9/11/01: CINEMA I LITERATURA DESPRÉS DELS ATEMPTATS

Víctor González Guzmán

Consultora metodològica: Judith Clares Gavilán

Tutor de Continguts: Josep Pelfort Gregori

Llicenciatura en Comunicacio Audiovisual

Juny 2006

© Víctor González Guzmán
Reservats tots els drets. Està prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment, compresos la impressió, la reprografia, el microfilm, el tractament informàtic o qualsevol altre sistema, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, sense l'autorització escrita de l'autor

AGRAÏMENTS

Primer de tot vull agrair a Josep Pelfort per haver depositat la confiança en mi en la realització d'aquest pràcticum. He tingut molta sort. La seva dedicació absoluta en el projecte m'ha ajudat a crear l'esquelet del treball, ampliant idees, millorant l'estil, retallant els elements superflus i ajudant-me en la introducció i la bibliografia (i m'he deixat moltes coses!). Els seus inestimables consells i reflexions sobre el cinema i la literatura després dels atemptats de l'11 de setembre m'han permès definir de forma clara els objectius del treball i apuntalar les conclusions. La seva empremta està per tot arreu.

Gràcies Josep, ja t'ho he comentat més d'una vegada; tant de bo tingués jo la meitat de la teva dedicació i professionalitat en el procés de treball d'un alumne. Amb la meitat em conformaria. Ets un fora de sèrie!

En segon lloc voldria agraïr l'ajuda inestimable del professor d'història Claudi Domper amb el seu espectacular coneixement de la literatura de ciència ficció. Les seves aportacions m'han permès reblar el clau a l'apartat "Un Futur Inhòspit" del pràcticum.

En tercer lloc vull donar les gràcies a l'ajuda indirecta que en Jordi Camps i Linell em brinda amb els seus missatges sobre les últimes estrenes des de les catacumbes cinèfiles del Punt Diari. Estar al dia no és fàcil.

I per acabar, agraïr a la meva dona Berta i filla de dos anys Martina el temps que malauradament els hi he robat. Vosaltres també sou part de l'ànima del projecte.

ÍNDEX

Pàgines

1. Introducció 4

1.1 L'atac 5

1.2 La Guerra Invisible 7

2. Cinema i Literatura

2.1 Cent deu pisos 11

2.2 Alteracions de la identitat 17

2.3 Vulnerabilitat 24

2.3.1 El fi de les revolucions 24

2.3.2 Un futur inhòspit 29

2.3.3 L'horror no té forma 37

2.4 Violència 40

2.4.1 El bé i el mal posats en qüestió 40

2.4.2 Representacions de la societat 44

2.4.3 Sobreprotecció 49

2.4.4 Haneke; l'Europa Opulenta 52

3. Conclusió 55

4. Bibliografia 57

"Enjoy these last days and months and years of your slumber, Grandfather," said the scarred old man. "Your wake-up call is coming soon"[1]

"-Gaudeix dels teus últims dies i anys de somni, vell home- va dir el ser desfigurat. Ben aviat et despertaràs."

[1] SIMMONS, Dan: The Time Traveller. April's Message [en línea] *Dan Simmons.com*. Abril 2006. http://www.dansimmons.com/news/message/2006_04.htm [Consulta: 4 de maig del 2006]

1. INTRODUCCIÓ

Els atemptats de l'11 de setembre a Nova York i, especialment, les conseqüències que se'n va derivar, és el punt de partida amb què encarem l'anàlisi d'un conjunt de textos literaris i de pel·lícules que mostren, des de perspectives i gèneres ben diversos, un ampli ventall de propostes artístiques que comparteixen una visió de la societat nord-americana (i, en alguns casos, occidental) marcada pel trauma, per la cultura de la por i per la reflexió sobre la violència latent que habita als fonaments mateixos de la societat. No és pas que hi hagi, en molts casos, una relació cronològica determinant ni una referència explícita als fets de l'11 de setembre; la nostra tesi se centra, més aviat, a analitzar algunes novel·les i a interpretar determinats films en què, sempre en el marc d'un *contínuum* cultural, històric i social, es posa de manifest una exacerbació d'algunes d'aquestes característiques. La cadena conceptual ens portarà de la crisi d'identitat davant d'un enemic invisible a la vulnerabilitat que això genera i, en darrer terme, a la reflexió sobre la violència com a resposta a aquest estat d'angoixa. Tot plegat demanaria un estudi exhaustiu; aquí, i dins dels límits d'aquest treball de recerca, només pretenem oferir un mostrari ampli dels elements d'aquest nou imaginari col·lectiu que es va configurant progressivament.

1.1 L'ATAC

Tot va començar amb una explosió. Eren les 8:48 del matí i una de les torres del World Trade Center estava en flames. Les televisions del món emetien unes imatges que reporters i periodistes encara no podien assimilar. Què estava passant? Qui estava atacant? A les 9:03, el vol 175 va explosionar contra la torre sud. Aquesta vegada, els ulls de tot el planeta varen veure en directe com l'avió literalment xocava contra els vidres i l'acer de l'edifici formant-se un núvol de fum de dimensions apocalíptiques. Pocs minuts després, *The Federal Aviation Administration* (FAA) prohibiria tots els vols en territori nord-americà per primera vegada a la història del país. El que segueix és prou conegut per tothom; un altre avió s'estavella contra el Pentàgon, s'evacua la Casa Blanca, cau un quart avió amb 93 passatgers a Pensilvània, i comencen a barrejar-se els noms dels possibles autors dels fets (els seguidors davidians de Timothy MacVeigh, Moammar Gadafi, Saddam Hussein, Osama Bin Laden, etc). Amèrica està en guerra. L'editorial del *New York Times* del 12 de setembre porta com a títol "An unfathomable attack", un atac incommensurable. Les imatges de fum, foc, runes, pols, vidres trencats i metall clavades a la retina del televident es repeteixen per totes les televisions del món fins a la sacietat. La imatge de les torres en flames va recordar a molts televidents *El Coloso en Llamas* (John Guillermin, 1974), la població coberta de runa i pols caminant erràticament a *Cuando el viento sopla* (Jimmy T. Murakami, 1986) , el caos a Manhattan a Superman 2 (Richard Lester, 1980) i la monstruositat dels fets a *King Kong* (Merian C.Cooper i Ernest B. Schoedsack, 1933). Els terribles fets, però, superaven amb escreix les ficcions cinematogràfiques de Hollywood. Nova York havia estat atacada per sorpresa i els Estats Units no estaven preparats per assimilar aquest desastre. Els atemptats han revifat una cultura de la por, latent als fonaments socials dels Estats Units d'Amèrica; però, en aquest cas, l'enemic no és visualitzable, no és ni tan sols un Estat: és ideologia i xarxa. De tot plegat, n'arrenca un sentit de pèrdua d'identitat col·lectiva. Com podem respondre davant d'aquesta inseguretat? Quins són els mitjans polítics, armamentístics o morals

que ens ajudaran a superar el trauma? El cinema i la literatura no s'han quedat enrere a l'hora de representar el nou imaginari de l'horror. El terror que va inspirar la impredictibilitat dels fets posa de manifest la vulnerabilitat del ciutadà occidental en front d'un enemic imprecís, amagat (invisible potser?), latent i mai vist abans. Contra qui estem lluitant? D'on prové el mal? Quin és el paper del nou heroi, si és que n'hi ha cap, per erradicar-lo? La teoria de la conspiració, la desconfiança en el poder polític, l'angoixa i el trauma dels fets han canviat la percepció icònica de l'ésser humà de manera que es va configurant una nova classe d'espectador cinematogràfic i potser també de lector. Els camins de la realitat i la ficció es bifurquen i confonen. Què és real? Qui és real? L'heroi i l'enemic es mouen en fluxos d'espai i temps dincontinus i canviants que propagen l'amnèsia de la pròpia identitat i de l'espai que els envolta. Estem potser davant d'un abisme invisible on les imatges s'han apropiat del nostre sentit de realitat? O, ben al contrari, els atemptats varen fer que l'art mirés cap a la realitat mateixa posant en dubte els postulats del postmodernisme ?

Simulacres o realitats? Quines són les fronteres entre la violència real i la violència ficcional o televisada? Quines eines tenim per destriar unes imatges de les altres, per situar-les, per assimilar-les? Escriptors i cineastes hi han reflexionat. És objectiu d'aquest treball aproximar-se des de diverses perspectives a aquesta realitat polièdrica, mirar d'esbrinar des de quina perspectiva s'enfoca el cinema i la literatura després dels atemptats de l'11 de setembre i analitzar temes claus com ara la pèrdua d'identitat, la vulnerabilitat i la violència. El perill d'un atac imminent, la por al terrorisme internacional i l'angoixa per una violència que sembla a punt d'esclatar en qualsevol moment semblen haver obert noves portes de representació artística d'una realitat marcada per la por a l'extensió del caos i per una manca d'absoluta confiança en el futur immediat.

1.2 LA GUERRA INVISIBLE

La caiguda de les Torres Bessones va significar la desfeta de la principal icona del món capitalista. La psiche americana, enfonsada en el trauma i la por, no ha tingut altre remei que buscar nous ingredients culturals per superar la visió de l'atac. Segons Jürgen Habermas[2], les potencials víctimes d'atacs terroristes d'Al Qaeda no poden fer cap valoració del tipus, la magnitud o la probabilitat del risc d'un atemptat. La impredictibilitat deixa el ciutadà sense defensa, ja que ni les forces de seguretat del seu propi país ni les mesures de prevenció adoptades el poden salvar de ser víctimes d'una carnisseria: "Something terrible took place on September 11, and in the end we don't know what". [3] [4] L'angoixant afirmació, aquesta vegada de Jacques Derrida, ens diu que el que va passar aquella fatídica data sobrepassa tot pensament racional. De què estem parlant? Quin és el significat autèntic de l'11 de setembre ? Repetir la data una vegada i una altra : "September 11, September 11, le 11 septembre, 9/11" ens serveix per exorcitar i neutralitzar el terror. Les imatges dels avions xocant contra les dues torres bessones són també el desig d'anul·lar la mateixa representació de l'horror, de fer que el significat minvi d'alguna manera, com la famosa frase de Gertrude Stein : "A rose is a rose is a rose is a rose".

Perquè, qui és en realitat Bin Laden ?, es pregunta Derrida. No és afgà, va ser entrenat pels Estats Units, és una persona rica i poderosa de l'Aràbia Saudita, un país que, a més, té bons tractes comercials amb poderoses companyies petrolieres nord-americanes; no està sol, però qui és el grup que li dóna suport i d'on prové? I, sobretot, quina és la frontera que els delimita com a enemics dels Estats Units? Les paraules de George W. Bush "We will prevail" amb la idea que

[2] BORRADORI,Giovanna."Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida." [en línia]. *The University of Chicago Press.* 2003. www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/066649.html [Consulta: 12 gener 2006]

[3] BORRADORI, Giovanna. 2003, *op.cit*.

[4] "Alguna cosa terrible va passar l'11 de setembre, però, de fet, no sabem exactament què és." En aquest cas, i en els següents (si no s'indica el contrari), la traducció és nostra.

Amèrica és una nació disposada a lluitar contra aquells que intentin enfonsar els seus fonaments posa de manifest el pensament del ciutadà del carrer just després dels atemptats. Però insistim, si s'ha de fer prevaler la democràcia i les llibertats d'un país com els Estats Units contra el fanatisme religiós i el terrorisme internacional, com es pot planejar una acció concreta contra l'enemic si aquest és xarxa i sistema, si pot estar infiltrat dins del mateix territori o financiat per estats que, en teoria, són aliats i fins i tot comparteixen els seus trets globalitzadors?:

> En un lugar cualquiera de Oriente Próximo u Oriente Medio, media docena de jóvenes podrían perfectamente vestir vaqueros, beber Coca-Cola, escuchar rap y, entre inclinación e inclinación hacia La Meca, montar una bomba para hacer estallar un avión estadounidense de pasajeros. [5]

Les premonitòries paraules de Samuel P. Huntington sobre un imminent atac a gran escala dos anys abans de l'11 de setembre posa de manifest que el que va passar estava en estat latent des de feia anys. La caiguda del mur de Berlín i la percepció que l'enemic corpori comunista ja no era un perill ha deixat via lliure a l'ésser esmunyedís, que s'amaga a les coves secretes d'Afganistan, als deserts d'Irak, als mercats de Síria o en els bars i pubs de Madrid, Berlín, París o Boston. És l'enemic que creix cap a fora i cap a dins de les fronteres clamant justícia per la situació en la qual viu una població víctima dels excessos de la globalització. Recordem que aquest enemic té el poder d'immolar-se, és un kamikaze en cos i ànima que està convençut que la seva mort i sacrifici el portarà al regne dels elegits. Huntington parla d'un xoc de civilitzacions entre els valors d'occident i el que ell anomena el fanatisme musulmà. Aquests principis reduccionistes propers a la política dels neocons que ha dominat la Casa Blanca des de l'arribada de George Bush al poder, no té en compte les arrels del conflicte; la doble moralitat dels governs occidentals en matèria econòmica i de drets humans en països en vies de desenvolupament, l'alt grau de tecnificació del món occidental davant de les paupèrrimes

[5] HUNTINGTON, Samuel P; El Choque de Civilizaciones, Barcelona, Paidós, 1997, p 67.

condicions socials del món musulmà o els interessos energètics de les grans empreses dels Estats Units i Europa en aquests països. El fanatisme religiós[6], una equivocada lectura de l'Alcorà i la manca d'opcions laborals i educatives d'una gran massa de població que simplement se sent marginada són algunes de les causes que explicarien la bomba de rellotgeria sobre la qual s'asseu el món[7].Com es pot apreciar al film *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), la realitat global és complexa i tot està connectat en una xarxa que sembla no tenir fi com la teoria filosòfica del rizoma[8]. En aquest immens retaule, l'espectador no acaba d'entendre les motivacions dels diversos personatges (magnats petroliers nord-americans, mercenaris de la CIA, xeics àrabs, suïcides islàmics), perquè, de fet, les conseqüències dels fets, la responsabilitat dels actes queda diluïda en una xarxa inextricable i complexa com la mateixa realitat. Les tesis de Huntington sobre el xoc de civilitzacions són més una visió conservadora de la realitat que ens envolta que la realitat mateixa. El ciutadà occidental ha vist com els principis de la Declaració dels Drets Humans signats l'any 1948 han sigut dinamitats pels propis governs democràtics amb la creuada contra el terror. Les ànsies per una major seguretat amb lleis impulsades pel Congrés dels Estats Units com la T I A (*Total Intelligence Awareness*) o la PATRIOT ACT[9] són només alguns exemples de la situació de por que viu el país. L'existència de

[6] Tahar Ben Jelloun. explica al seu llibre *L'Islam Expliqué aux Enfants* la impossibilitat de comprendre el fet de que gent jove que va estudiar i viatjar per tot el món i que es va aprofitar del confort i la llibertat d'Amèrica decidissin un dia sacrificar les seves vides en nom de l'islam. Per l'autor, la religió musulmana no pot estar darrera d'aquests fets ja que qualsevol religió busca la pau, no la mort d'innocents. (Font: JELLOUN, Ben; L'Islam expliqué aux enfants, Paris, Éditions du Seuil, 2002.)

[7] Un autor clau per entendre el procés ve de les files dels mateixos neo-cons; Francis Fukuyama desgrana en el seu llibre *After the Neocons: America at the Crossroads*, la política equivocada de Washington a l'Orient Mitjà que porta a la degradació del lideratge dels EUA al món. (Font: FUKUYAMA, Francis; After the Neocons: America at the Crossroads, London, Profile Books, 2006.)

[8] Model epistemològic exposat per Guilles Deleuze i Félix Guattari on l'origen dels elements no sembla seguir cap jerarquia i a on qualsevol element pot influir a l'altre.

[9] Introduït per la *Defence Adance Research Projects Agency* (DARPA) al Congrés dels EUA el 20 de maig del 2003 per John Poindexter, el T.I.A va ser un intent de tenir un control absolut sobre tota persona que entrés o sortís del país a través de tots els mitjans tecnològics disponibles. Els membres del Congrés no la varen acceptar mai perquè violava els principis civils de llibertat. La USA PATRIOT ACT (*Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism*) va ser aprovada poc després dels atacs terroristes. Els seus principis es basen a detectar i perseguir actes terroristes. La llei es va renovar el març del 2006.

presons-gulag com les de *Guantánamo* (terme emprat per Amnistia Internacional[10]), les imatges de maltractaments, vexacions i tortures d'Abu Ghraib, els viatges secrets de presoners detinguts per la CIA cap a camps amagats de Rumania o altres països de l'Europa de l'Est, les imatges de soldats americans venjant-se de civils iraquians, la visió constant d'execucions d'hostatges, periodistes, membres d'ONG, etc., per part de grups armats iraquians al costat de la universalització de la mentida (recordem l'excusa de l'atac, les armes de destrucció massiva), fa que la situació del món estigui ara mateix en un punt de no retorn on tot pot passar a qualsevol hora i a qualsevol moment amb una magnitud de conseqüències del tot imprevisibles.

