

# ELS PÚBLICS DEL CINEMA I ELS NO-PÚBLICS DE LA CIÈNCIA. *THE WAR GAME* I EL SECRET EN JOC

JAUME VALENTINES

*“There are such things as mud, blood, shit and vermin which enter into the game of making war”*  
(Henry Miller, *Reflections on the death of Mishima*, Capra Press, Santa Barbara, 1972, p. 45)

## **Introducció: secret i censura en la popularització científica**

*The War Game* (1965), de Peter Watkins, és un migmetratge que ofereix múltiples possibilitats i vessants d'anàlisi com a font cinematogràfica per a les ciències socials, i, en particular, per a la història de la ciència, de la tecnologia i de la comunicació científica.<sup>1</sup> Algunes d'aquestes vies ja han estat força explorades (més que explotades) en estudis molt heterogenis, sobretot en el marc de la crítica cinematogràfica com a camp sincrètic i extra-acadèmic que és.<sup>2</sup> Dins de la disciplina de la història, l'anàlisi s'ha centrat en els contextos geopolítics en els quals s'inscriu la pel·lícula i en els processos d'autocensura corporativa i de censura oficial.<sup>3</sup> No obstant, nous horitzons interpretatius se'ns apareixen si considerem *El joc de la guerra* com un instrument de comunicació científica en tota regla o, en un sentit més ampli, com un producte científic fruit de l'apoderament profà i contra-expert del seu director. Un poderament que pensa la sobirania científica -juntament amb l'alimentària, l'energètica, la política- com una via inesquivable per a la democràcia real.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Aquest article forma part d'un treball en curs més ampli entorn dels públics i no-públics (amb les seves gradacions complementàries) de la tecnociència nuclear als anys 1960. La noció de no-públic és de l'autor i engloba diferents categories de negacions de popularització i negociació científica i tecnològica. Una primera versió d'aquest article es va presentar al mòdul "Els públics de la ciència" (taller Cine i Ciència), del màster "Història de la ciència: ciència, història i societat" (UAB-UB), en el curs 2006-2007. Finalment, cal ressenyar que les discussions en la darrera (5th) European Spring School of History of Science and Popularization: "Radioactivity in the Public Sphere" (Maó, 21-23/05/2009) han contribuït a millorar aquest assaig. Agraïxo els suggeriments i crítiques de Carlos Tabernero, Agustí Nieto Galan, Àlvar Martínez Vidal i Jaume Sastre.

<sup>2</sup> Alguns estudis rellevants publicats en revistes de crítica cinematogràfica aniran apareixent al llarg d'aquest assaig.

<sup>3</sup> Dos exemples d'estudis recents sobre les negociacions de la censura i el control polític de la pel·lícula són: CHAPMAN, James (2006) "The BBC and the Censorship of *The War Game* (1965)". *Journal of Contemporary History*, Vol. 41 (1), 75-94; GOODWIN, Peter (2005) "Low Conspiracy? Government interference in the BBC". *Westminster Papers in Communication and Culture*, vol. 2 (1), 96-118.

<sup>4</sup> Malgrat que les obres cinematogràfiques -com les científiques, com la majoria d'empreses culturals- són manifestacions explícitament col·lectives, cal remarcar el pes individual de Watkins en aquest film com a director, guionista, documentalista i productor, i com a "gestor de comunicació" en la campanya de difusió. No obstant, altres participants en el film van ser:

Aquest breu assaig sorgeix de la hipòtesi que les polítiques censors no s'han tingut prou en compte en els estudis sociològics i històrics sobre popularització científica o sobre secret científic; i, al mateix temps, els estudis cinematogràfics sobre censura tendeixen a oblidar les qüestions entorn del poder de la ciència en la creació de discursos.<sup>5</sup> La censura no deixa de ser un agent de poder -institucionalitzat o consuetudinari- que actua a través del control de la popularització d'un producte cultural (en el sentit més ampli del terme: artístic, científic, polític,...), potencial o consumat. En aquest sentit, la censura s'entén amb normalitat com un mode de secretitzar, totalment o parcialment, aquell producte cultural.

