

# Hollywood, amenaça ciutadana i creadors de tendències narratives. Ficcions populars i discurs polític després de l'11-S

Antonio Sánchez-Escalonilla

Departamento de Ciencias de la Comunicación 1

Edificio Departamental – Despacho 012

Universidad Rey Juan Carlos

28943 Fuenlabrada (Madrid)

antonio.sanchezescalonilla@urjc.es

## Resum

Després dels atemptats de l'11 de setembre, en el cinema de Hollywood s'ha advertit una renovació de tendències en els gèneres populars de ficció, en especial en les premisses tradicionals d'invasió i catàstrofe. Aquest fenomen ha permès a directors i guionistes la proposta de reflexions sobre la por latent en una societat que tendeix a alimentar la psicosis del perill civil. Prenent com a referència els films de Steven Spielberg posteriors a 2001, en el present treball s'esbossa un estudi del pànic social com a clau narrativa i clau de reflexió, a través dels arguments cinematogràfics del director que han tractat l'amenaça ciutadana. En aquesta mateixa línia, s'analitzen els arguments de realitzadors com M. Night Shyamalan i Frank Darabont que, juntament amb Spielberg, constitueixen tres referents d'actualitat en el tractament filmic del pànic social en els gèneres de fantasia i ciència-ficció. Les claus de reflexió utilitzades per aquests directors es podrien resumir en la pugna entre seguretat nacional i llibertats civils, el risc de xenofòbia i atrinxerament, i les conseqüències de la guerra preventiva.

**Paraules clau:** Cinema, 11-S, terrorisme, percepció de risc, audiència, xenofòbia.

**Abstract.** *Hollywood, public threat and designers of narrative trends. Popular fiction and political discourse in the wake of 9/11.*

After the 9/11 attacks, Hollywood has experienced a renewal of trends in popular genres of drama, especially in the traditional master plots of invasion and catastrophe. This phenomenon has allowed directors and screenwriters to propose reflections on latent fear in a society that tends to fuel the danger of civil psychosis. Drawing on the films of Steven Spielberg since 2001, this paper outlines an analysis of social panic as a key element of narrative and reflection, through the director's filmic stories about the civil threat. In this very sense, this article examines the narrations of filmmakers such as M. Night Shyamalan and Frank Darabont who, along with Spielberg, are considered three reference points in the filmic treatment of social panic through the genres of fantasy and science-fiction. The reflection keys managed by these storytellers could be summarized on issues such as the conflict between national security and civil liberties, the risk of xenophobia and entrenchment, and the consequences of preventive war.

**Key Words:** Cinema, 9/11, terrorism, risk perception, audience, xenophobia

## Sumario

- |  |  |
|--|--|
| 1. Introducció                                     | 5. Xenofòbia i atrinxerament                         |
| 2. Gèneres cinematogràfics de ficció               | 6. Invasió i guerra preventiva                       |
| 3. Seguretat nacional enfront de llibertats civils | 7. La renovació del subgènere d'invasió i catàstrofe |
| 4. L'amenaça interior en el cinema dels noranta    | 8. Fórmules creatives renovades                      |
|  | 9. Bibliografia                                      |

### 1. Introducció

L'atemptat de les Olimpíades de Munic el 1972, transmès per televisió via satèl·lit a tot el món, va suposar la primera feina de la retòrica de l'espectacle de masses al servei d'un comando terrorista. La tàctica consistia en la creació d'un efecte dramàtic que operava directament sobre cada espectador. En apel·lar als «déus de la televisió», com es va advertir en un comunicat posterior (Dobson i Paine, 1977), els terroristes seguien l'estratègia del gènere tràgic establerta per Aristòtil fa vint-i-tres segles en la *Poètica* i en la *Retòrica*, tan vàlida en el teatre clàssic com en el cinema: una estratègia consistent en la catarsi o purificació de l'audiència mitjançant un doble sentiment de pànic (*phobos*) i de compassió (*eleos*) davant la sort dels protagonistes del relat.

En la jornada de l'11 de setembre de 2001 es va reproduir aquest fenomen de simbiosi entre terrorisme i espectacle visual, aquesta vegada amb majors proporcions, en els escenaris reals de Nova York i Washington. Madrid i Londres van viure una experiència similar amb els atemptats de 2004 i 2005. Davant dels ulls del ciutadà americà i europeu, acostumat a percebre la catàstrofe únicament com a testimoni mediàtic o espectador d'entreteniment, la intrusió del terror en el seu món quotidià trencava les barreres entre ficció i vida real per introduir el *phobos* com a fruit d'una amenaça tangible.

Durant el debat posterior sobre el tractament cinematogràfic de l'11-S, Robert Thompson, director del Center for the Study of Popular Television de la Universitat de Siracusa, defensava que una recreació filmica de la tragèdia provocaria un efecte positiu de catarsi sobre l'audiència i reflectiria el component heroic de la població. Al mateix temps, obriria una via de reflexió sobre la reacció política després dels atemptats, en especial pel que fa a la guerra de l'Iraq. «En cert sentit —explica Thompson— aquests films reflecteixen la necessitat de mirar enrere i preguntar per què s'han produït aquests altres esdeveniments, i per mostrar la història dels Estats Units sota una llum més heroica ara que es comença a enfosquir massa» (Harris i O'Keefe, 2006).