[10] A I ; Revista Amnistía Internacional, número 74, Agost/setembre 2005.

2. CINEMA I LITERATURA

2. 1 CENT DEU PISOS

Poc temps després dels atemptats de l'11 de setembre, Ulrich Baer, professor d'alemany i literatura comparada a la Universitat de Yale va llançar la proposta a 110 escriptors de Nova York que escrivissin una petita història sobre com els van afectar aquells terribles fets. El resultat va ser el llibre *110 Stories. New York writes after september 11* on es juga amb la paraula anglesa "stories"; 110 històries o els 110 pisos que tenien cadascun dels edificis enfonsats. Pel professor, les històries: "explore the possibilites of language in the face of a gaping loss, and register that words might be all that's left for the task of finding meaning in- and beyond- the silent, howling void." [11] [12] Les tesis de Baer, molt properes a les idees del crític d'art Terry Teachout[13], es basen en el fet que després de l'horror hem d'omplir el buit que queda amb paraules. Resumir aquí l'estil i l'enfocament dels 110 escriptors és una tasca titànica que no correspon a aquest treball, però el que sí que podem fer és extreure algunes de les característiques comunes que graviten sobre els textos del llibre. Per exemple, hi ha un sentiment compartit de pèrdua del sentit i l'ordre que ens dóna la Natura. Encara que la destrucció fos a la ciutat més massificada dels Estats Units, un gran nombre d'autors tenen la necessitat d'anhel per la Natura. El llac, el núvol, el riu, una branca, els arbres o

[11] BAER, Ulrich (Ed.); 110 Stories, New York, New York University Press, 2002, p 1.

[12] T: "Exploren les possibilitats del llenguatge davant d'una important pèrdua i registren el fet que les paraules són només el que queda per trobar un sentit més enllà del buit absolut."

[13] Segons Terry Teachout - crític de música de *Commentary* i de teatre del *Wall Street Journal*- la destrucció del WTC va ser el començament del final del relativisme postmodern. La paraula "maldat" va tornar a formar part del vocabulari del nord-americà mig. La buidor del postmodernista escèptic que relativitza els conceptes de veritat i bellesa es va anar dissolent en els dies posteriors a l'atemptat. De sobte, el ciutadà del carrer volia sentir com les obres d'art – música, cinema o literatura- omplien l'angoixa existencial que els havia deixat la destrucció de les torres. La por i la paranoia s'havien instalat de tal manera dins del ciutadà que ara el que calia fer era obrir gradualment nous camins en el consum de ficcions. El post-postmodernisme va començar així a obrir-se camí davant d'un ja obsolet relativisme postmodern que havia configurat els últims anys del segle XX. (Font: TEACHOUT, Terry. "El Regreso de la Belleza" [en línia]. USinfo.State.gov. Abril 2003. http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijss/teachout.html [Consulta: 10 gener 2006]).

la pluja són alguns dels centenars d'elements de la Natura que apareixen en moltes de les narracions:

> Echoes of actors:
>
> Rain.Rain.Rain:Rain.Rain.Rain.Rain.Rain.Rain.Rain.
>
> Rain.Rain.Rain.Rain.Rain.
>
> Rain.Rain.Rain:Rain.Rain.Rain.Rain.Rain.Rain.Rain.[14] [15]

I així fins a 105 vegades exclama el protagonista de *I Think I Understand the Various Theories of Rain* de Tim Griffin. I també el cel. El cel de l'11 de setembre sense un núvol va ser com la perfecta pantalla des d'on es podien veure els detalls de l'horror: "The sky was so clear, the morning beatiful, the weather fair, neither hot nor cool, the tower a flame far down the avenue…"[16] [17]escriu Star Black a *Perfect Weather*. No estem davant d'un desig per retornar a l'ecologia en contraposició al relativisme postmodernista, tal i com apunta Slavoj Žižek[18]? (Walt Whitman, el poeta de la Natura i fundacional dels Estats Units, apareix reiteradament en moltes de les històries com a referència imprescindible[19]). Hi ha també altres sentiments que esquitxen el llibre, com els de l'horror i l'angoixa. Vegem-ne només alguns exemples; la por porta a més violència, mort i dolor per a tothom, com ens diu Paul Auster a *Random Notes-September 2001, 4:00 P.M; Underground*, el caos s'ha apoderat dels sentiments com a *Ode: The day after* de Pablo Medina, els sentits estan congelats com a *Earlier Winter* d'Alex Molot, estem en una guerra nuclear com a *Neighbors*

[14] BAER, Ulrich (Ed.); 2002, *op.cit.*, p 120.

[15] "Ecos d'actors: Pluja, pluja, pluja…"

[16] BAER, Ulrich (Ed.); 2002, op.cit., p 120.

[17] T: "El cel era tan clar, el matí tan bonic, el temps perfecte, ni fred i calor, la torre una flama més enllà de l'avinguda…"

[18] ŽIŽEK, Slavoj; Lacrimal Rerum, Barcelona, Debate, 2006, p 237.

[19] En el món de la poesia, també es va fer un llibre per tractar d'explicar la tragedia; *Poetry alter 9/11* inclou poemes com *In the Hairy Arms of Whitman*, de Bill Kusher, on el poeta plora per les morts dels que varen caure del WTC. (Font: LOY JOHNSON, DENNIS; MERIANS, Valerie (Ed.) ; Poetry alter 9/11, Hoboken, Melville House)

d'Amitac Ghosh o som part d'una pel.lícula de morts vivents com a *Instructions for surviving the Unprecedented (break glass in case of emergency, if glass is not already broken)* de Jenefer Shute. A les 110 històries, però, també hi té cabuda una sobtada explosió de la violència, un desig de venjança i la idea que, a partir d'ara, sempre s'ha d'estar molt alerta:

> America everything has changed
>
> The enemy is inside the gates
>
> Can you recognize him?
>
> The enemy eats pizza, drives an SUV
>
> Spends his dollars on liquor and lapdancing
>
> Can you recognize him?
>
> The enemy is indifferent to the deaths of men and women and
>
> Children
>
> Of races other than his own
>
> America can you recognize him?[20] [21]

El crit de Carey Harrison amb *Everything has changed* toca els extrems de la ideologia neocon propulsada per George Bush[22] o els principis de conflicte de civilitzacions de Samuel P. Huntington. El ciutadà americà ha d'estar, a partir d'ara, amb els cinc sentits posats sobre qualsevol persona sospitosa. De fet, durant l'estiu del 2005 varen aparèixer al metro de San Francisco anuncis de grans dimensions on es podien veure uns grans ulls i en què s'instava tota

[20] BAER, Ulrich (Ed.); 2002, *op.cit*., p 140.

[21] T: " Amèrica, tot ha canviat. L'enemic està dins les portes. El pots reconèixer? / L'enemic menja pizza, condueix un tot terreny. Es gasta els dòlars en licors i meuques. El pots reconèixer?/ L'enemic és indiferent a les morts d'homes i dones i nens d'altres races. Amèrica, el pots reconèixer?"

[22] O de Tony Blair. Recordem les paraules del Primer Ministre de Gran Bretanya just després dels atemptats de Londres; "Let no one be in any doubt. The rules of the game are changing." (Font: *New York Times*, 6/8/05)

persona que viatgés a fer de càmera de seguretat suplementària a les que ja estaven instal.lades. Aquests ulls vigilants ens poden recordar el film *Tierra de Abundancia* (Wim Wenders, 2004) on el protagonista, en Paul (John Diehl), viu immers en un deliri que el porta a vigilar amb el seu vehicle farcit de monitors, micròfons i càmeres espies qualsevol moviment de qualsevol persona que li sembli sospitosa, especialment si és àrab a la ciutat de Los Angeles. La parananoia està servida i el plat que ens ofereix Wenders encara no és el més extrem.

110 stories, però, no és un conjunt de textos de venjança, ben al contrari. El sentiment que hi preval és el d'incertesa i inseguretat absoluta. Tot i que estem parlant de narracions, molts autors trenquen amb el text i el converteixen en poemes oberts com a *A History*, de Geoffrey O' Brien o *Boerum Hill Tanka*, de Kimiko Hahn, com si les paraules semblin caure de l'edifici. Aquesta simbologia es complementa amb la repetició insistent dels mots al més pur estil Walt Whitman:

> It is bad luck to wear black at a wedding.
>
> It is bad luck to be married in black.
>
> It is bad luck to be married on Thursday.
>
> It is bad luck to name a baby for the dead. [23] [24]

Bad luck de Mike Topp indica la incomprensió davant de l'atac terrorista inconmensurable propagant així un estil proper a la neurosi repetitiva i terapèutica com també es pot apreciar a *Travel log* de John Kelly:

> Who thouht it was a movie
>
> Who put such hatred in their hearts
>
> Who went to work early
>
> Who crowned this ruler
>
> Who measured the space
>
> Who planned the event.

[23] BAER, Ulrich (Ed.); 2002, *op.cit.*, p 298.

[24] T: "És mala sort vestir-se de negre a un casament. És mala sort casar-se de negre. És mala sort casar-se en dijous. És mala sort posar el nom de mort a un nen. "

Who put the sun in our heads	Who grinned
Who told us we were the universe	Who sobbed
Whose bubble has burst	Who reached the other side of the river
Who looked up in horror	Who watched with wary eyes
Wo ran for cover	Who fear not and this, and this[25] [26]

Com hem pogut veure, els autors dels textos comentats intenten, a través de les paraules, exposar una imatge clara que intenti explicar la destrucció vista per milions de ciutadans del planeta a través de la pantalla de la televisió. Omplir el buit de la incomprensió amb mots que es repeteixen, que simbolitzen una altra cosa, que semblen ballar per la superfície plana del paper, que s'alliberen de la realitat que els constreny, és la tasca que adopten la majoria dels narradors de *110 stories*. N'hi ha d'altres, però, que prefereixen parlar d'allò que no arriba a copsar la càmera televisiva; l'olor.[27] A *Notes from a New York diary*, Jessica Hagedorn es pregunta: "Shall I tell you about the smell? The sweet, nauseating smell of burning rubber, melting plastic and dead bodies?"[28] [29] i la ja comentada Jenefer Shute ens deixa immersos en la insuportable pudor d'un "skyline" mutilat el dia després dels atemptats: "The air will burn your eyes and throat and lungs. You will smell things you've never smelt before, chemical things and biological things."[30] [31]. Tots ells intenten d'alguna manera fer

[25] BAER, Ulrich (Ed.); 2002, *op.cit.*, p 164.

[26] T : "Qui va pensar que era una pel.lícula, qui va posar el sàpatra al poder, qui va posar tant odi en els seus cors, qui va comprovar l'espai, qui va anar a treballar aviat, qui va planejar l'atac, qui va posar el sol en els nostres caps, qui va riure àmpliament, qui va dir que erem l'univers, qui va plorar, de qui és la bombolla que ha explotat, qui ha arribat a l'altre costat del riu, qui va mirar ple d'horror, qui va mirar amb ulls cautelosos, qui va córrer per protegir-se, qui no té por i això i això."

[27] *Si esto es un hombre* de Primo Levi o *Viviré con su nombre, morirá con el mío* de Jorge Semprún per exemple, utilitzen les descripcions de l'olor per descriure l'horror i el patiment dels camps de concentració nazis

[28] BAER, Ulrich (Ed.); 2002, *op.cit.*, p 136.

[29] T: "T'he d'explicar l'olor? La dolça i nauseabunda olor de goma vulcanitzada, barrejant plàstic amb cossos morts?"

[30] BAER, Ulrich (Ed.); 2002, *op.cit.*, p 136.

[31] T: "L'aire et cremarà els ulls i la gola i els pulmons. Oloraràs coses que mai has olorat abans, coses químiques i coses biològiques."

servir la seva experiència del que els va passar aquell dia per explicar l'atac. Altres autors simplement escriuen un tros de diari amb el seu propi relat dels fets (la Vivian Gornick amb *How I read since Semptember 11th* o en Charles Bernstein amb *Report form Libery street*) on podem visualitzar el que no es va veure per televisió. De fet, la memòria juga un paper molt destacat en tots els escriptors comentats. Qui no recorda què estava fent aquell fatídic dia? 110 stories és un intent d'apropar l'horror sense els ulls que ens dóna la pantalla petita a través d'una realitat tangible i immediata.[32]

[32] El film *11'09"01* va ser també un intent de que diferents directors de cinema d'explicar el trauma. El títol indica la voluntat de cenyir-se en la data: 11 cineastes de diferents parts del món, 11 pel.lícules però també 11 minuts, 9 segons i una imatge per cada film. El film de Ken Loach (Gran Bretanya) , Youssef Chahine (Egipte) Danis Tanovic (Bosnia) o Amos Gitai (Israel) expressen el seu paper de països víctimes de la política dels Estats Units mentre que altres directors prefereixen ser menys polítics i expresar el sentiment de l'horror com per exemple Sean Penn (EUA), Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso) Claude Lelouch (França), Shohei Imamura (Japó) o Inarritu (Mèxic). Un dels més interessants, però és el realitzat per Samira Makhmalbaf on una professor intenta despertar la consciència d'uns nens refugiats afgans sobre els atemptats del WTC tot i que l'espectador se n'adoni de que, per ells, el que realment és important són els problemes quotidianis que tenen per sobreviure.

2. 2 ALTERACIONS DE LA IDENTITAT

En una entrevista realitzada per Laura Miller [33] a Ian McEwan, a propòsit del seu nou llibre *Saturday*, l'autor anglès confessa que l'ha escrit a causa de la constant pressió mediàtica que envoltaren els fets posteriors a l'11 de setembre, quan alguns països (entre ells els Estats Units o Anglaterra) varen atacar l'Irak acusant Saddam Hussein de tenir armes de destrucció massiva: "We're now living in horribly interesting times"[34], afirma McEwan a l'entrevista, afegint que durant els interminables mesos abans que els països de la coalició entressin en guerra contra Irak, l'escriptor va tenir la necessitat urgent d'escriure sobre el present amb tot el que això implicava (els atemptats de Bali el 12 d'octubre del 2002 perpetrats pel grup *Jemaah Islamiyah*, la guerra contra Afganistan o la preparació de l'atac sobre Irak). Enganxat diàriament a la premsa, McEwan no podia concebre una novela que no tractés de la realitat dels temps interessants que li ha tocat viure. La ficció no pot competir amb els fets reals i, tot i que McEwan fa ús de la ficció per construir els esdeveniments que pateix el protagonista, aquesta s'envolta sempre de situacions de la realitat política del moment. Henry Perowe, el protagonista de la novel·la, ens porta pels carrers de Londres durant les vint-i-quatre hores d'un dia, com el Leopold Bloom de James Joyce. El dia és un dissabte sencer, el 15 de febrer del 2003, i és la data de les manifestacions contra l'atac preventiu contra Irak. Com a lectors, entrem dins del cap del protagonista i com a lectors percebem els elements d'angoixa que McEwan posa sobre la taula; la por a un enemic amorf i mal definit, la inestabilitat d'una situació tensa i perillosa i la lluita entre l'intervencionisme (la guerra) i l'aïllacionisme (protestar contra la guerra, no intervenir). No és casualitat que Henry Perowe sigui un neurocirurgià coneixedor de les canonades de la ment humana però incapaç de comprendre la manca de seguretat que es pateix a les illes Britàniques contra un terror que l'envolta i que no sap d'on ve. Omple la seva vida amb el seu flamant BMW i

[33] MILLER, LAURA. "The Salon Interview: Ian McEwan" [en línia]. *Salon.com*, 2006. http://www.salon.com/books/int/2005/04/09/mlcewan/index.html [Consulta: 18 gener 2006]

[34] T : "Ara estem vivint uns temps terriblement interessants".

la música clàssica que escolta constantment i detesta la poesia i la novela, ja que el transporten fora d'una realitat de la qual no es vol evadir. Les seves opinions sobre la guerra són del tot ambivalents fruit de la complexitat del moment, ja que per una part li repugna un Sadam Hussein assassí i torturador i per una altra no pot concebre els horrors i conseqüències d'una massacre que està a punt d'esclatar i que pot tenir resultats del tot imprevistos per a la població occidental. Les discussions amb la seva filla sobre el conflicte (ella hi està totalment en contra) acaben en disputes polítiques d'un cert abast. Mr. Perowe no està segur si el fet de no fer res significa perdre una oportunitat d'or per derrocar el dictador. El destí del protagonista es capgira quan la seva casa uns individus envaeixen casa seva i fan despullar la seva filla davant tota la família amenaçant-los de mort. L'ordre burgès dels Perowe es descontrola de forma inesperada, entren en una altra realitat, la dels desvalguts, la dels que són víctimes d'uns fets que se'ls han girat en contra, en definitiva la dels oblidats.