Val a dir que la ciència -estatal o privada- adquireix algun grau de secretisme no només quan s'inscriu dins de les metodologies d'organització científica de laboratori tancat, monopoli d'informació i de productes generats, control de patents, control de personal tècnic...<sup>6</sup> Sinó també quan la gestió de la divulgació científica a qualsevol dels nivells de discursos esdevé una eina de poder o control social, ja sigui per acció (p.e., propaganda, publicitat, educació) o per reacció (p.e., censura). Des d'aquesta òptica, secret científic i censura política convergeixen en el lloc comú de la negació de la negociació pública.<sup>7</sup> És a dir, la censura de qualsevol aspecte relacionat amb la ciència és un mecanisme de secret científic (sobretot, en relació amb la "ciència oberta"), així com el secret científic és una forma de censura (en relació amb la "ciència tancada").

El present assaig vol focalitzar dos àmbits de *The War Game*. El primer, entorn del paper epistemològic del públic en matèria científica i tecnològica. El segon, entorn del film com a font històrica i producte historiogràfic. Aquests dos àmbits resten entreteixits: d'una banda, el film visibilitza la societat anglesa com a *públic passiu*, *públic captiu* i *públic absent* (al mateix temps o segons grups socials) de la tecnociència bèl·lica atòmica; d'altra banda, té vocació de ser una eina de popularització científica i de narració històrica, sobretot en el nivell dels riscos associats al desenvolupament nuclear i en el nivell de les seves relacions amb les polítiques internacionals. En aquest

---

fotografia: Peter Bartlett, Peter Suschitzky; revelatge: Michael Bradsell; vestuari: Vanessa Clarke; maquillatge: Lilies Munro; so: Lou Hanks, Stan Morcom, Derek Williams; assistència de producció: Peter Norton; disseny: Tony Cornell, Anne Davey; seqüències d'acció: Derek Ware; repartiment: Michael Aspel, Peter Graham, Kathy Staff. Sobre la construcció del mite del científic aïllat en la torre de marfil del laboratori, vegeu, per exemple, en relació amb Marie Curie: ROQUÉ, Xavier (2001) "Displacing radioactivity". A: JOERGES, Bernward; SHINN, Terry (eds.) *Instrumentation between science, state and industry*, Kluwer Academic, Dordrecht, 51-68.

<sup>5</sup> L'autor vol subratllar l'interès dels estudis sobre mitjans de comunicació per a conèixer els processos de secret científic. Malgrat l'evidència d'aquest interès, aquests estudis i la història de la ciència no han convergit ni en metodologies ni en llenguatges: les paraules "censura" i "secret" tan sols apareixen en comptades ocasions en treballs sobre secret científic i censura cinematogràfica, respectivament (vegeu, per exemple: REPPY, Judith (ed.) *Secrecy and Knowledge Production*. Cornell University, Ithaca; ROBERTSON, James C. (1989) *The Hidden Cinema. British film censorship in action, 1913-1972*. Routledge, London).

<sup>6</sup> Remarco "grau de secretisme" per incidir amb la noció de "secret" com a terme relatiu, és a dir, amb capacitat de graduació (com ja s'ha anotat en relació a la noció de "públic"). Els graus de secret científic impliquen naturalment graus de no-popularització científica.

<sup>7</sup> En les polítiques de censura s'entreveuen algunes de les característiques de la ciència secreta més enllà de la negació a l'accés de la informació, com són les negociacions en els processos de control de la divulgació o les interaccions entre allò visible i allò invisible. DENNIS, Michael Aaron (1999) "Secrecy and Science Revisited: From Politics to Historical Practice and Back". A: REPPY, 1-16.

sentit, *El joc de la guerra* juga a transformar aquell *no-públic* de ciència en públic epistemològicament actiu a través del cinema.

## 1. Context politicotecnològic i lectura històrica del cinema: del no-públic de la ciència al públic del cinema?

La producció de *The War Game* (1965) s'inscriu al bell mig de l'etapa de lluita latent entre el primer món i el segon món -i els seus respectius models socials i econòmics, que no científics ni tecnològics- que hom coneix com la Guerra Freda. Un potencial atac atòmic justificava bona part de les actuacions geoestratègiques a ambdós bàndols, com encara succeeix a hores d'ara (només cal pensar en la -encara infinida- guerra d'Irak). A Anglaterra, es van dur a terme un seguit de polítiques oficials de defensa passiva que oscil·laven entre la necessitat de salvaguardar la ciutadania i l'Estat (preferentment, el segon), el control social (a través de la gestió de la informació) i la propaganda en clau nacional (amb la voluntat de guanyar parcel·les socials de confiança i legitimitació).<sup>8</sup> Els mitjans d'aquestes polítiques van ser molt diversos: per exemple, els pamflets de divulgació de la *Home Office* (sobre pluja radioactiva, roba contra cremades o llocs de salvaguarda).<sup>9</sup> Tot plegat, era continuació de la institucionalització de la protecció civil a Gran Bretanya, anterior a la II Guerra Mundial.