## 2. Gèneres cinematogràfics de ficció

Tanmateix, tret de produccions com *United 93* o *World Trade Center*, de Paul Greengrass i Oliver Stone, les reconstruccions cinematogràfiques de l'11-S, l'11-M i el 7-J no han proliferat entre 2001 i 2009. Davant l'escàs tractament de la recreació dramàtica, Hollywood va semblar que es decantava per la ficció a l'hora d'abordar les qüestions apuntades per Thompson, a través de gèneres populars com el *thriller* de ciència-ficció, la fantasia o fins i tot el drama d'escenaris històrics previs a l'11-S. En aquestes ficcions, si bé s'eludeixen les referències directes a la jornada tràgica, hi ha un discurs hipotètic de contribució al debat polític i sovint es suggereixen solucions per pal·liar les fractures socials, sempre en el camp de l'entreteniment.

Entre 2001 i 2008, Steven Spielberg es perfila com un dels realitzadors de Hollywood més sensibilitzats pel que fa a la fractura social provocada per l'11-S, i així ho ha demostrat en quatre títols de llargmetratge pertanyents a gèneres populars de ficció: *Minority Report* (2002), *The Terminal* (2004), *War of the Worlds* (2005) i *Munich* (2006). A l'hora d'oferir les seves reflexions sobre la societat americana després de l'11-S, Spielberg s'ha mantingut dins del camp de la ficció creativa i s'ha mantingut allunyat d'escenaris com la Zona 0 de Manhattan o l'edifici del Pentàgon, a diferència de directors com Greengrass, Stone o Michael Moore en el terreny documental (*Bowling for Columbine* i *Fahrenheit 9 / 11*).

Amb independència de la diversitat d'arguments, gèneres i escenaris, el discurs hipotètic de Spielberg es podria resumir en cinc propostes de reflexió: les controvèrsies entre seguretat nacional i llibertats civils; el risc de xenofòbia i atrinxerament de la societat nord-americana; l'efecte autodestructiu derivat d'una situació de pànic permanent davant de les amenaces exteriors; les implicacions d'una guerra preventiva tant en els àmbits nacional i internacional com en els nivells familiar i social; finalment, el cost humà i social de l'espiral violència-venjança.

Prenent els títols de Spielberg com a referència, es podria esbossar un estudi del pànic social com a element dramàtic i clau de reflexió, dins dels gèneres cinematogràfics populars, entre 2001 i 2009.

## 3. Seguretat nacional enfront de llibertats civils

La pugna entre seguretat nacional i llibertats civils és un dels temes subjacents a *Minority Report*. En aquest *thriller* de ciència-ficció, basat en un relat de Philip K. Dick publicat el 1956, es relata els esforços de John Anderton, un policia de Washington a mitjan segle XXI, per evitar els crims futurs gràcies a les visions de tres oracles instal·lats en unes sofisticades dependències del Departament d'Estat. Tot respon a un projecte denominat Pre-Crime, considerat infal·lible, que permet la detenció de futurs convictees i la seva condemna a perpetuïtat reduïts a vegetals inconscients, mentre se'ls projecta contínuament les imatges dels seus crims no consumats en forma de somnis induïts. L'eficàcia del sistema ha permès que la delinqüència hagi baixat fins a gaire-

bé desaparèixer i, com a conseqüència, que la societat gaudeixi d'un estat de permanent seguretat. Com a contrapartida, els membres d'aquesta comunitat viuen constantment vigilats i estan mancats d'intimitat, i la presumpció d'innocència ha desaparegut per sempre de la legalitat.

Spielberg va rodar *Minority Report* un any després que entrés en vigor la *Patriot Act*, impulsada pel fiscal general John Ashcroft a instàncies del president Bush per evitar un nou 11-S, i que estengué la lluita nacional contra el terror més enllà de les fronteres del país. En paraules d'Ashcroft durant la conferència «la llibertat és la premissa central: seguretat en pro de la llibertat» (Tam, 2008). L'octubre de 2001, després de l'aprovació de la *Patriot Act*, l'Associació Nacional de Drets Civils va denunciar les possibles lesions derivades contra ciutadans estrangers: «La legislació inclou clàusules que poden permetre el maltractament d'immigrants, la supressió de la crítica i de la recerca, i la vigilància de ciutadans absolutament innocents» (ACLU, 2001).

Per la seva banda, el director feia la següent reflexió el mateix any en què es va estrenar la seva pel·lícula, mesos després dels atemptats: «En aquest moment, la gent desitjaria desprendre's de bona part de les seves llibertats per tal de sentir-se segura. Preferirien atorgar poders de llarg abast a la CIA i a l'FBI per eradicar, com diu sovint George W. Bush, aquests individus que suposen un perill per al nostre estil de vida. Estic del costat del president en aquest cas. Donaria algunes de les meves llibertats personals per evitar que es produís de nou un 11 de setembre. Però la pregunta és: a quantes llibertats estariem disposats a renunciar?» (Lyman, 2002: 17).

La qüestió de la prevenció del terror per a la protecció nacional i el conseqüent risc per als drets bàsics era precisament el tema denunciat per Dick en el seu relat a mitjan anys cinquanta, en plena paranoia per la guerra freda, per l'amenaça nuclear derivada del conflicte de Corea i per la caça de bruixes iniciada pel senador McCarthy. A diferència del relat de Dick, la pel·lícula de Spielberg conclou amb la destrucció de Pre-Crime i amb l'absolució dels condemnats de crims que, en realitat, mai no havien comès. Una altra idea expressada a *Minority Report* consisteix en el deteriorament de les estructures socials i estatals davant de la restricció de llibertats, motivada per una legislació de justícia alienada per la prevenció del delicte: el departament de Pre-Crime basa tota la seva legalitat sobre prejudicis.

