

Departament de Filosofia i Sociologia

Grau en Humanitats: Estudis interculturals

La Crisi del Tardocapitalisme i el seu Reflex al Cinema

TREBALL DE FINAL DE GRAU

Presentat por: Jordi Conill Salomé

Dirigit por: Andrés Piqueras Infante

Castelló de la Plana, Octubre de 2017

ÍNDIX:

Resum, p.3

Introducció, p. 3

El Tardocapitalisme al cinema, p.7

1. Antecedents: La dècada dels 70, p. 9

1.1. Cinema de catàstrofes dels 70, p. 9

1.2. Cinema de ciència-ficció dels 70, p. 10

2. Anys 80 i l'auge del neoliberalisme, p. 20

2.1. La construcció del cinema comercial i el seu significat ideològic, p.22

2.2. El cinema postapocalíptic i de ciència-ficció, p. 43

3. Anys 90, el món líquid i la transició cap a l'era digital, p. 52

3.1. *Matrix*, *El Show de Truman* i altres representacions de la societat com a bombolla, p. 53

3.2. *Independence Day*, o el pare de família com a heroi, p.59

3.3. L'esperit mil·lenarista, p.64

4. Els anys 2000 i més enllà, p.68

Conclusions, p. 76

Resum:

La nostra societat està immersa en l'actualitat en una crisi que va començar fa dècades, quan l'economia capitalista occidental va entrar en l'etapa coneguda com a tardocapitalisme. Aquesta crisi social, econòmica i política, com tots els canvis en la societat, té un reflex en el cinema. En conseqüència, en aquest treball tractem d'analitzar les repercussions que els canvis productius, ideològics i socials han tingut en el cinema i com aquest ha influït al mateix temps en l'evolució de la societat. Podrem veure com el cinema comercial americà des dels anys 70 ha evolucionat de ser un cinema molt crític i atent als canvis de la societat del moment a un cinema d'evasió, nostàlgic de temps passats i distanciat dels temes d'actualitat, que o bé hi són tractats de forma banalitzada o són ignorats.

Paraules clau: tardocapitalisme, cinema, sociologia.

Summary:

Nowadays, our society is immersed in a crisis that began decades ago, when the Western capitalist economy underwent series of changes which culminated in the stage that is now known as late capitalism. This social, economic and political crisis, like all the changes in society, has its reflection in the cinema of said period. Therefore, in this work/paper we will try to analyse the consequences that the social changes of the last decades have had in the cinema and how, at the same time, this has influenced in the evolution of society. We will be able to see how the American commercial cinema since the decade of the 70s has evolved from being a type of cinema very critic and attentive to the changes of the society it was immersed to an evasion cinema, nostalgic of past times and distant from current subjects, which are either dealt with in a banal way or are ignored.

Keywords: late capitalism, cinema, sociology

Introducció

Michel Foucault solia desconfiar de la profunditat i reivindicava la importància de la superficialitat, precisament perquè és en el joc d'exclusions i en els dispositius de control externs i interns que el caracteritzen on millor es pot copsar el funcionament dels discursos. Encara així, molt sovint s'ha acusat a la crítica cinematogràfica de

superficial, perquè sol centrar-se sobretot en els aspectes més anecdòtics del material filmic com ara l'atenció prestada a les xafarderies sobre la vida dels actors, a les peripècies del rodatge i a la part argumental de les pel·lícules. Posteriorment, aquesta visió tradicional va ser ampliada a un tipus d'anàlisi més formalista, inspirat en l'estructuralisme, que postulava un acostament «científic» a l'obra cinematogràfica, basat en l'observació minuciosa d'aspectes tan tècnics com en algunes ocasions irrellevants o imperceptibles fins i tot per als espectadors més preparats. En els últims anys, aquest darrer enfocament, sense arribar del tot a desaparèixer ha donat pas —en paral·lel a l'auge de la deconstrucció derridiana a les universitats americanes i a la proliferació dels estudis culturals i la teoria social— a l'aparició d'un interès inèdit del discurs filosòfic envers el cinema, que a hores d'ara encarna de manera exemplar Slavoj Žižek. De la mà d'aquest pensador els productes cinematogràfics han esdevingut un camp abonat a les hipòtesis més sofisticades i a les conclusions més agosarades i xocants, utilitzant referències a la psicoanàlisi lacaniana, el marxisme i el postestructuralisme per a analitzar el producte cinematogràfic.

El present treball, sense renunciar a les aportacions teòriques d'última hora que ens han semblat vàlides, es marca l'objectiu molt més modest de classificar, descriure i situar críticament la producció cinematogràfica comercial dels últims quaranta anys. Alhora, volem mostrar com el cinema americà ha experimentat una profunda transformació, que és una irremeiable banalització, d'ençà de la desaparició del *star system* i de la dissolució dels gèneres cinematogràfics tradicionals, amb els seus codis ben coneguts pels espectadors. En definitiva, es tracta d'examinar les vies a través de les quals el cinema hollywoodià ha reflectit la realitat americana i de retratar com la conflictivitat internacional i, en els darrers anys, les problemàtiques globals eren percebudes i incidien en les traumàtiques transformacions sofertes per l'*american way of life*.

L'enfocament del nostre treball és de caire eminentment cronològic i es concentra en l'examen dels pretextos temàtics i mítics —sobretot pel que fa a les transformacions del protagonista com a heroi— de les pel·lícules més representatives de cada període, per tal de veure com reflecteixen les contradiccions socioeconòmiques i alhora incideixen en la creació d'un imaginari compartit, en la mateixa mesura en què la llibertat d'elecció de l'espectador ha acabat esdevenint una mera fal·làcia, ja que cada vegada resulta més evident que no és altra cosa sinó llibertat per a triar entre un repertori filmic repetitiu i

cada vegada més limitat. D'altra banda, tot i que aquest no ha estat ni molt menys el nostre interès prioritari, no hi ha dubte que a partir de la lectura del paisatge que proposem es desprèn una panoràmica de l'evolució dels paradigmes de la masculinitat que proposa el conservadorisme cultural hegemònic, molt allunyat en aspectes fonamentals de les vides quotidianes dels homes de carn i ossos, fins i tot quan es proposa en teoria portar-les a la pantalla.

El resultat de tot plegat és una successió de simulacres —en el sentit que Baudrillard atorgava al mot— que es modifiquen i s'entrellacen d'acord amb les conveniències ideològiques de cada moment, tot elaborant un teixit de variacions escassament original a partir de la manipulació d'un curt repertori de motius ben assentats en l'imaginari dels espectadors d'arreu del món. El propòsit d'aquesta manera de procedir, com van assenyalar els autors de la *Dialèctica de la Il·lustració*, no pot ser altre que assignar a la tragèdia el seu lloc precís en la rutina. D'aquesta manera, la indústria cultural du a terme el paper que el sistema li assigna tocant a la insensibilització dels espectadors davant els genocidis i les catàstrofes que se succeeixen en un món progressivament devastat per l'auge del capitalisme global. I ho fa a través del mètode homeopàtic, és a dir, inoculant en les masses la dosi d'entreteniment deshumanitzat i cínic capaç d'habituar-les a suportar l'insuportable, en la mesura que la «realitat» virtual dels efectes especials que colonitzen la gran pantalla relega a la categoria de subproductes pàl·lids i mancats de tremp els testimonis més candents de la tragèdia del nostre temps.

Aquesta, doncs, és la història de com un art com el cinema, que va nèixer amb vocació de testimoni de la vida de la gent, ha esdevingut, en mans de la indústria de l'entreteniment, la tediosa joguina dels homes buits, entre els quals ens incloem tots nosaltres.

Introduction

Michel Foucault used to distrust the *depth* and claimed the importance of the superficiality, precisely because it is in the game of exclusions and in the devices of external and internal control that characterise it, where one can best grasp the operation of the discourses. Even so, cinematographic critic has very often been accused of superficial, because it uses to focus especially on the more anecdotic aspects of the film material such as the attention to the gossips about the life of the actors, to adventures of

the film shooting and to the argumental narrative aspects of the films. Only later, this traditional vision was expanded, existing in the actuality a type of analysis more formalist, inspired by the structuralism, that posited a «scientific» approach to the cinematographic work, based in the thorough observation of aspects so technical that in some occasions are irrelevant or imperceptible even for the most trained viewers. In the last years, this last approach, without arriving in its entirety to disappear—in parallel to the rise of the derridean deconstruction to the American universities and to the proliferation of cultural studies and social theory—to the apparition of an unprecedented interest towards the philosophical dimension of the cinema discourse as embodied by the figure of Slavoj Žižek. Thanks to this thinker, the cinematographic products have become a field credited to the most sophisticated hypotheses and the most fearless conclusions, using references to Lacanian psychoanalyse, Marxism and poststructuralism to analyze the cinematographic product.

Without giving up those recent theoretical contributions which we have considered as valid, the aim of this paper is to classify, describe and situate critically the commercial cinematographic production of the last forty years. At the same time, we want to show how the American cinema has experienced a deep transformation, which is a irretrievable trivialization, since the disappearance of the star system and the dissolution of the traditional film genres, with its well-known codes by viewers. In short, we try to examine the way in which the hollywoodian cinema has reflected the American reality and has portrayed the way in which the international conflict and, in the last years, the global problems were perceived and influenced in the traumatic transformations suffered by the American way of life.

The approach of our work is eminently chronological and focuses on in the examination of the thematic and mythical pretexts—especially regarding the transformations of the protagonist as a hero— of the most representative films of each period, in order to see how this reflects the socio-economical contradictions and at the same time affects in the creation of collective imaginary, inasmuch as the freedom of choice of the viewer has ended up becoming a mere fallacy, since every time it becomes more evident that is not other thing but freedom to choose always essentially the same. On the other hand, although this has not been much less our main interest, there is not doubt that from our reading of this panorama we can observe an evolution of the paradigms of masculinity

that proposes the hegemonic cultural conservatism, very far in fundamental aspects from the daily lives of the real men, even when it is proposed in theory bring them to the screen.

The final result is a succession of simulations—in the sense that Baudrillard used the word—that are modified and intertwined in accordance with the ideological conveniences of each moment, all elaborating a fabric of variations scarcely original from the manipulation of a short repertoire of reasons well seated in the imaginary of the viewers of all over of the world. The purpose of this procedure—as pointed out by the authors of the *Dialectic of Enlightenment*—can not be other than assigning to tragedy its precise place in the routine. In this way, the cultural industry carries out the role that the system assigns it desensitizing the viewers in front of the genocides and the catastrophes that happen in a progressively devastated world due to the rise of the global capitalism. And it does it through the homeopathic method, that is to say, inoculating in the masses the dose of dehumanized entertainment able to make them cynical as well as to bear the unbearable, inasmuch as the virtual «reality» of the special effects that colonise the big screen relegates to the category of pale by-products the most shocking witnesses of the tragedy of our time.

This, then, is the history of how an art as cinema, that was born with vocation of witnessing the life of the people, has become, in the hands of the entertainment industry, the tedious toy of the hollow men, among whom we include ourselves.

El Tardocapitalisme al cinema

En les últimes dècades s'ha desenvolupat una nova fase d'aquest sistema econòmic extraordinàriament mutant que és el capitalisme (Piqueras, 2015). Segons l'argumentació d'Ernest Mandel, un dels introductors del terme, al seu llibre *Der Spätkapitalismus* (1972), el Tardocapitalisme constitueix l'última (per ara) de les fases de desenvolupament que ha conegut el capitalisme, caracteritzada pel Capitalisme Multinacional. Tradicionalment, ha rebut el qualificatiu de Capitalisme Postindustrial. Una fase en la qual Fredric Jameson, al seu llibre *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism* (1991), hi veu una expansió dialèctica d'aquest sistema econòmic, atès que «no solamente no es incompatible con el genial análisis de Marx en

el siglo XIX, sino que, muy al contrario, constituye la forma más pura de capitalismo de cuantas han existido, comportando una ampliación prodigiosa del capital hasta territorios antes no mercantilizados» (Jameson, 1991: 80-81). Com a tal, es caracteritza per una mundialització de les transaccions econòmiques, acompanyada a escala social per una sensació generalitzada d'inseguretat i incertesa. Estem parlant de l'anomenada *societat del risc* (Beriaín, 1996), que a Occident es caracteritza per la crisi de les formes de protecció social sorgides d'ençà de la Segona Guerra Mundial, tal com van cristal·litzar en l'Estat del Benestar, producte de les polítiques de correcció de les desigualtats portades a la pràctica pels partits socialdemòcrates i democratacristians (Palme, 1977; Judt, 2010).

L'època conflictiva que vivim, tan mancada de seguretats com dominada per la mercantilització mateixa dels riscos, sota la modalitat del negoci de les assegurances (Sloterdijk, 2007: 111-118) es troba reflectida de diverses maneres, sovint contradictòries, pel cinema contemporani. Especial atenció, en aquest sentit, mereixen les grans superproduccions de Hollywood, que, des de finals dels anys 70, han experimentat una evolució progressiva cap a un cinema centrat purament en l'entreteniment banal, que exclou sistemàticament qualsevol reflexió intel·lectual o filosòfica. Aquesta tendència, que té el seu origen en l'ascens dels neoconservadors a la presidència dels Estats Units durant la dècada dels 80 del passat segle, constitueix un fidel mirall d'una realitat política que com descriu molt bé Adam Curtis al seu documental per a la BBC, *The Power of Nightmares* (2004), volia transmetre als americans optimisme, orgull i confiança en el seu país als americans. Alhora, es pretenia erradicar el sentiment de derrotisme i d'escepticisme pel que fa a les pròpies possibilitats com a societat que va apoderar del país a l'època de la Guerra del Vietnam i la caiguda en desgràcia de l'administració Nixon arran del cas Watergate. En conseqüència, al llarg d'aquests anys es va promoure la producció de pel·lícules d'acció i aventures, amb herois simples i arguments repetitius, que en molts casos eren *remakes* o pastitxos, creats a partir de referents populars extrets del cinema clàssic americà. Resulta pertinent recordar ací que el *pastitx*, segons Jameson (1991: 41), que el remet a la novel·la *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann, és la conseqüència formal de l'esvaïment progressiu de l'estil formal per la desaparició del subjecte individual. No debades, en un país presidit per un actor secundari de mitjan segle XX, aquest període

de la història cinematogràfica encarnava el *Zeitgeist* d'una època que els neoconservadors volien recuperar desesperadament com a recurs propagandístic. D'altra banda, aquesta nova remesa de pel·lícules d'alt pressupost va popularitzar massivament la figura de l'heroi d'acció americà capaç de salvar ell sol al món de qualsevol mena de desastre que el pogués amenaçar, tot banalitzant la visió del món dels espectadors i dividint-la sense matisos entre els bons (els americans i els seus aliats) i els dolents (bàsicament, la resta), tal com es pot observar, sense anar més lluny, a la saga de pel·lícules protagonitzada pel personatge de John Rambo.

En paral·lel, els arguments més complexos o crítics que fins aleshores havien predominat en el cinema d'alt pressupost, van quedar a poc a poc arraconats a l'àmbit del cinema independent que va sorgir en aquesta mateixa època, sobretot al voltant del mundialment conegut *Sundance Film Festival*, fundat el 1978, gràcies a la intervenció decisiva de Robert Redford, sota la denominació de *U. S. Film Festival de Utah*. Paradoxalment, cal destacar, així mateix, que els continguts de caràcter més problemàtic i incisiu van assolir una certa penetració en els àmbits de la sèrie B, que fins aleshores oferia bàsicament la classe d'històries sense complicacions que es van generalitzar en la sèrie A.

Aquest treball, doncs, representa un intent d'analitzar la manera com el cinema comercial, bàsicament nord-americà, aborda l'àmplia gamma de problemes globals consubstancials al desenvolupament del Tardocapitalisme al llarg de les últimes quatre dècades, tal com es manifesten en la creixent desigualtat i polarització de les classes socials, el retrocés dels drets socials, el deteriorament dels serveis públics, el poder de les multinacionals, l'increment del deute dels països en vies de desenvolupament, les migracions massives, la crisi de l'energia, l'explosió demogràfica, el canvi climàtic, etc. (George i Wolf, 2003).

1. Antecedents: La dècada dels 70

La dècada dels 70 va suposar la defunció del cinema «clàssic» de Hollywood. Aquesta denominació no implica cap referència nostàlgica a cap passat idíl·lic ni a una indústria cinematogràfica lliure d'interessos ni exempta de contaminacions ideològiques. De fet, en bona mesura, l'aparició d'una vertadera indústria de la cultura, denunciada per

Adorno i Horkheimer a un capítol cèlebre de la Dialèctica de la Il·lustració (Adorno i Horkheimer (1994: 165-212), va córrer en paral·lel a la cristal·lització d'aquest cinema «clàssic». Ara bé, la relació entre el sistema econòmic i els seus productes culturals, com ja sabia Marx, és sempre complexa, i aquest cas no és una excepció. De fet, segons Domènec Font (1976: 74):

En realidad, el cine de la «era clásica» está siempre vigente en la medida en que puede aparecernos la historicidad de su inscripción y los elementos codificados que configuran su sistema. Pero es un hecho que la década de los 70 entierra real y materialmente un cine transsubjetivo fundado sobre la escritura del fantasma, un cine que concibe el visible como signo de un invisible, que ha inventado el dispositivo y lo ha interpretado, un cine extraordinariamente rico en su práctica intertextual, perfectamente transitivo pero cuya fantasía suspende el discurso e introduce en la ficción un juego tan intolerable como transgresor en el cuadro del sistema (económico, ideológico, simbólico) en el que es concebido.

Simptomàticament, el cinema clàssic americà se sustentava en una estricta classificació genèrica, que en aquesta època comença a fer fallida —en alguns casos de manera pràcticament irreversible, com el western—, alhora que apunten corrents cinematogràfics que en les següents dècades van convergir amb molta freqüència, però que en aquell moment oferien unes experiències ben diferenciades, encara que amb elements temàtics en comú. Els caracteritzarem tot seguit.

1.1. Cinema de catàstrofes dels 70

Per una part tenim el cinema de catàstrofes, hereu en decadència del *star-system* del Hollywood clàssic. El seu plantejament, enfocat en la major part dels casos cap a l'entreteniment, parteix gairebé sempre una visió inicialment pessimista sobre el present que habitualment es corregeix al llarg del metratge. Es tracta de pel·lícules col·lectives, en què el protagonisme habitualment es troba molt repartit entre tota una sèrie de personatges representatius de les divisions socials i generacionals de la societat de l'època, però que s'han d'enfrontar plegats contra una amenaça que, de manera metafòrica o real, posa en perill la seva vida, alguns dels quals podran conservar-la gràcies a la col·laboració de la resta dels protagonistes (Castillo, 2016). Aquest esquema és una constant que es repeteix en gairebé totes les pel·lícules de catàstrofes genèricament més pures dels 70, tret d'algunes produccions de l'època com *The*

Andromeda Strain/La Amenaza de Andromeda (Robert Wise, 1971) o *Hindenburg* (Robert Wise, 1975), que veuen la seva condició de cinema de catàstrofes diluïda en altes gèneres com ara la ciència-ficció o el thriller històric, respectivament.

Després d'una dècada en què semblava desaparegut, el cinema de catàstrofes va ressorgir amb força als anys 70. Les pel·lícules de catàstrofes realitzades en dècades anteriors, com *San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1936), *When Worlds Collide/Cuando los Mundos Chocan* (Rudolph Maté, 1951) o *Titanic/El Hundimiento del Titanic* (Jean Negulesco, 1953), reflectien metafòricament les crisis de les seves respectives èpoques, amb el rerefons de la crisi econòmica del 29 o a l'aniquilació de la humanitat com a conseqüència d'un conflicte nuclear producte de la Guerra Feda. Per contra, la voga del cinema de catàstrofes dels 70, com ja hem apuntat, destacava l'atmosfera de conflictes socials i polítics de la dècada, a través de pel·lícules que portaven a la pantalla el naufragi metafòric d'una societat, els membres de la qual —d'acord amb el missatge que s'hi pretenia transmetre— sols podien sobreviure si recuperaven els lligams de col·laboració entre ells. Als anys 70, la societat americana patia els efectes traumàtics de la derrota soferta a la Guerra de Vietnam i l'escàndol del cas Watergate, amb la seva consegüent repercussió en forma d'una profunda crisi de valors que posava en entredit la visió que els americans s'havien forjat d'ells mateixos, d'ençà de la seva victòria a la Segona Guerra Mundial, com els salvadors del món occidental.