De totes maneres, les possibilitats reals d'actuació de l'administració anglesa en cas d'atac nuclear havien de ser molt modestes sense l'assignació ingent de pressupostos i l'Estat veia amb por la possibilitat que l'administració i l'economia anglesa es poguessin col·lapsar per aquest motiu.<sup>10</sup> La indústria de guerra (i de pre-guerra) acostuma a esdevenir un esperó econòmic i tecnològic en moltes àrees, però no ho és en totes.<sup>11</sup> Al mateix temps, la prioritització de la defensa activa (molt més lligada a la investigació militar) per sobre de la defensa passiva era una tendència del govern anglès que es remuntava almenys fins el 1939.<sup>12</sup>

Peter Watkins va voler retratar aquest context d'indefensió civil i de desinformació pública a pesar dels i fruit dels programes propagandístics

---

<sup>8</sup> Sobre la prioritització de la salvaguarda de l'Estat per sobre de la ciutadania: HUGHES, Jeff (2003) "The Strath Report: Britain confronts the H-Bomb, 1954-1955". *History and Technology*, 19 (3), 257-275. Sobre les tensions entre defensa civil i control social a Anglaterra abans de la II Guerra Mundial: VALENTINES ÁLVAREZ, Jaume (2008) "Redefinicions socials i espacials de l'enginyeria a la Guerra Civil a Catalunya. El Fons Ramon Perera i la defensa passiva". A: LUSA MONFORTE, G.; ROCA ROSELL, A.; VALENTINES ÁLVAREZ, J. (ed.) *El Fons "Ramon Perera". Imatges de la defensa passiva a Catalunya (1938-1939)*. Càtedra UNESCO de Tècnica i Cultura (UPC), Barcelona, 1-36.

<sup>9</sup> SMITH, Melissa (2007) "Advice for Armageddon: Planners, Pamphlets and Propaganda in the Age of the H-Bomb". Comunicació al 2<sup>nd</sup> Meeting for Postgraduate Students in History of Science (Barcelona, 31 de maig-2 de juny).

<sup>10</sup> Un cas semblant havia ocorregut en les polítiques de protecció civil contra la guerra química a la Guerra Civil espanyola. Per al cas anglès: HUGHES (2003).

<sup>11</sup> Vegeu un exemple a la gran indústria química a Espanya a la I Guerra Mundial, dins: TOCA, Àngel (2005) *La introducció de la gran indústria química en Espanya. Solvay y su planta de Torrelavega (1887-1935)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander. Una ressenya d'aquesta obra: VALENTINES ÁLVAREZ, Jaume (2007) "La introducció de la gran indústria de la química a Espanya i el nou règim de sabers a la perifèria". *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, VIII, 361-375.

<sup>12</sup> Sobre aquesta qüestió, vegeu: VALENTINES ÁLVAREZ (2008).

governamentals. A *The War Game*, la ciutadania de Kent i Canterbury apareix com un públic captiu d'un context científic i tecnològic que se'ls imposa exteriorment sense possibilitat de negociació. Un públic passiu, que consumeix un producte esbiaixat i unidireccional de la ciència. Un no-públic, a la fi, que desconeix altres estrats de la ciència secreta que els poders en joc no volen revelar. Les entrevistes a la població anglesa són reveladores d'aquestes posicions del públic. Ja en el pla pròpiament de la ficció, són significatives les mancances de recursos i estratègies d'autoprotecció de la població, una vegada la bomba-H explota, en part degut a aquest paper captiu i passiu que havia estat moneda de canvi per a gran part de la població anglesa.

El discurs de Watkins tenia intencionalitats evidents. Si bé, des de final de la II Guerra Mundial, manifestacions i moviments antinuclears denotaven una participació de la societat anglesa en matèria de tecnofísica nuclear, altres realitats socials manifestaven una no-participació. Tot plegat, posa sobre la taula l'heterogeneïtat de les societats modernes i dels públics de ciència i, al mateix temps, les diferents potencialitats en la negociació científica segons classe social, nacionalitat, gènere, orientació política o grau d'educació.