Anderton, convertit en un fugitiu víctima del sistema mateix, es fa un trasplantament d'ulls per canviar d'identitat i eludir els controls: un signe de la nova visió que adquireix sobre la immoralitat de Pre-Crime, però també del canvi que s'opera en la seva manera esperançada d'afrontar la vida. En *Minority Report* l'ús dels ulls i de la visió com a símbols temàtics que emfatitzen les idees de veure, observar, vigilar, preveure... Per començar, els oracles són vidents al servei d'un estat providencial; Anderton se sotmet a un trasplantament d'ulls, com s'ha vist, i la seva gairebé inexistent intimitat es redueix al visionat compulsiu de vídeos hologràfics d'un fill perdut; el càstig dels condemnats pel sistema consisteix en la reiteració de les imatges dels seus crims; un traficant de drogues desproveït de globus oculars diu irònicament a Anderton que «en el país dels cecs, el borni és el rei»...

De totes les metàfores relacionades amb la visió, potser la més significativa del film és la que s'introdueix en la primera seqüència. S'hi mostra un nen que fa un treball escolar i retalla una careta amb el rostre d'Abraham Lincoln, precisament en el moment en què forada amb unes tisores els ulls del simbòlic president nord-americà, campió de l'abolició.

#### 4. L'amença interior en el cinema dels noranta

La ineficàcia de les autoritats en la prevenció del terrorisme (cas contrari al considerat per Spielberg), és un tema tractat amb freqüència en produccions de Hollywood al llarg dels anys noranta. La psicosi ciutadana d'inseguretat, desprotecció i incertesa va ser objecte de reflexió de nombrosos arguments cinematogràfics en els quals l'amença no procedia d'agents exteriors, sinó del mateix si social, bé a través de cèl·lules terroristes dorments entre la població o bé de faccions incontrolades de la mateixa Administració, argument favorit de les teories de la conspiració.

*Arlington Road* (1999), estrenada a Estats Units amb l'eloqüent subtítol *Your Paranoia is Real*, presenta una atmosfera de desconfiança, inseguretat i perill latent, en què l'amença immediata no procedeix d'agents exteriors, sinó que resideix dins de les fronteres del país. Al mateix temps, el film assenyala el factor de les versions oficials com un element més de la cerimònia de la confusió, dins de les teories de la conspiració.

L'atemptat contra l'edifici federal d'Oklahoma City de 1995 havia desviat l'atenció de Hollywood des de l'amença exterior cap a l'interior. Amb tot, títols com *The Siege* (1998) i *Path to Paradise* (1997) posaven l'accent sobre el terrorisme islamista, i aquest fet va encendre encara més la protesta de les comunitats musulmanes del país contra un estereotip sobreexplotat pel cinema d'acció des dels vuitanta. Com explica Jenkins, els estudis cinematogràfics intentaven mostrar un perfil del malvat terrorista que no atragueren les ires de grups nacionals actius: «Una manera més segura consistia a escollir col·lectius sense ideologia definida o filiació ètnica, *mad bombers* genèrics com en *Speed* o els segrestadors de *Passenger 57*. En *Independence Day* (1996), veiem escenes de destruccions massives a Nova York i Washington que, en retrospectiva, anticipen incòmodament l'11-S, però aquests atacs ficticis eren provocats per alienígenes d'un altre planeta» (Jenkins, 2003:160).

Hollywood també va desviar aleshores la seva atenció cap als malvats procedents del mateix aparell estatal, característic de les teories de la conspiració. Aquest lloc comú, sorgit en els setanta durant la guerra del Vietnam –el cas Watergate i l'era Breznev–, s'ajustava millor al clixé liberal de l'amença procedent de fonts estatals, agències d'intel·ligència o comandaments militars, i proliferà durant tres dècades a través de produccions com *Three Days of the Condor* (1975), *The Parallax View* (1974) o, més recentment, *Wag The Dog* (1997) i *Conspiracy Theory* (1997). D'altra banda, en títols com *Under Siege* (1992), *The Rock* (1996) i *Broken Arrow* (1996), els malvats adoptaven la forma d'agents de la CIA, membres de la intel·ligència militar i oficials renegats d'alta graduació

capaços de cometre accions terroristes contra la població civil.

La imatge de l'edifici federal d'Oklahoma arribà a inspirar una catàstrofe semblant a *The X Files* (1998). L'argument presentava una amenaça de fonts paranormals. Amb tot, les paraules finals de *Path to Paradise*, recreació de l'atemptat fallit contra el World Trade Center de 1993, concloïa amb una frase d'inquietant versemblança pronunciada pel terrorista Ramzi Youssef, mentre dirigia la seva mirada cap a les torres bessones: «La propera vegada, enderrocant les dues».

