Errol Flynn, Olivia de Havilland, Arthut Kennedy.
- JOHNNY GOT HIS GUN, 1971, C-100 m. D. Dalton Trumbo. I. Timothy Bottons, Katlin Fields, Jason Robards.

- JEREMIAH JOHNSON, 1972, C-105 m. D. Sydney Pollack. I. Robert Redford, Will Geer, Stefan Gierasch.
- A CLOCKWORK ORANGE, 1971, C-137 m. D. Stanley Kubrick. I. Malcolm McDowell, Patrick Magee, Adrienne Corri.
- PATHS OF GLORY, 1957. D. Stanley Kubrick. I. Kirk Douglas, Adolphe Menjou.
- A MAN CALLED HORSE, 1970, C-114 m. D. Elliot Silverstein. I. Richard Harris, Judith Anderson, Jean Gascon.
- THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, 1962, B/N-122 m. D. John Ford. I. James Stewart, John Wayne, Vera Miles, Lee Marvin.
- THE STAGECOACH, 1939, B/N-97 m. D. John Ford. I. John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, George Brancroft, Andy Devine, John Carradine, Berton Churchill. Dos Oscars.
- GUNFIGHT AT THE G.K. CORRAL, 1957, C-122 m. D. John Sturges. I. Burt Lancaster, Kirk Douglas.
- FORT APACHE, 1948, B/N-117 m. D. John Ford. I. Henry Fonda, John Wayne, Shirley Temple, Pablo Armerdáziz.
- THE BIG COUNTRY, 1958, C-166 m. D. William Wyler. I. Gregory Peck, Charlton Heston, Carroll Baker, Burl Ives. Oscar d'interpretació a Burl Ives.
- BEND OF THE RIVER, 1952, D. Anthony Mann. I. James Stewart, Arthur Kennedy, Rock Hudson, Julia Adams.
- JOHNNY GUITAR, 1953, C-100 m. D. Nicholas Ray. I. Sterling Hayden, Joan Crawford, Ernest Borgine, Mercedes McCambridge, John Carradine.
- PAINT YOUR WAGON, 1969, C-166 m. D. Joshua Logan. I. Lee Marvin, Clint Eastwood, Jean Seberg, Harve Presnell.
- PAT GABRETT AND BILLY THE KID, 1973, C-103 m. D. Sam Peckinpah. I. James Coburn, Kris Kristofferson, Bob Dylan, Katy Jurado.
- HIGH NOON, 1952, C-85 m. D. Fred Zinnemann. I. Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, Katy Jurado.
- THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE, 1948, B/N-126 m. D. John Huston. I. Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Alfonso Bedoya, John Huston. Basada en la novel·la homònima de B. Traven. Diversos Oscars.

- LITVANDRAMA (Els emigrants), 1972, Sueca, C-147 m. D. Jan Troell. I. Max Von Sydow, Liv Ullman.
- THE GOLD RUSH, 1925, B/N-75 m. (muda). D. Charles Chaplin. I. Charles Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain.
- THE INMIGRANT, 1917, B/N (muda). D. Charles Chaplin.
- SHOULDER ARMS, 1918, B/N (muda). D. Charles Chaplin.
- MODERN TIMES, 1936, B/N-75 m. D. Charles Chaplin. I. Charles Chaplin, Paulette Goddard.
- THE GREAT DICTADOR, 1940, B/N-113 m. D. Charles Chaplin. I. Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Daniel.
- MIDNIGHT COWBOY, 1969, C-95 m. D. J. Schlesinger. I. Dustin Hoffman, Jon Voight. Oscar a la millor pel·lícula.
- THE MILAGRO BEANFIELD WAR, 1968, C-95 m. D. Robert Redford. I. Ruben Blades, Chick Vennera, Sonia Braga, Carlos Riquelme. Basada en la novel·la Milagro de John Nichols.
- FIDDLER ON THE ROOF, 1971, C-181 m. D. Norman Jewison. I. Chaim Topol, Norman Crane, Leonard Frey.
- SACCO E VANZETTI, 1971, C-120 m. D. Giuliano Montaldo. I. Gian Maria Volonté, Riccardo Cucciola.
- THE GODFATHER, 1972, C-175 m. D. Francis Ford Coppola. I. Marlon Brando, Al Pacino, James Caan. Basada en la novel·la homònima de Mario Puzo. Tres Oscars: millor pel·lícula, millor actor i guió.
- THE GODFATHER PART II, 1974, C-200 m. D. Francis Ford Coppola. I. Al Pacino, Diane Keaton, Robert De Niro. Sst Oscars.
- TRUE GRIT, 1969, C-128 m. D. Henry Hathaway. I. John Wayne, Kim Darby, Glen Campbell, Denis Hopper, Robert Duvall. Basada en la novel·la homònima de Charles Portis. Oscar per John Wayne.
- GIANT, 1956, C-201 m. D. George Stevens. I. Elizabeth Taylor, Rock Hudson, James Dean.
- CHEYENNE AUTUMN, 1964, C-159 m. D. John Ford. I. Richard Widmark, Carrol Baker, James Stewart.