Sens dubte, la política oficial de protecció civil va ser un element central en la divulgació de la ciència nuclear. No obstant, per qüestions de control social i polític, només va mostrar alguns dels elements que la conformaven o que podia conformar potencialment. De les negociacions del que havia de ser visible i del que havia de ser invisible, la gran part de la població britànica no n'era públic: un altre grau de no-popularització científica. De fet, una de les fites que assolí la producció de *El joc de la guerra* va ser el desencadenament d'una explosió de crítiques i debats sobre la conveniència de prohibir o fer visible el film (i en quins espais i a quins canals). En aquests debats participaren molts actors (parlamentaris, periodistes, científics, estudiants, religiosos, activistes,...) i sota òptiques molt diverses (moral, protecció a l'infant, xoc psicològic, política nacional, conflicte internacional, antimilitarisme,...).<sup>13</sup>

La censura, el secret i el monopoli de la informació són alguns dels mitjans que modelen la parcialitat de la popularització científica i que cerquen la captivitat del públic de la tecnologia i de la ciència.<sup>14</sup> Entre la noció de no-públic estricta,<sup>15</sup> de públic captiu i de públic actiu epistemològicament, existeix un ventall de posicions de no-popularització i popularització científica, i, per tant, de gradacions del paper actiu de la societat en matèria epistemològica i de regulació científica.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Una descripció i una anàlisi dels debats públics sobre el vet de *The War Game* a: WELSH, James M. (1983) "The Modern Apocalypse: The War Game", *Journal of Popular Film and Television*, 11:1, spring, 25-41.

<sup>14</sup> Una de les imatges cinematogràfiques més paradigmàtiques d'aquesta captivitat del públic és la del matrimoni de Jim i Hilda Bloggs al film *When the wind blows* (1986). La seva capacitat epistemològica i de decisió entorn de la bomba atòmica resten encaixades entre les descripcions diferenciades dels pamflets de protecció civil del govern i els de la municipalitat. Aquesta sembla ser l'única problemàtica que aclapara a Jim Bloggs. És significatiu que les angoixes de Mr. Bloggs en una situació prebèlica apareguin tan sols quan la ciència treu a la llum les seves contradiccions.

<sup>15</sup> L'últim grau de no-popularització científica esdevindria quan la ciència secreta, no tan sols és desconeguda en la seva naturalesa, objectius, discussions, actors o resultats, sinó també quan se n'ignora la seva existència. En el cas que ens ocupa -és a dir, els projectes d'implementació de la bomba-H-, no es va donar aquest estadi darrer.

<sup>16</sup> Emprant el significat de "regulació" dels *ways of regulation* de Gaudillère. GAUDILLÈRE, Jean-Paul (2006) "Globalization and Regulation in the Biotech World. The Transatlantic Debate

\* \* \*

Peter Watkins mostrava un no-públic de ciència en les sales cinematogràfiques. Tanmateix, el cinema convertia el no-públic en públic: el públic del cinema com a públic de ciència. O, almenys, aquesta n'era la voluntat. La British Broadcast Corporation (BBC), per interferències de l'aparell polític i militar, va vetar la distribució televisiva de la pel·lícula argüint motius de caràcter moral en tant que podia afectar la sensibilitat dels espectadors. Però, de fet, ja s'han esbossat les motivacions sociopolítiques de la censura. No era el primer cas de censura a la BBC per contextos i causes anàlogues.<sup>17</sup> Com efecte immediat, la pel·lícula podia esdevenir un esperó a la *Campaign for Nuclear Disarmament* que, des del 1958, pretenia la consolidació d'una opinió pública al respecte. I, és natural, doncs, que des d'aquesta campanya es catapultés la pel·lícula a l'esfera pública.<sup>18</sup> A pesar de la tendència *left-wing* del director (expressa en la seva filmografia), Watkins va voler negar qualsevol vinculació amb grups polítics, socials o mediambientals, per tal de poder justificar la seva pel·lícula i evitar ser titllat de conspirador contra la nació.