McEwan juga des del principi de la novela amb la por. La visió d'un avió ple de fum el matí de dissabte només pot significar un atac terrorista: "Tothom està d'acord que, ara, els avions de línia comercial es veuen diferent al cel, com a depredadors o com a condemnats". [35] És possible que la visió de les coses, de certs fets o fins i tot la percepció de la realitat hagi canviat arran dels atemptats de l'11 de setembre? Ian McEwan retrata perfectament la figura de l'homo digitalis, el nou ésser envoltat per una tecnologia esparverant que contempla les imatges des d'una distància prudent i segura: "Contemplar la mort a gran escala, però sense veure morir ningú. Sense sang, sense crits, sense cap figura humana i, en aquesta buidor, la imaginació servicial deixada lliure"[36] És també un semi-déu que pot salvar la vida d'una persona o millorar-la mitjançant la intervenció mèdica del cervell. Les seves eines, de sobte, es poden convertir en armes mortals contra l'enemic que ha entrat a casa seva, però

[35] McEWAN, Ian; Dissabte, Barcelona, Anagrama, 2005, p 26

[36] McEWAN, Ian; 2002, *op.cit.*, p 27.

impera el seu jurament hipocràtic per sobre de les ànsies de venjança, convertint-lo en un ser dotat de certa envergadura moral. El que ens queda, però, és la incertesa de viure en una ciutat amenaçada per un enemic imprecís:

> Londres, la seva petita part de la ciutat, jeu oberta, impossible de defensar, esperant la seva bomba, com un centenar de ciutats més. L'hora punta serà la més convenient. Podria semblar el xoc de trens a Paddington: vies torçades, bombades, vagons enlairats, lliteres que entraran per les finestres trencades, el pla d'emergència de l'hospital en acció. Berlín, París, Lisboa. Les autoritats hi estan d'acord: un atac és inevitable.[37]

En Henry Perowe sap que la mort de les utopies és un fet, que la visió d'un nou segle per les noves generacions no pot portar res bo. Decideix, aleshores, pensar en el present, en els petits fragments de realitat que l'envolten, en l'ara i aquí, ja que el futur, malauradament, serà simplement terrible.

Una altra visió del trauma dels atemptats de l'11 de setembre des de l'angle nord-americà de tradició jueva és el segon llibre de Jonathan Safran Foer, *Extremely loud and Incredibly Close*. Si Ian McEwan centrava "l'angst" existencial en un personatge adult com en Henry Perowe, Safran Foer prefereix veure el desastre a través dels ulls d'un nen de deu anys. Oskar Schell és un "wunderkind" amant de Shakespeare, la llengua francesa, l'entomologia, el percursionisme, l'origami, l'astronomia, l'arqueologia i les joies a més de considerar-se inventor i un convençut pacifista. El seu buit existencial li ve donat el dia dels atacs quan mor el seu pare als atemptats del World Trade Center. L'Oskar centrarà la seva obsessió infantil a recórrer tota la ciutat de Nova York per trobar la ranura d'una clau del seu pare que es va trobar en un sobre amb el nom "Black". Qui és aquest misteriós senyor "Black"? Pot tenir alguna connexió el sobre, la clau i el

[37] McEWAN, Ian; 2002, *op.cit.*, p 296.

nom amb el que va passar l'11 de setembre? L'autor de la novela posa sobre la taula de forma indirecta el que anomenarem més endavant "la teoria de la conspiració"; hi ha d'haver alguna cosa amagada sota la realitat que no em deixa veure la veritat dels fets. El que es trobarà l'Oskar, però, és un grup de personatges que, d'una manera o una altra, són supervivents en una ciutat que els ha convertit en éssers anònims. L'autor del llibre utilitza tècniques experimentals de la novela híbrida; planes en blanc on ja no pot haver-hi lloc per a les paraules de l'avi de l'Oskar, fotografies de panys de porta, un ull d'elefant, la nuca d'una dona, la imatge d'en Lawrence Olivier actuant a Hamlet, una finestra borrosa, el rostre compungit d'Stephen Hawking, l'univers, el pont de Brooklyn, un gat saltant sobre un fons negre, claus, ocells volant, unes mans amb el missatge escrit "Yes", "No", una plana escrita amb diferents colors, frases que semblen trencar-se, expandir-se, barrejar-se de tal manera que es converteixen en planes de color negre, paraules substituides per números o xifres, paraules o frases senceres encerclades amb retolador vermell, frases ratllades, els rajos dels focus de llum com a pobres substituts de les ombres de les torres bessones o la imatge esparverant d'un cos caient d'un dels edificis atacats. El desig de l'Oskar és tornar al passat, tornar a recular de forma inconscient al moment abans dels atemptats per recuperar el seu pare i és per això que la realitat mateixa, els petits objectes mundans, li donen una certa seguretat i una petita opció cap a l'optimiste. En realitat, l'escapisme de l'Oskar cap a l'ara i aquí no està molt lluny d'en Henry Perowe. El fet d'escoltar el missatge del pare amb insistència és un exemple d'aquest anhel l'instant abans de la catàstrofe:

> Message two. 9:12 A.M. It's me again. Are you there? Hello? Sorry if. It's getting a bit. Smoky. I was hoping you would. Be. Home. I don't know if you've heard about what's happened. But.I.Just wanted you to know that I'm OK. Everything.Is.Fine. When you get this, give Grandma a call. Let her know that I'm OK. I'll call again in a few minutes. Hopefully the firemen will be. Up here by then. I'll call.[38] [39]

[38] SAFRAN FOER, Jonathan; Extremely Loud & Incredibly Close, London, Penguin, 2005.

El desig del protagonista de retornar als moments posteriors abans de l'atac és l'única forma que té l'Oskar de negar l'horror. Recordem les últimes imatges de la novela quan un cos anònim que cau de l'edifici en flames es col.loca, fragment per fragment, de forma inversa, com si aquell ser desesperat, que podria ser el seu pare, s'enlairés cap a munt negant la noció de temps cronològic i trastocant el mateix concepte de memòria.[40] La manipulació dels records i el desig d'oblidar el passat [41] converteixen l'Oskar en un nen desitjós de buscar en els fragments de realitat un sentit ple al buit que implica la pèrdua del seu progenitor.[42]

El trastocament de la memòria no és un terreny exclusiu de la novela. A "Olvídate de mi" ("Eternal Sunshine of the Spotless Mind", 2003), Michael Gondry fa una revisió exhaustiva de com pot afectar a les nostres vides la decisió de perdre els fragments dels nostres records més íntims[43]. En Joel (Jim Carrey) és un home tímid que no pot suportar el fet que la seva dona, la Tangerine (Kate Winslet), l'hagi abandonat. Després d'un temps, descobreix que ella no el

[39] T: "Segon Missatge; 9:12 A M. Sóc jo un altre cop. Ets a casa ? Hola? Perdona si. Està una mica. Ple de fum. Esperava que tu. Estaries. A casa. No sé si has sentit el que ha passat. Però. Jo. Només volia que sapiguessis que estic bé. Tot. Està. Bé. Quan escoltis el missatge truca a l'àvia. Digue-li que estic bé. Trucaré d'aquí a un moment. Amb sort els bombers seran. Aqui a dalt. Trucaré."

[40] No és casual que l'Oskar sigui un fan d'Stephen Hawking (fins i tot veiem a la novela que li escriu una carta). En Jonathan Safran Foer inclou indirectament el concepte de la cosmologia quàntica sobre el temps imaginari. Segons Stephen Hawking, descrivim el temps real com una línea horitzontal on a l'esquerra hi tenim el passat i a la dreta el futur. El temps imaginari seria aleshores vertical, diferent del temps real que experimentem i per tant ens podem moure en aquest temps imaginari cap endavant i cap enrere, tal i com ho faríem dins l'espai.

[41] Àngel Quintana exemplifica l'amnèsia de l'heroi en pel.lícules com *El Caso Bourne* (Doug Liman, 2002), *El Mito de Bourne* (Paul Greengrass, 2004) i *Paycheck* (John Woo, 2003) entre d'altres, on l'oblit del jo es fa patent en el protagonista: "En muchas películas, el héroe es un ser amnésico, que debe luchar para recuperar su identidad frente una red maléfica en la que los intereses estratégicos son de gran complejidad". (Font: QUINTANA, Àngel "La ténues barreras entre héroes y villanos". Diari La Vanguardia, 16/1/2005.)

[42] A *The Good Life* de Jay McInerney el caos dels atemptats fa que els protagonistes de la narració, la Corrine i en Luke, mentre ajuden a buscar víctimes entre les runes el 12 de setembre del 2001, es coneguin, congeniïn i trobin estabilitat a les seves caòtiques vides. McInerney troba, a diferència de la resta d'autors comentats, un sentit a la destrucció que permet el renaixement de les vides d'uns éssers desorientats. (Font: McLNERNEY, Jay; The Good Life, New York, Knopf Publishing Group, 2006.)

[43] Charlie Kaufman, el guionista del film, va embastar el fil argumental a través del poema d'Alexander Pope *Eloisa to Abelard* que apareix al film amb unes belles imatges d'en Joel i la Tangerine disfrutant d'un espectacle al carrer:

> How happy is the blameless Vestal's lot!
> The world forgetting, by the world forgot.
> Eternal sun-shine of the spotless mind!
> Each pray'r accepted, and each wish resigned

recorda ja que a través d'un artilugi [44] del doctor Howard Mierzwiak (Tom Wilkinson) l'ha esborrat de la memòria. Decideix aleshores fer el mateix amb l'esperança que la seva angoixa desaparegui però durant el procés en Joel se'n penedeix del que ha fet, ja que recorda els bons moments que ha passat amb la Tangerine i lluita per recuperar-los. El procés d'esborrar la memòria d'en Joel no arriba a bon port. Per molt que vulguem, i en contraposició a les trames de Paul Auster sobre l'atzar, la realitat no es pot canviar ni manipular al nostre gust ja que la inevitabilitat del destí i la predestinació ens porta cap a uns camins que han estat prèviament traçats.

Com en Henry Perowe, el doctor Mierzwiak juga amb les ments dels seus pacients, entra a la seva intimitat més recòndita, però mentre que a la novela de McEwan el seu protagonista accepta els límits del món material, el doctor Mierzwiak és la personificació moderna del científic boig amb mètodes poc ortodoxos, pensament obsessiu i ganes de manipular la Naturalesa a l'estil Dr. Frankenstein. La lluita contra l'oblit, la recuperació dels moments d'intimitat per part del protagonista són claus per entendre el cinema de Gondry: un nou començament és possible.[45] La Tangerine xiuxiueja a en Joel, segons abans que el procés de destrucció de part dels seus records, una bella frase que el doctor Mierzwiak no detecta; "Meet me in Montawk" (ens trobem a Montawk) . Aquest moment d'intimitat ajudará els dos protagonistes a creuar de nou els seus camins i l'amor surgirà espontàniament a través dels fils intocables del destí.[46]

---

[44] Artilugi que ens pot recordar a l'emprat per l'Arnold Schwarzeneger a Desafío Total (Paul Verhoeven, 1990) .

[45] A *La Última Noche* (Spike Lee, 2002) veiem com el protagista, en Morgan, s'imagina un destí alternatiu a la presó durant els últims minuts que té de llibertat. La seva vida, buida de sentit, es veu reflectida en les tristes imatges de l'espai desert del Ground Zero.

[46] La pel.lícula de Gondry presenta, a més, moltes innovacions narratives. Els fets no estan narrats cronològicament, tot sembla part de la narració interior del cervell dels protagonistes i el desordre formal que rep l'espectador a poc a poc es va posant al seu lloc, com en un puzzle.

El desig de tornar enrere, als moments anteriors a la catàtrofre, va lligat al fet que estem més enllà d'una greu crisi d'identitat. Quan les fronteres de l'espai que ens envolta han estat destruïdes per la digitalització, quan es veu el futur de forma incerta per la creixent inseguretat de les bases neocapitalistes del món occidental, l'home del segle XXI només té l'escapatòria d'esborrar l'horror i intentar tornar a començar.

2.3 VULNERABILITAT

Després de la caiguda del mur de Berlín l'any 1989, semblava que l'ordre mundial milloraria en tots els aspectes. Amb un Ronald Reagan i un Mikhail Gorbachov optimistes, amb uns discursos on les paraules *pau, democràcia, respecte i desarmament* abundaven als mitjans de comunicació, el món semblava un llogaret segur i tranquil on es podia dissenyar un capitalisme més amable lluny dels excessos dels governs de Margaret Thatcher o el mateix Ronald Reagan. Els anys noranta varen ser els anys de la desaparició del govern de l'Apartheid de l'Àfrica del Sud, de la guerra bruta impulsada pels Estats Units a Nicaragua, de la caiguda del sanguinari Augusto Pinochet recolzat la CIA, de l'extensió de la democràcia, etc, etc. El somni per un món millor va ser, però, un fugaç miratge. A mitjans dels 90, va esclatar la guerra de l'exIugoslàvia, i les matances dels Hutus i els Tutsis a Burundi, l'entrada dels talibans a Kabul el 1996 o les cruentes guerres de Txetxènia s'anaven enllestint o camuflant a la rebotiga d'aquest nou ordre mundial aparent. La generació que va viure la utopia de les manifestacions del maig del 68 veien com no només els anhels per un món més igualitari havien desaparegut amb la caiguda del mur sinó que ara eren espectadors d'una catàstrofe encara més acusada basada en la propagació de noves guerres i l'entronització dels diners per damunt de tot. La contenció del teló d'acer havia deixat pas a la més absoluta incertesa. Ara, la intensitat del que podia passar no tenia límits ja que l'enemic roig (a excepció de la Xina) no estava a l'altre costat vigilant.

2.3.1 El fi de les revolucions

L'any 2003, el director canadenc Denys Arcand ens presentava a les pantalles de cinema *Las invasiones bárbaras*, on es posava de manifest la imparable mort d'una generació que havia vist des del triomf de la revolució cubana a l'expansió de la globalització. El protagonista del film, Rémy (Rémy Girard), podria ser l'alter ego del director. En Remy està divorciat, té 50 anys i l'acaben d'hospitalitzar. La seva exdona, la Louise (Dorothée Berryman), es posa en contacte

amb el seu fill en comú, Sébastien (Stéphane Rousseau), que viu a Londres i treballa per a una gran multinacional. En Sébastien no està segur d'anar a veure el seu pare, ja que fa temps que ha perdut completament el contacte amb la seva família, però finalment decideix anar a Montreal per visitar-lo. El que es troba Sébastien és un home demacrat que encara no ha perdut el seu sentit de l'humor en un hospital infestat de gent i en condicions deplorables[47]. Decideix aleshores fer ús del seu poder econòmic i suborna el sindicalista de l'hospital per llogar una planta sencera. Pagant, el seu pare recupera la intimitat. Tot seguit truca a tots els amics del seu pare, perquè el vagin a visitar en un intent que se senti millor davant les portes de la mort. L'espectador retroba disset anys després els personatges d' *El Declive del Imperio Americano* ja envellits, molt més aburgesats i esmaperduts en un món que és l'antítesi del que ells havien pensat que seria amb les revolucions dels anys 60 contra el poder capitalista. Per a en Rémy, la seva generació ha passat pel maoïsme, el marxisme-leninisme, l'estructuralisme, el surrealisme, l'independentisme fins a arribar al trist cretinisme de Berlusconi i George Bush. Denys Arcand ens presenta una generació que només els queda morir, ja que els bàrbars ho han envaït tot amb la publicitat, els cotxes de luxe, les guerres pel petroli i el regne del dòlar[48]. Però no només això, en Rémy fa una

[47] Les paraules del director sobre el sistema hospitalari del seu país exemplifiquen el sentiment d'una gran part de la població del Canadà sobre l'estat del benestar: "We're in a mess right now because we nationalize every hospital there is - you can't have a private hospital in Canada, it's forbidden by the law. Everything has to be run by the government and that was possibly an error that we made. In the very beginning it worked very well, but then bureaucracy creeps in and makes grievous errors like forgetting that the radiation machines for cancer patients were getting obsolete. We ended up having to bus cancer patients to the border cities of the U.S. like Burlington, Vermont, put them on a bus so that they could get their radiation treatment and bus them back and the government paid for this. (Font: CHICKS, The Movie."Interview with Dennis Arcand." [en línia]. *The Movie Chicks.* 2003. www.themoviechicks.com/fall2003/mctbarbarian.html [Consulta: 12 febrer 2006]

T: "Ara mateix la situació és de desastre absolut perquè estem nacionalitzant tots els hospitals. No hi poden haver hospitals privats a Canadà. Està prohibit per la llei. Tot ha d'estar controlat pel govern i això és potser un error que varem fer. Al principi, anava bé, però la burocràcia es va imposant i es cometen errors tan greus com per exemple oblidar que les màquines de radiació per als pacients de càncer estan ja obsoletes. El que ha fet el govern és posar autobusos amb pacients de càncer per creuar la frontera cap a ciutats dels Estats Units, com Burlington o Vermont, per tenir els seus tractaments de radiació."