Arran de la crisi moral dels 70, podem aventurar que el cinema de catàstrofes hi va assolir una funció catàrtica, d'acord amb una pauta que pot interpretar-se com una actualització de l'anàlisi de la tragèdia clàssica efectuada per Aristòtil a la seva *Poètica* (1977): d'entrada, posaven en escena el dramàtic enfonsament d'una societat que, al final de la pel·lícula, resultava rescatada en els seus valors fonamentals, de manera que l'espectador n'experimentava un alleujament anímic —tot just el contrari del que acostuma a ocórrer en el cinema de ciència-ficció que, a causa de la seva naturalesa especulativa i la seva ambientació futurista, sol deixar un regust amarg i inquietant en la consciència de l'espectador.

1.2. Cinema de ciència-ficció dels 70

Als anys 60 i 70, la ciència-ficció al cinema va experimentar una evolució argumental molt significativa, en consonància amb les transformacions socials de l'època. El cinema clàssic de ciència-ficció americà no es diferenciava molt en intencions del cinema de catàstrofes, atès que, bàsicament, apareixia com una sublimació metafòrica de les pors de la societat, reconvertides en un mer producte d'entreteniment de masses, que tenia molt poc a veure amb l'especulació científica en què es basava els orígens literaris del gènere. Susan Sontag (2008: 26) descriu molt bé la intencionalitat d'aquestes pel·lícules:

Las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de la catástrofe, que es uno de los temas más antiguos del arte. En las películas de ciencia ficción, la catástrofe rara vez es concebida intensivamente; lo es siempre extensivamente. (...) Así el cine de ciencia ficción (como un género contemporáneo muy diferente, el happening) está relacionado con la estética de la destrucción, con las particulares bellezas que pueden procurarnos los estragos, la confusión.

A poc a poc, aquest cinema clàssic va evolucionar i va passar de tractar únicament sobre la catàstrofe i la por a l'altre —temes que analitzarem més endavant— a elaborar un discurs crític sobre la societat del moment, que apel·lava a un canvi que suposadament en marxa. Hi va aparèixer la *New Wave*, també coneguda com a *New Thing*, un corrent de la literatura de ciència-ficció, representat per autors, com l'anglès Michael Moorcock o l'americana Ursula K. Le Guin, que volien aportar al gènere una major qualitat literària i artística, en oposició als procediments narratius pedestres i rudimentaris compartits tant la ciència-ficció més *pulp*, caracteritzada per la recerca de l'entreteniment fàcil, com per la versió *hard*, centrada en la divulgació científica.¹ Aquest moviment també va obtenir un ressò conceptual dins del cinema de ciència-ficció, en la mesura en què aquest va començar a allunyar-se del simple entreteniment propi de la sèrie B i de les demostracions d'alts pressupostos de la sèrie A —tret d'algunes excepcions notables com *The Day the Earth Stood Still/Ultimatum a la Tierra*— per començar a realitzar un cinema més crític i intricat que requeria una participació intel·lectual més activa de l'espectador. En el context del cinema anglosaxó, la *New Wave* va exercir més influència en el context britànic que en l'americà, per bé que les aportacions fonamentals al gènere són obra del novaiorquès Stanley Kubrick. El cas de Kubrick resulta en molts sentits paradigmàtic, començant per la seva coneguda revisió satírica d'una pel·lícula de catàstrofes tradicional, *Dr.*

¹ Per a una contextualització de la producció d'aquests autors, vegeu Miquel Barceló (2015: especialment 96-107).

Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb/¿Teléfono rojo? *Volamos hacia Moscú* (1964), tot passant per la conegudíssima *2001: A Space Odyssey*/*2001: Una odisea del espacio* (1968), i finalitzant amb *A Clockwork Orange*/*La Naranja Mecánica* (1971).² Totes aquestes pel·lícules, incloent-hi aquesta darrera —l'única que temàticament podria semblar més lligada a la ciència-ficció més *hard*— són part inherent de la *New Thing* cinematogràfica, sigui per la visió pessimista i iconoclasta de la naturalesa humana sigui per la seva estètica influenciada pel Pop Art, així com per la utilització en *A Clockwork Orange* d'arquitectures futuristes del present amb l'objectiu de simbolitzar la imminència del futur, com ha apuntat Jesús Palacios (2008: 331). El tractament que s'hi fa de temes com la guerra i la violència té també molt a veure amb el clima social dels 70: els polítics hi apareixen retratats com uns estúpids arrogants i egoistes, disposats a sacrificar les vides de millers de persones si els seus interessos personals ho requereixen.

Més enllà de la política les pel·lícules de Kubrick evidencien una visió desenganyada de les persones i retraten un món en el qual la brutalitat i la violència constitueixen l'únic incentiu del progrés humà. Tant se val si es tracta d'un australopitec com d'un adolescent d'un futur pròxim, els personatges de Kubrick troben en la violència —física com psicològica— un mecanisme d'evolució personal i social. Quan Alex, el protagonista d'*A Clockwork Orange*, no la pot exercir, es mostra com un ser castrat socialment i físicament, víctima d'un món tan cruel o més que ell mateix. Un exemple encara més lamentable el podem trobar en HAL 9000, la computadora que controla la nau *Discovery* de *2001: A Space Odyssey*, una creació humana que, guiada per l'instint de supervivència, acaba equiparant-se al seu creador i assassina Frank Pool, un dels tripulants de la nau.³ D'aquesta forma, la pel·lícula planteja la problemàtica de la transmissió de les pulsions violentes dels humans a les seves creacions, d'acord amb una perspectiva pessimista que no es troba gens allunyada dels plantejaments d'un autor de ciència-ficció tan reputat com el polonès Stanisław Lem. Per descomptat, aquest plantejament té molt poc a veure amb l'optimisme tecnològic d'Isaac Asimov, tal com es feia palès a les seves famoses tres lleis de la robòtica exposades a *Jo, robot* (2004:

² Per a una introducció a la filmografia de Stanley Kubrick, vegeu Bill Krohn (2007).

³ L'espectador haurà d'esperar *2010: The Year We Make Contact*/*2010: Odisea Dos* (1984) de Peter Hyams per tal de rebre una explicació racional d'aquest comportament insòlit.

7).⁴ Encara així, al final de la pel·lícula, el protagonista, Dave Bowman es converteix en un ésser superior, després d'entrar en contacte amb el Monòlit, un artefacte alienígena que sembla tenir el poder de fer evolucionar als éssers vius. El desenllaç, doncs, deixa oberta una porta a l'esperança d'un futur en què la humanitat transcendeixi el món material (inclosa la violència) i doni pas a una raça de criatures superiors. Una idea similar apareix en una altra pel·lícula influenciada per la New Wave, *Demon Seed/Engendro mecánico* (Donald Cammell, 1977), on una intel·ligència amb complex messiànic anomenada Proteus vol reencarnar-se en el fill que tindrà amb una dona humana (?), per portar el món a una era de prosperitat i equilibri amb la naturalesa. Com el lector pot observar, estem davant de plantejaments molt en sintonia amb el moviment *hippie* o la *New Age*, que van tenir el seu auge als anys 70 i 80, com a reacció a la crisi de valors que va viure la societat americana i occidental, a causa dels factors que hem apuntat abans.

Més enllà dels àmbits de la *New Wave* i dins del cinema de ciència-ficció més convencional també s'hi van estrenar pel·lícules que en el seu argument arrellegaven reivindicacions ecologistes o crítiques punyents a la societat americana tradicional. Per exemple, *Silent Running/Naves Misteriosas* (Douglas Trumbull, 1971), pel·lícula derivada de l'èxit d'*Easy Rider/Buscando mi destino* (Dennis Hopper, 1969) que ens presenta una faula ecològica en què la humanitat ha aniquilat gairebé tota la fauna i la flora del planeta. El protagonista, Freeman Lowell (Bruce Dern), és un dels tres tripulants de la nau Valley Forge, que reproduïx l'atmosfera terrestre i preserva les últimes plantes de la terra. Quan els tripulants de la nau reben l'ordre de desfer-se la de càrrega, Lowell assassina els seus companys per evitar la destrucció del bosc que transporten. El personatge de Bruce Dern, com explica Sergi Sánchez (2007: 121), és un portaveu de la generació hippy, que es revolta indignat contra les decisions d'un govern completament insensible a la conservació del planeta. Considerada com un al·legat ecològic pioner en el terreny cinematogràfic, *Silent Running* constitueix alhora una de les primeres aparicions en la pantalla gran de la idea de la preservació de les condicions

⁴ Es tracta de tres lleis destinades a protegir els humans d'eventuals revoltes dels robots contra els seus creadors, segons les quals: 1) Un robot no pot fer mal a un ésser humà o, per inacció, permetre que un ésser humà prengui mal; 2) Un robot ha d'obeir les ordres dels éssers humans, excepte si entren en conflicte amb la primera llei; i 3) Un robot ha de protegir la seva pròpia existència en la mesura que aquesta protecció no entri en conflicte amb la primera o la segona llei.

que fan possible la vida en forma d'hivernacle o cúpula de cristall, darrere la qual Sloterdijk detecta «la voluntad de la fracción occidental de la humanidad por concluir en relajación poshistórica la iniciativa, puesta en marcha por ella, en pro de la felicidad universal y del entendimiento de los pueblos (...): la biopolítica se instituye como construcción-cercado» (Sloterdijk, 2005: 204).

Ens trobem en presència, doncs, d'una de les primeres aparicions metafòriques de la globalització en el cinema, mitjançant el recurs, fortament connotat ideològicament, a la imatge del planeta com a nau espacial, que ha trobat la seva plasmació científica més seriosa en la *hipòtesi de Gaia*, formulada pel britànic James Lovelock (*Gaia: A New Look at Life on Earth*, 1979), segons la qual la Terra funciona com una mena de superorganisme autoregulat, susceptible de resultar desestabilitzat amb conseqüències catastròfiques per la intervenció de l'activitat humana. Tal com ja va assenyalar en el seu moment Hans Magnus Enzensberger (1974: 45), sota la seva enganyosa simplicitat, aquesta imatge és portadora d'una problemàtica social encoberta, que paga la pena d'explicitar:

La metáfora de la «aeronave Tierra» constituye uno de los motivos ideológicos centrales, si no su núcleo, de la cuestión del medio ambiente. Esta imagen de «aeronave Tierra» forma parte del movimiento ecológico norteamericano. Cuando la polémica se establece a nivel científico se prefiere usualmente otra formulación, aparentemente más seria, pero que en el fondo, conduce a lo mismo: a considerar el planeta como un sistema cerrado y global.

La «falsa conciencia» que se oculta en parte de esta concepción es por demás evidente. Prueba de ello, la trivialidad de sus lemas y su constante apelación a un determinado idealismo (...). El objetivo ideológico de estas globalizaciones está muy claro. Se trata simplemente de obviar una pequeña diferencia: la que media entre primer clase y cubierta, puente de mando y sala de máquinas. Es la resurrección de una de las tretas más antiguas para la legitimación del dominio de una clase y de la explotación, ataviada esta vez con el uniforme de la ecología.⁵

Un altre exemple paradigmàtic de crítica a la societat americana de l'època, que parteix d'uns postulats més pacifistes que no ecologistes, el trobem a *Planet of the Apes/El Planeta de los Simios* (1968), la famosíssima pel·lícula de Franklin J. Schaffner sobre la distopia futurista en què els simis arriben a dominar el món. El seu protagonista, l'astronauta George Taylor (Charlton Heston) s'enfronta a una imatge grotesca dels sectors més conservadors: una societat de simis religiosament fanàtica,

⁵ Al capdavant, no és per casualitat que la desigual incidència de les condicions mediambientals sobre les condicions de vida de diverses les classes socials ha constituït un dels grans temes de la literatura distòpica contemporània, des de *Brave New World* (1932) d'Aldous Huxley a *Ypsilon Minus* (1976) de Herbert W. Franke o *Globalia* (2004) de Jean-Christophe Rufin.

socialment rígida, autoritària, racista i militarista, és a dir, un mirall en el qual els estaments més retrògrads dels Estats Units es podien veure perfectament reflectits. Alguns detalls de la pel·lícula, com el menyspreu dels simis cap als intel·lectuals, representats pels ximpanzés, o la negació de l'evolucionisme per a legitimar el seu domini sobre els humans constitueixen apunts absolutament genials que representen el costat més obscur de la societat americana d'aquells anys. D'altra banda, el desenllaç on es revela que l'animalització dels humans va ser producte dels mateixos humans, que probablement destruïren la seva civilització per mitjà d'una guerra nuclear, representa un al·legat antibel·licista de primera magnitud. La idea era tan fructífera que va ser explotada més a fons fins en la primera de les continuacions de la pel·lícula *Beneath the Planet of the Apes/Regreso al Planeta de los Simios* (1970, Ted Post), on es mostra aquella part de la humanitat que va sobreviure a l'holocaust nuclear i que s'han convertit en mutants que adoren una bomba atòmica com si es tractés d'un Déu. Aquesta imatge, probablement inspirada per la novel·la *Ape and Essence* (1948) d'Aldous Huxley, reforça la crítica al militarisme i el fanatisme de la societat americana que ja apareixia a la primera pel·lícula.

Al llarg dels anys setanta es van realitzar altres pel·lícules com *The Omega Man/El último hombre... vivo* (1971, Boris Sagal) o *Soylent Green/Cuando el destino nos alcance* (1973, Richard Fleischer) que abordaven l'assumpte d'una forma similar a la de la pel·lícula de Schaffner, tot establint analogies entre les seves propostes distòpiques i la realitat del moment per tal d'elaborar una crítica del sistema. Curiosament tant les pel·lícules de la saga del Planeta dels Simis com les que acabem d'esmentar estan protagonitzades per Charlton Heston, un actor que a mesura que va envellir es va fer més conservador, però que durant els anys 60 i 70 era un autèntic exponent de les postures crítiques mantingudes per algunes figures de la indústria cinematogràfica, i com a tal va participar en diversos moviments de defensa dels drets civils. Lamentablement, en l'actualitat molta gent el recorda pel retrat caricaturesc —en la meua opinió, molt injust— que en va proporcionar Michael Moore al seu documental *Bowling for Columbine* (2002), on tracta d'explicar per què el nombre d'homicidis per arma de foc és proporcionalment més alt als Estats Units que en altres països i entrevista l'actor en qualitat de president de la National Rifle Association.

The Omega Man és una adaptació de la novel·la *I am Legend* (1954) de Richard Matherson, una revisió de la novel·la de vampirs tradicional a la qual afegeix un to de versemblança científica i una reflexió sobre la noció canviant del que es considera en cada circumstància «monstruós», molt ajustada a l'enfocament de la qüestió que es desprèn dels treballs d'Émile Durkheim (*Les règles de la méthode sociologiques*, 1895) i Georges Canguilhem (*Le normal et le pathologique*, 1966), en tant que la normalitat no hi apareix mostrada com una essència abstracta sinó com una característica històrica de caràcter mutable. La novel·la ja havia conegut una adaptació anterior al cinema, *The Last Man on Earth/El último hombre vivo sobre la Tierra* (Sidney Salkow i Ubalda Ragona, 1964), relativament fidel a la novel·la, però que es prenia unes llibertats argumentals que no van agradar a l'autor. Val a dir que *The Omega Man* s'hi pren encara moltes més llibertats que la de Salkow i Ragona, fins al punt d'esdevenir una autèntica al·legoria d'un grup social societat bandejada per unes transformacions socials de caràcter traumàtic. L'argument presenta diferències notòries respecte del de la primera versió: ara, el virus que transforma les persones «vampirs» és en realitat una arma dissenyada en un laboratori per a ser utilitzada en una hipotètica guerra bacteriològica entre Rússia i la Xina. Com es pot veure, la pel·lícula evita involucrar-hi als Estats Units en el conflicte, però la crítica als efectes devastadors de l'armament químic —que pot recordar l'agent taronja que desenvoluparen Monsanto i Dowtown Chemicals per a l'exèrcit dels Estats Units durant la guerra del Vietnam— no s'estalvia en cap moment. En acabar la guerra, els únics supervivents són Robert Neville (Charlton Heston), un científic que es va injectar una vacuna experimental que estava desenvolupant i La Família, un grup d'infectats que han format una societat fanàtica, religiosa i fonamentalista, no molt diferents dels mutants de *Beneath the Planet of the Apes*. Una vegada més, rere La Família resulta fàcil descobrir no sols una representació dels nombrosos grups conservadors que integren el substrat sociològic del conservadorisme nord-americà —simptomàticament, el seu líder, Matthias, era un conegut presentador de televisió—, sinó també de certs moviments radicals als quals va donar origen la contracultura dels 70, com la tristament coneguda família Manson o el Symbionese Liberation Army, grup de guerrilla urbana fundat a Califòrnia el 1973, que esdevingué famós arran del segrest de Patty Hearst, néta del magnat de la premsa William Randolph Hearst, en la biografia del qual es va inspirar Orson Welles per a la construcció del personatge protagonista de la seva pel·lícula *Citizen Kane/ Ciudadano Kane* (1941).

D'altra banda, el desenllaç de *The Omega Man* deixa la porta oberta a una petita esperança per a la humanitat, encarnada en un grup de joves i nens immunes a la malaltia, liderats per una dona afroamericana, que representen la idea d'amor comunal i la promesa d'un futur millor. Encara així, com apunta Sergi Sánchez (2007: 123-124), la pel·lícula conté detalls més pessimistes del que sembla en relació amb la supervivència de la contracultura nord-americana de l'època, tal com apareixia emblemàticament representada pel moviment hippy, del qual pronostica (amb encert) que es convertirà en una relíquia en molt poc temps. Especialment colpidora, en aquest sentit, resulta l'escena en què Neville visiona tot sol en un cinema la pel·lícula *Woodstock (Woodstock - 3 Days of Peace & Music)* (1970) de Michael Waldleigh, en un intent patètic de reviuire un passat que no ha de tornar, però del qual no es pot desprendre. El desenllaç de la pel·lícula, a més, sembla apuntar cap a la victòria final de La Família, mentre que el grup de joves immunes sobreviuran al marge de la nova societat, en qualitat de grup absolutament residual i sotmès a una perpètua situació d'amenaça.

L'última de les pel·lícules que va protagonitzar Charlton Heston en aquest període que mereix ser mencionada ací és la desoladora *Soylent Green*. En molts sentits, es tracta d'una cinta molt remarcable, a causa de la cruesa amb què retrata un futur malagradós que es troba pràcticament a tocar. Parlem d'un món superpoblat i contaminat, on la polarització de les classes socials és extrema i tan sols existeixen els pobres i els rics. Els aliments escassegen i només els primers es poden permetre el luxe de menjar carn, mentre que els pobres s'alimenten de productes sintètics que els ven la multinacional Aliments Soylent. Un policia anomenat Thorn (Charlton Heston) investiga l'assassinat del president de Soylent, i al final de la pel·lícula descobreix l'horrible veritat sobre la composició dels productes Soylent: es fabriquen a partir de cadàvers humans. Thorne intentarà revelar la veritat però la gent no el creu i el prenen per boig.