Tant *The War Game* (48 min) com *Resan/The Journey* de 1987 (873 min) van ser fruit de la preocupació de Peter Watkins per la ignorància programada de la societat i van ser reacció contra els productes televisius i cinematogràfics existents.<sup>19</sup> Així doncs, va començar una tasca de documentació de dos anys amb entrevistes a físics, biòlegs, professionals en protecció civil i polítics (algunes de les quals van ser denegades), lectures de dossiers de política exterior, anàlisi de documents sobre l'anihilació de Dresden i Hamburg i sobre les conseqüències psicològiques de la població d'Hiroshima, de pamflets de protecció civil, d'obres d'escriptors i artistes sobre la guerra nuclear, etc.<sup>20</sup> Tot el recull informatiu provenia de fonts públiques, obertes, que -si bé no estaven formalment secretitzades, sí que ho estaven *de facto*, perquè la seva divulgació era fragmentària i difícilment accessible. Mitjançant aquestes fonts, Watkins va construir un discurs científic de la tecnologia militar: científic, quant a l'àrea de coneixement, al mètode utilitzat i a la voluntat de predicció. El *Strath Report* -un informe oficial sobre les conseqüències de l'armament nuclear realitzat per una comissió de tecnòcrates 10 anys abans- havia ofert unes conclusions pessimistes similars amb fonts de treball similars. Fins i tot, algunes solucions aportades convergien, com la necessitat d'una "consistent política d'educació".<sup>21</sup> També per raons semblants, l'informe havia estat vetat i mantingut classificat. En paraules del director, "I made it because I believe there

---

over Cancer Genes and Genetically Modified Crops", *Osiris*, 21 (Global Power Knowledge. Science and Technology in International Affairs), 271.

<sup>17</sup> CHAPMAN (2006).

<sup>18</sup> ELENA, Alberto (2002) *Ciència, cine e historia. De Méliès a 2001*. Alianza, Barcelona, 244-248.

<sup>19</sup> Aproximacions apocalíptiques en el cinema en clau melodramàtica o sarcàstica ja existien, i, sense dubte, van participar en la formulació cultural dels riscos tecnològics i les pors socials. No obstant, aquestes aproximacions de "el dia després" no explicitaven què era la bomba-H, ni assenyalaven les causes reals que havien conduït a la situació fictícia, com ja Watkins va fer notar. Una anàlisi històrica de films sobre la guerra nuclear i la construcció apocalíptica al voltant, a: ALBERTOS, Ana (1993), "Ciència i desastres nuclears: *El juego de la guerra*", *Arbor*, CXLV, 569 (maig), 72-77; WELSH (1983), 25-27.

<sup>20</sup> SHAHEEN, Jack G. (1972) "The War Game Revisited", *Journal of Popular Film*, 1:4, 301.

<sup>21</sup> HUGHES (2003), 272. Tot i així, és evident que els motius i les vies d'educació dels tecnòcrates i de Watkins havien de ser diametralment oposades.

is a silence on *why* we possess nuclear weapons. It is not a ban-the-bomb film. We don't ask anymore, we don't criticize. We accept. I wanted to make *the man in the street* stop to think about himself and the future".<sup>22</sup>

Malgrat les diferents eines més o menys subtils, més o menys conscients de la censura anglesa (cartes oficials, reunions d'alts càrrecs, trucades a altes hores de la nit,...),<sup>23</sup> la pel·lícula va poder ser estrenada a Anglaterra en teatres i cinemes gràcies a la pressió pública sobre la cadena televisiva tot aprofitant un buit jurídic (el vet només afectava a l'aparell televisiu). Ben aviat, el film va aconseguir premis rellevants en diversos festivals cinematogràfics internacionals<sup>24</sup>. Encara que no es va estrenar oficialment a països com Dinamarca i Austràlia fins entrat el segle XXI, *The War Game* va esdevenir un objecte de culte cinèfil i una icona pels moviments socials de desarmament nuclear.<sup>25</sup>

\* \* \*

Des de mitjans dels 1950 i amb més força a la dècada de 1960, l'Estat espanyol, els sectors patronals regionals i els centres d'ensenyament tècnic i científic van incentivar l'aposta -política i pressupostària- per l'energia nuclear. Una aposta que visibilitzava les finalitats civils d'aquesta tecnologia i n'ocultava els objectius bèl·lics, malgrat que van coexistir indissolublement també en el cas espanyol (des dels seus inicis, la Junta de Energia Nuclear va ser dirigida per l'estament militar).<sup>26</sup> Aquesta trajectòria era modelada per les relacions internacionals en el marc de l'alineació de la dictadura espanyola a les democràcies capitalistes d'Estats Units i d'Europa.<sup>27</sup> com ho denoten les aportacions econòmiques a la JEN del programa d'Àtoms per a la Pau (els àtoms per a la guerra sempre foren l'altra cara de la mateixa moneda) o l'ingrés d'Espanya al Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire (CERN, 1962).<sup>28</sup> Els

---

<sup>22</sup> Citat a: SHAHEEN (1972), 304. Les cursives són meves.

<sup>23</sup> GOODWIN (2005), 116-117.