[48] Recordem aquí les paraules que Tom Deliillo expressa sobre el món en què vivim en la seva visionària novela *Underworld*: "Things have no limits now. Money has no limits. I don't understand money anymore. Money is undone. Violence is undone, violence is easier now, it's uprooted, out of control, it has no measure anymore, it has no level of values." (Font: DEDILLO, Don; Underworld, London, Picador, 1997,p 76).

important dosi d'autocrítica; el seu socialisme és voluptuós, totalment integrat en el capitalisme i es considera també ell mateix un cretí per haver cregut a cegues en la Revolució de Castro. Ara, la societat del benestar canadenca el sustenta i l'alimenta, però no acaba de funcionar del tot, l'estat està en crisi i s'ha donat pas a la lliure competència en tots els camps, fins i tot els considerats sagrats com l'educació i la sanitat. El que realment funciona és l'empenta privada, el món d'en Sébastien, els bàrbars:

> Arcand es consciente de que los nuevos bárbaros no son el espectro fantasmagórico de Ossama Bin Laden y sus esbirros, sino los tecnócratas del nuevo capitalismo que viven conectados permanentemente a los resultados bursátiles de Internet y a los dispositivos tecnológicos de su telefono móvil de última generación.[49]

Els pares que havien lluitat perquè els seus fills tinguéssin un món més just veuen com aquests han acollit sense miraments la revolució dels "startups", els emprenedors de les noves tecnologies que s'han fet d'or de la nit al dia, que juguen a videojocs, que han deixat els llibres de filosofia dels seus pares per planes web pornogràfiques i que veuen els elefants moribunds de la generació del 68 com uns intel.lectuals que citen autors que només els sonen de lluny, com Dante, Moliére, Primo Levi o Cioran. L'oblit i el menyspreu per la tradició cultural i el passat històric, la substitució dels grans autors per la vulgaritat, l'extensió de la mediocritat i el consumisme frenètic fa que els bàrbars hagin esmicolat la societat i els seus valors fins a deixar-la en un no-res.

En Rémy passa els seus últims moments al llac Memphramagog, a la regió Estrie de Quebec. Com a "Olvídate de mí", l'aigua simbolitza l'últim refugi on els personatges, envoltats de simulacres digitals, poden ser ells mateixos. La visió final d'en Rémy sobre l'imperi americà és

T: " Les coses ara no tenen cap límit. Els diners no tenen límit. Ja no entenc què vol dir el concepte "diners". Els diners estan per tot arreu. La violència està per tot arreu. La violència ara és més fàcil, s'expandeix, està fora de control, no té mesura, no hi ha una jerarquia de valors."

[49] Font: QUINTANA, Àngel, "Esperando a los Bárbaros", Diari La Vanguardia, 24/12/2003.

del tot colpidora; l'imperi americà està en clara regressió des de l'11 de setembre: el director hi insereix imatges de les torres bessones enfonsant-se. El futur es dirigeix, per tant, cap el col.lapse. L' única cosa que pot fer en Rémy es passar el temps que li queda amb els amics que l'envolten. Gaudir del vi, de les trufes i del menjar que els ha deixat la bella França al Quebec és potser l'últim reducte de resistència contra el cretinisme imperant, el menjar porqueria i la incomunicació dels EUA. La conversa i la contemplació de la Natura l'ajudaran a veure la realitat tal com és. Com a *110 stories*, contemplar el món real és una forma de lluita contra el caos geopolític del món. En Rémy, però, desapareixerà; s'està morint d'un tumor cerebral que es menja les seves idees i la seva memòria. L'eutanàsia és, aleshores, l'única solució que li queda al patiment. En els últims moments, però, encara podrà gaudir de les paraules i la imatge de la seva filla oceanògrafa, que és a l'altra punta del món, a través d'un ordinador portàtil. La seva ment analògica deixa pas a una nova generació de ments digitals que simplement ja ho han conquerit tot.

Més simplista i combatiu – en el sentit que aquest món, tot i els problemes, es pot canviar- és l'incombustible Michael Moore. Amb un cinema que combina la crítica documental i el consum de crispetes, aquest director va entrar al món dels documentals i els llibres de denúncia a mitjans dels anys 90. L'autor representa l'americà d'esquerres cabrejat amb un sistema polític que s'ha oblidat dels més febles i fart de la política republicana de malgastar els diners públics en guerres sense sentit. El seu documental *Bowling for Columbine* (2002) es centra en les raons de per què els nord-americans són "de gatell fàcil". Moore es basa principalment en la idea de Barry Glassner sobre la cultura de la por del llibre The *Culture of Fear: Why Americans Are Afraid of the Wrong Things* [50] . Després de l'11 de setembre, la població americana cada vegada està més espantada i per sentir-se més segurs s'han d'armar fins a les dents. Els mitjans de

[50] GLASSNER, Barry; The Culture of Fear: Why Americans are Afraid of the Wrong Things, New York, Basic Books, 1999.

comunicació i el mateix sistema polític americà porta el ciutadà a tenir por de sortir de casa, de parlar amb el veí o de comunicar-se amb extranys. Comprar armes no només és una manera de sentir-se millor sinó que també augmenta significativament les arques de la *National Rifle Association of America*, un dels "lobbies" que més diners va posar per les campanyes a favor de George Bush. Moore té dos punts forts a esmentar; ser l'artífex de l'èxit de documentals a les sales de cinema amb un premi Oscar inclòs i posar sobre la taula les misèries de la societat americada des del punt de vista d'un "middle american" que gesticula i diu les coses de forma entenedora per a tothom. Aquesta mena de "fast food" del pensament d'esquerres, l'ha portat a escriure dos llibres d'èxit mundial contra la política de l'administració Bush; *Stupid White Men* i *Dude, Where is my country?* [51]. Aquells arguments acadèmics de Noam Chomsky[52] contra la política exterior nord-americana ara es troben a l'abast de tothom. El que se li retreu a Moore és principalment la seva facilitat per treure conclusions dels més mínims detalls, el pamfletisme i un egocentrisme exacerbant.[53] Recordem el seu documental *Fahrenheit 9/11* (2004) on vincula la

[51] L'autor combina l'humor barroer amb cartes hilarants a George Bush a *Stupid White Man* i apartats contra el president dividits en "Whoopers" (les hamburgeses de McDonald's) de *Dude, Where is my country*?. (Font: MOORE, Michael; Stupid White Men, London, Penguin Books, 2002. i MOORE, Michael; Dude, Where is my country?, London, Penguin Books, 2003.)

[52] Encara que no és del tot l'objecte d'aquest estudi, els escrits de Noam Chomsky són molt sucosos. A l'entrevista que se li va fer a l'autor poc després dels atemptats, hi podem llegir: "¿Es posible ganar la guerra contra el terrorismo? Chomsky afirma de forma càustica que "… debe reconocer que, en gran parte del mundo, Estados Unidos es visto como uns conspicuo estado terrorista. Y con sobrada razón. Debemos tener en cuenta, por ejemplo, que en 1986 Estados Unidos fue condenado por el Tribunal Internacional por uso ilegal de la fuerza (terrorismo internacional). Estados Unidos vetó la resolución del Consejo de Seguridad, que exigía a todos los Estados (se refería a Estados Unidos), respetar la ley internacional. Es sólo uno de innumerables ejemplos." (Font: CHOSMKY, Noam; 11/09/2001, Barcelona, RBA libros, 2001,p 23.)

[53] Michael Moore té els seus detractors. Al llibre *Michael Moore is a Big Fat Stupid White Man*, directament s'insulta a Moore: "You imagined that a few polite handshakes and back pats from L.A liberals gave you *carte blanche* to make a spectacle of yourself as a grand, blathering, leftlist idiot. Understand, Mike: It wasn't that the audience thought your views were worng. How many Bush supporters and war hawks were there in that audience, anyway? It isn't about politics. It's about being a pompous ass." (Font: HARDY T. , David; CLARKE, Jason; New York, Regan Books, 2004, p 6)

T: "Et pensaves que amb quatre encaixades de mans i copets a l'esquena per part dels liberals de Los Angeles es donaria carta blanca per fer l'espectacle penós d'idiota xarlatà d'esquerres. Ho has d'entendre, Mike; no és que els que t'escoltaven no pensessin que estaves equivocat. Quants seguidors d'en Bush estaven allà? No estem parlant de política. Estem parlant del fet que ets un imbècil presumptuós."

família Bush amb el terrorisme internacional saudita fent ús de la teoria de la conspiració[54], tant en voga en aquests temps (recordem que segons Slavoj ŽIŽEK[55], hi ha hagut una creixent fornada de films basats en l'existència d'algú altre que és gran, invisible i obscè, i que mou els fils d'una societat aparentment normal. El relat de la paranoia s'ha anat estenent de tal manera que la creativitat artística s'ha endinsat plenament en la fantasia. Aquest fet explicaria el gran nombre de documentals que directament o indirectament busquen el sentit amagat d'una realitat que es presenta del tot complexa).

2. 3. 2 Un futur inhòspit

Com hem anat veient, hi ha diversos elements socials i polítics (la crisi d'identitat, la vulnerabilitat, l'enemic invisible) que configuren una cosmovisió determinada i que afectaran també la percepció del futur. En aquest sentit, el tractament de la ciència ficció després de l'11 de setembre ha ajudat a propagar, tant en la literatura com en el cinema, la visió que el futur és simplement un infern tecnològic. Si durant els anys 50 i 60, el pitjor futur que es veia venia en forma de platerets volants de mons distants i misteriosos que simbolitzaven la por d'un imminent atac de la Unió Soviètica, en els primers anys del segle XXI, i amb la neurosi col.lectiva de l'11 de setembre, la idea que es té del futur és que el desastre ja s'ha implantat en tots els nivells de la societat i que poca cosa s'hi pot fer. Però no només això. La situació és tan terrible que no podem distingir els contorns del bé i del mal. Ja des de Richard Nixon i el cas *Watergate*, les sòlides bases de justícia, igualtat, transparència o representació que regeixen la democràcia parlamentària han estat com a mínim posades en dubte. Després de l'11 de setembre, el procés de degradació de la imatge del president dels Estats Units ha arribat al punt que és, per una part

[54] La teoria de la conspiració apareix també a moltes ficcions com la ja comentada novela *Underworld* o a *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004), un "remake" molt adient pels temps de la pel.lícula del 1962 on veiem com els soldats dels Estats Units o fins i tot els candidats a la presidencia del país han sofert una mena de rentat de cervell que qüestiona les bases de la democràcia americana. Recordem el missatge del film: "Everything is under control".

[55] ŽIŽEK, Slavoj; 2006, *op.cit*.

important dels ciutadans del seu país i de la resta del món, l'encarnació del mal en majúscules.[56] Un mal que es barreja amb el concepte del bé, com si tots dos es confonguessin: qui no recorda la imatge d'un George Bush victoriós aterrant al portavions Abraham Lincoln el 2 de maig del 2003, com el bon heroi de la pel.lícula, exclamant amb el dit gran "Great job!" – bona feina!!!- amb un posat semblant al del Luke Skywalker de La Guerra de les Galàxies? [57].

Si els conceptes del bé i del mal –si més no des del punt de vista social i informatiu- no són clars, es perden les referències, es propaga la confusió i augmenta la cultura de la sospita. La creixent distorsió informativa intensifica aquesta sensació que acaba portant al qüestionament del model social imperant. D'altra banda, la revolució tecnològica facilita i multiplica la possibilitat de crear noves realitats. La imatge entra en un procés de descrèdit com a representació de la realitat:

> Nos hallamos frente a un sistema en el que las imágenes han acabado perpetrando lo que Jean Baudrillard definió como el crimen perfecto consistente en el asesinato de lo real, para crear nuevas texturas extremas que exploran los aspectos reprimidos de nuestras fantasías.[58]

En aquest sentit, la ciència ficció explora nous camins en les fronteres entre realitat, ficció i destí. Des d'aquest punt de vista, a *Minority Report* (2002), d'Steven Spielberg, els pre-cogs (éssers que poden veure el futur) s'han apropiat de la realitat mateixa. Tenen la capacitat de veure el

[56] Només cal veure els grups de resistència contra la política de Washington dels últims anys per intentar reprendre els valors democràtics als Estats Units. *Moveon Democracy in Action* n'és només un exemple. Els seus esforços es centren a fer que, de la manera més objectiva possible, es denunciïn els abusos de poder comesos pels seus governants. El documental del grup, *Al descubierto: Guerra en Irak* (Robert Greenwald, 2004) és un exemple de com les regles del joc polític i la mentida poden justificar una guerra. (Font: www.moveon.org)

[57] No estem davant de la visió d'E.M. Cioran sobre el bé i el mal?:

> Para actuar efectivamente, hace falta, además, creer en la realidad del bien y del mal, en su existencia distinta y autónoma. Si asimilamos uno y otro a convenciones, el contorno que los individualiza se difumina: ya no hay acto bueno ni malo ni, por tanto, acto en absoluto, de modo que las cosas, como los juicios que emitimos sobre ellas, se anulan dentro de una identidad obscura.

(Font: CIORAN E. M; La Caída en el Tiempo, Barcelona, Tusquets Editores, 1993, p 64.)

[58] Àngel Quintana, març 2005.

futur i la seva feina consisteix a treballar per a la unitat *pre-crime* a Washington D C a mitjans del segle XXI. John Anderton (Tom Cruise) es dedica a rebre la informació dels crims que s'estan a punt de cometre. En John, però, caurà en el parany de ser el sospitós més buscat a la capital. *Minority Report* es basa en una petita història de Philip K. Dick *The Minority Report*, escrita l'any 1966. Philip K. Dick és, per excel.lència, l'escriptor que va posar sobre la taula les obsessions de l'home modern dins la societat democràtica on les forçes de l'ordre mantenen una realitat falsa que aliena el ciutadà; va viure l'època de Richard Nixon, va experimentar amb drogues i es va apropar a les tesis de llibertat sense límits del hippisme tardà de Califòrnia. El seu pànic a les forçes d'ordre i la desconfiança absoluta en els estaments democràtics del seu país va fer que els últims anys de la seva vida els passés tancat a casa seva ja que creia, erròniament, que era un objectiu del govern.[59] *Minority Report* és fidel a les obsessions de Philip K. Dick però, aquesta vegada, l'angoixa es pot interpretar com l'al.legoria d'un món controlat policialment pel govern després de l'11 de setembre. La pel.lícula d'Steven Spielberg posa de manifest temes candents de la política de George W. Bush basada en el control orwellià de la societat americana[60]. "The evil doers" o els dolents, que repeteix *ad nauseaum* el President en els seus discursos, han de ser perseguits i erradicats, portats a judici i jutjats per un tribunal, ja que no tenen cabuda en l'estil de vida occidental. Per perseguir-los s'han d'utilitzar mesures draconianes de control policial a tots els nivells, encara que afectin la intimitat i les llibertats civils de la població del país. Aquestes mesures inclouen les ja anomenades PATRIOT ACT o la T.I.A i els abusos comesos per la C.I.A, l'F.B.I o l'exèrcit nord-americà per obtenir informació de presos o

[59] A la seva obra pòstuma *Radio Libre Albemut* podem llegir les manies persecutòries de l'autor. (Font: K. DICK, Philip; Radio Libre Albemut, Barcelona, Ultramar Editores, 1985.)