## 5. Xenofòbia i atrinxerament

Després de l'11-S, la por es va desviar necessàriament cap a l'exterior i va posar de manifest els riscos de xenofòbia i atrinxerament en determinats sectors de la població nord-americana. En aquest sentit, Peter Stearnes assenyala el temor a la invasió i a l'amenaça estrangera com un dels signes específics de la por endèmica americana: «L'arquitectura principal de la por americana procedeix de fonts diferents, fins i tot contradictòries, però mai s'ha lliurat de les recurrents pors racials ni de la persistent expectativa d'algun tipus de càstig diví» (Stearns, 2006: 74). El deteriorament dels valors de convivència social entre diferents ètnies ja s'havia advertit en produccions com *Crash* (2006) o *Freedom Writers* (2008): dues històries que transcorren en una ciutat, Los Angeles, considerada com a paradigma de metròpoli nord-americana socialment desestructurada, on les relacions de convivència entre cultures s'estableixen a través de la col·lisió i no de la trobada.

De nou en clau al·legòrica, Spielberg tracta a *The Terminal* (2004) el fenomen de la reacció nord-americana contra l'alteritat, com a conseqüència d'una por latent activada per l'11-S i traduït en termes legals. El film relata la surrealista història de Viktor Navorski, súbdit de la república imaginària de Krakozhia, que desembarca a una de les terminals de l'aeroport John F. Kennedy i, incomprendiblement, les autoritats li deneguen l'entrada als Estats Units per visitar Manhattan. En aquest melodrama, Spielberg denuncia les barreres legals de l'estranger per incorporar-se a la societat nord-americana després de l'11-S. D'altra banda, el director presenta Navorski com una mena d'heroi anònim, portador d'uns valors humans i socials en els quals sembla que Amèrica del Nord ja no creu més.

Juntament amb aquest component social del guió, Spielberg també desenvolupa un aspecte legal a través del pols que l'estrany manté contra la nova legislació nord-americana. Trobem aquí un segon element de connexió amb els títols de Frank Capra durant l'optimisme del New Deal, especialment *Mr. Smith Goes to Washington* (1939). Si Smith paralitzava amb un simple estratagema tota la maquinària legalista del Capitoli, al mateix temps que donava una lliçó de veritables valors ciutadans, Navorski aconsegueix burlar el nou esperit de la Patriot Act per ensenyar als ciutadans que viuen a l'altre costat de la duana alguns principis de convivència que s'havien perdut molt abans de l'11-S.

En aquest segon títol, Spielberg tractava la qüestió del pànic posant l'accent

en un aparell burocràtic de l'autodefensa. També el 2004 apareix *The Village*, un *thriller* dirigit per M. Night Shyamalan que presenta una comunitat aïllada en un poblat, absolutament desconectada del món exterior i envoltada per un bosc on habiten unes criatures ferotges de naturalesa sobrehumana, «aquells dels quals mai no parlem». El consell d'ancians governant sosté una cultura de terror entre els habitants per tal de salvaguardar la seva autoritat, garantir la seguretat i protegir l'aïllament. La cultura de la por manté unida la comunitat, encara que tot es basi en un engany. Com es descobreix al final de la pel·lícula, el consell d'ancians està integrat per caps de famílies procedents de nuclis urbans que, després de patir experiències violentes, van decidir constituir una comunitat aïllada on viure en pau. Si bé han aconseguit una estabilitat i una felicitat relatives, la creació d'una societat perfecta i segura mitjançant la cultura del terror es revela insostenible, ja que la supervivència de la comunitat mateixa requereix l'ajuda exterior.

La metàfora de l'11-S és palesa en el relat de Shyamalan. A través del gènere del *thriller*, el director fa una al·legoria de la societat americana atrinxerada dins de les seves fronteres, dominada per una cultura del pànic que ha acabat traslladant al pla legal el seu temor a l'alteritat. El director també ve a advertir que l'anacronisme d'aquest plantejament faria retrocedir els nord-americans al segle XVII. En aquella època, colons europeus com els pares pelegrins del *Mayflower* s'establien a la costa est per fugir de la persecució: una gesta de fundació en una terra nova on iniciar una civilització perfecta, si bé el temor als indígenes o als seus propis esclaus acabaria portant l'idil·li al fracàs. Moore analitza aquest fenomen en *Bowling for Columbine* i conclou que la societat nord-americana és tradicionalment violenta com a conseqüència de la seva inseguretat malaltissa davant de l'estrany.

En un altre dels seus films, *Lady in the Water* (2006), Shyamalan relata un conte de fades protagonitzat pel mantenidor d'una comunitat de veïns de Filadèlfia, que dona aixopluc a una nimfa procedent d'un món aquàtic. El personatge màgic ha estat enviat per lliurar a un dels veïns, escriptor, un missatge vital per a la felicitat humana. La comunitat del bloc d'habitatges ve a representar en la pel·lícula la mateixa societat americana, integrada per personatges de diferents races i cultures (hispanos, orientals, afroamericans, occidentals i asiàtics), i tots ells es veuran finalment implicats en la missió de la nimfa. En clau al·legòrica, Shyamalan mostra al final de la seva pel·lícula una comunitat que coopera unida per construir un futur esperançador. La nimfa és precisament acollida per un home, el mantenidor, que ha perdut la seva família de manera violenta a causa d'una agressió. Al mateix temps, els mitjans de comunicació fan constants al·lusions a la guerra de l'Iraq, en un clar contrast amb el missatge que porta el màgic personatge i amb la mateixa actitud del protagonista, gens hostil o insegura.

Tant el mantenidor de *Lady in the Water* com els integrants del consell d'ancians a *The Village* han sofert una agressió. Un dels ancians del consell assegura que «la por protegeix», però la postura resulta finalment inoperant. En el seu conte de fades, Shyamalan fa un pas més i aporta una resposta vàlida a la qüestió del trauma, consistent en el reforç dels vincles socials.