<sup>24</sup> Principals premis de *The War Game*: Premi especial, Festival de Venècia (1966); Òscar al millor documental, Academia Awards, USA (1967); Millor curtmetratge, BAFTA (1967); Mikeldi d'Or, Festival Internacional de Cine Documental i Curtmetratge de Bilbao (1967). *The Internet Movie Database* <<http://www.imdb.com>>, consulta: 17/09/2008.

<sup>25</sup> Estrenes (país i data): Regne Unit, 01/11/1965; USA, 07/02/1967; Suècia, 01/11/1967; Finlàndia 22/03/1968; RFA, 03/03/1971; Dinamarca, 05/11/2004 (CPHDOX Festival); Austràlia, 25/02/2005 (Adelaide Film Festival). *The Internet Movie Database* <<http://www.imdb.com>>, consulta: 17/09/2008. Un repàs de la presència de *The War Game* a Internet denota la continuïtat de la popularitat de la pel·lícula, sobretot dintre de moviments anarquistes, ecologistes i antinuclears.

<sup>26</sup> Un dels treballs periodístics que va treure a la llum la desclassificació dels informes de la CIA sobre el projecte armamentístic nuclear espanyol: DELFÍN, Martín (2008) "La bomba atòmica que planeó Franco", *El País.com*, 18/01/2008 <<http://www.elpais.com>>, consulta: 26/05/2009.

<sup>27</sup> Sobre els inicis de l'enginyeria nuclear a Espanya i a Catalunya: ROMERO de PABLOS, Ana; SÁNCHEZ-RON, José Manuel (2001) *Energía nuclear en España. De la JEN al CIEMAT*. CIEMAT, Madrid; CARO, Rafael et al (1995) *Historia Nuclear de España*. Sociedad Nuclear Española, Madrid; BARCA SALOM, Francesc (2000) "La política nuclear espanyola: el cas del reactor nuclear Argos", *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, IV, 15-56.

<sup>28</sup> Un estudi sobre un dels films espanyols que va tenir com a transfons la política de *Atoms for Peace* anunciada pel president Eisenhower el 1953 (*Calabuch*, L. García Berlanga, 1956): ORDÓÑEZ, Javier (1993) "Cohetes en el Mediterráneo: el sabio y sus enemigos", *Arbor*, CXLV, 569 (maig), 55-68.

primers reactors nuclears a Madrid (1958), Bilbao (1962) i Barcelona (1962) en són testimoni d'aquesta història, dels que n'han quedat alguna evidència arqueològica en alguns dels casos.<sup>29</sup>

Tot i així, el 1967, *The War Game* va rebre el Mikeldi d'Or al Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino, creat per l'Instituto Vascongado de Cultura Hispánica. El premi, en el marc d'un festival i d'un institut amb aquestes nomenclatures, podria semblar contradictori per a un observador extern, però el llenguatge és un element clau per a escapar, fins i tot fer front, a les polítiques de la censura.<sup>30</sup> Dos anys després, el maig de 1969, el film de Peter Watkins es va estrenar al cinema Gayarre de Madrid i va romandre quasi dos mesos a la cartellera, si bé en versió original subtitulada (pràctica poc popular -en els diferents sentits del terme- a Espanya fins a hores d'ara).<sup>31</sup> La censura franquista tan sols havia valorat els aspectes morals -els que havien servit per a justificar la prohibició televisiva a Anglaterra- i va classificar la pel·lícula per a majors de 18 anys. Malgrat tot, sembla que la repercussió que va tenir la pel·lícula en la societat espanyola va ser molt diferent a la del país on es va generar (com ho denoten les fonts recollides o -fins i tot amb més interès històric- la seva manca).<sup>32</sup> L'Espanya de la dictadura militar-tecnocràtica vivia uns contextos socials, culturals i polítics propis que van secretitzar els jocs de la guerra sense necessitat de participació dels òrgans de la censura oficial, mentre que, en la gran illa europea, el debat públic entorn del documental va produir-se abans de deixar de ser secret científic/estatal/corporatiu.

Tot i així, els recursos audiovisuals per a la popularització i no-popularització de la ciència nuclear van ser més extensos en la societat espanyola. El NO-DO, per exemple, presentava sovint les miraculoses receptes mèdiques, energètiques i agrícoles dels isòtops com a garants de la nació, tot aprofitant la captivitat -física, fins i tot- del públic en el cinema.<sup>33</sup> I algunes pel·lícules de ficció van mostrar paisatges desoladors fruit de la carrera nuclear, que van atemorir els espectadors.<sup>34</sup> No obstant, alguns anys

---

<sup>29</sup> La taula de comandament així com altres aparells associats al reactor nuclear Argos de l'Escola T. S. d'Enginyeria Industrial de Barcelona resten conservats al Museu Nacional de Ciència i de Tècnica de Catalunya (mNACTEC).