[60] En la literatura de ciència ficció la crítica a George Bush està candent. *Red Lighting* de John Varley és un exemple de com Mart es pot convertir en un camp de batalla desastrós similar a Irak.(Font: VARLEY, John; Red Lighting, New York, Ace Books, 2006.) A l'altre extrem, Dan Simmons opta per llançar missatges al seu web parlant dels perills d'una societat pro-islàmica en el futur d'Europa i Amèrica si no es destrueixen aviat els enemics de la cultura occidental. (SIMMONS,Dan."April 2006 message." [en línia]. *Dan Simmons oficial website.* 2006. http://www.dansimmons.com/news/message/2006_04.htm [Consulta: 10 d'abril 2006])

sospitosos. Segons David Lyon, deprés de l'11-S, la cultura del secretisme s'ha anat estenent[61] amb una important reducció dels drets individuals davant d'una irracional obsessió per la seguretat. Seguretat per mantenir un estil de vida amenaçat per cèl.lules terroristes extremadament letals i difícils de vèncer, seguretat per consumir dins de ciutats dissenyades especialment per a aquest fi en espais carents de significació (o no-espais) com els centres comercials, els parcs temàtics, les botigues dels aeroports o els mateixos carrers de les principals ciutats occidentals (edificis-espectacle tecnoestructurats o de trànsit on la deshumanització és total i no hi ha cap vincle amb el món real exterior) ; en definitiva, seguretat per moure's lliurement dins d'una societat panòptica on uns pocs vigilen a molts. *Cities, War and Terrorism*, obra editada per Stephen Graham[62] i en la qual s'analitza el paper de les ciutats després de l'11 de setembre, inclou un petit article de Peter Marcuse titulat *The war on terrorism and life in cities after September 11, 2001* on afirma que, amb el nou paper de la globalització, hi ha hagut un alt grau de " barricading within the city" [63] –barricada dins la ciutat-, una tendència a la fortificació dels edificis (amb càmeres de seguretat, vigilants, sensors, etc) i a un encastellament extrem basat en la compulsiva obsessió que tots els que estiguin a dins se sentin segurs en detriment de les seves llibertats individuals. No hem d'oblidar, però, que les noves barricades imposades i acceptades pel ciutadà occidental tenien com a màxim exponent el World Trade Center. Segons l'autor, les torres bessones eren complexos perfectament fortificats on hom podia anar des de Nova Jersey en metro i tornar a Nova Jersey sense trepitjar els carrers de Nova York. La seguretat en aquest cas va ser mortalment tocada el fatídic dia dels atacs terroristes.

[61] LYON, David; Surveillance alter september 11, Oxford, Ed. Cambridge, 2003, p 60.

[62] GRAHAM, Stephen; Cities, War and Terrorism. Towards an Urban Geopolitics, Malden, Blackwell Publishing, 2004.

[63] GRAHAM, Stephen; 2004, *op.cit*., p 265.

Tornant a la pel.lícula d'Spielberg, és interessant apuntar algunes de les idees que Lester D. Friedman exposa al seu article *Minority report: A Dystopic Vision*;

> "Can we trust the FBI and the CIA to exercise appropriate restraints, to monitor only those who endanger our safety and not those who hold unpopular opinions, if given greater power to patrol our lives? Will President Bush's and Tom Ridge's Department of Homeland Security prevent violent activities or routinely engage in unjustified surveillance of our personal lives?" [64] [65]

Les preguntes que llença Friedman no estan lluny de la sensació horrible d'un futur inhòspit centrat en la creació d'una fortalesa americana on cada moviment o acció dels seus habitants està controlada per sistemes biomètrics[66]. En aquest sentit, la pel·lícula d'Spielberg es pot entendre com una al·legoria sobre una societat futura vigilant[67]. Les imatges que obtenen els pre-cogs no són més que armes de doble tall; d'una banda, ajuden a disminuir la ràtio de crims a la ciutat de Washington D.C i, de l'altra, expulsen a la iconosfera mediàtica un seguit d'imatges que ni de bon tros es poden interpretar d'una determinada manera. I el que resulta més perillós; poden ser interpretades de forma diferent segons l'angle, la llum o el punt de vista de la persona. Són fragments de realitat similars a les imatges que reté l'Oskar per intentar comprendre la mort

[64] FRIEDMAN, Lester D; "Minority report: A Dystopic Vision." [en línia]. *Senses of Cinemas.* 2003. http://www.sensesofcinema.com/contents/03/27/minority_report.html [Consulta: 2 de març 2006]

[65] T: "Podem confiar que la CIA i l'FBI posaran limitacions només a aquells que posin en perill la nostra seguretat i no a aquells que tinguin opinions impopulars? El president Bush i Tom Ridge previndran activitats violentes o iniciaran una vigilància injustificada de la nostra vida personal?"

[66] Arribats a aquest punt, és interessant fer referència al llibre *No place to Hide* (O'HARROW Jr., Robert; No Place to Hide, New York, Free Press, 2005) Segons l'autor, els Estats Units d'Amèrica s'han convertit en un estat vigilant per crear bancs de dades fiables. Un dels projectes de l'estat vigilant és la impantació de xips de silicona o A través dels RFIDs amb els que es pot i identificar qualsevol persona en qualsevol moment i lloc.

[67] Hem de tenir en compte que les noves tecnologies permeten també que el ciutadà sigui el vigilant: "People are running around with digital cameras and taking these unbelievable photographs and then passing them off, against the law, to the media, when they had not even arrived in the Pentagon." (Donald Rumsfeld referint-se a les fotografies d'Abu Ghraib) Font: Revista Wired. 12/ 7/04.

T: "La gent va agafant imatges amb les seves càmeres digitals i passant als mitjans de comunicació aquestes increíbles fotos contra la llei quan encara no han arribat al Pentàgon"

del seu pare. La idea terrible de *Minority Report* es troba en el fet que els pre-cogs acabin substituint el destí que queda reconvertit tecnològicament en una eina de sospita.

Vulnerables són els personatges del film d'Spielberg i vulnerables també els de Código 46 (Michael Winterbottom, 2003), un altre film que també ens aporta nous elements d'aquest imaginari sobre el futur. William Geld (Tim Robbins) és un detectiu que és enviat a la ciutat de Shangai[68] per investigar un possible cas de frau a la companyia d'assegurances Sphinx. En concret, la seva investigació es centra en la Maria, la treballadora de la companyia encarregada de fer "papelles", uns documents que permeten que la gent pugui entrar dins de la ciutat. El frau de la Maria, però, consisteix a vendre "papelles" falsos a la gent que la companyia no vol assegurar. En William té un virus que li permet llegir les ments de les persones i descobreix el frau comès per la Maria però s'enamora d'ella i no l'entrega a la justicia trencant el codi 46, una peculiar llei contra l'incest[69]. L'argument de *Código 46*, que té punts en comú amb Blade Runner (1982) [70], es centra bàsicament en l'acusada bretxa entre els que estan dintre d'un sistema social controlat però relativament net d'intrusos i els que n'estan fora i viuen en la més absoluta animalització, lluny de tot avenç tecnològic, sanitari o educatiu. Com a *In this World* (2002), Witterbottom denuncia la diferència cada vegada més acusada entre els que ho tenen tot i els que no tenen res, la destrucció accelerada del medi ambient (recordem com els treballadors fan la seva tasca de nit a causa de la reducció de la capa d'ozó), l'increment dels mecanismes de

[68] El seu director va utilitzar, com ja havia fet S M Eisenstein (EISENSETEIN, S M; Teoría y técnica cinematográfica, Madrid, Ediciones Rialp, 1989), un muntatge basat en la presa d'espais totalment oposats i allunyats en milers de quilòmetres l'un de l'altre (Dubai, Shangai i l'Índia) com si estiguessin molt a prop. El resultat final, com comenta el director a una entrevista de la B B C, és una barreja de món real i de somni a la vegada.

(Font: BRETT, Anwar; "Interview with Michael Winterbottom" [en línia]. B.B.C. http://www.bbc.co.uk/films/2004/09/13/michael_winterbottom_code_46_interview.shtml [Consulta: 5 de març 2006])

[69] El codi diu que si una parella té compatibilitat genètica igual o superior al 25% no podrà tenir relacions sexuals ni tenir descendència de cap mena. Si es fa, es destrueix el fetus i s'envia la parella a la presó o al desert.

[70] En els neologismes de paraules que fan servir els protagonistes, en el batibull de gent que viu a la ciutat, en la destrucció del planeta o en la relació mateixa entre els dos protagonistes.

control orwellià sobre el ciutadà del carrer (L'esfinx dirigeix la memòria i el coneixement dels seus ciutadans a Shangai. Aquesta mena de deïtat pot suprimir part de la memòria de la població com la màquina del doctor Mierzwiak a *Olvídate de mi* i decidir amb qui han de tenir relacions sexuals), les tècniques genètiques, la invasió de la intimitat o la omnipresència de les grans multinacionals[71]. En resum, *Código 46* ens parla de la impossibilitat dels éssers humans de relacionar-se amb llibertat i en la impossibilitat d'estimar en temps d'aïllament tecnològic. Potser l'única solució al caos la trobem en la posterior pel.lícula del director, *9 Songs* (2004) on la parella protagonista es refugia en el sexe, els concerts de rock i la puresa dels paisatges de l'Antàrtida, l'últim reducte verge del nostre planeta.

D'altra banda, en el terreny de la literatura de ciència ficció, William Gibson ens presenta un futur que és com el present després de l'11 de setembre. Gibson ens retrata a la seva obra *Pattern Recognition* la Cayce Pollard, que treballa per tot el món com a consultora d'una multinacional de logos de marques. Juntament amb en Hubertus Bigend, decideix buscar un artista d'internet que realitza petits video-clips per distribuir-los per la xarxa i que té una sèrie de seguidors, els "footageheads", entre els quals es troba la mateixa protagista i en Bigend. La Cayce viatja per Tòquio, Londres i Moscou per trobar aquest geni, ja que la seva pròpia empresa el vol fitxar sigui com sigui. La recerca es converteix en una investigació per trobar un sentit a les peces inconnexes que l'artista exposa per tal d'entendre el significat final i preguntar-se per la fascinació de les imatges que corren per la xarxa[72]. La Cayce viu en un món on el sentit final de les coses s'ha perdut, on s'intenta reconèixer els patrons que regeixen la nostra pròpia realitat

[71] Una altra interesantíssima pel.lícula de ciència-ficció és *Cypher* (Vincenzo Natali, 2002) on el protagonista Morgan Sullivan (Jeremy Northam) és un comptable a l'atur amb una vida avorrida i una dona que no estima que decideix entrar a la companyia multinacional Digicorp com a espia industrial. La seva feina consisteix a xuclar literalment la informació que tenen els treballadors d'altres multinacionals a través d'un sofisticat sistema que llegeix les ments de les víctimes. Ell mateix, però, es convertirà en un ésser que no sap ja què és real i què és imaginari.

[72] Com a la novela de Jonathan Safran Foer o a *Minority Report* però, també, i de forma més acusada, podem trobar aquesta idea a *Demon Lover* (Oliver Assayas, 2002) on ja els fragments s'han apropiat de la trama mateixa de la pel.lícula.

com a éssers humans. En un món on diàriament estem bombardejats per imatges d'ostatges assassinats davant les càmeres, d'emissions de gent torturada o tirotejada indiscriminadament, de cossos mutilats per la guerra, d'aparicions intermitents de Bin Laden amenaçant Occident, d'escabroses informacions de venjança indiscriminada com la matança de famílies senceres amb nens i dones per part d'un grup de marines el 24 de novembre del 2005 a Haditha, estem immersos en un sense sentit que necessita respostes, un "pattern recognition". Gibson insereix a la novela la mort del pare de la Cayce, un consultor de seguretat que va desaparèixer durant la caiguda de les torres bessones l'11 de setembre. Com el protagonista d' *Extremely Loud and Incredibly close*, la seva angoixa es centra en el fet de no saber si realment el seu pare va morir ja que no ha vist mai el seu cos. El dia dels atemptats, la Cayce va veure el fum de les torres des del Soho i va escoltar el xoc del primer avió; "incredibly loud and, she'd assumed, low"[73] [74]. Aleshores decideix trucar a un conegut i veure-ho tot des de la televisió de casa seva, com si les imatges de la CNN fossin la prova que allò que està passant està passant realment. Des d'aquell dia, la seva visió del futur canviarà completament:

> We have no idea, now, of who or what the inhabitants of our future might be. In that sense, we have no future. Not in the sense that our grandparents had a future, or thought they did. Fully imagined cultural futures were the luxury of another day, one in which "now" was of some greater duration. For us, of course, things can change so abruptly, so violently, so profoundly, that futures like our grandparent's have insuffient "now" to stand on. We have no future because our present is so volatile."[75] [76]

[73] GIBSON, William; Pattern Recognition, New York, Berkley Books, 2003, p 138.

[74] T: " Increíblement fort i, va pensar, baix"

[75] GIBSON, William; 2003, *op.cit*., p 58, 59.

[76] T: " No tenim ni idea ara mateix ni de qui ni de com podran ser els habitants del futur. En aquest sentit, no hi ha futur. No en el sentit del futur que els nostres pares tenien, o pensaven que tenien. Els futurs iamginaris eren el luxe d'uns altres temps en els que el present tenia més duració en el temps. Per nosaltres, per descomptat, les coses poden canviar tan ràpidament, de forma tan violenta i profunda, que els futurs dels nostres avis tenen un "ara" insuficient per aguantar-se. No tenim futur perquè el nostre present és massa volàtil."

La volatibilitat del present fa així impossible imaginar-se un futur[77]. La caiguda de les torres bessones i els episodis posteriors de violència indiscriminada distribuïda pels mitjans ha fet que s'hagi erradicat el concepte de futur de les nostres ments, ja que el present és realment l'única cosa que importa per foragitar la incertesa sobre el futur.

Quan les opcions del demà són terra erma, quan el control tecnològic ha contaminat la llibertat de l'home occidental, els camis de l'esperança en un futur millor han quedat dinamitzats, convertits en la ferralla que dirigeix les accions del present cap a un buit sense sentit ni horitzons definibles. Mirar cap el futur ja no és interessant.[78]

2.3.3 L'horror no té forma

Les alteracions de la identitat, la cultura de la por o la vulnerabilitat són algunes de les qüestions que hem anat apuntant. Però hi ha altres formes d'aquest imaginari que troben una expressió més lliure en el gènere del cinema de terror. Podem recuperar en aquest punt les paraules d'Àngel Quintana que hem esmentat més amunt; davant el descrèdit de la imatge, es busca la manera de crear nuevas texturas extremas que exploran los aspectos reprimidos de nuestras fantasías.[79]

[77] En aquest sentit no podem deixar de citar una petita reflexió de Frederic Beigbeder i el seu llibre *Windows on the World* on l'escriptor intenta imaginar-se el que va passar a la gent que estava dins les torres bessones poc abans dels atemptats; "El nostre futur ha desaparegut. El nostre futur és el passat." (Font: BEIGDEBER, Frederic; Windows on the World. Finestres sobre el Món, Barcelona, La Campana, 2004, p 320.)

[78] Per Thomas L. Friedman hem d'alimentar la imaginació creativa que ens va donar la data 11/9. 9/11 és imaginació destructiva. Per l'autor la imaginació destructiva impedeix tirar endavant i posa un exemple; Orly, la seva filla, estava molt il.lusionada d'anar com a membre de la seva orquestra a Nova Orleans el març del 2003. El govern va prohibir durant la setmana que anava a viatjar posar certes restriccions a estudiants i altres grups de població per volar a causa del començament de la guerra amb Irak. L'absurditat d'aquest fet significa, per Friedman, que la imaginació destructiva està ja en tots els àmbits. Estimular, alimentar la imaginació creativa ajudarà a avançar el país i a restaurar els vincles que els Estats Units tenen amb el món, amb la seva història i la seva identitat. En comptes d'exportar por s'ha d'exportar esperança pel futur. (FRIEDMAN, Thomas L; The World is Flat, a brief history of the twenty-first century, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005.)

[79] Àngel Quintana, març 2005.

Deprés d'uns anys 90 relativament asèptics en exemples de cinema de terror, sembla ser que estem immersos en un "revival" del gènere arrel dels fets de l'11 S. Des del cinema de morts vivents a les històres satàniques, l'horror ha anat impregnant, com va fer els anys 80, les principals cartelleres de cinema del món occidental.

George A. Romero n'és un exemple. El director del clàssic *La Noche de los Muertos Vivientes* (1968) va tornar al gènere amb un nou film [80] l'any 2005 amb el nom *La Tierra de los Muertos Vivientes*. El film de Romero exemplifica perfectament els temps que estem vivint; un grup d'homes rics a Manhattan s'aïllen amb murs i un exèrcit ben preparat del perill d'una terra dominada pels morts vivents. La majoria viuen a un gratacels on poden consumir i fer negocis lluny de l'amenaça. Aquesta ciutat búnker símbol de la fortificació dels Estats Units i Europa per aïllar-se de les onades migratòries del tercer món, té però fisures a la seva seguretat. Un grup de morts vivents per primera vegada es rebel.len i segueixen a un líder que trama com entrar a la ciutat. El resultat final serà simplement espantós. George A. Romero va insistir als actors que feien el paper de poderosos que es fixessin en l'administració Bush a l'hora d'actuar. En Dennis Hopper, que fa el paper del líder principal (Kaufman), va decidir parlar i imitar els gestos de Ronald Rumsfeld. El seu crit de "we don't negociate with terrorists" quan veu que l'atac dels morts és imminent i la seva fugida en secret deixant de banda a la població del gratacels és un exemple més de l'àcid sarcasme del director.

En un interessantíssim article de Tom Stone al Guardian Unlimited [81] sobre les pel.lícules de terror després de l'11 de setembre podem veure com hi ha una sèrie no casual de

[80] No és però l'única pel.lícula sobre morts vivents que s'ha fet després dels atemptats. Recordem *28 días después* (Danny Boyle, 2002) que narra una Anglaterra assetjada per aquests monstres tot i que la crueltat de l'exèrcit és encara major o *Amanecer de los Muertos* (Zack Snyder, 2004), un excel.lent remake de *Zombie* de George A. Romero on podem veure, durant 2 segons, en els títols de crèdit finals, una imatge de musulmans resant a la Meca.

[81] SHONE, Tom; "This Time is personal", [en línia], The Guardian Unlimited, http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,1650085,00.html [Consulta: 15 de maig 2006]

característiques comuns entre elles. La primera, de caire econòmic, és l'augment de les arques de les productores. Fer pel.lícules de terror després dels atacs terroristes és ara mateix garantia d'èxit. Hollywood ha decidit per una part posar els seus ulls sobre pel.lícules de terror orientals(*The Eye*, *La Maldición*, *Black Water*) fent noves versions i per una altra part ha augmentat les versions d'èxit de films dels anys 80 com *La Morada del Miedo* (Andrew Douglas, 2005), *Terror en la Niebla* (Rupert Wainwright, 2005) o les versions dels morts vivents abans comentades. La segona característica és de caire argumental; tots els films que estan sortint al mercat presenten un ser malvat incorpori o sobrenatural que pot aparèixer després de ser completament eliminat. La víctima poca cosa pot fer contra aquest ser maligne, mai serem immunes si ens arriba a atrapar. Pensem en el monstre de *La Puerta del Miedo* (Stephen T. Kay, 2005), en el ser diabòlic de *El Exorcismo de Emily Rose* (*Scott Derrickson*, 2005) o La Mort a *Reeker* (Dave Payne, 2005). Fins i tot els assassins en sèrie de *Saw* (James Wan, 2004) i *Saw II* (Darren Lynn Bousman, 2005) tenen un aura d'un ser del més enllà, lluny dels "white trash serial killers" del cinema dels 80 i 90. Tot això, juntament amb un increment de sèries de televisió de terror protagonistes del "prime time" de les llars del món occidental (*Invasión*, *The Night Stalker* o *Lost*) fa que per molt que ens volguem escapolir, no podrem donar l'esquena a un l'horror que ens invaeix per tots costats i del que mai podrem escapar.

Si, com hem anat remarcant, en el nivell social i polític, l'enemic és invisible, és ideologia i xarxa, no ens ha d'estranyar que, en l'àmbit de la creació de les formes del terror, l'horror no tingui una forma determinada i pugui ser present a tot arreu.

2.4 VIOLÈNCIA

Les característiques que configuren l'imaginari d'una part del cinema després de l'11 S són múltiples i complexes. Hem dividit l'anàlisi en quatre parts ben diferenciades tot i que, en alguns casos, els fluxos es confonen i complementen interconectant-se de forma a vegades confusa. En un primer apartat analitzarem com el bé i el mal estan en qüestió a *Gangs of New York* (Martin Scorsese,2002), *Una historia de violencia* (David Cronemberg, 2005) i *V de Vendetta* (James McTeigue, 2005); després veurem com *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), *Manderlay* (Lars Von Trier, 2005) i *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003) representen la societat actual; en un tercer apartat analitzarem la sobreprotecció com a reacció a la violència a les pel.lícules de M . Night Shyamalan, *Señales* (2002) i *El Bosque* (2004); i a l'apartat final ens centrarem en el cas particular de Michael Haneke que ens portarà a reflexionar sobre l'Europa opulenta i com la ficció pot ser un element distorsionador de la realitat mateixa en els seus films *El tiempo del lobo* (2004) i *Caché* (2006).

2.4.1 El bé i el mal posats en qüestió

Molt poc després dels atemptats de l'11 de setembre, Martin Scorsese va delectar el públic amb *Gangs of New York*. Tot i que la idea del film tenia més de 30 anys i el rodatge es va fer abans de la destrucció del WTC, la idea extrema de revenja animal marcarà la sortida d'un nombrós grup d'herois els quals tenen com a objectiu principal l'assassinat massiu per sadollar un buit que sembla no emplenar-se mai. A "Gangs of New York", la vendetta entre els "nativists" i els "Dead Rabbits" no només és una ilustració dels instints primitus dels personatges sinó que també posa de manifest la idea que Nova York es va construir sobre el més pur salvatgisme. La violència que presenta el director és el començament d'una reflexió artística genuïna; la representació d'una realitat immediata explosiva que ha portat a l'absolut descrèdit de la realitat social americana. La imatge de les torres bessones en el muntatge final és una mena de desafiament contra tots

aquells que les varen destruir[82]; s'ha de buscar resposta a les arrels de la violència, la irrupció de la venjança i la desaparició d'un model social on els límits morals del be no estan, ni de bon tros, ben definits. [83] [84]

El significat del be es posa de forma contundent en dubte també a la pel.lícula *Una Historia de Violencia* de David Cronemberg. La història que en proposa el director es basa en la vida de Tom Stall (Viggo Mortensen) a Millbrook (Indiana) quan es veu trastocada el dia que mata en

[82] Val dir que la majoria de directors que varen filmar poc abans dels atemptats i tenien a les seves pel.lícules imatges de les torres bessones les varen eliminar amb la tecnologia CGI. Recordem algunes; Serendipity (Peter Chelsom, 2002), Spiderman (Sam Raimi, 2002), Zoolander (Ben Stiller, 2002).

[83] Tony Towle amb el seu *Immaterial Nocturness: Hudson and Worth* o Normand Stock amb *What I said* podem apreciar que, en el món de la poesia, hi té cabuda la venjança:

WHAT I SAID
alter the terror I
went home and cried and
said how could this happen and
how could such a thing be and
why why I mean how could
anything so horrible and how could
anyone do such a thing to us and what
will happen next and how can we live now
it's impossible to understand it's impossible
to do anything alter this and what will any of us do now and how will we live
and how can we expect to go on alter this
I said and I said this is too much to take no one can take a thing like this
after the terror yes and I said let's kill them.

(Font: LOY JOHNSON, DENNIS; MERIANS, Valerie (Ed.) ; 2002, *op.cit*., p 140)

T: " El que vaig dir/ després de l'horror/ vaig anar a casa i em vaig posar a plorar i / em vaig dir com és que va passar i / com pot arribar a passar una cosa així i / per què per què vull dir com pot/ arribar a passar una cosa tant horrible i com/ algú pot arribar a fer una cosa d'aquesta mena i què / passarà després i com podem viure ara/ és impossible d'entendre és impossible/ fer res després de tot això i què és el que podrem fer ara i com viurem/ i com podrem continuar després de tot això/ vaig dir i em vaig dir que això és massa ningú pot suportar una cosa així/ després de l'horror sí i vaig dir matem-los."

[83] Un altre director que expressa clarament l'imaginari col.lectiu del tema de la venjança i la violència és Quentin Tarantino. Ja amb *Reservoir Dogs* (1992) i *Pulp Fiction* (1994) el director ha delectat al públic amb una violència sortida de mare. La Beatrix Kiddo és la protagonista "animatrix" que, amb sed de venjaça, actuarà de forma extrema no mostrant mai cap compassió i agafant elements propis de l'heroi patriarcal: "el arquetipo de la madre guerrera está ocupando en la épica del nuevo siglo, donde el clásico héroe falocrático y conquistador parece condensado a ser tan sólo un crepuscular vestigio del pasado." (Font: BOU, Núria; Pérez, Xavier; "Del Heroe Patriarcal a la Madre Guerrera" Diari La Vanguardia, 16/01/2005.)

defensa pròpia dos violents criminals que han entrat al poble, convertint-se - molt a pesar seu- en un heroi per tots els mitjans de comunicació del país. L'espectador descobreix aleshores la identitat falsa d'en Tom quan arriba un grup d'homes que l'han vist per televisió i que resulten ser els antics components d'una banda d'assassins de la qual ell formava part. *Una Historia de Violencia* té moltes característiques en comú amb *Dogville* de Lars Von Trier (el desig del protagonista d'escapar d'un passat tortuós, el carácter intrínsicament violent del personatge, el fet que el mal sempre retorna per molt que te'n vulguis amagar) tot i que manté el toc cronembergarià de la deformació de la carn i la persistència de les cicatrius en un ser humà amb natura intrínsicament malaltissa[85]. Les escenes violentes que el director utilitza al film estan lluny de les cabrioles digitals del cinema d'acció dels últims anys o l'artifici gratuït de Tarantino. En David Cronemberg vol que l'espectador la percebi com a real per tal de que es pregunti, com els films de Scorsese, sobre la seva verdadera naturalesa irracional. En realitat en Tom té la violència incrustada en el codi genètic, no pot allunyar-se'n, només l' ha pogut dissimular. Si ens fixem en les imatges que el director posa sobre la pantalla veurem com la vida familiar d'en Tom té sempre un sentit postís, en les mirades, en els gestos, en la manera de parlar; la familia tradicional americana ha caigut en crisi, ja no és familia, o està formada per elements distants entre sí que, com a espectadors, no podem reconèixer. Després de l'11 de setembre és impossible tornar a les formes tradicionals anteriors, als valors intrínsecs de la mitologia americana; la pau domèstica és una utopia, els mitjans de comunicació ens recorden que el perill ha exterminat la tranquil.litat comunitària[86]. Cronenberg ens mostra fins a quin punt, en un entorn familiar amable que actua com a símbol d'una comunitat pacífica, hi habita, en els fonaments socials mateixos, la violència.

[85] Per veure els principis bàsics del cinema de David Cronemberg: RODLEY, Chris (Ed.); David Conemberg por David Cronemberg, Barcelona, Alba Editorial, 1997.

[86] Els mitjans de comunicació i les sèries de televisió com *Bagdad E. R* de la cadena *H.B.O* o *Over There* de la cadena *FOX*.

Aquest extermini de la tranquil.litat es pot veure, des d'un punt de vista radicalment diferent, reflexat també a *V de Vendetta* de James McTeigue, amb guió dels germans Wachovski. Originàriament un còmic futurista d'Allan Moore i David Lloyd del 1984[87], la pel.lícula es centra en un super heroi que vol emular Guy Fawkes, el personatge històric que el 5 de novembre de 1605 va intentar atemptar contra el Parlament d'Anglaterra per protestar contra les contínues persecucions religioses als catòlics. A la pel.lícula *V de Vendetta* canvia el temps cronològic- estem ja a l'any 2020 i els Estats Units han estat devastats per una terrible guerra civil. Una gran part del planeta ha estat destruida per un atac bioterrorista i Adam Sutler (John Hurt), és el nou dictador feixista que mana a la Gran Bretanya amb tots els mitjans de comunicació sota el seu poder. des dels milers de pantalles de televisor que poblen el país. Dirigeix una policia que tortura i la lectura del Coran està totalment prohibida. "V" (Hugo Weaving) és un personatge que s'amaga sota una màscara i que viu en un edifici apartat de la ciutat[88]. El seu cos desfigurat és la conseqüència de les ferides que va patir quan es va escapar d'un camp de concentració per disidents polítics. Ara només busca revenja. Amb l'ajuda d' Evey Hammond (Natalie Portman)- que prèviament ha salvat de ser violada per la policia del dictador- "V" emet ilegalment un missatge a la població britànica instant de que derroqui el dictador el dia 5 de novembre i que ell mateix farà que exploti el Parlament amb bombes i focs artificials. La pel.lícula toca totes les tecles de la guerra contra el terrorisme del binomi Bush i Blair; regressió en els principis democràtics, regressió en les llibertats de la població, augment de la seguretat tecnocràtica, disminució de la privadesa i augment de la incertesa. "V" és un heroi que perillosament s'assembla a un terrorista, vol destruir el símbol de poder de la Gran Bretanya tal i com es va fer amb les torres bessones, de forma extremadament violenta;

[87] El temps futur del còmic és el 1997. Anglaterra és un estat feixista i just ha acabat la tercera guerra mundial.

[88] La vida que porta "V" ens pot recordar a L'home Invisible, Batman, Darkman o el Fantasma de la Òpera.

> A building is nothing more than a symbol, as is the act of destroying it. Symbols are given power by people. A symbol, in and of itself is powerless, but with enough people behind it, blowing up a building can change the world.[89]

La idea, controvertida, no es pot passar per alt ja que estem parlant de mètodes que ens poden recordar a la forma d'actuar d'Al- Qaeda, l'Ira o Hamas (tot i que "V" no vol crear el pànic a un estat democràtic sinó a un estat dictatorial) . El seu missatge és ben clar; la destrucció ha de ser total per tal de que les coses canvïin i això s'aconseguirà deixant de banda els sentiments o la compassió. El rumb d'Anglaterra només es podrà canviar fent ús d'una violència extrema.[90]

2.4. 2 Representacions de la societat

Seguint en el terreny del cel.luloide no podem deixar de referir-nos al controvertit director danès Lars Von Trier i els seus films *Dogville* i *Manderlay*. *Dogville*[91] ens presenta el microcosmos d'un petit poble de les Muntanyes Rocoses durant la crisi del 29 amb uns habitants que van convertint la intolerància, la tortura i la violència una forma de vida acceptada per tots els seus habitants. La Grace (Nicole Kidman) arriba a Dogville i troba l'ajuda d'en Tom (Paul Bettany), que convenç els 15 habitants que l'amaguin d'uns gàngsters que la persegueixen a canvi de fer petits treballs.

---

[89] T: Un edifici no és més que un símbol, com ho és també el fet de destruir-lo. Els símbols són poder pel poble. Un símbol, per ell mateix, no té cap poder però si tenim gent que el considera un símbol, fer-lo esclatar pot fer canviar el món.

[90] És però l'única sortida? A l'última pel.lícula d'Spike Lee *Inside Man* (Spike Lee,2006) podem veure com un grup d'atracadors liderats per en Dalton Russel (Clive Owen) entren al Manhattan Trust per segrestar a tots els clients i demanar una sèrie de condicions específiques a la policia de Nova York. Clive Owen porta, com "V" la cara totalment tapada durant tota la pel.lícula. El seu heroïsme però és de caire ben diferent. Amb el seu atracament vol fer caure a un dels més poderosos empresaris de la ciutat, l' Arthur Case (Christopher Plumier), que va pastar la seva fortuna amb els nazis. En Dalton dissenya un pla basat en una total ausència de violència per tal de posar en evidència el passat de l'Arthur. Hi ha elements clarament post 11 de setembre com despersonalitzar tots els hostatges del banc amb uniformes idèntics que ens recorden les imatges dels presoners de *Guantánamo* o l'agressió verbal a l'empleat Sikh del banc per part de la policia però el que aquí ens interessa és com el director lluita contra l'ambient agressiu dels Estats Units amb una pel.lícula que destaca pels seus mètodes pacifistes obtenint els mateixos objectius sense vessar cap gota de sang.

[91] El director va decidir fer una trilogia americana (*USA Land of Opportunites*) després de ser acusat per alguns periodistes d'haver fer una pel.lícula sobre els Estats Units, *Dancer in the Dark* (2000) sense haver trepitjat aquell país.