## 6. Invasió i guerra preventiva

Quatre anys després dels atemptats contra Nova York i Washington, Steven Spielberg retornava al tema de l'amenaça ciutadana en la seva pel·lícula *War of the Worlds*. Per a això reprenia l'argument de la novel·la homònima de H. G. Wells, escrita el 1898, que relatava una invasió de marcians en territori britànic. El 1953, Hollywood havia produït una primera versió cinematogràfica dirigida per Byron Haskin que centrava la trama a Los Angeles, si bé l'argument de personatges col·lectius mostrava altres línies d'acció simultànies en diversos llocs del planeta. El *remake* de Spielberg situaria l'epicentre i la invasió a Nova Jersey, a l'altra banda del riu Hudson: de fet, la imatge més emblemàtica de l'11-S, l'*skyline* novaiorquès amb les torres bessones cremant, s'havia pres des de l'altre costat del Hudson.

«La imatge de la multitud a Manhattan fugint cap al pont de Brooklyn durant la tragèdia de l'11-S és una visió abrasiva que no he aconseguit apartar del meu cap —explicava Spielberg el 2005—. [*War of the Worlds*] tracta sobre l'experiència dels americans com a refugiats, perquè de fet mostra americans escapant per posar fora de perill les seves vides després d'un atac sense cap raó, sense tenir idea de per què són atacats ni qui els ataca» (Aames, 2005). El nou títol de Spielberg establia una referència obligada a la producció de 1953, una època precisament marcada per la psicosi ciutadana davant d'un munt d'amenaques contra la seguretat i contra les llibertats, reals o imaginades.

El guió de *War of the Worlds*, escrit per David Koepp, relata la gesta de Ray Ferrier, un estibador dels molls de Nova Jersey que intenta salvar la vida dels seus dos fills durant el cap de setmana en què es produeix una invasió de extraterrestres. El pànic de la població civil es mostra a través de diverses imatges de dramatisme espectacular i apocalíptic: una imponent tempesta, l'erupció d'un trípode alienígena en una plaça urbana, els fragments d'un avió accidentat, cadàvers surant sobre un riu, multituds histèriques, el ràpid pas d'un tren cremant, l'assetjament letal dels extraterrestres...

Les situacions de pànic del film cobren un relleu impactant davant de l'espectador des del moment en què és inevitable la seva associació amb els esdeveniments de l'11-S: la contínua fugida dels ciutadans en el film és un reflex d'aquella multitud que es dispersa pels carrers de Manhattan; les cendres dels humans tocats pel raig dels extraterrestres cauen sobre el protagonista, com en les imatges de novaiorquesos coberts per la pols de les torres enderrocades; les restes del jet estrellat recorden la caiguda del vol de la United sobre Pennsilvània; les fotografies dels desapareguts i les espelmes d'homenatge a les víctimes remet als civils morts en els atemptats; la decisió del jove Robbie d'unir-se a l'exèrcit que repel·leix la invasió és un gest similar al dels milers d'adolescents que anaven el 2001 a les oficines d'allistament per defensar el seu país...

Però més que un reflex del pànic popular, la versió de Spielberg presenta una reflexió sobre l'agressió d'un poble, el nord-americà, que mai havia experimentat aquest fenomen en tota la seva història. Segons Koepp, el seu guió admet diverses lectures: «Pot tractar directament sobre la paranoia de l'11-S. O bé sobre com l'intervencionisme militar nord-americà a gran escala fracassa



davant de la insurgència, exactament igual que podria succeir amb una invasió alienígena» (Barboza, 2005). Aquesta interpretació de la invasió extraterrestre com a reflex de les mateixes invasions entre civilitzacions humanes ja apareixia de manera explícita en la novel·la de Wells, a través d'una referència a l'acció destructiva de l'Imperi Britànic sobre altres pobles de la Terra.

El 2005, les forces d'ocupació de l'exèrcit nord-americà romanien a l'Iraq i lluitaven contra elements molt dispers de resistència. Malgrat l'estabilització oficial del país i la instauració d'un nou govern, la guerra continuava sobre terra iraquiana, transformada en una sagnia d'atemptats terroristes i enfrontaments contra la guerrilla. Mentrestant, el poble patia les penoses conseqüències de l'alteració social i econòmica. A través de l'al·legoria narrativa, la guerra de l'Iraq s'incorporava a la filmografia de Spielberg com un element de reflexió més dins l'àmbit de l'11-S, a través d'un gènere popular com la ciència-ficció. En aquest mateix sentit, Friedman apunta: «Igual que la novel·la de Wells transforma Anglaterra en una nació en què la població és subjugada o massacrada, Spielberg mostra els americans com a refugiats dins del seu propi país, forçats a abandonar les seves llars i obligats a patir sota un estat de setge imposat per una força militar superior» (Friedman, 2006:159).

## 7. La renovació del subgènere d'invasió i catàstrofe

Després dels atemptats de l'11-S, les possibilitats crítiques del subgènere tornen amb vigor renovat al mateix temps que es mantenen invariables els esquemes dramàtics. En endavant, les al·lusions —implícites o explícites— a la jornada tràgica de 2001 resultarien inevitables a l'hora de recrear una tragèdia sobre sòl nord-americà ja que, al cap de mig segle, s'havia passat de l'amenaça hipotètica a la consumació d'un desastre tangible. Pel que fa a això, més enllà de valoracions artístiques, la versió de 2005 de *War of the Worlds* constitueix una referència per a successives produccions en aquesta nova etapa del subgènere, tant per les seves implicacions històriques i polítiques com per la seva dimensió metafílmica.

Entre les claus aportades per la pel·lícula de Spielberg s'ha destacat, fonamentalment, la posició crítica respecte a la guerra de l'Iraq. Aquest factor determina la condició de víctima de la societat nord-americana que, igualada a la societat iraquiana, pateix una autèntica invasió. D'altra banda, la catàstrofe també ressalta aspectes nuclears de la realitat social nord-americana, com la seva capacitat de reacció davant d'un col·lapse del sistema i les seves conseqüències directes en les mateixes famílies.

En el cas de *War of the Worlds*, aquesta doble reflexió institucional i social ve marcada pel pessimisme, i així s'adverteix en la histèria ciutadana durant els atacs extraterrestres. Si bé es ressalta en ocasions l'heroisme o la solidaritat, el pànic és la tònica de l'argument i revela en determinades escenes una visió hobbesiana de la societat, els integrants de la qual són capaços d'arribar a l'assassinat en el seu afany per la supervivència. La qüestió del pànic com a amenaça contra la mateixa societat agredida és una de les advertències de la

novel·la de Wells. Spielberg fon dos personatges originals, un artiller i un vicari desestabilitzat per l'horror, en el personatge del franc tirador Ogilvy. Ray i la seva filla es refugien en un soterrani on Ogilvy, atrinxerat, dispara contra els extraterrestres i proclama a ultrança com la història demostra que Amèrica no pot ser envaïda. Ogilvy, víctima de la paranoia i del fanatisme, arriba a convertir-se en un autèntic perill letal per al pare i la filla, presos amb ell a la mateixa ratiera.

Una altra nota significativa de pessimisme apareix en el desenllaç del relat. Ray aconsegueix finalment arribar a Boston, on deixa la seva filla petita amb la seva exdona, però no és convidat a entrar a la llar encara que ha complert el seu deure com a pare: custodiar els seus fills durant el seu torn de cap de setmana. Aquest final contrasta amb la típica reconstrucció final en els finals del subgènere, expressada en el retrobament social i familiar després del desastre. Les reunions familiars dels supervivents es produeixen en films d'estil clàssic com *Independence Day* i *Deep Impact* o fins i tot en la farsa *Mars Attacks!* En aquesta última, diverses famílies es reuneixen per construir la nova Amèrica que s'alçarà sobre les ruïnes, i no deixa de resultar simptomàtic que siguin uns *mariachis* els que interpretin l'himne nacional davant de les ruïnes del Capitoli.

Examinem l'impacte de la catàstrofe sobre els vincles socials i familiars en tres films posteriors a l'11-S produïts el 2008: *The Mist*, *Cloverfield* i *The Happening*.

En el desenllaç de *The Mist*, Frank Darabont porta encara més lluny el pessimisme social de *War of the Worlds*. Sobre un argument de Stephen King, Darabont relata en to apocalíptic la invasió d'uns monstres fantàstics que provoquen el pànic entre els habitants d'un poble de l'est. A *The Mist* també s'invoca el fantasma de la guerra mitjançant la responsabilitat de l'exèrcit en el desastre, desencadenat a causa d'un experiment científic. En aquest cas, el tema de la desintegració social es planteja des de l'autodestrucció: la violència dels mateixos humans, producte del pànic, o el recurs al suïcidi arriben a ser tan contundents com l'amenaça dels monstres.

L'al·lusió a la desintegració social es fa palesa en el film de Darabont des del moment en què un grup de civils es refugia en un supermercat per fugir del perill. Durant el setge, una visionària contagia el seu fanatisme a part dels terroritzats supervivents. El paradigma de l'atrinxerat paranoic, que troba el seu arquetip en Ogilvy, es reproduïx en aquesta pel·lícula amb unes conseqüències letals per als seus companys de desgràcies.

El recurs al suïcidi, el segon signe d'autodestrucció social, es planteja en el desenllaç del guió. Després de l'assassinat de la visionària en defensa pròpia – final idèntic al d'Ogilvy –, es produeix la fugida en automòbil del protagonista, un pintor amb el qual viatgen el seu fill petit, una dona i dos ancians. Al llarg de la seva aventura cap a enlloc, el grup contempla horroritzat la devastació del país. Quan el combustible s'esgota, la presència propera dels monstres fa que els adults supervivents prenguin una terrible decisió. El pintor mata el seu fill i els seus tres acompanyants per estalviar una mort encara més terrible, però no aconsegueix posar fi a la seva pròpia vida. El *fatum* tràgic del protagonista arriba a la crueltat quan, moments després, la boira es dissipa i comprova que l'exèrcit ha aconseguit finalment controlar la situació.

Com en el film de Spielberg, l'exèrcit representa a *The Mist* un paper controvertit de força defensiva contra els invasors i, alhora, causa de la catàstrofe. A causa d'aquesta situació, la població amenaçada es deixa portar pel pànic i agreuja la crisi amb les seves pròpies tensions, desconfiances i supersticions. Si Spielberg refeia en certa manera l'element familiar al final de *War of the Worlds*, la pel·lícula de Darabont frustra les possibilitats heroiques del protagonista, un altre pare de família, i conclou en el més cru nihilisme. La desesperació, en definitiva, és l'alt cost pagat pel ciutadà davant de la insensatesa d'un poder militar concebut per a la defensa i no per a l'agressió.

*Cloverfield* segueix un argument similar a *The Mist*. L'escenari se situa aquesta vegada a la castigada ciutat de Nova York durant l'assetjament de dues bèsties gegants de procedència incerta. No tan aguda en reflexions com les produccions anteriors, en aquesta pel·lícula es recrea una atmosfera de pànic urbà que remet directament a la jornada dels atemptats. La trama de *Cloverfield* també descendeix al pla dels vincles socials i afectius, ja que es centra en una parella que refà la seva relació sentimental en ple atac, durant la seva fugida per Manhattan. L'acció, que combina el rescat i la persecució des d'una perspectiva èpica, conclou amb l'esclat d'una bomba nuclear a Central Park que posa fi a les bèsties però que també aniquila la parella de fugitius. De nou, el paper de l'exèrcit resulta controvertit en una història d'invasió i catàstrofe.

Amb *The Happening*, Shyamalan tracta de nou la qüestió de l'amenaça social, aquesta vegada a través de la catàstrofe. L'arrencada de l'acció es produeix simptomàticament en el Central Park de Nova York, ciutat en la qual comencen a ocórrer estranys suïcidis massius de les maneres més atroces. Quan la plaga comença a estendre's a altres ciutats de l'est, els ciutadans no dubten que es tracta d'un sofisticat atac terrorista i fugen cap a zones rurals amb destí incert. Elliot, un professor de secundària amb un matrimoni al caire de la ruptura, escapa també amb la seva dona Alma i amb Jess, la filla petita d'un amic. Durant la fugida, el protagonista comprèn que la humanitat està patint un insòlit atemptat del regne vegetal a través d'una toxina que indueix fatalment a l'autolesió: un mecanisme de defensa contra els homes, l'única espècie de la Terra que representa una amenaça d'extinció per als altres éssers vius.

Shyamalan segueix el patró amenaça-catàstrofe-supervivència sota l'ombra de l'agressió terrorista, ja que la toxina alliberada per les plantes recorda la psicosi de l'atac amb àntrax dies després de l'11-S. Tanmateix, a *The Happening*, el director pren la idea del ciutadà com a agent del pànic i causa de la seva pròpia destrucció, i l'eleva a proporcions bioecològiques més enllà de consideracions polítiques. De fet, aquestes últimes semblen existir com un lloc comú del subgènere, mitjançant referències a la teoria de la conspiració i a la atmosfera mateixa d'aprensió generada després dels atemptats de 2001.

Tant a *The Happening* com a *War of the Worlds*, la societat britànica de 1898 i la nord-americana de 2005 o 2008 veuen transformats els seus papers i passen de ser col·lectius agressors a ser col·lectius agredits. Shyamalan era conscient que aquesta inversió de rols potser no rebria una acollida favorable del públic: «Ara no estic explicant la història que es vol escoltar, estic explicant la història que jo vull explicar. La gent vol sentir que els humans són senyors de totes

les coses, que els humans són divins, que sempre encerten, que sempre tenen raó» (Pickard, 2008).

La idea d'incomunicació en diferents nivells humans, tractada per Shyamalan en històries tan diferents com *The Sixth Sense* o *The Village*, es trasllada a *The Happening* als àmbits social i familiar. En el primer context se situaria la introducció de l'escena en què dos adolescents són assassinats per un grup d'atrinxerats quan intenten demanar refugi en una propietat rural. Es tracta de l'única agressió violenta explícita que apareix en tota la pel·lícula, i en la qual es revela novament l'arquetip del nord-americà enquistat que defensa les seves terres dels intrusos i, per si mateix, constitueix una amenaça més perillosa per al col·lectiu en fuga. En el desenllaç s'acudeix de nou al patró de l'atrinxerat a través del personatge de la senyora Jones: una dona gran embogida i aïllada a la seva granja que manifesta la seva hostilitat contra el trio supervivent.

Pel que fa a l'àmbit familiar del guió, *The Happening* contrasta amb els finals de *War of the Worlds*, *Cloverfield* i *The Mist*, ja que Shyamalan presenta una veritable i completa reconstrucció de la relació entre Elliot i la seva esposa. La possible restitució familiar insinuada a *The Mist*, que incloïa una mare adoptiva per al petit fill supervivent, queda frustrada per la desesperació i la mort. En *The Happening*, en canvi, Elliot i Alma sobreviuen a l'amenaça, acullen a casa seva Jess (que ha quedat òrfena després de la catàstrofe), i esperen el naixement del seu primer fill.

## 8. Fórmules creatives renovades

Per a determinada crítica, la invasió i la catàstrofe són ficcions que no tenen la categoria dramàtica necessària per oferir propostes o reflexions socials. Tanmateix, deixant de banda aquest prejudici del gènere, l'al·legoria present en la fantasia, el misteri o la ciència-ficció resulta a vegades més eficaç que el drama a l'hora de reflectir amb versemblança els conflictes humans.

Spielberg, Shyamalan i Darabont són tres exemples de directors del Hollywood actual que, a través de gèneres populars, plantegen una visió semblant a la de realitzadors com Paul Haggis, Oliver Stone o Michael Moore, més propers a les categories del drama o del documental. La qüestió de la deshumanització provocada per la por i la incomunicació, veritable amenaça sorgida l'11-S, és un tema que preocupa Haggis en la seva pel·lícula *In the Valley of Elah*, però també Shyamalan a *The Happening* o Spielberg a *Minority Report*. En el cas de Spielberg, la seva versatilitat en el maneig dels gèneres es manifesta a l'hora d'emprar la retòrica del pànic segons els mecanismes dramàtics que li proporcionen el drama, el melodrama o el *thriller* de ciència-ficció.

D'altra banda, després de l'11-S s'ha advertit una renovació de les estratègies emocionals del *phobos* en els gèneres populars de ficció, en contrast amb l'abús reiterat de les fórmules dramàtiques en els vuitanta i, sobretot, en els noranta. Les contínues referències de crítics i analistes a la dècada dels cin-

quanta són una mostra del retorn d'aquests gèneres a l'agudesca dels seus inicis. En aquest context es pot emmarcar la consideració de French a propòsit de *The Village* i la defensa de territoris domèstic: «El cinema d'horror s'ha alimentat tradicionalment de les ansietats del moment, i s'entén que *The Village* és una falla sobre l'Amèrica posterior al 11-S, obsessionada per terroristes estrangers invisibles: una qüestió davant de la qual Shyamalan ha d'estar sensibilitzat com a americà d'origen indi. La seva pel·lícula és a la nova era de l'ansietat el que *The Crucible* a l'era McCarthy» (French, 2004).

## 9. Bibliografia

- AAMES, ETHAN (2005). «Interview: Tom Cruise and Steven Spielberg on *War of the Worlds*» [entrevista en línia amb Steven Spielberg]. *Cinema Confidential*, 28 de juny. <[www.cinecon.com/news.php?id=0506281](http://www.cinecon.com/news.php?id=0506281)>
- ACLU (2001). «ACLU Responds to Senate Passage of Anti-Terrorism Bill, Ashcroft Speech. Promises to Monitor Implementation of Sweeping New Powers» [article en línia]. Web oficial de l'American Civil Liberties Union. <<http://www.aclu.org/natsec/gen/12464prs20011025.html>, 25 de octubre>
- BARBOZA, CRAIG (2005). «Imagination is infinite» [article en línia]. *USA Weekend*, 19 de juny. <[www.usaweekend.com/05\\_issues/050619spielberg.html](http://www.usaweekend.com/05_issues/050619spielberg.html)>
- DOBSON, C.; PAINE, R. (1977). *The Carlos Complex: A Pattern of Violence*. London: Hodder and Stoughton. Citat per Gabriel Weimann (2008). «Mediatic Theater and Information». A: *American Behavioral Scientist* (vol. 52, núm. 1).
- FRENCH, PHILIP (2004). «How to Spook Village People. Small Town, Big Threat: M. Night Shyamalan Goes Back to Basics in His Post-9/11 Horror Movie». *The Observer*, 22 d'agost.
- FRANCESCUTI, PABLO (2004). *La pantalla profètica*. Madrid: Cátedra.
- FRIEDMAN, LESTER (2006). *Citizen Spielberg*. Urbana: University of Illinois Press.
- HARRIS, P.; O'KEEFE, A. (2006, 9 d'abril). «Hollywood Salutes 9/11 All-American Heroes». *The Observer*.
- HUERTA, MIGUEL ÀNGEL (2009, maig). «Los ecos de la realidad: miedo y paranoia en el cine fantástico estadounidense del siglo XXI». *Zer* (núm. 26, p. 231-251).
- HUERTA, MIGUEL ÀNGEL (2006). *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S* Madrid: Notorious.
- JENKINS, PHILLIP (2003). *Images of Terror: What we Can and Can't Know About Terrorism*. Nova York: Aldine de Gruyter.
- KAPLAN, E. ANN (2005). *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick / Nova Jersey: Rutgers University Press.
- LYMAN, RICK (2002, 16 de juny). «Spielberg Challenges the Big Fluff of Summer». *The New York Times*.
- PICKARD, ANNE (2008, 3 de novembre). «My day with M. Night Shyamalan»

(Entrevista amb M. Night Shyamalan). *The Guardian*.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, ANTONIO (2009). «Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S» [article en línia]. *Revista Latina de Comunicación Social* (núm. 64, p. 926-937). La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna. [Recuperat el 19 de novembre de 2009]. <[http://www.revistalatinacs.org/09/art/871\\_URJC/72\\_110\\_Antonio\\_Sanchez\\_Escalonilla.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/871_URJC/72_110_Antonio_Sanchez_Escalonilla.html)>

SILVERMAN, KAJA (1992). *Male subjectivity and the Margins*. Londres: Routledge.

STEARNS, PETER (2006). *American Fear: The Causes and Consequences of High Anxiety*. Londres: Routledge.

TAM, DEREK (2008, 31 d'octubre). «Ashcroft Talks Security» [article en línia]. *Yale Daily News*. <<http://www.yaledailynews.com/articles/view/26155>>

---

**Antonio Sánchez-Escalonilla** és Professor contractat doctor a la Universitat Rey Juan Carlos de Madrid; imparteix l'assignatura de Guió Audiovisual a la Llicenciatura de Comunicació Audiovisual. És autor d'*Estrategias de guión cinematográfico* (Ariel, 2001), *Fantasia de aventuras: claves creativas en novela y cine* (Ariel, 2009) i *Steven Spielberg: Entre Ulisses i Peter Pan* (Dossat, 2004). També treballa com a consultor d'històries per a TVE.

---