<sup>30</sup> Dos exemples que descriuen el tarannà del festival -més enllà del seu nom associat al discurs imperialista del règim franquista- són: el primer any del festival, *Cuenca*, de Carlos Saura, va ser una de les pel·lícules guanyadores (en el jurat va participar Luis García Berlanga); el 1970, el jurat va denunciar sobre l'escenari la manca de llibertats a Espanya. López Echevarrieta, Alberto (2008) *Zinebi 50: historia del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (1959-2008)*. ZINEBI Publicaciones, Bilbao.

<sup>31</sup> ALBERTOS (1993), 90.

<sup>32</sup> Ana Albertos ha escrit sobre la rebuda d'aquest film a Madrid: "la opinión crítica de *Cine Asesor* fue bastante favorable: informaba de la prohibición a la que se había visto sometida en Gran Bretaña y lo calificaba de 'film extraordinario, por lo candente y oportuno de su tema y la magnífica realización' (Cine Asesor, 119-1969). Pero apenas suscitó comentario alguno en la prensa". ALBERTOS (1993), 90.

<sup>33</sup> Alfredo Menéndez i Rosa M. Medina han treballat sobre la presència al NO-DO de les aplicacions mèdiques de la tecnologia nuclear. MEDINA DOMÉNECH, Rosa M.; MENÉNDEZ NAVARRO, Alfredo (2005) "Cinematic representations of medical technologies in the Spanish official newsreel, 1943-1970", *Public Understanding of Science*, 14, 393-408.

<sup>34</sup> Aquest fet va quedar reflectit a la 5<sup>th</sup> European Spring School of History of Science and Popularization en la intervenció d'una participant en relació amb *La hora final (On the Beach)*, Stanley Kramer, 1959).

quedaven per a que es conformés a Espanya un moviment contestatari fort, que també tingué les polítiques tecnològiques com un eix d'acció. Alguns anys quedaven per a que el debat (i no un discurs lineal) sobre ciència nuclear irrompés en l'esfera pública i generés productes culturals locals, com en el terreny de la cançó. En serà un exemple<sup>35</sup> “Futeu el camp d'aquí!” de Santi Arisa (1978).

## 2. Context cinematogràfic i lectura cinematogràfica de la història: del documental de ficció a la història postmoderna?

A pesar de la política de censura, *The War Game* va tenir -i continua tenint (aquest assaig n'és un exemple a pesar de les quatre dècades transcorregudes)- una divulgació molt ressenyable, en part pels seus continguts desecretitzadors, en part per la seva forma artística. Malgrat que va guanyar un Òscar com a millor documental (1966), la pel·lícula no s'inscriu en cap gènere cinematogràfic clàssic, sinó que representa un exemple llunyà del que després s'ha anomenat *fake documentary*. Com ha apuntat el crític de cinema A. Quintana, “en plena época de la metamorfosis de lo visual originada por el peso de la imagen digital, el ejemplo de Watkins nos recuerda que las divisiones canónicas entre la tendencia realista de Lumière y la tendencia ficticia de Méliès no ha sido más que uno de los grandes engaños de la historia del cine”.<sup>36</sup>

Pel·lícula en blanc i negre sotmesa a procés químic d'envelliment, rodada càmera en mà, amb soroll de fons i escenaris reals reprement les formes del neorealisme de la postguerra europea, *The War Game* desdibuixa les diferències entre l'actor i el testimoni, entre la realitat i la ficció, entre el passat i el present, i entre la narració cinematogràfica i la narració historiogràfica. A ulls dels espectadors, la ciutadana entrevistada per Watkins resta en el mateix pla de realitat que la mare que busca a la seva criatura després de l'explosió atòmica. Les gràfiques i taules que mostren l'impacte de la geopolítica nuclear acompanyen naturalment les imatges de l'interior de les cases derruïdes. Les anunciacions pro-bèl·liques de la Cort Vaticana queden entreteixides entre els crits dels mutilats. Les recomanacions de protecció civil de les administracions contrasten amb l'ordre de magnitud de la catàstrofe i les fileres de cossos amuntegats.