Poc a poc, la situació es va agreujant ja que veu com els membres de la comunitat li demanen que faci més coses fins al punt de conventir-la en una esclava sexual. Els abusos que pateix xoquen amb la complicitat muda d'en Tom, del qual s'havia enamorat. Aleshores l'espectador descobreix de què s'escapava la Grace; el grup de gàngsters és la seva pròpia família, tornen per buscar-la i ella decideix exterminar tot el poble, fins i tot dones i nens, sense cap mena de compassió. La figura aparent de la Grace- nom que segurament no és accidental- és quasi-bé divina, es presenta com a màrtir davant del poble i acaba reaccionat amb una violència terrible: la seva venjança és esfereïdora. Sota l'actitud d'una bondat aparent veiem com esclata una perversió que esdevé rutinària. D'aquesta forma- com el cinema de Cronemberg o de Haneke- la pregunta que ens hem de fer és la societat que veiem, que vivim és real? Què és el que s'amaga sota les aparences? Fins i tot en un poble petit (el de *Dogville* però també el de *Una Historia de Violencia* i *Manderlay*) pot ser el bressol dels més terribles secrets. Molt proper al teatre de Bertolt Brecht [92], el director ens presenta el film amb el mínim nombre d'objectes, manca de fons o horitzó i separant les parets dels edificis amb guix aconseguint que l'espectador centri la seva atenció en els personatges i no en el que els envolta, com si fos un déu que observa tots els moviments dels habitants del poble (la veu en off del narrador John Hurt dóna la sensació que estiguem davant de marionetes). La crítica de Von Trier es centra en l'arrogància dels que més tenen, en el fet que, després de l'11 de setembre només podem sobreviure protegint a la comunitat de qualsevol element disruptor. La por fa que es multipliquin els ressorts de la crueltat, on la maldat sembla no tenir límits. Si el poble ha de jugar a ser còmplice de l'amagatall de la Rachel el preu que s'ha de pagar serà alt. Ja no hi ha espai per a la solidaritat o l'ètica; el que prima és l'egoisme extrem i la ruïna cívica i moral. Dogville es va acabar de rodar poc abans dels fets d'Abu Ghraib [93] on un grup de soldats americans van torturar i vexar a un grup de presoners

[92] Dogville està basada en la cançó de la "Ópera de perra gorda", "Jenny la pirata" de Beltolt Brecht i Kurt Weill, les pel.lícules teatralitzades dels anys 70 i les fotografies de Jacob Holdt (Veure; http://www.american-pictures.com/english/jacob/index.html)

en una presó aïllada del país lluny del control de Washington. El film s'adelanta a uns fets infernals de violència on l'única sortida és més violència i on l'espectador no pot més que escoltar a un narrador que es pregunta si va ser la Grace que va deixar Dogville o pel contrari, va ser Dogville que va deixar a la Grace.

La segona pel.lícula de la Trilogia, *Manderlay*, passa aquesta vegada a algun lloc d'Alabama, al sud del país. La Grace, interpretada ara per la Bryce Dallas Howard, arriba amb el seu pare i el grup de gangsters a una plantació rodejada per un reixat on viu la gent de color sota una misteriosa llei d'esclavitud anomenda ma'am. La protagonista es proposa alliberar els esclaus de les injustícies dels blancs i decideix quedar-se un temps per veure com es desarrotlla el procés de democratització. Els problemes però aparèixen de seguida ja que el caos i la fam s'extenen pel poble i els antics esclaus es rebel.len contra aquesta llibertat imposada des de l'exterior reinstaurant-se de nou la llei de Ma'am. *Manderlay* posa de manifest el problema actual d'imposar per la força la democràcia dins d'una òptica pro-occidental a tots els països del món. La llibertat de vot realment millora les condicions de vida d'aquells que no tenen res? Lars Von Trier balla un altre cop sobre els límits del que podríem considerar políticament correcte. Pel director la democràcia és un bé difícil i els pobles han d'aprendre a ser democràtics, es necessita una certa cultura o educació en els individus. Els habitants de Manderlay no havien estat mai preparats per a la democràcia com tampoc ho havíen estat per la moral els habitants de Dogville. El perill però en el que cau Von Trier és en el fet que sembla agafar el punt de vista de l'home escandinau, moral i culturalment superior a altres grups ètnics, ja que retrata a la població de color com si fossin uns sers primitius que no podran mai arribar a concebre l'estil de vida de l'home blanc i civilitzat. La crítica contra la imposició de llibertats des de dalt sembla diluir-se per moments a la pel.lícula apareixent elements amorals que han molestat a més d'un crític en els festivals de cinema per on es va passar la pel.lícula. En tot cas, *Manderlay* i *Dogville* ens parlen

[93] Veure ; http://www.antiwar.com/news/?articleid=2444

de la pèrdua de la inocència dels Estats Units després de la tragèdia, de l'extensió d'una violència carnal en contrast amb els simulacres de violència dels anys 90 (*Pulp Fiction*, *Salvar al Soldado Ryan*, *Misión Imposible*) que, com apunta Carlos F. Heredero [94], foren la consequència de la primera guerra del Golf, on la representació de l'atac contra l'Irak es va fer no amb elements sobre el terreny[95] sinó sobre les pantalles dels avions i els satèlits americans. No és d'estranyar que Jean Baudrillard considerés que l'Operació "Tormenta del Desierto" mai va realment ocórrer i que tot va ser fruit d'un simulacre ja que vivim en un món basat en les realitats del passat on es reprodueix constantment el que es real: "el espacio de la simulación es el de la confusión de lo real y del modelo.Ya no hay distancia crítica y especulativa de lo real a lo racional. No hay ni siquiera exactamente proyección de modelos de lo real"[96] [97] No podria ser el xoc dels avions contra les torres bessones i les imatges de guerra sobre el terreny de la *Operation Iraqi Freedom* l'any 2003, un sobtat trencament del simulacre per entrar en els paranys de realitat abandonats pel postmodernisme? No està potser en crisi d'aquell model de soldat digital que desafia el temps i l'espai del simulacre? No estem tornant, paradoxalment, a la realitat mateixa tot i el "boom" de la digitalització? La creixent demanda de films "indie" de temàtica independent on el protagonista viu en el món de la realitat en consonància amb la Natura és potser la reacció a l'estat del simulacre.

Un altre exemple de representació de la societat és la pel.lícula de Clint Eastwood *Mystic River*. Els seus protagonistes, Jimmy Markum (Sean Penn) i Sean Devine (Kevin Bacon), veuen com

[94] F. Heredero, Carlos; "Entre el simulacro y el dolor." [en línia]. *El Cultural.* Maig 2005. http://www.edicionessimbioticas.info/article.php3?id_article=360 [Consulta: 16 d'abril 2006]

[95] Un exemple bastant fidel de com va ser la primera guerra del Golf és la pel.lícula *Jarhead* (Sam Mendes, 2005) on els soldats protagonistes viuen l'angoixa d'una espera eterna per entrar en una guerra de la que mai participaran ja que tota la feina bruta la faran els avions de l'exèrcit americà.

[96] BAUDRILLARD, Jean; Cultura y simulacro, Barcelona, Editorial Kairós, 1998, p 189.

[97] Per Paul Virilio però la guerra sí que existeix. En realitat ja ha començat; "Los conflictos en las ciudades como Los Angeles y los conflictos en los suburbios de Francia muestran claramente que la guerra ha recomenzado y que la historia de la lógica de la guerra se reabre." (Font: VIRILIO, Paul; El cibermundo, Madrid, Cátedra, 1999, p 94.)

el seu amic Dave Boyle (Tim Robbins) és segrestat i violat per un grups d'adults quan estava jugant al carrer. En Dave sobreviu a la violació però aquesta sobtada destrucció de la innocència fa crèixer la llavor del mal. A l'arribar a l'edat adulta, en Sean és policia, en Jimmy un ex delinqüent que porta un "drugstore" i està casat amb l'Annabeth (Laura Linney) i en Dave intenta sobreviure amb la seva dona Celeste (Marcia Gay Harden) i el seu fill Michael. De sobte, un fet terrible uneix de nou els tres homes; a la filla gran d'en Jimmy, la Katie (Emmy Rossum) l'han trobat assassinada molt a prop del riu Mystic. En Sean, membre de la "Massachusetts State Police", s'encarrega del cas però en Jimmy decideix portar fins al límit les seves ànsies de revenja matant cruelment al que ell creia que era l'assassí de la seva filla tot i que, poc després, es decobreix que qui la va matar era una altra persona. La dona d'en Jimmy decideix aleshores amagar el crim, escombrar els pecats cap a dins de casa i seguir com no hagués passat res, protegint la seva família. El director excava en la tragèdia americana donant un toc d'alerta energètic, contundent: els crims de la societat aparentment normal queden totalment soterrats per una desfilada festiva;

> La sociedad americana post-11 de septiembre, en la que la carcoma de la violencia se extiende por todas las cañerías del tejido cívico, en la que la violencia ilegítima termina siendo asumida colectivamente como necesidad frente a una agresión criminal y en la que, finalmente, las contradicciones se ocultan bajo el ilusorio ropaje del mito fundacional para que la liturgia pueda volver a celebrarse. [98]

Dins de l'imaginari que hem pogut resseguir breument en totes aquestes pel·lícules, hi apareix una reacció violenta i venjativa, que ens remet a una mena de ritus ancestral, atàvic, que podria tenir una funció catàrtica.

[98] F. Heredero, Carlos; 2005. *op.cit*.

2.4.3 Sobreprotecció

En un registre ja proper a la ciència ficció M. Night Shyamalan ens presenta també uns personatges invaïts per un mal exterior del que intenten protegir-se. *Señales* es va filmar un any després dels atemptats de l'11 de setembre relatant la invasió d'uns sers de l'espai exterior en una comunitat (de nou) rural dels Estats Units. En Graham Hess (Mel Gibson), un predicador episcopalià que ha perdut la seva fe en Déu després de la mort de la seva dona en un accident de cotxe, se n'adona de que misteriosament algú ha fet uns cercles molt a prop de casa seva. Per la televisió veu com els cercles estan apareixent a tot el món; són el preludi d'una terrible invasió. Les imatges que en Graham i el seu germà Merrill veuen hipnòticament per televisió fan que de sobte, el protagonista recuperi la seva fe.[99]. De sobte, en Graham té una epifania, li diu a en Merril que hi ha dos tipus de gent al món; els que creuen que hi ha signes de la divina providència que provenen d'alguna cosa superior (potser Déu) i que fan que passin coses als humans i els que creuen que el que passa, passa simplement per atzar. Mentre que els primers estan plens de fe, els segons viuen immersos en la por i la incertesa més absoluta. M. Nigh Shyamalan posa com a solució al perill la Fe. La teoria de la predestinació i la sobreprotecció de Déu sobre els humans fa entrar al director en terrenys propers al neoconservadurisme; el conflicte entre el bé i el mal és inevitable i per tant s'ha de lluitar des de la protecció que ens dóna la Fe. Recordem, salvant distàncies, els principis que els "think tanks" de George Bush postulen a través de "The Heritage Foundation" (www.theheritagefoundation.com) o l'extrema www.newamericancentury.org . La guerra d'Irak, Afgahnistan o els països enemics dels Estats Units són representacions del mal *per se* i Amèrica està predestinada a lluitar per la seva superioritat moral.[100] Shyamalan, però, planeja només sobre aquestes idees de forma superficial.

[99] L'espectador reconeix la obsessió dels dos personatges per mirar la invasió com ho va fer mirant la destrucció del WTC.

[100] A www.theheritagefoundation.com podem trobar articles com el de Jack Spencer *Guiding Principles and Recommendations for Congress. The Military Industrial Base in an Age of Globalization* on s'especifica la necessitat pel món de mantenir la superioritat tecnològica i militar dels Estats Units d'Amèrica per mantenir el mercat lliure. Entre d'altres principis s'insta al Congrés a posar menys trabes a la indrústria militar, s'ha d'injectar capital

El que realment l'interessa, com a l'Steven Spielberg de *Minority Report* o *La Guerra de los Mundos* (2005)[101] és la reunificació del nucli familiar com a garant de l'ordre establert. L'apocalipsi és necessari per tal de retornar als valors tradicionals de família i estat.

Però Shyamalan no es queda aquí. Dos anys després de filmar *Señales* el director s'atreveix amb una història on la protecció es converteix en una verdadera obssessió; *El Bosque*. Covington, a Pennsylvania, és un petit poblat separat per un bosc que els impredeix veure el món del segle XXI i on els que hi viuen segueixen els preceptes d'una societat arcàica preindustrial. Mitjançant la por i la superstició absurda, uns quants garants de les tradicions del passat ("Los Mayores"), impedeixen a la resta del poblat entrar a la civilització exterior. El que hi ha més enllà és el caos i el vici i se senten amb el dret de protegir els seus fills dels perills de la modernitat. En realitat, no estem molt lluny dels Amish o de les teories més extremes de l'antroposofisme[102]. Lucius Hunt (Joaquin Phoenix) però, té la curiositat de creuar els límits del poble, venç la por i entra a la societat prohibida. Els adults, que sempre han volgut mantenir la puresa, les arrels i l'esència del bé són una alegoria de l'ecologisme conservador que beu de les fonts d'una determinada versió de les teories filosòfiques d'Emerson i Thoreau[103] sobre el "self-made man" americà[104] en contacte directe amb la Natura, que rebutja les incursions del govern

intel.lectual per desenvolupar la tecnologia militar, s'ha de comprar i fer el millor material militar, enfortir les aliances amb els aliats dels Estats Units i crear centres d'investigació militar.

[101] En realitat el film de Shyamalan és una reelectura de *La Guerra dels Mons* de Ray Bradbury. Recordem també la pel.lícula d'Steven Spielberg *La Guerra de los Mundos* (2005) on Ray Ferrier (Tom Cruise) seria l'alter ego del bomber o el policia de Nova York, l'heroi del carrer. En un moment de la pel.lícula, quan hi ha confusió sobre qui està invaint Nova York, la filla d'en Ray es pregunta si els invasors són terroristes.

[102] Teoria basada una barreja d'espiritisme, filosofia, psicologia i literatura creada per Rudolf Steiner a finals del segle XIX. Els antroposòfos són vegetarians, nudistes, anarquistes utòpics, estan en contra dels avenços tecnològics i les seves decisions es prenen sempre en comunitat. La tecnologia per l'antroposof és el mal, un reducte del dimoni. Si ho comparem amb *El Bosque* , la comunitat del film viu sense cap avenç tecnològic segurament per defensar-se d'uns mitjans de comunicació que són font de les misèries i els canvis del món com els terratrèmols, les inundacions o els atemptats terroristes. Per una altra part, la base més oculta de l'antroposofisme és la seva visió de que l'home blanc i la raça nòrdica està al món per dominar la resta de sers humans.

[103] O la poesia de Walt Whitman. Recordem els versos de Fulles d'Herba: "Keep your splendid, silent sun; Keep your woods, O Nature, and the quiet places by the woods."

sobre l'individu. Segons l' Àngel Quintana[105], a propòsit del film, hi ha un trencament entre els límits del món real i les seves representacions que afecta el personatge de l'heroi. Ara, la persona que representa el bé o el protector (en aquest cas, la comunitat del poble) és el que ha fabricat el mal, el dimoni invisible. *The Village* – el títol original en anglès- és el lloc ideal per viure, un espai profundament americà que beu de les arrels camperoles europees i dels pilgrims desitjosos de crear el nou Jerusalem però també és el lloc on el pànic pel canvi i l'angoixa pel desconegut que no ha acceptat el seu estil de vida porten a "un retrato claustrofóbico de una comunidad ahogada por la paranoia"[106]. Protegir-se de l'exterior a través de la por és clau per la supervivència;

> Los miedos de hoy, a diferencia de antes, son fluidos, poco definidos. Ignoramos las causas y además nos sentimos impotentes para hacer nada. Es una combinación tóxica. Y antes nos podíamos quejar a los estados. Ahora hay unas fuerzas globales y todo parece venir de un lugar oscuro. [107]

El missatge que el director vol donar aquesta vegada sembla decantar-se per una crítica al sistema polític de control que impera a Washington. Per vèncer aquest control, Shyamalan dóna un nou pas i postula que l'amor és l'únic element que pot vèncer el terror. Fe a *Señales*, amor a *The Village*. El mal però, no es podrà extirpar mai, està arrelat a l'ànima humana, i sempre estarem exposats al perill;

> There's just no real way to completely protect someone. There's just no way. You always are at risk. It's a scary thing to admit. You can do everything you can, but your loved ones will always be in jeopardy. I have to keep doing things that scare me, and this certainly scares me. [108] [109] [110]

---

[104] Insitim, estem parlant d'una versió concreta i específica ja que Thoreau, Whitman i Emerson han estats seguits i citats tant per l'ecologisme d'esquerres com per l'extremisme de dretes.

[105] QUINTANA, Àngel; Las Ténues Barreras entre héroes y villanos, Barcelona, La Vanguardia, 16/01/2005.

[106] BOU, Núria; PÉREZ, Xavier; Dominios del miedo, Barcelona, La Vanguardia, 20/10/2004.

[107] BARRANCO, Justo; Entrevista a Zygmunt Bauman, Barcelona, La Vanguardia, 26/5/06.

2.4.4 Haneke; l'Europa Opulenta

Un referent a la reflexió de com actua la representació de la violència en l'home occidental és el director Michael Haneke. El cinema de Haneke ha estat caracteritzat per l'eixutesa escenogràfica. Com Lars Von Trier, el director busca la màxima simplicitat, que l'espectador es trobi amb la violència d'una manera incòmoda, sense que disposi d'elements d'identificació amb els personatges, lluny de la repetició homologada de fets violents reproduits en informatius o en peçes de ficció. Per Haneke, Von Trier- i fins i tot el Cronemberg post 11 S- la violència no és un espectacle banal; existeix. Mentre que Von Trier busca la màxima simplicitat escenogràfica, Haneke s'interessa més per una quotidianeïtat constant. I sempre ens fem la mateixa pregunta, què hi ha al darrere de la nostra societat? Quins són els seus verdaders fonaments?

Ja a *Dogville* i *Manderlay* intuíem que el cinema de Lars Von Trier era una al.legoria de les arrels de la violència no només americana sinó també europea. Amb els films de Haneke veiem que els paràmetres en els que es mou el director són genuïnament europeus. Des de la seva primera pel.lícula, *El Vídeo de Benny* (1992), el director s'ha preguntat sobre el que hi ha darrera d'una Europa aparentment tranquil.la i civilitzada. Haneke però, estén les seves reflexions al paper de com la ficció distorsionar la realitat mateixa del ciutadà modern. La reproducció d'imatges de video- com Atom Egoyan- en els seus films són una constant pregunta a què és realitat i què és ficció.

---

[108] Font; LEE, Anna; "The Village. Interview with M Night Shyamalan." [en línia]. BBC Films. 2006. http://www.bbc.co.uk/films/2004/08/11/m_night_shyamalan_the_village_interview.shtml [Consulta: 12 d'abril 2006]

[109] Protegir-se contra l'enemic també és el tema d'*Arcadia* (Costa Gavras, 2005) on Bruno Davert (José García), un "monsieur Verdoux modern", decideix matar als seus rivals a trets per trobar feina de directiu en una empresa de paper. En Bruno sempre treballa sol, és l'alter ego del soldat solitari que intenta mantenir els privilegis de la classe mitja a la qual pertany. Per assassinar, fa servir l'arma que va utilitzar el seu avi contra els nazis. Ara l'enemic és el veí del costat. El drama és encara més greu quan l'espectador veu com el fill del protagonista es passa el dia jugant a video-jocs i veient els drames violents i reals per televisió com si fossin un joc per riure.

[110] No hi ha forma de protegir completament a algú. És impossible. Sempre estem en perill. Fa por admetre-ho. Pots fer el que vulguis però els que més t'estimes sempre estaran en perill. He de seguir fent coses que m'espantin i el fet de fer-ho realment m'espanta.

El tiempo del lobo és un retrat confús sobre l'enfonsament de la humanitat on la civilització està en ruïnes i el ciutadà mig europeu es troba, de la nit al dia, desproveït de totes les comoditats que li ofereix la vida. Què passaria si els habitants d'una zona acomodada de centre europa es trobessin visquent com els habitants més pobres del tercer món? Haneke esprem sobre la pantalla la vida d'una familia que ha de sobreviure per no patir gana, sed o fred en una comunitat perillosa on ningú es coneix i a on la manca de principis morals converteix l'home occidental en un simple animal. Una mare (Isabelle Huppert) s'escapa amb les seus dos fills, Ben (Lucas Biscombe) i Eva (Anaïs Demoustier) del seu poble. Han entrat a casa seva i han matat a sang freda al pare. La situació fa que tots tres s'endinsin per uns paisatges bucòlics que els semblen d'un altra planeta pel perill estrany que els envolta. L'ordenada vida del ciutadà europeu es veu trencada per una realitat que el supera; el consum ilimitat on "la opulencia siempre esconde lo siniestro"[111] i a on s'aprecia la culpa per l'excés ha portat irremediablement a descomposició de la família burgesa. Protegir el nucli familiar que els queda és potser l'única força important que el mou per sobreviure.

També a *Caché*, del mateix director, veiem com la normalitat qüotidiana pot ser invaïda i qüestionada per la culpa. Aquesta vegada no és només l'excés o l'opulència sinó també el racisme d'uns actes que, el protagonista en George (Daniel Auteil) carrega a sobre[112]. El seu prestigi com a crític literari de la televisió es veu trencat quan s'endinsa en una espiral d'horror amb unes cintes de video que rep a casa i que filmen la seva vida qüotidiana. El menjador de casa seva, un refugi asèptic ple de llibres, està dominat per una gran pantalla plana que fa de finestra de la realitat del món que els mitjans de comunicació li presenten. Les imatges de l'horror

[111] QUINTANA, Àngel "Apocalipsis Haneke". Diari La Vanguardia, 15/03/2005.

[112] Ens referim a la seva participació en els actes racistes a París del 17 d'octubre de 1961contra els 400 argelins assassinats.

a Irak de la cadena Euronews dominen l'espai íntim d'aquest home culte. Haneke es mostra clar a l'hora de descriure l'efecte de les imatges dels mitjans de comunicació sobre la persona:

> Hoy en día nos acosan con imágenes que confundimos con la realidad y eso es peligroso, porque perdemos la referencia del mundo real, la única válida. Por eso, tomé la decisión de rodar esta película en vídeo de alta definición, para crear unas imágenes inconfundiblemente de vídeo. Y es porque los espectadores muchas veces toman por real lo que no lo es. Es tan sólo una nueva representación de la realidad. Las imágenes son el arma más poderosa para dominar la mente, al igual que la propaganda fascista. Por eso, cada cual debe estar alerta. Las nuevas tecnologías, tanto de la representación de los medios y del mundo político, permiten mayores daños cada vez a una velocidad mayor. Los medios contribuyen peligrosamente a una confusa noción de que cada vez sabemos más y en un ambiente de inmediatez cuando en realidad es que no sabemos nada de nada. Eso nos impulsa a sufrir conflictos internos muy intensos, que generan "angst", que conduce a su vez a la agresión y, finalmente, a la violencia. Es un círculo vicioso.[113]

Les imatges com a generadores de violència en un món dominat per la inseguretat són una bomba de rellotgeria. El burgés és potser, sense saber-ho, el portador d'aquesta bomba amb la seva aparent normalitat [114]. Davant de l'horror, el protagonista només li resta protegir-se tancant les finestres de casa i amagant-se sota els llençols del llit .

[113] SARTORI, Beatrice; "Michael Haneke", [en línia], El Cultural. www.elcultural.es/HTML/20060112/Cine/CINE16315.asp [Consulta: 5 de maig 2006]

[114] Recordem les paraules de ŽIŽEK citant a Lacan: "la normalidad es una forma especial de psicosis". ŽIŽEK, Slavoj; 2006, op.cit., p 44.

3. CONCLUSIÓ

La data 11 de setembre del 2001 va ser un punt d'inflexió no només en l'àmbit geopolític, sinó també en la construcció d'un imaginari relativament comú a escala planetària de la realitat social [115]. Les arrels de l'angoixa, la cultura de la por, el trauma i la paranoia s'han anat extenent en tots els àmbits incloent-hi el cinema i la literatura. Hem volgut fer una aproximació a alguns aspectes claus d'aquest nou imaginari (un imaginari audiovisual i literari que és contemporani, que s'està configurant): la cultura de la por i de la sospita davant de l'enemic invisible, la vulnerabilitat que això genera i l'esclat d'una violència latent, soterrada en els fonaments socials.

La configuració de l'enemic perillós i ocult- principalment alimentat pels mateixos mitjans de comunicació- [116] ha propiciat el que apuntàvem anteriorment, en paraules de Friedman, una imaginació destructiva fonamentada en la negativitat. Això, al costat del fet que la identitat de l'home occidental ha quedat qüestionada en un món on les ramificacions de la digitalització han conquerit les coordenades geogràfiques, fa que la ficció es mogui voluptuosament entre els terrenys del postmodernisme[117] i d'altres de ben diferents basats en la observació minuciosa de la realitat present. *Saturday* i alguns dels relats de *110 stories* són exemples del fet que els terrenys que ha de trepitjar l'escriptor han d'estar configurats d'una bona dosi de tangibilitat, coordenades i límits per poder explicar l'horror. Però no ens engayem; aquests nous imaginaris

[115] Realitat social i imaginari marcat per la destrucció de la utopia;"Hi ha una utopia comunista i aquesta utopia va quedar aturada el 1989. Hi ha una utopia capitalista i aquesta utopia va quedar aturada el 2001." (Font; BEIGDEBER, Frederic; 2004, *op.cit*., p 191.

[116] Per saber més sobre el paper dels mitjans de comunicació amb les comunitats àrabs des d'un punt de vista sociològic és imprescindible fer referència al llibre de Miguel Rodrigo Alsina *Comunicación Intercultural*. Segons l'autor, el món occidental basa els seus valors en un pensament unidimensional i uns valors polítics, ètics, econòmics i d'hàbits de vida de societat industrial que no deixa cap via a un estil de vida alternatiu. Aquest etnocentrisme , juntament amb la incertesa de l'home postmodern, l'allau d'informació en càpsules fa que l'espectador actual tingui una visió de la realitat totalment esbiaxada. (Font; ALSINA, Miguel Rodrigo; Comunicación Intercultural, Barcelona, Anthropos editorial, 1999.)

[117] Font; EAGLETON, Terry; Las Ilusiones del Posmodernismo, Barcelona, Paidós, 1997.

no són més que respostes al fet que no es pot veure més enllà de l'ara i aquí, ja que el concepte de futur ha quedat inevitablement dilapidat per la incertesa i la sensació de vulnerabilitat que es viu. Amb un destí controlat per forces estranyes, sorgeixen teories conspiratives de tota mena que emplenen de significació una realitat incomprensible. La literatura i el cinema no estan absents d'aquestes teories; la cultura del secretisme i l'augment de documentals que intenten explicar una realitat inexplicable són fenòmens que ajuden en certa manera a mantenir un públic interessat en veure què hi ha sota la catifa. El monstre amagat o digitalitzat, l'enemic sense forma i ocult són creacions fictícies que ajuden a trobar una resposta al pànic de les societats post-industrialitzades amenaçades pel terrorisme. Haneke, Cronenberg o Lars Von Trier intenten mirar què hi ha sota aquesta catifa d'una realitat que no els agrada, en què els valors s'han capgirat o buidat, en què hi ha una confusió entre el concepte del bé i del mal – no està clar com o qui és l'heroi- i on la confusió i la cultura de la sospita s'estenen sense límits. La causa del mal, les seves arrels i el terreny d'aquesta realitat amagada els porten a presentar un cinema lluny del barroquisme digital, per esbrinar d'alguna manera qui és l'enemic o si l'enemic, en realitat, el portem dintre. El miratge de les imatges i el seu poder per crear noves realitats o el fet que en la iconosfera mediàtica les referències s'hagin perdut fa que alguns autors com J. Safran Foer o William Gibson busquin en els elements deslligats de realitats fictícies un sentit concret que sembla del tot impossible. Tornar a les formes tradicionals anteriors sembla un anhel comú en tots aquests autors, escapar-se del simulacre o esdevenir simulacre per comprendre la perversió que s'amaga darrere la bondat són elements que ajuden a entendre el desastre moral dels estaments socials i polítics que envolten el ciutadà occidental.

"Resist much, obey little." (Walt Whitman)

4. BIBLIOGRAFIA

ALSINA, Miguel Rodrigo; Comunicación Intercultural, Barcelona, Anthropos editorial, 1999.

A I ; Revista Amnistía Internacional, número 74, Agost/setembre 2005.

BAER, Ulrich (Ed.); 110 Stories, New York, New York University Press, 2002.

BARRANCO, Justo; Entrevista a Zygmunt Bauman, Barcelona, La Vanguardia, 26/5/06.

BEIGDEBER, Frederic; Windows on the World. Finestres sobre el Món, Barcelona, La Campana, 2004.

BORRADORI,Giovanna."Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida." [en línia]. *The University of Chicago Press.* 2003. www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/066649.html [Consulta: 12 gener 2006].

BOU, Núria; Pérez, Xavier; "Del Heroe Patriarcal a la Madre Guerrera" Diari La Vanguardia, 16/01/2005.

BOU, Núria; PÉREZ, Xavier; Dominios del miedo, Barcelona, La Vanguardia, 20/10/2004.

BRETT, Anwar; "Interview with Michael Winterbottom" [en línia]. *B.B.C.* http://www.bbc.co.uk/films/2004/09/13/michael_winterbottom_code_46_interview.shtml [Consulta: 5 de març 2006].

CHICKS, The Movie."Interview with Dennis Arcand." [en línia]. The Movie Chicks. 2003. www.themoviechicks.com/fall2003/mctbarbarian.html [Consulta: 12 febrer 2006].

CHOMSKY, Noam; 11/09/2001, Barcelona, RBA libros, 2001.

CIORAN E. M; La Caída en el Tiempo, Barcelona, Tusquets Editores, 1993.

DEDILLO, Don; Underworld, London, Picador, 1997.

EISENSTEIN, S M; Teoría y técnica cinematográfica, Madrid, Ediciones Rialp, 1989.

EAGLETON, Terry; Las Ilusiones del Posmodernismo, Barcelona, Paidós, 1997.

FRIEDMAN, Lester D; "Minority report: A Dystopic Vision." [en línia]. Senses of Cinemas. 2003. http://www.sensesofcinema.com/contents/03/27/minority_report.html [Consulta: 2 de març 2006]

FRIEDMAN, Thomas L; The World is Flat, a brief history of the twenty-first century, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005.

FUKUYAMA, Francis; After the Neocons: America at the Crossroads, London, Profile Books, 2006.

GIBSON, William; Pattern Recognition, New York, Berkley Books, 2003.

GLASSNER, Barry; The Culture of Fear: Why Americans are Afraid of the Wrong Things, New York, Basic Books, 1999.

GRAHAM, Stephen; Cities, War and Terrorism. Towards an Urban Geopolitics, Malden, Blackwell Publishing, 2004.

HARDY T. , David; CLARKE, Jason; New York, Regan Books, 2004.

HEREDERO, Carlos F. Entre el simulacro y el dolor [en línea]. El cultural. 3 maig 2005. http://www.edicionessimbioticas.info/article.php3?id_article=360 [Consulta: 2 febrer 2006].

HUNTINGTON, Samuel P; El Choque de Civilizaciones, Barcelona, Paidós, 1997.

JELLOUN, Ben; L'Islam expliqué aux enfants, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

K. DICK, Philip; Radio Libre Albemut, Barcelona, Ultramar Editores, 1985.

Lee,Anna; "The Village. Interview with M Night Shyamalan." [en línia]. BBC Films. 2006. http://www.bbc.co.uk/films/2004/08/11/m_night_shyamalan_the_village_interview.shtml [Consulta: 12 d'abril 2006].

LOY JOHNSON, DENNIS; MERIANS, Valerie (Ed.) ; Poetry alter 9/11, Hoboken, Melville House, 2002.

LYON, David; Surveillance alter september 11, Oxford, Ed. Cambridge, 2003.

McEWAN, Ian; Dissabte, Barcelona, Anagrama, 2005.

MILLER, LAURA. "The Salon Interview: Ian McEwan" [en línia]. Salon.com, 2006. http://www.salon.com/books/int/2005/04/09/mIcewan/index.html [Consulta: 18 gener 2006]

MOORE, Michael; Stupid White Men, London, Penguin Books, 2002.

MOORE, Michael; Dude, Where is my country?, London, Penguin Books, 2003.

O'HARROW Jr., Robert; No Place to Hide, New York, Free Press, 2005.

QUINTANA, Àngel "La Ténues barreras entre héroes y villanos". Diari La Vanguardia, 16/01/2005.

QUINTANA, Àngel "Apocalipsis Haneke". Diari La Vanguardia, 15/03/2005.

SAFRAN FOER, Jonathan; Extremely Loud & Incredibly Close, London, Penguin, 2005.

SARTORI, Beatrice; "Michael Haneke", [en línia], El Cultural. www.elcultural.es/HTML/20060112/Cine/CINE16315.asp [Consulta: 5 de maig 2006]

SHONE, Tom; "This Time is personal", [en línia], The Guardian Unlimited, http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,1650085,00.html [Consulta: 15 de maig 2006]

SIMMONS, Dan: The Time Traveller. April's Message [en línea] Dan Simmons.com. Abril 2006. http://www.dansimmons.com/news/message/2006_04.htm [Consulta: 4 de maig del 2006]

TEACHOUT, Terry."El Regreso de la Belleza" [en línia]. USinfo.State.gov. Abril 2003. http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijss/teachout.htm [Consulta: 10 gener 2006]

VARLEY, John; Red Lighting, New York, Ace Books, 2006.

VIRILIO, Paul; El cibermundo, Madrid, Cátedra, 1999.

ŽIŽEK, Slavoj; Lacrimal Rerum, Barcelona, Debate, 2006.