- FIVE CARD STUD, 1968, C-103 m. D. Henry Hathaway. I. Dean Martin, Robert Mitchum, Ines Stevens.
- JESSE JAMES, 1939. D. Henry King. I. Tyrone Power, Henry Fonda, Randolph Scott, Nancy Kelly.
- CASABLANCA, 1943, B/N-102 m. D. Michael Curtiz. I. Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Claude Rains, Paul Reppied.
- BONNIE AND CLYDE, 1967, C-111 m. D. Arthut Penn. I. Warren Beatty, Faye Dunaway.
- BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID, 1969, C-115 m. D. George Roy Hill. I. Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross.
- THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, 1946, B/N-113 m. D. Tay Garnett. I. Lana Turner, John Garfield.
- THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, 1980, C-115 m. D. Bob Rafelson. I. Jack Nicholson, Jessica Lange.
- DAYS OF HEAVEN, 1978, C-95 m. D. Terrence Malick. I. Richard Gere, Brooke Adams, Sam Shepard. Oscar a la millor fotografia per a Néstor Almendros.
- HEARTLAND, 1980. D. Richard Pearce.
- THE BIRTH OF A NATION, 1914, B/N-182 m. D. David W. Griffith. I. Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthal, Ralph Lewis. Basada en les novel·les The clasman i The Leopard's Spots de Th. Dixon.

D) GENERAL

- LOS SANTOS INOCENTES, 1984, Espanya, C-105 m. D. Mario Camus. I. Alfredo Landa, Francisco Rabal, Juan Diego. Basada en la novel·la homònima de Miguel Delibes.
- EL COBAZON DEL BOSQUE, 1978, Espanya, C-100 m. D. Manuel Gutiérrez Aragón. I. Norman Briski, Angela Molina, Victor Valverde, Luis Politti.
- EL DISPUTADO VOTO DEL SR. CAYO, 1986, Espanya, C-95 m. D. Manuel Gallardo. I. Francisco Rabal, Manuel Gallardo, Iñaki Miramón, Lidia Bosch.

- DIVINAS PALABRAS, 1987, Espanya, C-105 m. Dr. José Luis García. I. Ana Belén, Imanol Arias. Basada en la novel·la homònima de Ramón del Valle-Inclán.
- BIENVENIDO, MISTER MARSHALL, 1952, Espanya, B/N-90 m. D. Luis García Berlanga. I. José Isbert, Lolita Sevilla, Elvira Quintillá.
- EL CRIMEN DE CUENCA, 1979, Espanya, C-91 m. D. Pilar Miró, I. Amparo Soler Leal, Héctor Alterio, Fernando Rey.
- BEARN, 1983, Ses Illes, C-100 m. D. Jaime Chávarri. I. Fernando Rey, Angela Molina, Amparo Soler Leal, Imanol Arias. Basada en la novel·la homònima de Llorenç Villalonga.
- AKELARRE, 1984, Espanya, C-108 m. D. Pedro Olea. I. Silvia Munt, Iñaki Miramón, José Luis López Vázquez.
- REQUIEM PER UN CAMPEROL ESPANYOL, 1985, Catalunya, C-95 m. D. Francesc Betriu. I. Antonio Banderas. Basada en la novel·la homònima de Ramón J. Sender.
- LA BABIA, 1968-1977, Catalunya, B/N i C- 98 m. D. Eugeni Anglada i Arboix. I. Dàrius Anglada, Mariàngels Codina.
- CONTES DE LA VORA DEL FOC, 1979-1981, Catalunya, C-90 m. (16mm.) D. Francesc Alborch. I. Albert Alborch, Carme Barberà, Lisa Coca.
- DER PLOETZLICHE REICHTUM DER ARMEN LEUTE VON KOMBACH (La sobtada riquesa dels pobres de Kombach), 1971, Alemanya, B/N-98 m. D. Volkmar Schlöndorff. I. Georg Lehn, Reinhard Hauff.
- SZEGENYLEGENYEK (Els desesperats), 1965, Hongria, B/N-94 m. D. Miklós Jancsó. I. János Görbe, Tibor Molnár, András Kozák.
- ZIEMIA OBIECANA (La terra de la gran promesa), 1975, Polònia, C-175 m. D. Andrzej Wajda. I. Daniel Olbrychski, Wocziech Pszoniał.
- DERSU UZALA (El caçador), 1975, URSS/Japó, C-158 m. D. Akira Kurosawa. I. Yuri Salomin, Maxim Munzuk. Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa 1975.
- LA PATAGONIA REBELDE, 1974, Argentina, C-102 m. D. Héctor Olivera. I. Héctor Alterio, Federico Luppi, Luis Brandoni.
- VIDAS SECAS, 1963, Brasil, B/N-99 m. D. Nelson Pereira Dos Santos. I. Atila Ioris, Maria Ribeiro, Orlando Macedo. Premi del Festival de Cinema de Cannes 1964.

- O CANGACIERO, 1953, Brasil. D. Lima Barreto, I. Alberto Ruschell, Marisa Prado.
- ANTONIO-DAS-MORTES, 1969, Brasil. D. Glauber Rocha.
- OS FUZIS, 1963, Brasil. D. Ruy Guerra. I. Atila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys.
- EL CHACAL DE NAHUELTOBO, 1969, Chile. D. Miguel Littin.
- LA TIERRA PROMETIDA, 1974, Chile. D. Miguel Littin.
- EL REVOLT, 1976, India. D. Shyam Benegal, I. Girish Karnada.
- ESCALA ASCENDENTE, 1982, India. D. Shyam Benegal.
- HONG GAOLIANG (Sorgo Rojo), 1987, Xinesa, C-91 m. D. Zhang Yirou. I. Gong Li, Jian Weng, Jiu Ji, Ju Xun-Hua.
- LA BALADA DEL NARAYAMA