No obstant, aquesta mescla de tècniques i formes cinematogràfiques no és tan sols utilitzada per Peter Watkins com un recurs estilístic en la creació artística, sinó com forma d'expressió historiogràfica. No és que pensem *The War Game* com un film de ciència-ficció o una obra d'història del futur o del “què hauria passat”. Ho fariem si entenem la pel·lícula com un film que expliqués un atac nuclear a la Guerra Freda, que no va existir. Però, el que visibilitza i el que narra és el context històric -social, polític i tecnològic-, mitjançant fonts contemporànies (orals: entrevistes;<sup>37</sup> quantitatives: diagrames i gràfiques; escrites: premsa, publicacions; cinemàtiques: gravacions televisives). Al mateix temps, explica les conseqüències històriques de l'aplicació de la tecnologia bèl·lica de destrucció massiva (nuclear o no-nuclear), mitjançant bibliografia secundària i documentació científica entorn dels bombardeigs d'Hiroshima i Nagasaki o de Dresden i Hamburg. Evidentment, el caràcter subjectiu de l'obra així com els entorns intersubjectius no es poden negar -en aquest cas i en qualsevol producció humana-;

---

<sup>35</sup>Tribu, LP *Barriu Chinu*, EMI, 1978.

<sup>36</sup> QUINTANA, Ángel (2004) “¿Por qué molesta Peter Watkins?”. A: *Peter Watkins. Historia de una resistencia*. Festival Internacional de Cine de Gijón/IVAC-La Filmoteca/CGAL.

<sup>37</sup> Donada la manca de metodologia i malgrat el registre, seria més correcte parlar de testimonis orals que de fonts orals.



tampoc, es poden ocultar les hipòtesis i els objectius de partida; però, la capacitat de documentació i d'escriptura de Watkins, entre la història contemporània (II Guerra Mundial) i la història immediata (anys 1960), aconsegueix una obra historiogràfica notable pel que fa a les formes emprades i a la capacitat de divulgació.

\* \* \*

L'interès del cinema per a la història té dues branques, que no han d'anar deslligades forçosament. D'una banda, prové del fet de trobar-nos davant d'un document històric i d'un agent de la història al mateix temps (com han remarcat els treballs de Marc Ferro i de Pierre Sorlin). Però, també, prové de la percepció de les potencialitats del cinema com a mitjà de narració i de reflexió sobre el nostre passat (com ha incidit Robert A. Rosenstone). La primera percepció ha emergit dins l'apartat 1 i la segona dins d'aquest segon apartat.

Apostant impetuosament per a "sentir el passat", Rosenstone ha incitat a trencar amb les formes clàssiques de la historiografia, limitades i limitadores, per tal de plasmar el passat en imatges.<sup>38</sup> No obstant, no a la manera dels films històrics tradicionals, que es limiten a historiar de forma paral·lela a la història tradicional, mitjançant la linealitat, l'exclusivitat o la simplicitat causal. Sinó a la manera dels films històrics postmoderns - com ell anomena-, amb llurs nombrosos recursos, com ara: l'*alteració*, el *collage*, l'*anacronisme*, la *fusió passat-present*, la *ciclicitat temporal*, els *salts temporals*, la *invenció*, l'absurd, l'humor, el contrast imatge-so, l'ambigüitat interpretativa, el *suggeriment de qüestions*, la *fragmentació* de l'objecte històric, els mecanismes de distanciament o la *mescla de gèneres*. *The War Game* participa de la majoria d'aquestes característiques (remarcades en cursiva) per bé que una visió descontextualitzada podria encasellar-la dintre del documental tradicional i per bé que la caracterització de postmoderna és necessàriament presentista.

Robert Rosenstone, historiador de l'escola nord-americana dels 1980, ha anat reconstruint un discurs de la postmodernitat a través de films ja creats, com *Sans Soleil* (Chris Maker, 1982), *Far From Poland* (Jill Godmilov, 1984), *Ceddo* (Ousmane Sembene, 1977), o *Quilombo* (C. Diegues, 1984). És simptomàtic que molts d'aquests films fossin realitzats en països del Sud, països amb voluntat de reconstruir la seva història des d'una mirada extra-occidental, amb altres mètodes, amb altres perspectives, amb altres funcions. "El joc de la guerra" -malgrat que des del bressol de l'imperi-participa d'aquesta nova mirada que necessita de noves formes.

---

<sup>38</sup> Rosenstone, Robert (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona.