



Michael Douglas a
'Un dia de fúria' (1993)

Bigues que cauen i hamburgueses ridícules

MICHAEL DOUGLAS A 'FALLING DOWN' (*Un dia de fúria*, 1993) amb un fusell oscil·lant a l'omòplat a la barra d'un *fast food* es mira l'hamburguesa raquítica, esprimatxada, que li acaben de servir; hi enfoca la mirada amb cara de WTF i després la compara amb l'hamburguesa llustrosa, daurada del rètol publicitari del menú. "Ho veieu? És això al que em referia", crida de sobte. Els clients ja són sota les taules perquè el ciutadà indignat que interpreta Douglas ha disparat minuts abans uns quants trets empenyat perquè feia un minut –només un– que s'havia acabat el temps de servir esmorzars. I ell només volia esmorzar. Cansat de burocràcies, dels embussos del matí, de la fredor inhumana de la ciutat, d'injustícies diverses –és un pare divorciat amb una ordre d'allunyament–, cansat que res progressi mai a la seva vida però que en canvi tot canviï constantment, aquella hamburguesa va ser un catalitzador. Se li'n va anar la flapa. I ara de debò: ¿quantes vegades, en un embús, en un *burger*, en un carrer tallat per unes incomprendibles obres, no heu recordat aquesta pel·lícula i heu desitjat tenir a mà la bossa d'armes amb què Douglas circula per la perifèria de Los Angeles?

Les històries que conformen la tradició narrativa d'Occident van començar a imaginar cap a l'últim terç del XIX aquesta mena de personatges, justiciers solitaris, individus enfrontats al medi urbà hostil, reclusos a les presons de les rutines industrials del capitalisme alienador. Gent normal a qui de sobte, per una cosa sense importància, se li'n va la flapa. En aquells anys Houdini l'escapista simbolitzava aquesta incomoditat i la voluntat de fugida de les presons i de les cadenes (de muntatge) del capitalisme, de l'ordre policial i cívic de les grans urbs. Charles Dickens, els naturalistes, com Zola a França i Dreiser als EUA, exploraven aquest conflicte del subjecte davant l'opressió de la societat, les burocràcies, les rutines, la injustícia (recordeu *Germinal* o *El ventre de París*) i el medi gris i brut. Escriptors com Thoreau

(*Walden*), Hawthorne (*Wakefield*) o Melville (*Bartleby, l'escrivent*) imaginaven una fugida als boscos, a la natura primigènia, o com en el cas de *Bartleby*, una fugida solipsista i misantròpica cap al seu interior des d'on només emergeix per dir educadament que preferiria no fer-ho.

Tolstoi va anar més enllà i ell mateix va sucumbir a aquesta pulsio cap a la desaparició, a fugir de nit deixant-ho tot (i tot era molt: ell era un aristòcrata), encara que fos per morir, vell com era, en pocs dies a l'estació d'Astapovo, com explica Alberto Cavallari a *La fuga de Tolstoi*. També en aquests casos hi ha catalitzadors (les coses sense importància que de sobte ho canvien tot) que ens fan prendre sobtadament consciència de la magnitud de la mentida que ens estem explicant. I llavors l'evidència és tan dolorosa que ho crema tot. Dashiell Hammett fa que Sam Spade, el seu arquetípic detectiu privat que va interpretar magistralment Bogart, expliqués a *El falcó maltès* la història de Flitcraft, un home que havia desaparegut perquè un dimecres, igual en tot als altres, li va caure a cinc centímetres d'on era una enorme biga d'un edifici en construcció que el podia haver matat però que, en canvi, li va obrir els ulls i li va fer veure la mort en vida que ja duia. Des d'aleshores la frase *falling beams* (cauen bigues, que es pot descarregar i imprimir en cartells en webs dedicades a *El falcó maltès* i Hammett) s'usa per referir-se a esdeveniments sobtats que en un segon són capaços de transformar el nostre paradigma vital.

Si afegim a aquestes sociopaties una segona variable (la violència), tindrem la deriva natural cap a la psicopatia. Acceptem que els éssers urbans postcapitalistes som, per natura, una mica psicòpates. Calderes magnètiques en equilibri precari, com va il·lustrar Chuck Palahniuk a *Fight Club* (*El Club de la Lluita*, duta al cinema per David Fincher), i a vegades ens cal esbravar-nos –i si no ho fem, un dia petarem, ens diuen–. A la ciutat moderna el desequilibri mental ja no és previsible i no és ni tan sols observable, com explica Bret Easton Ellis a *American psycho* –un *yuppie* guapo i ric és el sanguinari psicòpata– o David Cronenberg a *Una història de violència* –el *bartender* més amable i cívic del poble és un brutal exmafiós–. També a *Temps moderns*, de Chaplin, o a *Relatos salvajes*, amb Darín, el que trobem és l'exploració de l'emergència de la bèstia precivilitzada en la personalitat d'un –fins aleshores– ciutadà modèlic insuportablement reprimat: el florista de *La botiga dels horrors*, el barber de *Sweeney Todd*. ¿No us sona el que diu a la televisió el veí de l'assassí en sèrie: "Doncs semblava tan bona persona..."?

Finalment, l'important aquí no és l'ús o no de la violència, sinó el clima moral de justificacions en què s'empenyen les armes. Des del Raskólnikov de Dostoievski vivim en un món en què l'individu pot apel·lar a una moral superior i diferent de la col·lectiva per fer justícia pel seu compte. Aquesta lectura, que va fascinar Nietzsche i sens dubte el va influir (en un sentit no del tot coincident) per a la seva teoria del Superhome –l'ésser per damunt de les consideracions ètiques del vell codi cristià–, ens instal·la en un món infernal de culpabilitats i penes on només l'acció íntimament heroica de l'individu el pot arribar a conduir a la redempció. I on l'assassinat d'una vella usurera a *Crim i càstig* pot ser una acció bona. Tant com disparar amb un *bazooka* contra unes obres a Los Angeles perquè, recoi, ja en tens les pilotes ben plenes. ■

per David Vidal
Professor de periodisme
cultural a la UAB i membre del
col·lectiu SomAtents

A 'Relatos salvajes'
Darín interpreta un
ciutadà modèlic que
un dia, fart de les
incongruències de la
burocràcia, explota. David
Vidal traça per al 'Rar'
un retrat dels justiciers
solitaris que habiten a la
literatura i el cinema



Ricardo Darín és Simón
Fisher 'Bombita' a 'Relatos salvajes' (2014)