Val a dir que ens trobem davant d'una pel·lícula important, sorprenent en molts aspectes per la seva capacitat visionària i la radicalitat de la seva anàlisi crítica del funcionament del tardocapitalisme. Tant és així que podem afirmar amb Pedro Triguero-Lizana que *Soylent Green* és molt més actual a hores d'ara que en el moment de la seva estrena:

Pocas veces el cine ha mostrado de un modo tan sincero, creíble y contundente las enormes desigualdades sociales, visibles en la vivienda, la alimentación, y la higiene; pocas veces lo apocalíptico se ha vuelto tan creíble, descendiendo a los detalles de la cultura material y a la vida cotidiana. Pocas veces se ha hecho tanto hincapié en la injusticia de tan enormes desigualdades, en las cuestiones sociales y económicas que moldean una sociedad injusta e injustificable. (...) La secuencia en la que Thorne es destinado a una unidad antidisturbios, y ha de aplacar los ánimos soliviantados de las masas hambrientas, muestra sin rodeos, pero sin sermones, que las fuerzas del orden trabajan sobre todo para garantizar la pervivencia de un sistema capitalista que alimenta la injusticia y la desigualdad, y que se basa en una cadena de horrores, en la que los vivos pagan por comerse a los muertos, hasta que mueran y pasen a ser comida. (...) En los inicios del siglo XXI, el cambio climático es una realidad, y la temperatura media aumenta; la población mundial crece sin límite, mientras que la sobreexplotación de recursos naturales, el consumo masivo de bienes, la destrucción del medio natural y la contaminación del aire, las aguas y la tierra, avanzan. Los alimentos se han degradado y han perdido calidad en las últimas décadas, quizá por el aumento masivo de su producción, y por el aumento del consumo. Si a ello añadimos el paro, y la pérdida de los derechos laborales presentes en el film de Fleischer, veremos que el mundo de *Soylent Green* es ya nuestro mundo real. (Triguero-Lizana, 2013: 139)

A banda dels títols ja comentats, les pel·lícules de ciència-ficció crítiques amb la societat que es van fer al llarg d'aquests anys van ser innumerables. Especial esment, en aquest context de crisi, mereix la referència al naixement del cinema de zombis, un dels subgèneres cinematogràfics, a mig camí entre la ciència-ficció i el cinema de terror, què més aportacions ha fet a la caracterització —ni que sigui distorsionada per la fantasia— de la situació a la qual el capitalisme aboca el món contemporani. Hi cal destacar especialment les pel·lícules de George A. Romero, director que és considerat amb tota justícia com el creador del cinema de zombis modern. En les seves pel·lícules li agrada mostrar la realitat d'un món que s'ha acabat, tot i que ens resistim a veure-ho. Un món en què el capitalisme i les seves institucions apareixen retratats com una gàbia, tot i que som nosaltres els qui insistim a ser-ne els presoners. Les pel·lícules de Romero contenen un brutal al·legat contra l'individualisme estatunidenc i el conformisme de les masses en el si d'una societat travessada per unes desigualtats abismals. Tal com argumenta Pérez Ochando (2013: 27-28) al seu documentat estudi sobre la filmografia d'aquest director, podem trobar un exemple especialment revelador d'aquest comportament conformista a la pel·lícula *Dawn of the Dead/Zombi* (1978), on l'atac dels zombis obliga els protagonistes a refugiar-se en un centre comercial, el paradís del capitalisme. Al principi la situació anòmla altera els rols socials, però al final deixen de lluitar i acaben reprenent els seus antics rols, sense la referència als quals se senten incapaços d'actuar. Al contrari que els vius, els morts són igualitaris i col·laboren entre ells per assolir els seus objectius, i no hi faltaria qui veuria en aquest contrast una

proposta al·legòrica d'organització comunista de la societat alternativa al capitalisme, que oposaria els morts vivents a uns vius difunts.

Ni que sigui tàcitament, el cinema de Romero sembla apuntar que l'individualisme radical, consubstancial a la mentalitat capitalista, esdevé un autèntic obstacle *vital*, susceptible d'impedir-nos veure més enllà de les nostres diferències personals, alhora que ens incapacita per resoldre tots aquells problemes que ens concerneixen de manera col·lectiva, més enllà de les nostres històries personals, tant se val si parlem de zombis, d'una catàstrofe natural, de la contaminació o d'un sistema econòmic fora de control. I és que, com apunta Pérez Ochando, el cine de Romero arriba alhora que comencen els terratrèmols que soscavaran la família americana i l'Estat del Benestar. Malgrat tot, com en tantes altres pel·lícules dels anys seixanta i setanta, algunes de les quals hem comentat abans, en la filmografia de Romero també es percep una gran influència de la ideologia hippy i contracultural, centrada en l'esperança en què el món pot arribar a ser un lloc millor. Una esperança que, com veurem als pròxims capítols, al llarg de les dècades següents s'ha vist reduïda a cendres de la forma més espectacular possible.

2. Anys 80 i l'auge del neoliberalisme

Els anys 70 van deixar especialment tocada la imatge que els americans tenien d'ells mateixos i del seu país. Van començar a preguntar-se si els occidentals, i en especial ells mateixos, ocupaven en el món un lloc tan preminent i positiu com es figuraven, en sintonia amb l'apologia de l'*American Way of Life* que els havien inculcat al llarg de les dècades d'auge econòmic que vingueren després de la segona Guerra Mundial. A partir d'aquell moment, un sector del conservadorisme estatunidenc va imposar-se l'objectiu de recuperar la confiança dels nord-americans en els ideals més tradicionals de la seva nació. Ens referim als ideòlegs actualment coneguts com a neoconservadors. Encapçalat per figures com el polític Paul Wolfowitz, aquest moviment, molt divers i multiforme, estava influenciat ideològicament per les idees del filòsof Leo Strauss. Com explica Adam Curtis al documental *The Power of Nightmares: The Rise of the Politics of Fear* /*El Poder dels Malsons: l'auge de la política de la por*, Strauss era partidari de vendre una visió del món maniqueïsta, sense mitges tintes ni ambigüitats morals capaces de

suscitar dubtes entre la gent. Strauss, per explicar les seves idees als alumnes, solia posar com a exemple dues sèries de televisió populars. D'una banda, *Gunsmoke/La ley del revólver* (1955-1975), un western en què la divisió entre el bé i el mal era clara i permetia als espectadors identificar-se amb el protagonista, un home vestit amb colors clars de moral diàfana, que segons Strauss representava un bon exemple per als americans, ja que reforçava la imatge d'ells mateixos com a integrants d'un país defensor dels valors occidentals (el Bé), enfront de les influències estrangeres (el Mal). L'altra era el serial *Perry Mason* (1957-1966), protagonitzat per l'advocat homònim, un personatge virtuós, però que a vegades podia arribar a mentir per tal de salvar als seus clients de la presó, comportament que els representants de les elits no havien deixat mai de posar en pràctica. Ara bé, els neoconservadors defensaven la conveniència estratègica de condemnar públicament aquestes pràctiques, del tot vigents en els seus cercles, com a mitjà per assolir la regeneració moral d'Amèrica rescatant-la de la decadència. I això implicava que, de cara a la majoria de la gent, convenia defensar una visió del món maniquea i simple com la de *Gunsmoke*.

Aquesta política de recuperació dels valors «tradicionals» americans no era gratuïta i responia a una seriosa preocupació de les elits econòmiques del país per la mala imatge que transmetien en relació amb els problemes econòmics experimentats pel país d'ençà de la dècada dels 70, agreujats amb la crisi del petroli, que va donar pas a la Segona Gran Crisi del capitalisme modern i va posar les bases per a la crisi econòmica actual, sols atenuada per les mutacions que ha sofert el sistema capitalista en les últimes dècades, tot defugint el keynesianisme i la dimensió social que aquest li aportava per decantar-se cap a un model híbrid amb una creixent preponderància del *monetarisme* postulat per George Stigler i Milton Friedman, els capdavanters de l'Escola Econòmica de Chicago. D'aquesta manera l'Estat del Benestar nascut de la Segona Guerra Mundial va donar pas en les dècades següents a un model de societat cada vegada més basat en la desigualtat i l'exclusió, que recorre a la crisi com a mètode per reestructurar la relació capital-treball i transformar les condicions de vida de les poblacions (Piqueras, 2015: 24-25), mitjançant la supressió de molts dels drets aconseguits per les classes treballadores.

Més enllà de la disfressa moral adoptada, tal com calia esperar aquest interès a revitalitzar la bona imatge de les elits del poder davant l'opinió pública responia a

finalitats eminentment econòmiques. Després de la Guerra de Vietnam la població americana desconfiava de les intervencions bèl·liques que el seu país pogués emprendre en altres països, però els neoconservadors es van afanyar a persuadir-la que havia de considerar aquestes guerres com una lluita del Bé contra el Mal i que, en determinades circumstàncies, envair altres països constituïa l'única via per exportar la democràcia a llocs oprimits per brutals dictadures. Com s'ho van fer? Com explica Adam Curtis al seu documental, tot era qüestió de demonitzar l'enemic —el comunisme en aquella època, el terrorisme islàmic en l'actualitat— de totes les maneres possibles, sense cap mena d'escrúpols, fins a arribar a transformar-lo en una caricatura de la realitat. En definitiva, com que els americans eren els «bons» per definició, el poble virtuós escollit per Déu, podien permetre's el luxe atacar els altres països i expropiar-ne els recursos, perquè mai no poguessin ser utilitzats per posar en qüestió l'hegemonia d'Amèrica.

2.1. La construcció del cinema comercial i el seu significat ideològic

Amb el seu discurs els neoconservadors van guanyar les eleccions i Ronald Reagan va governar els Estats Units entre el 1981 i el 1989. Hollywood, com a bona indústria capitalista, havia de respondre als nous gustos i necessitats dels seus consumidors i promotors, és a dir dels americans i d'un públic cada mes vegada més ampli d'espectadors d'arreu del món. Aquesta ampliació del públic va anar acompanyada d'una decidida política publicitària de creació de gustos. No debades va ser en aquests anys de transicions sociopolítiques quan es produeix en el món del cinema el que Jameson (1991: 12) anomena la desaparició de la frontera modernista entre una cultura de les elits i una cultura comercial. El cinema es transformarà així en un artefacte postmodern, en consonància amb la nova època que, com va constatar Ernest Mandel, s'inaugura en aquesta època. El resultat de tot plegat és l'aparició d'un tipus de cinema concebut com a instrument mercantilista, tal com va assenyalar Colin McCabe (1995: 16-17) a la seva introducció al llibre de Jameson *La Estética Geopolítica*:

Debe considerarse, pues, la paradoja histórica de que este medio postmoderno recapitule el desarrollo estético fundamental realismo/arte moderno/postmodernidad, en el que el cine clásico de Hollywood representa el realismo(y un momento de inocencia respecto a los modos de representación),e l cine europeo de los cincuenta y los sesenta revive todas las paradojas de la modernidad (y en este caso Godard es la figura ejemplar) y el cine totalmente postmoderno tiene que esperar a los primeros años de la década de los setenta. En el cine actual las

distinciones (siempre precarias) entre gran arte y arte menor se han desvanecido en buena medida y la cultura y la economía atraviesan una y otra vez todos los niveles de ambos terrenos. El cine ofrece, incluso más que cualquier otro medio, si no la forma universal, cuando menos la posibilidad de combinar las tradiciones artísticas más antiguas y locales con las campañas publicitarias más modernas y globales. Es una forma cultural impregnada a todos sus niveles por las prácticas y paradojas del marketing, una práctica postmoderna que oscila entre la reproducción pasiva y la remodelación activa del público. Si la política del realismo es implícitamente reformista (la comprensión de la sociedad conduce directamente a su control) y la del arte moderno es vanguardista (las tendencias futuras del sistema son las que ofrecen la base para la acción política), todavía no está claro cuál será la política de la postmodernidad, aunque sí lo está que articulará los crecientes niveles de la micropolítica con turbulencias casi bloqueadas que apuntan a formas globales y cuyo origen se remontaría a la Liga de las Naciones.

S'hi va promoure, doncs, un canvi radical de la mentalitat de l'espectador mitjà, per avesar-lo al consum d'uns productes cinematogràfics amerats de l'idealisme simplista que es troba en els fonaments del pensament neoconservador. Va ser aleshores quan el tipus de cinema de pur entreteniment que oferia la sèrie B, començà a adquirir major prestigi comercial i, fins i tot, crític, com a conseqüència de la ja esmentada desaparició progressiva de la frontera entre la cultura de les elits i la popular. Probablement, un dels primers exemples i més significatius exemples de pel·lícula adscrita a aquesta tendència és *Star Wars* (George Lucas, 1977), un producte amb un generós pressupost i ambicions modestes, que es va convertir en la pel·lícula més taquillera de la història. En realitat, els seus plantejaments eren els d'una *space opera* bastant convencional, fidel a l'esperit dels serials televisius de Flash Gordon i Buck Rogers dels anys 30 i 40, protagonitzats per Buster Crabbe. De fet, en un primer moment, George Lucas volia fer una adaptació a la pantalla gran de Flash Gordon, però com que els drets ja estaven comprats per Dino de Laurentiis —que va produir al cap de tres anys la mediocre *Flash Gordon* (1980) de Mike Hodges— es va decidir a escriure pel seu compte una història original, encara que molt ajustada a l'esperit d'aventura que emanava del còmic d'Alex Raymond.

El projecte, com relata Juan Tejero en *¡Este rodaje es la guerra! (3ª parte)* (2005: va ser considerat amb pessimisme al llarg de totes les etapes de la seva realització, tant per part de la productora com pels actors —majoritàriament desconeguts, tret de Peter Cushing i d'Alec Guinness, convençut durant tot el rodatge que allò no era més que un estúpid conte de fades. Pel que fa als col·legues i amics de George Lucas, entre els quals figuraven noms com Martín Scorsese, Brian de Palma o Steven Spielberg, és a dir, molts dels renovadors del cinema americà dels 70 i gairebé

tots ells creadors de pel·lícules exigents amb l'espectador, després de visionar en privat una primera versió de la pel·lícula, pràcticament li'n donaren a Lucas el seu condol, ja que pensaven que seria un monumental fracàs. Simptomàticament, l'únic que es va sentir fascinat pel que acabava de veure va ser Steven Spielberg, que va pronosticar l'èxit de *Star Wars*, amb la qual cosa demostrava de passada la seva profunda sintonia amb els gustos del gran públic americà.

Com dèiem abans, es tracta d'una *space opera*, subgènere de la ciència-ficció «on es relaten històries sobre aventures tractades de forma romàntica i que en la major part dels casos tenen lloc a l'espai. Es pot considerar la *space opera* com la continuació natural de les novel·les d'aventures sobre escenaris exòtics i llunyans de l'espai però privat de l'element especulatiu propi de la ciència-ficció. Els personatges solen pertànyer a l'arquetip heroi-vilà, i els arguments típics tracten sobre viatges estel·lars, batalles, imperis galàctics, exhibint vistosos assoliments tecnològics.»⁶ Això no obstant, l'obra, dirigida, al cap i a la fi, per un autor tan cinèfil i hàbil com Lucas, presenta una diversitat d'influències de gèneres clàssics com el western, les pel·lícules de samurais —amb un argument inspirat en *Kakushi Toride no San-Akunin/The Hidden Fortress* (1958) d'Akira Kurosawa— o de pirates, amb una trama molt senzilla, que bàsicament s'atén a l'estructura del *monomite* estudiada per Joseph Campbell a la seva obra *El héroe de las mil caras* (1959: 34-139), on examina l'arquetip d'aquest personatge que enfronta al Mal tot seguint un itinerari arquetípic que s'inicia amb una crida a l'aventura, prossegueix amb la superació d'una sèrie de proves i culmina apoteòsicament en el rescat del món amenaçat. El protagonista, el jove aprenent de cavaller jedi Luke Skywalker, constitueix pràcticament una translació literal d'aquesta figura: al llarg de la trilogia fílmica s'enfronta a tots els mals, tant externs com interns, per a restaurar el Bé a la galàxia i redimir el seu pare. En definitiva, assistim una vegada més a la tòpica història de l'enfrontament del Bé contra el Mal, però ara magnificada per un gran pressupost i un guió d'una simplicitat que frega el simplisme i no es trenca el cap a l'hora de matisar aquells aspectes que podrien haver estat els més suggeridors de la cinta, com la naturalesa de la Força —l'enigmàtica energia que controla l'univers— o l'estructura política de l'Imperi —el règim dictatorial que controla la galàxia— o la ideologia del conflicte que l'enfronta als rebels.

⁶ Definició extreta de la *Viquipèdia*, corresponent a l'entrada «Space opera».

Malgrat tot, *Star Wars* és una pel·lícula honesta amb les seves ambicions: ofereix aventures espacials per a tots els públics, al costat d'aspectes bastant qüestionables, com les interpretacions dels actors —a excepció de Harrison Ford, Alec Guinness i Peter Cushing són tots molt mediocres— o un guió francament millorable, però és entretinguda i, en aquest sentit, satisfà la seva principal pretensió. El problema va sorgir quan les grans productores de Hollywood decidiren que el model de pel·lícula lleugera, accessible i frenètica, que oferia *Star Wars*, havia de ser reproduït i explotat massivament i s'hi va inaugurar l'era del cinema de consum ràpid i abundància d'efectes especials. Potser la demostració més conculcent de la seva popularitat la trobem en el fet que els mitjans de comunicació no van dubtar gens a l'hora de batejar la Iniciativa de Defensa Estratègica elaborada durant el mandat de Reagan amb el títol de la pel·lícula.

Alguns anys després, els èxits de taquilla de *Star Wars* i de *Jaws* (1975), van permetre a Steven Spielberg, associat amb Lucas, la creació d'una pel·lícula amb intencions similars. Ens referim a *Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark* (1981), basada en una idea original de George Lucas que s'inspirava directament en les pel·lícules de James Bond i les pel·lícules clàssiques i els serials d'aventures televisius dels anys cinquanta. Ara bé, tot i que l'ambientació es força diferent i presenta una realització moltíssim més acurada, amb un guió millor treballat i uns personatges carismàtics, no deixa de ser un exemple paradigmàtic de pel·lícula creada a partir de la fórmula encetada per *Star Wars*: un protagonista que reproduïx el viatge de l'heroi de Campbell, una font d'inspiració treta de serials i pel·lícules clàssiques, molta acció, efectes especials i una estricta divisió entre el Bé i el Mal. Un detall simptomàtic: en un principi, el protagonista, Indiana Jones havia de posseir una personalitat més tèrbola i patiria alcoholisme, com el personatge que interpreta Humphrey Bogart en *El Tesoro de Sierra Madre/The Treasure of the Sierra Madre* (1948) de John Huston, del qual heretaria també certa ironia i cobdícia, però sense desembocar en cap moment en la bogeria.

Més enllà de l'esquematisme argumental o de la clara línia definitòria que estableixen entre el Bé i el Mal, una altra cosa que tenen en comú moltes de les pel·lícules dels 80 —i que apareix ja a la filmografia de Lucas i Spielberg— serà la *nostàlgia*. L'era Reagan va ser enormement nostàlgica: molts americans enyoraven una època, no tan remota en realitat, com els anys 50, potser perquè el temps mític de la

infància de la generació aleshores en el poder, inclosos directors de cinema com els mateixos Lucas o Spielberg, però també perquè en l'imaginari popular havia cristal·litzat com l'època idíl·lica de l'hegemonia americana menys conflictiva i més pura. Ningú no semblava voler recordar que també va ser la dècada de la cacera de bruixes anticomunista del senador McCarthy, la de la Guerra de Corea o la dècada en què es va consolidar la situació de tensió entre les dues grans potències característica la guerra freda. Els conservadors americans volien recordar els anys 50 com la dècada del naixement del rock, de la consolidació de la prosperitat de la classe mitjana en els Estats Units —construïda sobre les ruïnes d'una Europa devastada per la guerra— o la de la consolidació d'un model familiar patriarcal estricta i purità en el qual xifraven l'encarnació de totes les virtuts nacionals i que en el seu moment ja va ser sotmès a crítica per pel·lícules polèmiques com *Peyton Place* (1957) de Mark Robson. No debades, George Lakoff, en el seu conegut llibre *No pienses en un elefante* (2007: 66), ha emfasitzat el paper que la família tradicional com a metàfora de la nació americana juga com a marc de referència primordial del discurs neoconservador:

los modelos de la estructura de la familia idealizada se sitúan en el centro de nuestra política, no tanto literal como metafóricamente (...), no como algo sobre lo que pensamos activamente, sino como un modo de estructurar nuestra manera de entender la difícil conceptualización de ese enorme grupo social que es la nación, en términos de algo más cercano a la casa, a la familia. Es algo que hacemos automáticamente, por lo general sin pensar conscientemente en ello.

De manera potser no gaire conscient, les pel·lícules de Lucas i Spielberg apel·laven a la nostàlgia d'un cinema que havia desaparegut o havia evolucionat, un cinema que va desaparèixer amb el Hollywood clàssic cap a finals dels anys 50. En aquest sentit, cal no oblidar que el mateix Lucas fou el director d'una de les pel·lícules nostàlgiques modernes més importants, *American Graffiti* (1973), que, com assenyala Jameson (1991: 48) suposa un intent de recuperar la realitat hipnòtica i ja perduda de l'era Eisenhower, una època prospera per a la *pax americana* i més ingènua. Segurament, per això els seus plantejaments filmics connectaven tan bé amb una audiència que volia recuperar amb un desesperat anhel aquella època «ingènua» i prospera que va esclatar a la cara de la societat americana arran de la Guerra del Vietnam, la Crisi del Petroli i els moviments contraculturals dels 60.

A banda de les pel·lícules d'entreteniment de Lucas i Spielberg, que van triomfar saber explotar en benefici propi el sentit comú de la societat americana de l'època, no

podem oblidar ací el paper destacat que les pel·lícules directament ideològiques assoleix en la filmografia produïda per la indústria de Hollywood. Als anys 80 s'hi perfila un nou model d'heroi, l'anomenat *action hero*, forjat essencialment a partir dels papers arquetípics encarnats per Arnold Schwarzenegger i Sylvester Stallone, tot i que va obtenir continuïtat amb una llarga sèrie d'epígons, com Dolph Lundgren, Steven Seagal, Jean-Claude Van Damme o Chuck Norris, més caracteritzats per les seves habilitats físiques que per les seves capacitats interpretatives, sempre molt limitades o inexistentes. L'*action hero* també era una figura inspirada pel cinema clàssic, encara que en aquest cas, a diferència d'Indiana Jones, la seva filiació no tenia tant a veure amb les pel·lícules d'aventures com amb les pel·lícules bèl·liques, el western o el cinema policíac dels anys 70. L'*action hero*, era una figura purament física, sense una gran personalitat; no li calia, perquè donava cos, en el sentit més literal de l'expressió, a un ideal rudimentari: el de la superioritat americana. Sens dubte, l'exemple paradigmàtic de pel·lícula de presentació d'un *action hero* és *First Blood* (1982), coneguda a Espanya com *Acorralado*. Es tracta, com és sabut, de la primera pel·lícula protagonitzada pel personatge de John Rambo, hereva espiritual de *The Green Berets/ Boinas Verdes* (1968), una de les escasses pel·lícules de propaganda de la Guerra de Vietnam, dirigida i protagonitzada per un John Wayne ja en hores molt baixes. La pel·lícula relata la història de John Rambo, un veterà boina verd, que va a visitar a un vell company d'armes. Al principi de la pel·lícula s'assabenta aquest que ha mort víctima de les seqüeles de la guerra i, al cap d'uns dies, la policia el deté per vagabund i s'hi acarnissa, sobretot quan veuen que ha sigut militar. Aleshores, Rambo recorda les tortures que va patir a Vietnam i reacciona violentament. Fuig de la presó i durant la persecució mata accidentalment a un policia en defensa pròpia, aleshores els policies es llancen a perseguir-lo amb tots els mitjans de què disposen, però Rambo és dur de pelar. La situació es torna cada cop més violenta, fins que les autoritats de Hope —nom fictici de la localitat on transcorre l'acció— reben la visita del coronel Trautman, antic superior i amic de Rambo qui s'encarregarà de fer-lo entrar en raó i fer-li depositar les armes. Al final de la pel·lícula, entre llàgrimes de ràbia, Rambo al coronel el frustrant i traumàtic els seus sentiments de ràbia i frustració, nascuts del fet que li va caldre lluitar i perdre una guerra que no era la seva, en la qual va veure com els seus companys morien de forma espantosa, i en tornar als Estats Units la gent no ha cessat de tractar-lo com si fos escòria.

En definitiva la pel·lícula a través de les paraules de Trautman i monòleg final del silenciós i inexpressiu Rambo, ens presenta aquest com una figura maltractada per la mateixa societat en defensa de la qual es va jugar la pell a Vietnam, però que sembla haver perdut l'autoestima fins al punt de menysprear als seus «herois». Aquest discurs, com explica David Selva Ruiz (2008: 89), constitueix un exemple de *propaganda secundària*, en què l'emissor no és la mateixa instància de poder, sinó un individu que en fa la funció de portaveu. La pel·lícula busca, d'una banda, reivindicar la desprestigiada imatge de la Guerra del Vietnam de cara als ulls dels americans i, de l'altra, altra crear un nou tipus d'heroi, més primari, bel·licista i musculós, com si el seu físic connotés el perill representat per una arma pesant (Valantin, 2008: 19). Aquest tipus d'heroi protagonitzava un tipus d'històries que posaven en escena un enfrontament arquetípic entre el Bé i el Mal, reduïts a extrems antagònics, i encarnats quasi sempre per individus concrets, en virtut d'una filosofia narrativa que s'aproxima al western més clàssic, concretament al tipus de westerns que va protagonitzar sovint John Wayne, l'antecedent més clar dels *action heroes* dels 80, tant per la seva presència i capacitat interpretativa com per la seva temptativa de realitzar als 70 un cinema de propaganda sobre la guerra de Vietnam, que no va arribar a quallar, però que va servir com a antecedent per a la visió idealista que volien transmetre del conflicte els cineastes proreaganistes que recolzaven el discurs sobre l'URSS i el comunisme com l'Imperi del Mal, motiu fonamental per entendre la ideologia neoliberal. Encara que per ser justos també hem de dir que les influències que aquest cinema va rebre del western o del cinema policial dels 70, estaven molt distorsionades. Sense anar més lluny, molts dels principals westerns que John Wayne va protagonitzar com a actor a les ordres de John Ford, que va ser el director que el va consolidar, possiblement sí que dividien el món entre el Bé i el Mal, però amb molts més matisos i amb el detall crucial que el Bé no sempre l'encarnaven els americans, tal com es pot comprovar a *Fort Apache* (1948), on un coronel de la cavalleria, interpretat per Henry Fonda i inspirat en el general Custer, provoca una guerra injusta contra uns indis innocents, que es desemboca en una massacre dels seus propis homes.

Pel que fa a la influència del cine policial dels 70, posar en relleu sobretot la figura de l'inspector Harry Callahan, interpretat per Clint Eastwood en *Dirty Harry/Harry el Sucio* (Don Siegel, 1971), una pel·lícula que ja apunta alguns tics

ideològics del cinema posterior, en presentar a un protagonista extremadament expeditiu, que es regeix pel seu propi codi moral i és capaç de transgredir les lleis i de fer servir una violència brutal per tal de combatre el crim. La principal diferència ideològica entre els protagonistes de *Dirty Harry* i de *First Blood* és que les accions de Callahan no són representatives del sistema i hi apareixen mostrades sense cap complaença. El final de la pel·lícula és ambigu, igual que el seu missatge implícit, ja que després de matar al psicòpata Scorpio, un individu al qual el sistema sembla incapaç de controlar, Harry llança la seva placa a l'aigua, tot donant a entendre que renuncia al seu càrrec en la policia. Poc després de l'estrena, la prestigiosa crítica de cinema Pauline Kael des de la seva tribuna de *The New Yorker*, definia la pel·lícula com «un decidit atac contra els valors democràtics» (Benoliel, 2007: 24-25), i n'interpretava el desenllaç com la plasmació fílmica d'una visió absolutament feixista, que legitimava la brutalitat de Callahan. Personalment, no ho tinc tan clar: en la pel·lícula hi ha una crítica al sistema policial i judicial de l'època i a la impotència mostrada davant de criminals com Scorpio, però no presenta en cap moment els mètodes de Harry com a positius, i la seva renúncia final pot ser interpretada com una presa de consciència que per a detenir a l'assassí ha hagut de convertir-se ell mateix en un altre assassí. No podem dir el mateix de les continuacions de *Dirty Harry*, molt més simplistes, però la primera pel·lícula de la sèrie crec que mereix una aproximació més matisada.

En les següents pel·lícules de la saga de Rambo, el discurs polític evoluciona cap a una perspectiva més triomfalista. En la segona pel·lícula *Rambo: First Blood Part II/Rambo: Acorralado Parte II* (1985, John Pan Cosmatos), el protagonista guanya simbòlicament la Guerra de Vietnam, després que l'envien a aquest país a buscar a uns soldats americans desapareguts; i en la tercera, *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988), el protagonista col·labora estretament amb la resistència afgana per a rescatar al coronel Trautman, que ha caigut en mans dels soviètics. Aquesta tercera pel·lícula mereix una revisió retrospectiva en clau irònica, ja que posa en relleu la unció absolutament ridícula amb què la propaganda americana tractava l'islamisme radical quan l'enemic a batre en l'escena internacional era tot un altre.

Una altra saga protagonitzada per Stallone i digna d'anàlisi és l'encetada amb *Rocky* (1976, John G. Avildsen). La primera pel·lícula és una al·legoria de l'*American Dream*, una exaltació de la igualtat d'oportunitats i la llibertat que permet que tots els

habitants dels Estats Units aconseguixin els seus objectius a la vida únicament amb el seu esforç i determinació. Aquesta concepció als 70, no cal dir-ho, començava a posar-se en entredit, arran dels problemes econòmics provocats a partir del 1973 per la crisi del preu del petroli, amb la consegüent *stagflation* (estancament + inflació). I és que, com assenyala Andrés Piqueras (2015: 24-25), aquesta crisi va ser només parcialment resolta

mediante la nueva mutación capitalista hacia un capitalismo híbrido, pero ahora basado en la exclusión y la crisis (dependiente también a escala mundial cada vez más de la guerra) como maneras de gestionar la relación Capital-Trabajo y, en general, la vida de las poblaciones, así como de convertir la Política en administración, tendente a eliminar la dimensión social (“keynesiana”) del capitalismo híbrido anterior.

Ara el sistema apostava per procediments de caràcter molt diferent, de manera que el somni individualista sustentat en els valors de l'esforç que emanaven de l'ètica protestant, segons els quals un individu podia arribar a escalar el cim de la societat a partir dels seus esglaons més baixos, començava a difuminar-se en un món en què l'individu acabava en algú que basa la seva realització personal en el consumisme i no en l'esforç. Al capdavant, estem parlant d'un món on les condicions laborals estan en perpetu canvi i l'anhelada promesa de la realització personal ha acabat convertida en la persecució d'un horitzó que s'allunya cm més va més.

Per això, la proposta de *Rocky* caldria qualificar-la, si més no, d'ingènua, atès que defensa un ideal que ni tan sols el cinema clàssic defensava amb aquesta radicalitat, tret d'alguna excepció com *The Fountainhead/El manantial* (1949) de King Vidor, versió d'una novel·la d'Ayn Rand, ideòloga precursora del neoliberalisme. L'argument de la pel·lícula de Stallone, en línies generals, gira al voltant de l'oportunitat que se li ofereix a Rocky Balboa, un boxejador desconegut, de lluitar pel títol mundial dels pesos pesants. Amb una gran força de voluntat, Rocky es prepara a consciència per al combat i també per als canvis que inevitables que l'esdeveniment comportarà per a la seva vida. Arribat el dia, s'enfronta amb el campió mundial, Apollo Creed, i està a punt de vèncer quan en l'últim moment sona la campana i el jurat es posa a deliberar sobre qui el guanyador. Al final guanya el combat Creed, però Rocky s'ha fet famós i, a més, ha trobat l'amor de la seva vida. En definitiva, un *happy end*. La pel·lícula defensa la pervivència de l'*American Dream*, a través d'un dels gèneres, com les pel·lícules sobre el món de la boxa, que hi ha estat més crític. Només cal recordar, per ratificar aquesta

afirmació, títols com *Body and Soul/Cuerpo y Alma* (Robert Rossen, 1947), *Champion/El ídolo de Barro* (Mark Robson, 1949), *The Harder They Fall/Más dura será la caída* (Mark Robson, 1956), *Fat City/Fat City, ciudad dorada* (John Huston, 1972) o la posterior *Raging Bull/Toro Salvaje* (Martin Scorsese, 1980) totes les quals ens relaten històries de personatges portats al límit, que acaben sacrificats tant físicament com espiritualment en la persecució d'un èxit que se'ls escapa de les mans o acaba per destruir-los del tot, tal com li passa a Jack la Motta en *Raging Bull* o al protagonista de *Champion*. A Rocky, en canvi, li ocorre tot el contrari, en la primera pel·lícula triomfa i en la continuació, *Rocky II* (Sylvester Stallone, 1979) assoleix finalment el campionat mundial. És la viva encarnació del *self-made man*, un mite típicament americà, que als anys 80 es va revifar de la mà de la propaganda neoconservadora, que volia vendre a la gent una imatge triomfalista de les seves possibilitats en una època de crisi. Precisament perquè en aquell moment, quan les diferències socials entre els rics i els pobres començaven a accentuar-se de forma molt notòria, era més il·lusòria que mai.

En les múltiples continuacions de la saga, el personatge va derivar cap a postures ideològicament més propagandístiques de la visió del món dels neoconservadors, fins a desembocar en *Rocky IV*, una de les pel·lícules més ridícules de la història del cine. L'argument de la pel·lícula és, a grans trets el següent: el 1985, Ivan Drago, un boxejador superpoderós —dopat amb una substància que el transforma en una mena de supercombatent—, procedent de l'URSS, fa la seva aparició als Estats Units. Molest per l'arrogància d'aquest nou atleta, Apollo Creed, gran amic de Rocky, decideix desafiar-lo, malgrat les advertències d'aquest últim. Però el que no era més que un simple combat d'exhibició es transforma en una tragèdia quan Apollo mor com a conseqüència dels brutals cops rebuts del seu adversari. Aclaparat pel sentiment de culpa per no haver pogut salvar el seu amic, que li havia fet prometre que no aturaria el combat per cap concepte, Rocky demana enfrontar-se a Drago sense diners en joc, cosa que li valdrà una suspensió de dos anys. El combat tindrà lloc en territori rus la nit de Nadal. Mentre Drago s'entrena amb un material d'elevada tecnologia i es dopa amb esteroides anabolitzants fins a les cel·les, Rocky marxa a entrenar-se amb Paulie i Duke a una granja a Sibèria sense Adrian, la seva dona, que no entén que busca Rocky en aquest combat d'elevats riscos. Quan s'enfronten Rocky, esperonat pel desig de venjar la mort

d'Apollo, humilia Drago i els seus entrenadors, es guanya el suport del públic rus i, fins i tot, en acabar el combat, pronuncia un discurs final on aposta per la reconciliació entre les nacions —això sí, embolicat amb la bandera americana i després de clavar-li al rus la pallissa de la seva vida, per descomptat. En realitat, com el lector haurà comprovat, *Rocky IV* constitueix una temptativa (fracassada) de reinventar la saga, fins ara definida per una estètica «realista», tot afegint-li elements de ciència-ficció com el superboxejador rus o un criat robot (!), alhora que sembla voler aproximar Rocky i Rambo pel que fa al seu discurs sobre l'Imperi del Mal i la superioritat dels americans sobre Rússia. Ben mirat, per derrotar un superhome rus, sols calia un americà ben motivat.

Més enllà de les pel·lícules de Stallone, també hem de destacar la filmografia d'Arnold Schwarzenegger, l'altre *action hero* dels 80. La pel·lícula que el va donar a conèixer va ser *Conan the Barbarian* (John Milius, 1982), un pastitxo basat en un clàssic del còmic del gènere d'espai i bruixeria escrit per Robert E. Howard, una mica a l'estil de produccions com *Star Wars* o *Indiana Jones*. Al començament de la pel·lícula assistim a un moment de la infantesa del protagonista en què el pare del protagonista li ensenya el «secret de l'acer» mentre fabrica una magnífica espasa, acompanyat d'una lliçó molt valuosa: en aquesta vida sols podràs refiar-te'n de la teva espasa. Poc després la família i tot el seu poble són massacrats, a excepció dels nens, que són fets esclaus. Després és venut com a gladiador i posteriorment alliberat. La resta de la pel·lícula ens mostra el viatge de Conan per a venjar-se de l'assassí de la seva família, un poderós bruixot anomenat Thulsa Doom, amb l'ajuda d'una guerrera, un lladre i un mag.

La pel·lícula la podem analitzar des de diferents angles. D'entrada, podem considerar l'aparició del gènere d'Espasa i Bruixeria al cinema dels 80 com una actualització del pèplum, però desvinculada del context històric o mitològic a què aquest encara remetia, alhora que li afegeix noves dosis de fantasia i el dota d'un protagonista titànic, que sembla bastant pròxim en molts sentits als personatges de Sylvester Stallone. El resultat de tot plegat dona lloc a una peculiar combinació entre el pèplum mitològic italià tardà —gènere en el qual va treballar el jove Schwarzenegger, com a protagonista de la infame *Hercules in New York* (1969) d'Arthur Allan Seidelman— protagonitzat per superhomes com els de les pel·lícules de Steve Reeves, i els personatges individualistes, partidaris de la ultraviolència, a l'estil dels herois de

Sylvester Stallone. Tot plegat amanit amb una estètica que mescla les èpoques i les civilitzacions, però sempre amb un rerefons cavernós que recorda lleugerament l'ambientació bàrbarament sinistra del *Macbeth* (1948) d'Orson Welles. I és que Conan és una pel·lícula sobre superhomes, i ho deixa ben clar des de la citació de Nietzsche que l'encapçala: «El que no ens mata, ens fa més forts» (*L'Anticrist*, 1895). Val a dir, que la pel·lícula pot parlar de superhomes, però en el sentit més físic i primitiu de la paraula, molt allunyat del que originalment Nietzsche li volia donar al terme. D'altra banda, ja posats a desmuntar la interpretació nietzscheana de la pel·lícula, cal recordar que l'*Übermensch* és una persona capaç de generar el seu propi sistema de valors tot identificant com a bo el que procedeix de la seva genuïna voluntat de poder, capacitat que Conan només exhibeix parcialment, ja que dóna per bo tot el que procedeix de la seva genuïna voluntat, però aquesta voluntat no ha estat construïda a partir d'una reflexió crítica sobre els valors morals adquirits durant la primera infantesa. L'ha construïda durant la seva vida adulta, a partir de la revolta contra les imposicions de l'adolescència i la joventut, però mantenint els valors que el seu pare li va inculcar en la seva infantesa. Conan, doncs, no es desvincula dels valors de la comunitat de la qual prové per crear uns de nous, fruit de l'experiència. De fet, en aquest aspecte fonamental, podríem qualificar-lo com un conservador a la manera de Rambo, amb qui comparteix molts trets, com la mentalitat primària, bel·licista, i la imposició del seu codi moral a través de la força física i la violència. Per això, encara que *Conan*, al contrari que *Rambo*, no és una pel·lícula obertament ideològica, sí que juga a reforçar una imatge heroica que havia començat a obrir-se pas entre el públic americà.

L'altre fenomen comercial que es va produir als 80 van ser les adaptacions de còmics de superherois. La primera va ser *Superman* (1978, Richard Donner), una pel·lícula que venia precedida per la moda del cinema comercial amb un gran desplegament d'efectes especials que havia inaugurat *Star Wars* l'any anterior. El personatge de Superman va ser analitzat per Umberto Eco en *Apocalípticos y Integrados* (1968: 249-297), on arribava a la conclusió que el seu èxit prové del fet que el veritable heroi per al lector no és Superman, sinó el seu alter ego, Clark Kent, la representació més vulgar imaginable de l'americà de classe mitjana, un individu marginat, acomplexat i menyspreat pels seus companys masculins, però que alimenta l'esperança secreta que sota la seva pàtina de mediocritat sorgeixi un superhome. D'altra

banda, Superman va ser creat l'any 1933, en un país assolat per la Gran Depressió, com un personatge que amb els seus poders sobrehumans podia solucionar els problemes de la població, gràcies a la por que infonia als polítics corruptes i als empresaris sense escrúpols i a les pallisses que administrava als malfactors. En cert sentit, era un personatge que més que enfrontar-se al Mal, s'enfrontava a la decadència d'una societat a partir d'un plantejament tenia molt a veure amb la lluita de classes, atès que se'l podia considerar un genuí representant de la classe mitjana en lluita contra aquells que la volien destruir. En canvi, la versió de Superman que es va adaptar al cinema tenia molt més a veure amb l'evolució que el personatge va sofrir en les dècades posteriors, en mans guionistes que el van distanciar de contextos més socials i policials, van incrementar els seus poders i el van enfrontar a un altre tipus d'amenaques de tipus més fantàstic com ara mad doctors, cíborgs, alienígenes, éssers extradimensionals i altres supermalvats.

En la pel·lícula de Richard Donner, *Superman/Clark Kent*, tot partint de la seva naturalesa dual, tan de naturalesa existencial (home mediocre versus superhome) com «cultural» (humà versus kryptoniana), es converteix en una al·legoria de l'*American Dream*. De fet, representa a la perfecció la ideologia de l'Amèrica de la postguerra segons la qual qualsevol persona, ni que fos immigrant, podia arribar fins al cim de la piràmide social, sense importat la humilitat del seu origen. No debades, Superman pot ser vist en el pla simbòlic com un immigrant il·legal procedent d'un altre planeta, adoptat per uns grangers americans. El Superman de Donner, doncs, no s'involucra en els problemes interns del país, sinó que encarnaria ja la posició dels Estats Units en la política internacional de les pròximes dècades: el deure de Superman és enfrontar-se al Mal —encarnat per Lex Luthor, interpretat per Gene Hackman— i redimir la humanitat dels seus pecats per obra d'un miracle suprem (fa retrocedir el temps) gràcies al qual impedeix que Luthor engegui els seus plans diabòlics. Superman assoleix així una doble naturalesa final: la d'al·legoria cristiana i la d'encarnació de la nova Amèrica de l'era Reagan, una benefactora que observa als mortals des dels cels.

Al cap d'una dècada, quan el fenomen de Superman ja començava a declinar, en paral·lel a l'ocàs de l'administració Reagan i la Unió Soviètica, va sorgir la idea d'adaptar a la pantalla gran les aventures d'un nou superheroi, Batman. La pel·lícula del mateix nom (*Batman*, 1989), dirigida per Tim Burton, ens presenta una figura molt

diferent de Superman, ubicada en un context social molt diferent: la fosca i perillosa ciutat Gotham City, assolada per la criminalitat i protegida només per un cos de policia corcat per la corrupció. Malgrat els esforços esmerçats pel fiscal de districte, Harvey Dent, i el comissari de policia Jim Gordon, la ciutat esdevé des de fa anys cada volta més insegura, fins que apareix Batman, el Senyor de la Nit, per enfrontar-se al Joker, un delinqüent que amenaça amb la completa destrucció de l'ordre social, mentre Vicky Vale, una reconeguda periodista, intenta descobrir el secret que s'amaga darrere la identitat de l'home Ratpenat i les seves motivacions.

Les pel·lícules de Batman reflecteixen un canvi radical de perspectiva respecte a les de Superman, tant a escala visual com argumental. La ciutat de Gotham és claustrofòbica i expressionista, ancorada en el passat, en comparació amb el modern ambient urbà de Superman. D'altra banda, Batman és un heroi local i el seu objectiu consisteix a lluitar contra el crim en una ciutat en la qual tot el món és boig o sembla a punt de tornar-s'hi. L'Amèrica de Batman es troba molt allunyada de l'idealisme reaganian de Superman i posa l'èmfasi en les desigualtats socials i la corrupció política i empresarial, alhora que deixa intuir que l'heroi —un empresari d'èxit— potser no és molt millor que els malvats a qui s'enfronta. En les dues pel·lícules de Tim Burton, el personatge de Batman és tractat amb un cert distanciament, a fi de provocar una certa inquietud sobre la seva vertadera naturalesa. Realment, no sembla algú que vulgui millorar la societat, sinó que la seva lluita contra el crim té més a veure amb el comportament compulsiu d'un dement que amb el d'un idealista. No debades, les pel·lícules de Batman reflecteixen una societat en la qual el discurs sobre l'Imperi del Mal de l'era Reagan començava progressivament a decaure i la seva atenció tornava a concentrar-se en els propis defectes. Encara així, les pel·lícules de Batman de Tim Burton resultaven incòmodes per la seva ambigüitat i el caràcter tèrbol dels seus personatges, en especial la continuació, *Batman Returns* (1992), on el malvat de la cinta era directament un empresari sense escrúpols, interpretat per Christopher Walken, cosa que va provocar que els executius de la Warner apartaren Burton de la direcció de la saga. A càrrec del projecte posaren a Joel Schumacher, que el va degradar a un mer passatemps en *Batman Forever* (1995) i el va enfonsar críticament i econòmicament amb *Batman & Robin* (1997), la culminació d'una saga que havia decidit suïcidar-se en intentar fer-se més familiar i infantil. Probablement, el que els executius de la Warner i

Schumacher no van entendre és que el que fa especial i autèntic al personatge de Batman respecte d'altres superherois és el retrat de l'anomia social que recorre de punta a punta les seves històries.

Quan parlem del cinema comercial dels 80, no podem oblidar fer esment a la moda del cinema nostàlgic. Una nostàlgia pels anys 50 i principis dels 60 que, com ja hem assenyalat abans, va començar amb *American Graffiti* (1973) de George Lucas, on se'ns proporcionava una imatge visió festiva i joiosa d'aquella època a través dels ulls d'uns adolescents que podrien molt bé ser el mateix director i els seus amics. Amb tot, als anys 70 la visió nostàlgica dels 50 no era encara predominant. De fet, si revisem algunes de les pel·lícules clàssiques d'aquella dècada, com *El Padrino II/ The Godfather: Part II* (Francis Ford Coppola, 1974), el que ens mostra és una època marcada pels conflictes polítics internacionals i per la corrupció interna. Simptomàticament, la pel·lícula que dels 70 que definirà canònicament la visió dels anys 50 que s'imposa en el cinema d'aquest període va ser *L'última pel·lícula/The Last Picture Show* (Peter Bogdanovich, 1971), un film que ens relata les vides de tres joves adolescents (Sonny, Duane i Jacy) insatisfets i avorrits, atrapats en una petita ciutat de Texas. Els tres adolescents es converteixen en espectadors de les seves pròpies vides en una localitat tancada en si mateixa, en el qual hi ha ben poca cosa a fer i la seva vida s'assembla a un somni immòbil que es desenvolupa entre un vell cinema, una sala de billar i un cafè que roman tota la nit obert. *The Last Picture Show* és, doncs, el retrat fantasmagòric d'una època trista, ambientat en un lloc encara més trist, pel qual els seus joves protagonistes deambulen com si fossin ànimes en pena, bo i tractant de buscar-ne una fugida. Per a més desesperació, a poc a poc desapareixen les poques coses que hi feien la vida tolerable: el cinema tanca i els joves se'n van a la guerra de Corea, tot deixant darrere seu a un dels protagonistes, Sonny (Timothy Bottoms), que sembla condemnat a agranar una pols que tornarà a aparèixer una vegada i una altra. La realitat que retrata *The Last Picture Show*, és desolació en estat pur, el retrat d'uns personatges obligats a viure unes vides que no han elegit, en un poble on la violència i la repressió sexual estan a l'ordre del dia. Com si fos una resposta al crit de fugida que es desprèn de *The Last Picture Show*, l'any 1975 es va estrenar *Badlands* (Terrence Malick, 1973) que conta una història inspirada en el cas real d'una parella d'adolescents avorrits que es llancen a la carretera després que el noi, Kit Carruthers (Martin Sheen) assassini el

brutal pare de la noia, Holly Sargis (Sissy Spacek). Ell està obsessionat amb James Dean i mata sense remordiments a qualsevol que suposi un mínim obstacle, ella es deixa portar, com si res del que passa al seu voltant li importés de veritat, actitud que aporta contrast a la narració. Al capdavant, Holly, cansada de la fugida, l'abandona i ell és detingut per la policia, tothom comenta que s'assembla a James Dean i Kit és feliç i se sent admirat. En molts sentits, *Badlands* constitueix el complement perfecte de l'amarga crítica a la tradicional societat americana de mitjan segle XX que mostrava *The Last Picture Show*, una societat que abocava els joves de les classes populars a una existència sense perspectives de futur, completament alienada pels estereotips inculcats per la televisió, el cinema i les revistes.

Aquesta visió dels anys 50, com veurem a continuació, resulta molt diferent de la predominant en el cinema dels 80, on es va intentar vendre una visió més positiva d'aquella dècada. La pel·lícula fundacional d'aquesta revisió feliç dels 50 és *Grease* (Randall Kleiser, 1978), l'argument de la qual transcorre durant l'estiu del 1958. Sandy, una estudiant australiana, va de vacances als Estats Units i coneix Danny, el cap de la banda de joves dels «T-Birds». S'enamoren, però el seu amor és interromput per la fi de les vacances, ja que Sandy ha de tornar al seu país. Tanmateix, l'atzar fa que Sandy es quedi a Amèrica i que es matriculi a l'institut Rydell, que és el mateix on estudia Danny, tot i que ella no ho sap. Allí es fa amiga d'un grup de noies, les «Pink Ladies», liderat per Betty Rizzo. Mentrestant, Danny i Sandy expliquen als seus amics, cadascun pel seu costat, versions molt diferents en el to del seu amor de vacances perdut. Quan finalment es troben, decideixen reprendre la seva relació encara que l'ambient de l'institut no fa més que propiciar els malentesos. En paral·lel, hi ha la rivalitat entre la banda de Danny, els «T-Birds» i la dels «Scorpions», que es dilucida mitjançant una carrera de cotxes. Tot i això, la pel·lícula en cap moment abandona el to lleuger de la comèdia i, com és preceptiu, desemboca en un *happy end*: Sandy i Danny esforçar-se per millorar la seva relació i tot acaba en una exaltació de l'amistat col·lectiva i dels anys de joventut.

Ben mirat, *Grease* representa una mena de *remake* amable de *West Side Story* (Robert Wise-Jerome Robbins, 1961), però despullat de la violència, la tragèdia i les tensions racials i afegint-hi sentit de l'humor i una estètica caracteritzada pel kitsch i la paròdia. És un pastitxo fet a consciència de tots els tòpics de les pel·lícules d'adolescents dels 50 i principis dels 60, perfectament adaptat a la revisió històrica dels

anys 50 i principis del 60 en clau nostàlgica i optimista que van propiciar els neocons i es podia observar ja en *American Graffiti*: hi trobem la rivalitat entre dos grups d'adolescents de *West Side Story*, les carreres de cotxes de *Rebel Without a Cause/Rebelde Sin Causa* (Nicholas Ray, 1955) o el tràgic enamorament de dos adolescents que provenen d'entorns molt diferents de *Peyton Place* (Mark Robson, 1957) o *Splendor in the Grass/Esplendor en la Hierba* (Elia Kazan, 1965), però desproveïts tota la tragèdia i la tensió sexual i racial, així com de les crítiques a la moral benpensant que contenien aquestes pel·lícules. Una altra revisió d'aquest període, similar en intencions i cinematogràficament més influent, és *Back to the Future/Regreso al Futuro* (Robert Zemeckis, 1985). La pel·lícula relata les aventures de Marty McFly, un adolescent enviat accidentalment trenta anys enrere (del 1985 al 1955), quan el seu amic Emmett Brown, inventor d'una màquina que permet viatjar en el temps és assassinat per uns terroristes. La seva irrupció en l'any 1955 canvia la història i posa en perill la seva mateixa existència en evitar accidentalment el moment en què els seus pares es van conèixer i enamorar. Marty, amb l'ajuda de la versió del 1955 del Dr. Brown, intenta tornar a unir els seus pares per assegurar la seva existència i evitar una paradoxa temporal, mentre treballa en la reparació de la màquina del temps amb els mitjans de l'època. Al final aconsegueix resoldre la situació d'una forma tan exitosa que el seu viatge al passat contribueix a la felicitat futura dels seus pares i a la supervivència del seu amic Emmet Brown. *Back to the Future*, mostra en major mesura que *Grease* una visió utòpica dels anys 50, ja que mentre que aquesta enfoca l'acció amb un cert distanciament de la realitat, *Back to the Future* es concentra en l'evolució de la realitat social de l'època i mostra la societat dels 80 com una evolució de la de mitjan segle XX, o millor dit, com l'evolució de la versió de la societat d'aquells anys que ens mostra la pel·lícula. D'acord amb aquesta visió interessada, s'estableix una íntima connexió lògica entre els dos moments temporals, de manera que els esdeveniments que s'inicien als 50 troben la seva maduració lògica als 80, i al contrari, la visió que d'un adolescent dels 80 pot transformar la realitat dels 50. La pel·lícula és plena de detalls que avalen aquest plantejament ideològic interessat: el negre que s'hi guanya la vida com a escombriaire és elegit alcalde en els 80, arran d'un suggeriment que li va fer McFly —el mite del *self-made man* hi reemplaça la lluita pels drets civils—; una parella d'adolescents desgraciats i sexualment reprimits es transformaran en triomfadors en el futur creat per McFly als 80; el rock, mitjançant una paradoxa temporal, li és inspirat a

Chuck Berry a partir de la música que toca McFly; el científic mort és ressuscitat per McFly, etc.

McFly representa bàsicament la fascinació que les elits dirigents dels anys 80 experimentaven envers l'Amèrica de feia trenta anys, un món que, com es veu a la pel·lícula, no és totalment idíl·lic, però que pot acabar sent-ho després de la «revisió» efectuada per un jove dels 80 com Marty McFly, que en aquest sentit encarna la posició dels intel·lectuals neoconservadors de l'era Reagan. La pel·lícula, doncs, pot ser interpretada tant com una metàfora de la revisió del passat que s'hi estava duent a terme, a fi de ressaltar-ne els aspectes «positius» i silenciar-ne els conflictius com ara la lluita pels drets civils dels negres o l'atribució de la invenció del rock a un blanc. Per aquest camí, la pel·lícula arriba a incórrer conscientment en l'autoparòdia, com en el famós diàleg en què Marty comenta a un incrèdul Dr. Brown que Ronald Reagan, l'actor, arribarà a president dels Estats Units. No ha de sorprendre que el mateix Reagan figurés entre els admiradors de *Back to the Future*, fins al punt de citar-la en els seus discursos,⁷ ja que representava molt bé la visió nostàlgica i conservadora que els neoconservadors volien donar dels anys 50.

Posteriorment, es van realitzar altres pel·lícules de temàtica nostàlgica més o menys populars com *Peggy Sue Got Married/Peggy Sue se casó* (Francis Ford Coppola, 1986) una cinta que, camuflada sota l'aparença de nostàlgia, conté una crítica a la idea imperant que la idealització operada per la ideologia podia transformar el passat o, si més no, les seves conseqüències en el present, ja que, com explica Orwell al capítol III de la seva novel·la *1984* (1949): «Qui controla el present controla el passat i qui controla el passat controlarà el futur». La pel·lícula, en poques paraules, conta la història, molt emotiva i plena de matisos —no debades Coppola és un dels grans directors de la història del cinema— d'una dona separada en els anys 80 del seu marit que viatjarà en el temps a l'època de la seva joventut, a començaments dels 60, a causa d'un accident. Ella recorda els anys de la seva joventut com un temps de felicitat però alhora com l'època en què va prendre les decisions que l'han portada al fracàs de la seva relació de parella. En conseqüència, tractarà de rectificar els errors que va cometre, fins que comprendrà que el passat no es pot modificar i acaba acceptant el seu futur marit i

⁷ Podeu escoltar el tall del discurs al·ludit de Ronald Reagan a <<https://www.youtube.com/watch?v=10NSIp2g-xc>>.

acceptant-se a si, amb la qual cosa el viatge al passat li proporciona una visió més madura del que ha estat la seva vida i, de retop, dóna pas un *happy end* en què el marit, quan s'assabenta de l'accident que ha sofert, retorna amb la protagonista, perquè comprèn que mai no han deixat d'estimar-se.

Finalment, una altra pel·lícula nostàlgica, si bé amb peculiaritats, que cal recordar ací és *Stand by Me/Cuenta Conmigo* (Rob Reiner, 1986), basada en una novel·la de Stephen King, però allunyada dels seus arguments més gòtics i fantàstics. La pel·lícula comença el 1985, quan, després de llegir al diari la notícia de la mort d'un vell conegut, l'escriptor Gordie Lachance (Richard Dreyfuss) recorda un viatge que va emprendre durant la seva infantesa al costat del seu grup d'amics. La història es desenvolupa al llarg del setembre de 1959 en el fictici poble de Castle Rock, a Oregon, durant el cap de setmana anterior al Labor Day, que se celebra als Estats Units el primer dilluns de setembre. Els protagonistes són el narrador Gordie Lachance (Wil Wheaton), i els seus tres amics, Chris Chambers (River Phoenix), Teddy Duchamp (Corey Feldman), i Vern Tessio (Jerry O'Connell). Cadascun dels personatges pateix d'algun complex a causa dels seus defectes emocionals o físics: Chris forma part d'una família d'alcohòlics i criminals, raó per la qual molta gent l'identifica com a tal; Teddy va patir abusos físics del seu pare i és emocionalment feble; Vern té problemes de sobrepès i és bastant covard; Gordie és el menys pertorbat, però sofreix per culpa de la indiferència dels seus pares després de la mort del seu germà gran, Denny (John Cusack), en un accident de carretera. Els quatre nois decideixen emprendre una aventura després que Vern hagi escoltat al seu germà i a un amic d'aquest parlar sobre el lloc on es troba el cadàver de Ray Brower (Kent W. Luttrell), un noi de la seva edat desaparegut dies enrere. Aquest McGuffin argumental de la recerca del cadàver serà el punt de partida per a una aventura iniciàtica que farà madurar als seus protagonistes. *Stand by Me* és una mena de versió realista i més madura de la pel·lícula d'aventures juvenils *The Goonies* (Richard Donner, 1985), estrenada l'any anterior. Ara bé, una mica a la manera de *Peggy Sue Got Married*, proposava un acostament a un tema ja tocat (l'amistat), però des d'una perspectiva més complexa i madura, allunyada de l'infantilisme tan del gust del cinema de l'època. El resultat va ser una pel·lícula nostàlgica, amb cert regust moralitzant, però no exempta de certs tocs sinistres, molt del gust de les històries de Stephen King.

Amb l'anàlisi de les pel·lícules nostàlgiques, arribem al final del nostre recorregut pel cinema comercial americà dels anys 80. Com hem vist, la major part de les pel·lícules comercials d'aquesta època van oferir una visió més triomfalista i menys crítica sobre la identitat americana que la que oferien en dècades anteriors. Aquest tipus de cinema va evolucionar en alguns casos, en d'altres va desaparèixer progressivament, com és el cas de les pel·lícules explícitament ideològiques i propagandístiques de l'era Reagan, encara que la seva influència és notable en el cinema posterior. Es va tornar així a un tipus de cine més crític, que Hollywood mai no havia abandonat del tot, com explica Shlomo Sand a la interessant anàlisi que realitza de les pel·lícules sobre Vietnam rodades als 80 i principis dels 90, gràcies a la iniciativa de directors molt més crítics com Stanley Kubrick o Oliver Stone:

Los comentarios abiertamente pacifistas que poblaban las películas de finales de los años setenta son el reflejo del espíritu moderado y conciliador que reinaba en Estados Unidos durante la presidencia de Jimmy Carter. En 1980, el republicano Ronald Reagan alcanzó el poder: en la primera mitad de dicha década, Hollywood siguió realizando filmes pacifistas sobre aquellos antiguos combatientes de Vietnam cuya vida había quedado destrozada tras el conflicto —los ejemplos más conocidos son *El camino de Cutter*—, pero los grandes éxitos cinematográficos de esa administración serán largometrajes militaristas con el soldado traumatizado como eje. La serie de *Rambo*, con Sylvester Stallone, se inició en 1982. Para atenuar un tanto el shock de la derrota nacional, el guerrero Rambo, un hombre que no confía en el ejército sino tan sólo en su fuerza y en sus instintos, regresa a Vietnam para vengarse y liberar a los prisioneros norteamericanos. Rambo es, en gran medida, un Tarzán post-Vietnam que actúa solo, en las selvas del sureste asiático. Según esta exitosa serie de películas, los políticos cobardes y los militares emboscados en la retaguardia son los responsables de la debacle, del mismo modo que la superioridad del hombre blanco, individualista, viril y musculoso no sólo no está en duda, sino que, gracias a Rambo, el rebelde, se ve confirmada y recupera su lugar en el centro del sueño americano, como si nada hubiera pasado. Los estudios no tardaron en producir otras películas con héroes francotiradores que, en solitario, consiguen vencer a millares de enemigos amarillos. Así, las películas bélicas tan populares, que culminan con una victoria norteamericana aplastante, pusieron su grano de arena a la hora de reescribir la Historia. Paralelamente, en la segunda mitad de los años ochenta y a principios de los años noventa, la guerra de Vietnam volvió a ser el objeto de diversas películas de ficción críticas. Las más contundentes fueron *La chaqueta metálica*, de Stanley Kubrick, *Good Morning, Vietnam*, de Barry Levinson, ambas de 1987, *Corazones de hierro*, de Brian De Palma, de 1989, y la trilogía vietnamita de Oliver Stone, con *Platoon*, en 1986, *Nacido el 4 de julio*, en 1989, y *El cielo y la tierra*, en 1993. El filme analítico y frío de Kubrick aspiraba a convertirse en una reflexión universal sobre la transformación del ser humano en una máquina de guerra. El de Levinson es una sátira mordaz que gira en torno de un locutor de radio inconformista en Saigón. Sin embargo, la presencia del conflicto entre norteamericanos y vietnamitas alcanza un grado de tensión máximo en la película de De Palma y en dos de los filmes de Stone. (Sand, 2004: 468-469)

Encara així, el cinema comercial pròpiament dit ja no va tornar a ser el mateix, el públic americà s'havia acostumat a un tipus de pel·lícules molt més basades en

l'espectacularitat i en l'acció que en altres aspectes més sofisticats com ara el guió, la innovació o la capacitat crítica. A partir d'aquest moment, alguns gèneres cinematogràfics, com el melodrama —un gènere tradicionalment bastant conservador a causa de la seva defensa dels valors familiars, que sovint se situaven en el centre de la trama— pràcticament van desaparèixer o van quedar relegats a la condició de subproductes de consum televisiu. Paradoxalment, doncs, un dels efectes «perversos» de l'«infantilisme» del cinema que es va produir al llarg de l'era Reagan va ser la marginació en la pantalla gran de tota una sèrie de pel·lícules melodramàtiques que defensaven més clarament els valors d'organitzacions com la Majoria Moral, caracteritzades per un discurs contrari al divorci i l'avortament i favorable al manteniment de la família autoritària i patriarcal. Això significava la condemna a la marginació de cintes com *Kramer vs. Kramer/ Kramer contra Kramer* (Robert Benton, 1979) —guanyadora, per cert, de l'Oscar a la millor pel·lícula l'any de l'estrena d'*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)—, que ja no gaudien de l'acceptació d'un públic massiu avesat a un continu espectacle de focs d'artifici. Com veurem al capítol següent, la reivindicació dels valors familiars als anys 90 va passar de ser un patrimoni del melodrama a esdevenir una constant en el cinema d'acció i catàstrofes de Hollywood. D'altra banda, també podríem especular amb el fet que el muntatge ideològic destinat a afavorir als anys 80 i 90 la caiguda de l'URSS, un cop aquesta es va produir, va fer que el discurs sobre l'Imperi del Mal que havia fomentat l'administració Reagan comencés a perdre sentit en món cada vegada més globalitzat i multipolar. Si ja no hi havia un enemic extern a qui combatre, quin sentit tenia continuar perpetuant aquesta distinció? Fou aleshores quan el cinema d'acció dels anys 90 va assimilar de manera gairebé unànime la lliçó de Lucas i Spielberg i es va reconvertir en una fàbrica de pastitxos centrats en una visió del món que s'emmirallava en el passat, com a conseqüència de la banalitat d'un present que politòlegs com Francis Fukuyama (*The End of History and the Last Man*, 1989) van designar com l'època del triomf definitiu del capitalisme com a sistema econòmic i de l'abolició de la història i de les ideologies, d'acord amb una interpretació molt sui generis de Hegel. En aquestes condicions, com assenyala Jameson,

no hay dudas de que la lógica del simulacro, con su transformación de más antiguas realidades en imágenes de televisión, no se limita a replicar la lógica del capitalismo tardío, sino que la refuerza y la intensifica. Mientras tanto, a los grupos políticos que tratan de intervenir activamente en la historia y modificar su pasividad actual (sea con vistas a canalizarla hacia la

transformación socialista de la sociedad o a encaminarla al restablecimiento regresivo de un pasado fantástico menos complejo que el presente) tiene que resultarles deplorable y reprensible una forma cultural de adicción a la imagen que, mediante la transformación de espejismos visuales, estereotipos o textos del pasado, elimina afectivamente todo sentido práctico del futuro y del proyecto colectivo, con lo que la reflexión sobre el cambio futuro se limita a fantasías sobre catástrofes y cataclismos inevitables que abarcan desde visiones de «terrorismo» hasta el temor al cáncer del individuo. (Jameson, 1991, 102-103)

Simptomàticament, una pel·lícula que va ser molt conscient d'aquesta realitat va ser *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), que ens presentava un futur globalitzat en el qual culturalment semblava no haver-hi espai per a la innovació, circumstància que es traduïa en una societat futurista molt avançada tecnològicament, però ancorada en models morals i estètics del passat. Totes les creacions futuristes semblen mirar als ulls a la història de la humanitat, com si les persones volguessin ocultar-se a elles mateixes que tot el que les feia «tradicionalment» humanes ha desaparegut engolit per l'efecte d'un capitalisme salvatge i sense fronteres, representat a la pel·lícula per l'aclaparadora visió que ens mostra de Los Angeles mostrada Potser pel fet de tractar-se d'una pel·lícula estrenada en una època en què s'estava construint una realitat que hi apareixia radicalment qüestionat, *Blade Runner* va constituir un autèntic fracàs en el terreny crític i de taquilla, circumstància que durant dècades va dissuadir els productors d'invertir grans pressupostos en projectes de ciència-ficció «intel·lectual», no centrats arguments centrats directament en l'acció de la ciència-ficció (García Ramón, 2010: 56-57).

Realitzar una valoració general sobre el cinema comercial dels anys 80 és difícil, ja que, d'una banda, consolida moltes de les tendències del cinema actual, com poden ser la voga de les sagues o la proliferació de gèneres com el cinema fantàstic i de superherois i, de l'altra, es troba en l'origen de l'actual predomini d'un cinema d'acció ideològicament bastant conservador. Del que no hi ha dubte és que ha influenciat de manera decisiva la trajectòria posterior de la indústria Hollywood i presagia l'exclusió d'aquesta d'un cinema més crític, que va viure el seu últim moment de glòria en la segona meitat de la dècada dels 80 i va desaparèixer definitivament a començaments del segle XXI, per falta d'audiència. En qualsevol cas, és en aquesta època quan s'origina la tendència característica del cinema actual de posar l'accent en productes d'entreteniment que facilitin al gran públic una evasió de les turbulències socials i econòmiques sofertes pel sistema capitalista al llarg de les últimes dècades (Piqueras, 2015).

2.2. El cinema postapocalíptic i de ciència-ficció.

Com hem vist a l'apartat anterior, el cinema comercial esdevingué a poc a poc més banal, concentrant-se en l'entreteniment de l'espectador i excloent qualsevol intent d'introduir-hi algun element capaç d'eleva-lo a una categoria superior a la del mer entreteniment. No és d'estranyar, doncs, que aquells directors que, en el context de la indústria del cinema, volien fer pel·lícules més personals o crítiques, assagessin altres camins. Els anys 80 van suposar, d'una banda, una renovació del cinema de sèrie B i, de l'altra, la consolidació del cinema independent. Dins l'àmbit de la sèrie B cal destacar les diverses aportacions de George A. Romero a la seva saga sobre els zombis, a raó d'una nova pel·lícula de la saga cada dècada aproximadament —tendència que va trencar durant la dècada dels 2000, amb la realització de tres pel·lícules sobre l'assumpte—, com si desitgés reflectir el pas del temps entre una pel·lícula i una altra, tot establint una equivalència entre l'evolució del seu món postapocalíptic i l'evolució del nostre món, circumstància que li permetia traslladar aspectes i problemes del nostre món al seu univers de ficció. Ho podem il·lustrar molt clarament amb *Day of the Dead* (1985), on la crítica als valors reaccionaris i al militarisme de la societat americana de l'era Reagan resulta evident des del principi. De fet un dels punts clau de la pel·lícula es la seva ambientació en una instal·lació militar. L'argument de la pel·lícula ens trasllada a un món on l'apocalipsi tingué lloc fa anys i la invasió dels morts vivents ha assolit una escala planetària, fins al punt que, en l'època en què transcorre la pel·lícula es calcula que hi ha uns 400.000 zombis per cada persona viva.

Al principi de la pel·lícula apareix en escena un petit grup de persones que busquen amb un helicòpter eventuais supervivents de la catàstrofe, val a dir que sense èxit. Després del fracàs, tornen a la seva base, un camp militar fortificat construït sobre un búnquer subterrani. La trama gira en gran part al voltant de la forta tensió existent entre les dues faccions dels habitants del búnquer: els militars i els científics, que simbolitzen el poder del complex militar-industrial (Sánchez Hernández, 2009) i, arribat el cas, també les seves contradiccions internes. Els primers són partidaris de l'erradicació inexorable dels zombis, mentre que els científics tracten de trobar el mitjà de controlar-los, mitjançant l'experimentació amb un mort-vivent capturat i «domesticat» per un dels metges amb tècniques de teràpia conductista, que ha començat a expressar certes emocions humanes. La tensió entre ells esclata durant una batuda de

captura de morts vivents, en la qual el grup de soldats és dramàticament delmat, fet que precipita l'enfrontament entre els científics i els soldats.

Encara que en el seu moment va sorprendre pel to *gore* d'algunes escenes, la pel·lícula és, tanmateix, l'entrega més optimista de la saga dels zombis dirigida per Romero. Els autoproclamats defensors de la «civilització», és a dir, els militars, hi exhibeixen un comportament autoritari i feixista. El seu comandant, Rhodes, imposa una dictadura en tot el camp, amenaça de mort tot aquell que discrepi de les seves opinions i postula que l'única solució al problema zombi és l'aniquilació, per molt difícil i irreal que això pugui semblar. Per tant, no és d'estranyar que sota el seu comandament les amenaces dels soldats als científics, juntament amb actituds despectives i discriminatòries com ara el racisme i el masclisme, estiguin a l'ordre del dia. Davant d'una societat dominada per unes ideologies tan opressives, la pel·lícula especula amb la idea que l'apocalipsi podria constituir l'única solució per alliberar les persones de la «gàbia d'acer» weberiana —representada al·legòricament pel búnquer— en què es troben atrapades i dotar-les d'un nou futur. Aquest nou futur està situat en una illa deserta on resulta viable un nou començament, representat per un calendari en el qual la protagonista Sarah, un cop alliberada de la presó del camp, tornar a ratllar els dies que passen:

En la playa de esa isla, vemos a Sarah tachar los días de su propio calendario, hecho por ella misma: en un mundo donde ya nadie imprime calendarios, la obligación y la necesidad del naufrago, del superviviente —como en el caso de Vincent Price en *El último hombre de la Tierra* (*The Last Man on Earth/L'ultimo uomo della Terra*, 1964), de Sidney Salkow y Ubaldo Ragona— es volver a contar los días; hacer que el transcurrir de la vida, una nueva vida de una nueva sociedad, vuelva a correr de nuevo. Con la diferencia de que esta vez el tiempo, símbolo de la civilización, no estará dictado y marcado por los demás, sino por la propia persona. Si en el calendario de la pesadilla todos los días están tachados, y, por tanto, ya no queda tiempo, en el calendario de la playa aún le quedan muchos días a Sarah por tachar: aún queda tiempo, aún queda esperanza en el futuro. (Triguero-Lizana, 2013, 168-169)

La pel·lícula pot interpretar-se així mateix, en un nivell més superficial, com una crítica a la societat que s'estava construint durant l'era Reagan, basada en la por al desconegut, davant la qual tan sols es pot reaccionar amb violència. L'arrogància i el militarisme d'aquesta societat hi pareix encarnat en la figura de Rhodes i alguns dels

seus soldats.⁸ Una altra manera d'interpretar la pel·lícula consisteix a entendre-la —una mica en la línia de la interpretació que hem fet de *Blade Runner*— com una metàfora en què el búnquer és la societat occidental, immersa en un món de la globalització/els zombis que la condemnen tard o d'hora a desaparèixer, però mentrestant es manté cohesionada gràcies al discurs aporofòbic de la por a l'altre, que en realitat no és tan diferent, tal com evidencia la intel·ligència del zombi Bub, que tant incomoda als militars. I és que com afirma Pérez Ochando:

Lo que nos mata son los restos, los despojos mordisqueados que se levantan contra nosotros, la legión de los excluidos que va creciendo detrás de nosotros y de la que no deseamos formar parte. No deseamos ser los excluidos. El problema para el capitalismo actual no es otro que el de hallar el modo de librarse del excedente de carne que son los excluidos o, en palabras de Zygmund Bauman (198), «la nueva plenitud del planeta significa, en esencia, una aguda crisis de la industria de eliminación de residuos humanos» (Pérez Ochando, 2013, 120).

L'altre director que dins dels àmbits de la sèrie B intentava per aquelles dates reflectir problemes socials cada vegada més presents, era John Carpenter. L'any 1981 va dirigir *Escape from New York/Rescate en Nueva York*, una pel·lícula situada en un imaginari 1997 en què l'avió del president dels Estats Units és segrestat per un grup radical amb la intenció d'estavellar-lo a Nova York —un pla que, com el lector no deixarà de notar, conté una premonició bastant funesta—, però el president aconsegueix sobreviure i es troba sol als carrers de Manhattan, que s'ha convertit en una enorme presó d'alta seguretat. Davant la impossibilitat de dur a terme una acció convencional, per por que com a represàlia els reclusos executin el president, es decideix enviar a un agent secret per rescatar-lo. La persona triada és Snake Plissken (Kurt Russell), un conegut convicte i antic heroi de guerra a qui tots consideraven mort. La societat retratada en la pel·lícula reflecteix una realitat que començava a fer-se dramàticament patent als anys 80, marcada per una creixent desigualtat dins unes societats occidentals cada vegada més individualistes, on les institucions públiques es veien dramàticament contagiades per les doctrines econòmiques neoliberals, que donaven suport a un sistema on la sobreexplotació dels treballadors es produïa en paral·lel a la creixent exclusió de grans contingents humans del sistema productiu (Piqueras, 2015, 53), formats per aquells que Ulrich Beck (2005) va designar com els *superflus*, l'existència dels quals es

⁸ Per cert, el soldat interpretat per Gary Howard Klar s'assembla moltíssim físicament a John Milius el director de *Conan* i *Red Dawn/Amanecer Rojo*, una de les pel·lícules dels 80 més explícitament propagandístiques de les polítiques de Ronald Reagan. Casualitat?

troba abocada a la revolta anòmica. La solució que planteja la pel·lícula per a aquest problema, que Pérez Ochando descriu de manera molt gràfica com un «excedent de carn», consisteix en la creació de guetos o camps de concentració enormes, el paradigma del qual el trobem en l'ubicat a l'illa de Manhattan, on la societat reclou una quantitat cada vegada més gran de «criminals». L'executor d'aquesta política repressiva és un sistema extremadament autoritari, que no dubta a utilitzar mesures radicalment violentes per a imposar-se, alhora que classifica als éssers humans en ferramentes útils per als seus propòsits o deixalles. Un exemple absolutament flagrant d'aquesta mentalitat l'observem en la indiferència amb què el president dels Estats Units, interpretat per Donald Pleasence, reacciona quan Plissken li pregunta com se sent davant del fet que molta gent ha sacrificat la seva vida per a traure'l de la presó i rep la resposta estereotipada què la nació aprecia el seu sacrifici, bo i tallant en sec la conversa. Aleshores, l'espectador intueix que aquesta és la raó per la qual Plissken, un heroi de guerra condecorat pel sistema, se n'autoexclogué, convertint-se en un «criminal», tot i que, en realitat, és una persona prou més decent que els governants. Si bé es considera, Plissken és un antiheroi dels 70 enmig del context dels 80, un individualista que odia el sistema en particular, la raça humana en general i sols pensa en la seva pròpia supervivència, però en línies generals té una mica més de respecte per les persones que aquells que governen el planeta. En la pel·lícula de Carpenter no hi apareixen, doncs, herois ni malvats, sinó que la principal diferència la trobem entre els que serveixen al sistema i els que hi procuren sobreviure mal que bé. Fins i tot el Duc de Nova York, l'antagonista de la pel·lícula, posseeix unes motivacions molt justificables, com organitzar els seus homes per a escapar massivament de la macropresó. Juntament amb la saga de pel·lícules australianes de Mad Max, dirigides per George Miller, a les quals ens referirem més endavant, i amb les pel·lícules de George A. Romero, la pel·lícula de Carpenter va marcar un punt i a part en la imaginació estètica del que seria la representació dels mons postapocalíptics en el cinema (i després en els videojocs, amb la saga *Fallout*).

Posteriorment, Carpenter encara va fer una crítica més explícita del funcionament de la societat actual en una pel·lícula ambientada en el present: *They Live/Están Vivos* (1988), una cinta marcada per la consciència del fet que el món ja es troba immers en una situació apocalíptica. L'argument ens relata la història d'un

treballador que troba casualment unes ulleres que permeten veure les persones i les coses tal com són. Gràcies a això descobrirà que importants personatges de la vida política i social són en realitat criatures extraterrestres. Durant la seva particular croada, podrà observar com aquests alienígenes han sembrat el món de missatges subliminars amb els quals pretenen transformar la humanitat en un ramat d'esclaus obedients. El protagonista i uns quants treballadors més se sacrificaran per a revelar la veritat al món. Aquesta història fantàstica, rodada l'any 1988, quan l'administració Reagan ja començava a decaure i el cinema començava a entrar en un altre cicle de pel·lícules comercials més crítiques, s'encarrega de materialitzar la por de la població a viure en una societat en la qual és cada dia més fàcil la manipulació de la gent i hi subsisteix el temor que aquestes mentides oculten una realitat molt més perversa: la de la progressiva pèrdua de llibertats i de recursos comunitaris, mentre se'ns intenta vendre tot el contrari. Igual que Romero en les seves pel·lícules, Carpenter dóna el protagonisme als marginats, als que viuen com a pàries del sistema, perquè les seves històries puguin arribar al públic, ni que sigui sota el camuflatge de gèneres com el terror o la ciència-ficció.

Finalment, el tercer director que en aquests anys va fer aportacions valuoses a la crítica social i que també procedia del món de la sèrie B, va ser el canadenc David Cronenberg. Per bé que el gruix de la seva cinematografia és de nacionalitat canadenc, va fer dues de les seves pel·lícules més populars als Estats Units.⁹ La pel·lícula que més ens interessa ací és *The Dead Zone/La Zona Muerta* (1983), una adaptació bastant fidel d'una novel·la homònima de Stephen King, però que, com la resta de la producció de Cronenberg, no deixa de contenir detalls molt personals. En aquest cas, el director hi continua explorant la filosofia de la «Nova Carn», un terme que després s'ha popularitzat per a parlar de la temàtica de bona part de l'obra de Cronenberg, però que va ser presentat explícitament a la pel·lícula *Videodrome* (1983) i desenvolupat posteriorment a *The Fly/La Mosca* (1986). El terme defineix la mutació física i mental experimentada per les persones quan entren en contacte amb certes característiques del

⁹ Fins ara m'he abstingut de referir-me a pel·lícules importants del cinema comercial anglosaxó que no siguin americanes, perquè encara que les principals distribuïdores d'aquestes obres són americanes, en cada país les condicions per a fer les pel·lícules eren particulars. En canvi, a partir dels 90 i sobretot dels 2000, probablement a conseqüència de la globalització i del naixement del nou model de producció que ja s'estava gestant als 80, aquestes condicions s'homogeneïtzaran.

seu entorn que els resulten inicialment alienes, tot i que finalment acaben assimilant-les com a pròpies i es transformen d'una manera o una altra en una mena de superhomes. Val a dir, que aquestes transformacions es troben íntimament relacionades els diversos canvis experimentats per la societat occidental al llarg de les últimes dècades, com la mecanització, la manipulació de la informació i els missatges subliminars a través de la televisió, el culte a la violència, la utilització de persones com si foren eines, les desigualtats socials, el naixement de l'era cibernètica o de la societat de la por, etc. En definitiva, estem parlant de molts dels fenòmens associats explícitament a la fase econòmica tardocapitalista. Cal no oblidar, en aquest sentit, que juntament amb títols tan emblemàtics com *Blade Runner* (1982), *Tron* (1982), *Akira* (1988) o *Tetsuo* (1989), les pel·lícules de Cronenberg van ser pioneres en la introducció dins el món del cinema de l'estètica ciberpunk, que professa la unió entre l'home i la màquina (Palacios, 356, 2008).

Pel que fa a *The Dead Zone*, la pel·lícula se centra en la història d'un jove professor que pateix un accident que el deixa durant cinc anys en coma. En despertar, descobreix que posseeix poders extrasensorials: pot veure si una persona farà mal a una altra o ha sigut víctima d'un atac, circumstància que el convertirà en un eficaç col·laborador de la policia per a la resolució d'assassinats. Després d'una sèrie d'experiències traumàtiques derivades dels seus poders, el protagonista vol apartar de la seva vida les seves habilitats sense poder aconseguir-ho, ja que les visions l'envaeixen desprevingut en els moments més quotidians. Finalment, accepta els seus poders quan s'adona que un candidat al senat que en el futur esdevindrà el president dels Estats Units és en realitat un boig narcisista que iniciarà la Tercera Guerra Mundial, i ell és l'única persona capaç d'aturar-lo i impedir-ne la carrera política. Com en moltes altres pel·lícules de Cronenberg, les mutacions de la societat provoquen mutacions en el mateix protagonista. En aquest cas, el naixement de la societat de la por transformà el protagonista —una persona normal i corrent amb el nom més avorrit que existeix, Johnny Smith— en una espècie de superheroi. Com hem apuntat, el poder de Smith té el seu origen en un banal accident de trànsit, però el converteix en una mena de *ciborg metafòric*, ja que en comptes de fusionar el seu cos amb la tecnologia, es fusiona amb els temors de la societat. En conseqüència, sembla del tot lògic que aquest poder emani de la por consubstancial a un accident de trànsit, el qual, d'altra banda, evidencia a la

perfecció com els avanços tecnològics poden tornar-se en contra nostra i aixafar-nos en qualsevol moment. El final de Smith es troba en consonància amb la seva naturalesa profunda: un home en possessió d'un poder nascut de la por i que supera les seves pròpies pors se sacrifica per a aturar la carrera política d'un demagog especialitzat a mercadejar amb la por de les masses, encarnat en Greg Stillson, un polític que per les seves formes i el seu discurs apareix com a arquetípicament neoconservador, perquè esgrimeix la llei i l'ordre com a pretextos per a guanyar-se el consentiment tàcit d'un públic tenallat per unes pors que el mateix sistema contribueix a propagar. No debades, com apunta Zygmunt Bauman:

La noció de «lleï i ordre», reduïda cada vegada més a una promesa de seguretat personal (més exactament, corporal), s'ha convertit en un argument de venda important, potser el més important, en els manifestos polítics i en les campanyes electorals, mentre que l'exhibició d'amenaçes a la seguretat personal ha esdevingut un actiu important, potser el més important, en la guerra per l'audiència dels mitjans de comunicació de massa, que multipliquen constantment el capital de la por i fan augmentar encara més l'èxit dels seus usos comercials i polítics (Bauman, 2007, 22).

Més amunt hem caracteritzat el personatge de Johnny Smith com una mena de ciborg metafòric, això no obstant la filmografia d'aquesta època no s'està d'abordar literalment la problemàtica de la fusió entre l'home i la màquina en un parell de pel·lícules ben conegudes: *Terminator* (James Cameron, 1984) i *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987). Ben simptomàticament, es tracta de dues obres nascudes de la incertesa creixent durant el tardocapitalisme per l'adveniment de l'era cibernètica. I és que, com explicava la filòsofa Donna Haraway al seu llibre *Simians, Cyborgs and Womans: The Reinvention of Nature* (1991), en un passatge que reproduïx Domènec Font (2012, 98):

Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietantemente vivas y nosotros, aterradoramente inertes.

Aquesta ambigüitat es planteja sobretot a *Terminator*, una pel·lícula en què una màquina camina tranquil·lament entre els humans, sense que ningú s'adoni de la seva inhumanitat. Per contrast amb aquest punt de vista encara «innocent» que posseeixen les persones de la nostra època sobre les màquines, des de la perspectiva del soldat Kyle Reese, que procedeix d'un futur pròxim en què aquestes hauran adquirit autoconsciència i estaran dissenyades per a matar als humans, les màquines constitueixen la quinta

essència del poder impersonal i amenaçador. La pel·lícula és fonamentalment un thriller d'acció, no exempt d'alguns apunts interessants sobre la deshumanització de la societat. No és casualitat, en aquest sentit, que el paper del robot estigui interpretat per Arnold Schwarzenegger, el prototip de l'heroi d'acció simple, imparable i violent que es va popularitzar als 80, en aquesta ocasió transformat literalment una màquina de matar els guerrillers que es resisteixen al poder absolut de les màquines. Les similituds amb Rambo són evidents.

El cas de *Robocop* és diferent, ja que és una cinta obertament ideològica. La pel·lícula està ambientada en un futur pròxim a la ciutat de Detroit, que es troba a la vora del col·lapse a causa de la ruïna financera de l'administració municipal i la delinqüència sense control. La gran corporació OCP (Omni Consumer Products) signa un contracte amb l'ajuntament de la ciutat i arriben a un conveni per privatitzar la força policial metropolitana. L'OCP té plans per destruir la Vella Detroit" i substituir-la per la utòpica "Ciutat Delta". Alex J. Murphy, agent de policia de Detroit, és assassinat en acte de servei i es transforma en el subjecte d'un experiment: les autoritats aproven la creació d'una màquina letal, meitat robot meitat home, a la qual anomenen Robocop, per a la fabricació de la qual utilitzen com a matèria primera el cos de Murphy. En principi, l'experiment sembla un èxit, però el policia, malgrat estar mort, conserva la memòria i decideix venjar-se dels seus assassins, que tenen més a veure del que sembla amb la mateixa OCP.

Amb molt d'encert, la pel·lícula transcorre a la ciutat industrial de Detroit, paradigma mundial de les ciutats devastades per la mala gestió urbanística i la delinqüència, i ens mostra com el precari govern de la ciutat passa a progressivament a mans de grans corporacions industrials, tot anticipant el pes creixent que en els anys posteriors hi adquiririen les empreses i la iniciativa privada, sempre en detriment de les institucions públiques. Aquestes empreses, que governen una societat empobrida i decadent, dividida per enormes divisions socials, tracten a les persones com a meres eines susceptibles de produir benefici i no dubten a transformar el protagonista en una màquina al servei de la llei. En una reinvenió del mite de Frankenstein,¹⁰ Murphy personatge es revoltarà contra els seus creadors, tot i que, com assenyala Domènec

¹⁰ Cal dir que el personatge sembla també inspirat pel Jutge Dredd, l'antiheroi britànic creat per John Wagner i Carlos Ezquerro en un còmic de ciència-ficció bastant satíric del mateix nom.

Font (2012, 131), haurà de bregar amb una difícil i irònica falta de conciliació entre el seu desig humà de venjança i la seva programació robòtica, que li impedeix atacar als alts executius.

L'última pel·lícula de ciència-ficció dels 80 digna de ressenya és *Total Recall/Desafio Total* (1990), realitzada també per l'holandès Verhoeven després de l'èxit de *Robocop* i amb una línia temàtica en alguns aspectes similar a la d'aquesta, però afegint-hi més graus de complexitat. La trama està ambientada l'any 2084. El protagonista Douglas Quaid, és un home que porta una vida aparentment tranquil·la, però que viu turmentat per un malson recurrent que totes les nits el transporta a Mart. Decideix aleshores recórrer als serveis de Recall, una empresa de vacances virtuals que li ofereix l'oportunitat de materialitzar els seus somnis gràcies a un fort al·lucinogen. Però l'administració de la droga produeix uns efectes no desitjats i fa aflorar a la seva memòria la seva vertadera estada a Mart, una colònia humana habitada per pàries mutants i governada pel cruel empresari Coohagen. Una altra vegada, hi apareix com un encert l'elecció d'Arnold Schwarzenegger com a protagonista, un personatge que inicialment no és en absolut un heroi d'acció, sinó un pobre tipus que fantasieja amb una vida aventurera que trenqui la seva monòtona rutina quotidiana. Per això mateix, la idea de contractar un actor de cinema d'acció per al paper constitueix un encert indubtable. La pel·lícula és plena d'ambigüitats, ja que, a partir del moment en què entra a Recall, no podem saber de cert si les vivències del personatge són vertaderes o fictícies, perquè en realitat tot el que es veu podria ser una realitat virtual creada a partir de la seva imaginació. La cinta registra la influència de l'aparició del món digital, que hi apareix com un mitjà adient per posar remei a la insatisfacció vital de la major part de la gent que viuen vides rutinàries en el context d'una cultura que no cessa de bombardejar-los amb una constant exaltació de les personalitats fortes, violentes i aventureres, com a ingredients essencials d'una existència exitosa. Per tant l'aparició d'una tecnologia capaç de generar una realitat perfectament versemblant i paral·lela a la quotidiana obre la porta a un ventall fascinant de possibilitats de manipulació «domesticació» de la ciutadania, que pot evadir-se dels seus problemes reals tot abandonant-se a la il·lusió de viure altres vides. En un món en què, com hem comentat, la manipulació de la realitat es troba a l'ordre del dia, la història d'una persona que en el marc del sistema engendrat per la realitat virtual en el sistema té una fantasia fabricada pel sistema sobre la destrucció

d'aquest mateix sistema, representa una alternativa d'allò més suggerent i apareix com la precursora directa —juntament amb *Tron* (1982, Steven Lisberger)— de molts dels nous filons temàtics que van sorgir als 90, una dècada en què l'enemic extern, el comunisme, semblava completament derrotat, però la sensació d'inseguretat encara persistia.

3. Anys 90, el món líquid i la transició cap a l'era digital

Els anys 90 en molts aspectes suposen una dècada de transició entre el cinema dels 80 i el cinema dels 2000, caracteritzada temàticament pels sentiments d'incertesa que experimenten molts dels personatges protagonistes de les pel·lícules d'aquesta dècada. Estem parlant d'una època de relativa prosperitat i seguretat per al món occidental: el mur de Berlín havia caigut i l'imperi soviètic es va dissoldre, i amb ell bona part de l'amenaça nuclear que havia caracteritzat les dècades de la Guerra Freda. Durant un temps, les polítiques de la por van ser menys intenses que als anys 80, però el seu efecte perdurava. A aquesta sensació d'inseguretat també se li afegia la irrupció del ciberespai en les vides de cada vegada més persones, que esdevenia un reflex d'allò en què s'havia convertit la dicotomia global entre el món econòmicament globalitzat, que s'estava gestant, i la multiplicitat d'identitats possibles dins de la humanitat. Per dir-ho amb paraules de Slavoj Žižek:

Se suponía que el ciberespacio debía unirnos a todos en una Aldea Global; sin embargo, lo que ha ocurrido es que nos bombardea con una multitud de mensajes procedentes de universos inconsistentes e incompatibles entre sí: en lugar de la Aldea Global, del gran Otro, lo que tenemos es una multitud de «pequeños otros», de pequeñas identificaciones tribales a nuestra elección. (Žižek, 2005, 182-183)

Tota aquesta incertesa acabaria degenerant en una realitat social procliu a la paranoia, que com menys amenaces externes percep més tendència té a observar-se a si mateixa, tot cercant l'enemic al seu interior. Aquest neguit persistent es troba íntimament relacionat amb la inseguretat que provoca la constatació que, per primera vegada en la història, com Jonàs en el ventre de la balena, habitem en el que Peter Sloterdijk anomena el *món interior del capital* (2005), que es caracteritza per la inexistència d'una alternativa exterior a l'actual societat global de dimensions planetàries. I és que, com explica Zygmunt Bauman,

en un planeta obert a la lliure circulació del capital i les mercaderies, allò que succeeix en un indret té relació amb la manera com la gent viu o espera viure a la resta del món. No es pot assumir d'una manera creïble que res existeixi en un «fora» material. Res no pot ser, o no pot romandre gairebé temps, veritablement indiferent a cap altra cosa, sense ser afectat o afectar. (Bauman, 2007, 14)

No ens ha d'estranyar, doncs, que les pel·lícules dels 90 tractin en moltes ocasions sobre societats que adopten la forma d'una ciutat-cúpula, més enllà de la qual s'obre un abisme d'incertesa en el qual només s'atreveix a aventurar-se el protagonista (i, amb ell, l'espectador). En el seu origen, la idea de la ciutat-cúpula té molt a veure amb la metàfora del Palau de Cristall descrit per Dostoievski durant la seva estada a Londres el 1862, arran de la seva visita a l'Exposició Universal de South-Kensington. En el pla conceptual la imatge del Palau de Cristall apareix com la postulació d'una mena hivernacle civilitzador al qual es retiraria la societat occidental, posant-se així definitivament a recer del curs inclement de la història. Com assenyala Sloterdijk (2005, 203-211), aquest hivernacle, d'una banda, té la funció d'aïllar de l'exterior, de la incertesa del desconegut, però, de l'altra, propicia així mateix la proliferació de l'avorriment i el mal —del desordre, en definitiva— al seu interior. Val a dir que aquesta representació, concebuda en plena època colonial, s'ha perpetuat fins als nostres dies, fins al punt d'esdevenir un plantejament recurrent dins del cinema de ciència-ficció, tal com es pot observar ja en pel·lícules pioneres del gènere com *Things to Come/La Vida Futura* (William Cameron Menzies, 1936) —una curiosa història que s'atrevia a pronosticar el futur de la humanitat a partir d'un guió de H. G. Wells—, per no parlar d'obres molt posteriors com *Zardoz* (John Boorman, 1974) o *Logan's Run/La Fuga de Logan* (Michael Anderson, 1976).

3.1. *Matrix*, *El Show de Truman* i altres representacions de la societat com a bombolla

Als anys 90 la incertesa existencial dels habitants d'Occident (i d'Orient, en el cas del Japó) es va reflectir en tota una sèrie de pel·lícules de diferent signe però al voltant d'una problemàtica comuna com ara *The Lawnmower Man/El Cortador de Cesped* (1992, Brett Leonard), *Ghost in the Shell* (1995, Mamoru Oshii), *Virtuosity* (1995, Brett Leonard), *Nirvana* (1997, Gabriele Salvatores), *Abre los Ojos* (1997, Alejandro Amenábar), *Dark City* (1998, Alex Proyas), *The Truman Show/ El Show de Truman*

(1998, Peter Weir), *The Thirteenth Floor/Nivel 13* (Josef Rusnak, 1999), *The Matrix/Matrix* (Lilly Wachowski i Lana Wachowski, 1999), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) o *The Cell/La Celda* (Tarsem Singh, 2000). Totes parteixen de la premissa del contacte dels humans amb una realitat simulada, que a mesura que passen els anys, fagocita progressivament el món real. A *The Lawnmower Man* podem observar com la realitat virtual penetra en la vida privada de les persones i permet l'existència de relacions sexuals entre que mai no poden ajuntar-se en la vida real. Pel que fa a pel·lícules com *Ghost in the Shell*, *Virtuosity* i *Nirvana*, són les criatures procedents de l'univers virtual les que s'infilten en la nostra realitat i el conflicte deriva les conseqüències d'aquest xoc de mons. A partir del 1997, amb *Abre los Ojos*, es recupera la temàtica de *Total Recall*, centrada en un protagonista atrapat en una realitat simulada, però al contrari que en aquesta pel·lícula, on el nucli de l'acció resideix en la interacció del protagonista amb la realitat, les pel·lícules dels 90 que aborden la qüestió ho fan des de l'òptica d'un protagonista que refusa l'existència d'aquesta interacció, circumstància que genera una profunda *dissonància cognoscitiva* —per expressar-ho amb la terminologia de Leon Festinger (1975)— en la qual es troba l'arrel mateixa del conflicte.

Dark City és probablement la pel·lícula més paranoica d'aquest cicle de cinema sobre les realitats simulades. Transcorre en una ciutat de ressonàncies expressionistes, immersa en una nit perpètua i amb una ambientació que sembla ancorada en els anys 30-40. La ciutat anònima de la pel·lícula es troba sota el control d'uns alienígenes anomenats *The Strangers* —els Ocults en la versió espanyola—, que cada cert temps aturen el temps per a canviar els records dels habitants i transformar el seu aspecte. Sota la influència dels Ocults una família proletària poden esdevenir burgesos rics en qüestió de minuts... o a la inversa. El protagonista, John Murdoch és un individu amnèsic que es desperta en un hotel durant una de les interrupcions del temps que duen a terme els alienígenes, al costat del cadàver d'una noia a qui sembla haver mort. Quan finalitza la parada temporal, Murdoch descobreix dues coses: que el persegueixen per una sèrie d'assassinats i que sembla posseir uns poders similars als dels Ocults. L'únic record que conserva és el d'una platja, anomenada Shell Beach, curiosament un lloc assolellat enmig d'una ciutat en tenebres.

La pel·lícula pot interpretar-se a molts nivells. D'una banda, accentua algunes idees exposades en el cinema de ciència-ficció a partir de *Blade Runner* o *They Live*, perquè ens mostra una societat atrapada en el passat i víctima d'idees programades, incapaç d'adonar-se de la manipulació a què es troba sotmesa. En *Dark City*, les institucions socials com la justícia o la família estan completament al servei del sistema dissenyat pels alienígenes amb la finalitat d'ajudar a configurar la personalitat de cada individu d'acord amb uns patrons preestablerts i estereotipats (burgès, proletari, assassí, bon policia, etc.). En consonància amb això, el missatge que transmet la pel·lícula és absolutament pessimista: quan el protagonista arriba a Shell Beach, el lloc on suposadament ubica l'únic record de la llum solar que alberga la seva ment, descobreix que es tracta un pòster penjat en un mur darrere del qual s'oculta l'espai exterior. Més enllà de la ciutat no hi ha res. En el clímax de la pel·lícula, Murdock aconsegueix vèncer als Ocults i gràcies al seu poder sembla crear un nou món, amb un Sol i una mar artificials i amb una Shell Beach que, irònicament, transforma en reals les il·lusions creades pels Ocults, tot constatant que en un món tan opressiu i tancat en si mateix fins i tot les idees «revolucionaries» s'ajusten a la lògica perversa d'un sistema que té garantida la seva supervivència en la falta de cap incentiu innovador.

El tema de la realitat simulada es repetirà, d'una forma més explícitament crítica, a *The Truman Show*, encara que menys paranoica, si més no des de la perspectiva de l'espectador, que cap a la meitat de la pel·lícula ja sap de què va la cosa, estratègia narrativa que, d'una banda, fa perdre intensitat a la pel·lícula, però, de l'altra, en reforça el vessant crític. Segons Žižek, *The Truman Show* representa la paranoia latent darrere de la por que el somni americà sigui una mera falsedat. De fet, el desenllaç de la cinta resulta en molts aspectes similar al de *Dark City*, atès que la fugida del sistema es produeix en el context dels paràmetres que imposa el mateix sistema:

¿La más paranoica de las fantasías americanas no es que una persona que vive en una pequeña e idílica localidad californiana, paraíso del consumismo, de repente empieza a sospechar que el mundo en que vive es un montaje, un espectáculo organizado para hacerle creer que vive en un mundo real, mientras, en realidad, todos los que le rodean no son sino actores y extras de un gigantesco espectáculo? El último ejemplo de esta fantasía es la película de Peter Weir *El show de Truman* (1998), con Jim Carrey en el papel del oficinista de provincias que gradualmente descubre que es el héroe de una serie de televisión que se transmite las 24 horas. Su ciudad está construida en un enorme estudio de televisión con cámaras que le siguen constantemente. La «esfera» de Sloterdijk aparece aquí literalmente bajo el aspecto de la gigantesca esfera metálica que envuelve y aísla la ciudad entera. La escena final de *El Show de Truman* podría interpretarse como una representación de la experiencia liberadora de rasgar el tejido

ideològic de un univers tancat i la obertura al exterior, abans invisible des de l'interior ideològic. Sin embargo, ¿no es posible que el desenlace «feliz» de la película (no olvidemos que millones de espectadores de todo el mundo aplauden los momentos finales del show), con la liberación del héroe y, según se lleva al espectador a pensar, su reencuentro con su verdadero amor (¡repetiendo la fórmula de la producción de la pareja!) ideología en su más puro estado? ¿No es posible que la ideología se encuentre en la creencia misma de que más allá de los límites del universo finito existe una «auténtica realidad» en la que hay que adentrarse? (Žižek, 2005, 176-177)

D'aquesta manera, *The Truman Show* realitza una punyent crítica a una societat que cerca l'alliberament de les seves frustracions a través del consum de productes audiovisuals que reflecteixen la classe de vida a la qual aspiren els seus integrants. En aquest cas, aquesta conducta es troba emblemàticament representada pels espectadors que contemplen hipnotitzats l'existència d'una persona que s'ajusta al mil·límetre —d'acord amb els dissenys dels guionistes del programa— a l'*American Way of Life*, un estil de vida al qual no poden accedir, però desitgen amb enorme intensitat, mentre que el protagonista se sent tant o més buit que els mateixos espectadors, ja que, com ells, té somnis i expectatives que la «realitat» que li ha estat imposada es veu incapaç de satisfer.

Una altra persona que se sent insatisfeta de la seva vida és el protagonista de *Matrix*, Thomas A. Anderson (Neo), i precisament per això —pel seu desacord amb la «realitat» que l'envolta— podria reunir les condicions per esdevenir l'Elegit, és a dir, algú singular capaç sabotejar la falsedat del món virtual i desafiar totes les regles físiques i estructurals que el regeixen. El seu mentor és Morpheus, una mescla entre revolucionari i líder espiritual, convençut que Anderson és el messiàs que alliberarà els humans del control de les màquines que regeixen Matrix. Però, és cert que la realitat de Matrix és menys real que el món exterior? Fora de Matrix tan sols existeix una ciutat d'humans, Zion, i la ciutat de les màquines, Més enllà d'aquestes dues ciutats només hi ha les ruïnes d'un món que els humans van devastar. En aquest sentit, no constitueix la mateixa Zion un exercici d'arqueologia, un intent de recuperar una forma de vida desapareguda en la catàstrofe? Matrix és a la seva manera el mateix. En una escena clau de la pel·lícula, Smith, el líder dels Agents —els programes informàtics que representen el sistema que governa Matrix—, explica a Morpheus que originalment la realitat de Matrix va ser dissenyada per a encarnar la utopia humana, un lloc on tot el món tingués les necessitats cobertes, però no va funcionar perquè ningú va acceptar aquest programa. En conseqüència, Smith arriba a la conclusió que els humans defineixen la seva realitat

a partir de la tristesa i el sofriment, motiu pel qual les màquines van redissenar Matrix com una imitació del món humà tal com era a finals dels anys 90, una època de transició, de prosperitat, però al mateix de crisi, l'apogeu de la civilització, com diu Smith, un moment del passat. La reflexió de Smith implica un qüestionament radical sobre les dimensions del que els humans considerem real. En la seva opinió, som criatures que no sabríem existir com a societat sense un cert sentiment d'inseguretat. De fet, tant Zion com el món de Matrix funcionen perquè la gent que hi habita se sent amenaçada en algun sentit. En el cas de Matrix, la por als terroristes (els guerrillers com Morpheus) o a l'autoritat (els Agents), paradoxalment impedeixen que la gent pugui detectar la falsedat d'aquest món virtual, mentre que a Zion és la por a les Màquines la que manté unida la seva societat. Ben mirat, estem parlant de societats similars en aspectes fonamentals. Aleshores, com distingir la realitat de la ficció? Žižek respon que la realitat es, en darrer terme, allò que resisteix (Žižek, 2005, 195), és a dir allò que els humans acceptem com a real, categoria que pot ser tremendament subjectiva.

Més encara: la mateixa resistència sembla formar part del funcionament de Matrix. Aquesta especulació apareix implícita en la pel·lícula original, però és desenvolupada en les seves dues —pèssimes, tot s'ha de dir— seqüeles: *Matrix Reloaded* (2003) i *Matrix Revolutions* (2003). A la pel·lícula original apareix la figura d'una dona amb capacitats especials anomenada l'Oracle, que sembla capaç de predir amb bastant fidelitat les coses que els ocorraran als personatges en el futur. No sembla que sigui una persona alliberada de Matrix, per tant podria tractar-se d'un programa encarregat de manipular als personatges? En les seqüeles es confirma aquesta idea, però no s'hi desenvolupa, i el personatge apareix com a integrant del bàndol dels «bons». D'altra banda, en les continuacions apareix un personatge anomenat l'Arquitecte, el qual —a part de ser un pedant monumental— personifica suposadament el sistema que regeix Matrix i informa Neo que la figura que ell personifica, és a dir, la de l'Elegit, apareix en cada versió de Matrix, cada vegada que s'hi crea un cicle de pertorbació i restauració de l'Ordre. Tot plegat, un embolic considerable, d'aquells en què Žižek sembla ser especialista:

Hacia el final de *The Matrix Reloaded*, todo queda bajo una sombra de duda: la cuestión no es sólo si cualquier revolución contra la Matrix puede lograr lo que pretende o si ellos tienen que acabar en una orgía de destrucción, sino si no han sido ellos previsto ya, incluso planeados por la propia Matrix. Incluso aquellos que son liberados de la Matriz ¿son libres para hacer una elección en absoluto? No obstante ¿es esa una solución sincera para arriesgar la rebelión, o

para resignarse a jugar los juegos locales de la "resistencia" mientras se permanece dentro de la Matrix, o incluso nos comprometemos a colaborar con las fuerzas "buenas" en la Matrix? Este es el final de *The Matrix Reloaded*: un fracaso de "cartografía cognoscitiva" que refleja perfectamente la triste dificultad de la izquierda de hoy y su lucha contra el Sistema. (Žižek, 2005, 202)

Davant d'aquesta situació, es preguntarà potser el lector, com pot el cinema comercial proporcionar l'habitual *happy end*? Venent una impostura, és clar, una solució provisional sense sentit. Finalment, després d'una orgia d'efectes especials en què l'Elegit se sacrifica per salvar la humanitat, l'Arquitecte promet a l'Oracle que les màquines no tornaran a enfrontar-se als homes fora de Matrix i que aquelles persones que vulguin sortir de Matrix podran fer-ho —no aclareix, però, com ho faran ni quin destí els espera als que en vulguin sortir. Si bé es considera, al final tot segueix igual: la roda del sistema continua girant en un món que, com passa a *Dark City*, les revolucions han passat a formar part del mateix funcionament del sistema.

Entre l'any 1997 i el 1999 es van fer una sèrie de pel·lícules que compartien arguments similars, amb estètiques similars i fins i tot escenes similars. Encara així la més popular, amb diferència, va ser *Matrix*, una pel·lícula que mesclava a parts iguals acció, reflexió i un desenllaç ambiguament optimista. El desert del real de *Matrix* era molt més clar que l'espai exterior de *Dark City*, les zones limítrofes de *The Thirteen Floor* o la foscor amb què acaba *Abre los Ojos*. Com *Dark City*, *Matrix* acaba amb l'heroi de la història fent un miracle, però fora de Matrix hi ha tot un moviment que lluita contra les màquines. Al contrari dels protagonistes de la resta de pel·lícules de realitats virtuals, Neo no sembla estar sol; n'hi ha vida, més enllà de Matrix. Amb la perspectiva que proporcionen els anys transcorreguts d'ençà de la seva estrena, la pel·lícula pot ser considerada com un pastitxo afortunat entre una pel·lícula de ciència-ficció paranoica, però molt racionalista a la seva manera, i una pel·lícula d'acció triomfalista, com les que la indústria del cinema ha produït en tantes ocasions. En el món de *Matrix* la incertesa apareix molt present, però convenientment camuflada enmig d'un entramat d'acció al més pur estil de Hollywood. Hi ha moments, com a la primera meitat de la pel·lícula l'escena de la cullera o la reflexió de Smith, que apel·len a la reflexió però estan ben camuflats dins d'una trama d'acció argumentalment justificada, al contrari que en les continuacions en les quals ja no funciona ni l'acció ni els moments que apel·len a la reflexió.

En el fons, *Matrix* i la resta de pel·lícules sobre realitats virtuals d'aquests anys ens parlen d'una civilització que ha entrat en decadència atribuïble a una falta de motivació existencial dels seus habitants, desproveïts de figures carismàtiques que els guien o incapaçs de fer front a la incertesa d'una realitat que, després de la Guerra Freda, ha esdevingut molt més complexa i ha posat al descobert la insignificança i la impotència de les existències individuals enfront dels recursos procedents dels llenguatges de les noves tecnologies. Des d'aquest punt de vista, no hi ha dubte que aquestes cintes poden interpretar-se com la lluita entre el vell món presidit per la consciència i els nous llenguatges de les màquines, que existeixen totalment d'esquena a l'existència humana i a les seves capacitats. I és que, com assenyala Yuval Noah Harari (2014, 193):

Pel·lícules de ciència-ficció com *Matrix* i *Terminator* ens parlen d'un dia en què l'escriptura binària [de la programació informàtica] s'allibera del jou de la humanitat. Quan els humans intenten recuperar el control de l'escriptura rebel, ella respon intentant eliminar la raça humana.

Per tornar a guanyar força, al discurs cinematogràfic del neoliberalisme li calia fabricar-se un nou enemic i crear nous herois amb els quals el públic pogués identificar-se.

3.2. *Independence Day*, o el pare de família com a heroi

A finals dels anys 80, el públic americà es va començar a cansar del model d'heroi representatiu del cine de l'era Reagan i d'aquelles pel·lícules massa propagandístiques, en les quals la gent a penes podia identificar-se amb uns protagonistes cada vegada més inversemblants. En certa manera, aquesta tendència es va veure subtilment rectificada per dues produccions: *Lethal Weapon/Arma Letal* (Richard Donner, 1987) i *Die Hard/La Jungla de Cristall* (John McTiernan, 1988). La primera no és tan rellevant, perquè es tracta d'una *buddy movie*, una pel·lícula que presenta a dos policies de personalitats antagòniques que, tot i que en un principi no semblen massa ben avinguts, al final acaben col·laborant estretament i es fan amics. La pel·lícula és destacable sobretot per les personalitats dels dos policies. El blanc, Mel Gibson ve a ser una mena de versió actualitzada i més complaent del *Dirty Harry* de Clint Eastwood, amb una personalitat

aparentment molt dura i passada de revolucions, però íntimament molt vulnerable, ja que posseeix tendències suïcides, causades per la pèrdua de la seva muller. El negre, el més major, Danny Glover, és tot el contrari, un home de família equilibrat, que manté el control sobre les seves emocions. La seva família contribueix a aquest equilibri i serà l'encarregat de redimir al seu company de les seves tendències suïcides i d'adoptar-lo simbòlicament en el seu niu familiar. Per tant, podem dir que *Lethal Weapon* constitueix, dins del context del cinema d'acció, un dels primers exemples de transformació de l'heroi individualista en un home de família. Pel que fa a *Die Hard*, està basada en una novel·la de Roderick Thorpe inspirada al seu torn en *The Towering Inferno/El Coloso en Llamas* (John Guillermin, Irwin Allen, 1974), la famosa pel·lícula de catàstrofes dels 70 en la qual es narren les peripècies d'un grup de persones que resten atrapades en un edifici incendiari. D'entrada, *Die Hard* té una trama similar, però substitueix l'incendi per uns «terroristes», que al capdavant no són exactament el que aparenten. La pel·lícula relata com el grup terrorista esmentat s'apodera de l'edifici Nakatomi Plaza de Los Angeles i segresta un grup d'ostatges. Dins de l'edifici es troba casualment el policia John McClane, que aconsegueix escapar, i a partir des del primer moment entaula un desigual i esgotador combat contra els terroristes amb l'objectiu de rescatar als ostatges, entre els quals figura la seva dona.

Bruce Willis, l'actor que interpreta a McClane va suposar una elecció molt peculiar en el seu moment. Es tractava d'un actor bàsicament televisiu, conegut per la sèrie *Moonlighting/Luz de Luna* (1985-1989), que s'havia donat a conèixer en el cinema feia bastant poc com a protagonista de dues comèdies de Blake Edwards. No responia en absolut al perfil dels actors de cinema d'acció de l'època: no era un tipus molt musculós i la seva especialitat consistia a interpretar a persones molt normals, sovint amb una certa vena sarcàstica. Després d'un càsting en què van sorgir noms d'actors de tota mena, des de Burt Reynolds, Richard Gere, James Caan o al Pacino fins a les típiques estrelles d'acció com Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone, l'elecció de Bruce Willis fou un encert en tota regla, ja que, d'una banda, no posseïa una personalitat cinematogràfica massa definida i, de l'altra, les mateixes qualitats interpretatives i físiques de Willis podien definir a un heroi d'acció molt carismàtic i alhora diferent.

En primer lloc, una de les coses que crida més l'atenció és que, a diferència de Schwarzenegger o Stallone, Bruce Willis sembla un tipus completament normal, algu

amb qui et creuaries pel carrer i no et cridaria gens l'atenció. El seu personatge és el d'un policia que no destaca especialment per la seva simpatia i que no acaba d'entendre's amb la seva dona, col·locat enmig d'una situació que el supera des de tots el punt de vista. La pel·lícula juga amb aquest contrast i enfronta McClane amb un grup de mercenaris entrenats per a matar que lidera un tal Hans Gruber, un sofisticat i megalòman malvat interpretat per Alan Rickman. Per a sorpresa de l'espectador, McClane elimina a poc a poc tots els seus enemics, després de suportar una quantitat inhumana de cops i tota mena d'atacs físics i psicològics. Un dels trets més singulars de la pel·lícula és el to humorístic present en tot moment en les reaccions d'un McClane que, perfectament conscient de la desigualtat de forces, es pren la situació amb un desesperat humor i sovint sembla gaudir fins i tot de forma masoquista (i sàdica, per descomptat) del que li ocorre. Els seus enemics, per contra, acaben exasperats, sense poder donar crèdit al fet que un sol individu sense cap qualitat especial —excepte, potser tractar-se d'ell mateix— els elimini d'un en un. El joc al qual juga *Die Hard* és el de l'autoconsciència de la seva mateixa absurditat argumental. Mentre que les pel·lícules de Schwarzenegger o Stallone venien la imatge del superhome intocable que pot destruir exercits, *Die Hard* presenta a un tipus normal i absolutament vulnerable que fa exactament el mateix, tot transformat la solemnitat en autoparòdia. La pel·lícula va obtenir un èxit enorme i va catapultar Bruce Willis com a estrella, però també va donar peu a tota una sèrie de pel·lícules d'acció protagonitzades per herois més humans, que recorrien a actors amb més recursos interpretatius.

Un gènere que va prosperar als anys 80 van ser les pel·lícules d'espies. Des dels anys 70, tret de la saga britànica protagonitzada per James Bond, es pot dir que els espies pràcticament havien desaparegut del cinema. En canvi ara, aquest ressorgiment, no sempre fàcil d'explicar, potser era conseqüència de l'ambient d'incertesa, ja mencionat, existent en els anys finals de la Guerra Freda i a principis dels 90. Curiosament, aquesta revisió del cinema d'espionatge va servir per a glorificar, a posteriori, l'era Reagan, de manera similar a la redempció que el cinema d'acció dels 80 havia projectat sobre la guerra de Vietnam. Les pel·lícules més representatives d'aquesta tendència són, sens dubte, les adaptacions de coneguts best-sellers com ara el Frederick Forsyth en el cas de *The Fourth Protocol/ El Cuarto Protocolo* (John Mackenzie, 1987) i, sobretot les novel·les escrites per Tom Clancy i protagonitzades

Jack Ryan. Ben mirat, no té res d'estrany que en un període de crisi del neoconservadorisme com aquells anys, hi hagués gent interessada a adaptar les obres d'un autor popular com Tom Clancy, autèntica vaca sagrada per als sectors més reaccionaris de la societat americana.¹¹

Entre el 1989 i el 1994 es van adaptar a la pantalla gran tres novel·les seves, que integren la trilogia de Jack Ryan. La primera, *The Hunt for Red October/ La Caza del Octubre Rojo* (John McTiernan, 1990), presenta la història de Marko Ramius, el capità que comanda un dels submarins nuclears soviètics de la classe *Typhoon* més moderns i poderosos del món, l'Octubre Roig. Motivat per una tragèdia personal, el capità decideix desertar de la Unió Soviètica per a oferir els seus serveis als Estats Units. Jack Ryan, un analista de la C.I.A, serà l'encarregat d'esbrinar les intencions del general, ja que els americans en un primer moment temen un atac del submarí. Al seu torn, els russos també comencen a prendre cartes en l'assumpte, per tal d'evitar la deserció de Ramius. La pel·lícula presenta els americans i la visió del món que representen com els «bons», però amb matisos. El protagonista, Jack Ryan, és un home casat amb una filla, home de família i bon marit. No es tracta, doncs, d'una persona gaire excepcional, encara que és intel·ligent i pot transformar-se en un home d'acció si l'ocasió ho requereix. Sens dubte, per a l'espectador mitjà resultava més fàcil identificar-se amb un personatge d'aquestes característiques que amb un superhome tan ximple com Rambo. D'altra banda, tant *The Hunt for Red October* com les seves dues continuacions, *Patriot Games/Juego de Patriotas* (Philip Noyce, 1992) i *Clear and Present Danger/Peligro Inminente* (Philip Noyce, 1994), apostaven per insistir en la idea de l'Imperi del Mal de Reagan, que —com explica el documentalista Adam Curtis (2004)—, incloïa en aquesta categoria qualsevol organització terrorista, grup de narcotraficants o país discrepant del concepte que els Estats Units tenien de la democràcia. En conseqüència, els antagonistes de Jack Ryan no eren sempre els mateixos, sinó que variaven en cada pel·lícula, i tant podia tractar-se de l'IRA com dels càrtels colombians de la droga.

Això no obstant, la pel·lícula que en major mesura la idea de l'home de família com a nou heroi americà és potser *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), un film que suposa l'apoteosi de la fusió entre el cinema de catàstrofes i el de

¹¹ Per a un repàs de la trajectòria d'aquest bel·licós personatge, la influència del qual va penetrar fins i tot en el terreny dels videojocs, vegeu l'article de Dani Candil (2013).

ciència-ficció. Val a dir que aquests dos gèneres, com hem apuntat abans, habitualment posseeixen uns codis i unes regles diferents, però al llarg d'aquests a poc a poc van convergir, sobretot a partir del moment en què el cinema comercial va començar a buscar noves fórmules per a explotar al màxim els avanços en el terreny dels efectes digitals, que podien recrear esdeveniments com la destrucció de ciutats o l'enfonsament de vaixells amb una espectacularitat sense cap comparació possible amb la dels efectes especials tradicionals. *Independence Day* funciona, en principi, com una pel·lícula de catàstrofes, sustentada en la idea consagrada de reunir a protagonistes molt diversos els destins dels quals acaben convergint com a conseqüència de l'enfrontament amb la invasió alienígena. Ara bé, la concisió de les escenes d'acció, característica de les pel·lícules de ciència-ficció de sèrie B de les quals rep la inspiració directa no té res a veure amb la megalomania de la posada en escena d'*Independence Day*, hereva directa del cinema de catàstrofes. En aquest sentit, només cal veure l'escena en què les tropes americanes intenten destruir les naus alienígenes amb bombes nuclears, directament inspirada en l'adaptació cinematogràfica de *The War of the Worlds*, dirigida per Byron Haskin el 1953.

Els protagonistes principals són, en la seva major part, homes de família americans que lluiten i finalment derroten als alienígenes d'una forma absurda —consistent a introduir un virus informàtic en el sistema central de la seva nau—, inspirats per intuïcions dels seus familiars. És el cas del pare de l'informàtic encarnat per Jeff Goldblum, del fill i la promesa del pilot d'aviació encarnat per Will Smith, de la filla en el cas del president encarnat per Bill Pullman o del pilot retirat i alcohòlic, presumptament abduït feia anys pels extraterrestres, interpretat per Randy Quaid, que aprofita l'ocasió per a convertir-se en un heroi i reivindicar-se davant dels seus tres fills. A part del discurs sobre la importància de la família, que a partir d'aleshores esdevingué una constant dins del cinema d'acció i especialment dins el cinema de catàstrofes, la pel·lícula presenta als americans com els autèntics líders del món nascut després de la globalització: potser altres països han tingut una participació important en el conflicte, però són els americans els que destrueixen l'enemic. I no ho fan homes especials, sinó persones normals i corrents, això sí capaces de neutralitzar extraterrestres a cops de puny, de destruir els seus sofisticadíssims sistemes de defensa amb virus informàtics o de pilotar amb consumada destresa els comandaments d'una nau alienígena preparada

per a éssers amb vuit tentacles, tal remarca Sergi Sánchez (Sánchez, 2007, 195). Crec també que aquest crític l'encerta quan en el mateix lloc remarca l'humor autoparòdic de la pel·lícula, que no pretén en cap moment ser presa seriosament. Encara així, sóc de l'opinió que la càrrega d'emotivitat spielbergiana que n'impregna moltes escenes, unida al fet que tots els protagonistes hi sigui presentats com pròxims i simpàtics als ulls de l'espectador redunden en el fet que la seva càrrega ideològica sigui més important del que afirma Sánchez. Tenint en compte aquesta circumstància, no es pot considerar gens casual que *Independence Day* esdevingués un autèntic èxit de taquilla el mateix any en què es va estrenar *Mars Attacks!* de Tim Burton, una pel·lícula amb un argument similar, però que no va aconseguir el favor del públic, segurament perquè emprava el recurs a la comèdia satírica per mofar-se sense cap consideració dels mateixos valors que *Independence Day* exalçava. El públic, doncs, volia pel·lícules que no sols li facilitessin una estona de distracció, sinó que també li proporcionessin seguretat en temps de tribulació, en què no se sabia massa bé de quin costat podien venir les amenaces. I pel·lícules com *Independence Day* o la posterior *Armageddon* (Michael Bay, 1998), realitzada d'acord amb uns patrons similars, contribuïen a reconfortar-lo i a subministrar-li la creença que la seva forma de vida era la millor i la més adequada.

3.3. L'esperit mil·lenarista

Una de les obsessions més notòries de la cultura popular dels anys 90 va ser el mil·lenarisme, és a dir, la consideració del final del mil·lenni com una porta que donava accés a un futur incert. Tal com hem apuntat, aquesta incertesa social es reflectia de diverses formes en el cinema comercial, en forma de recerca d'una realitat més enllà de les fronteres de la ciutat, de reivindicacions culturals, socials, etc. Potser per això algunes de les pel·lícules més importants dels 90 tenen com a protagonistes a personatges que semblen configurats a imatge i semblança de l'espectador corrent i porten a la pantalla les seves preocupacions (i obsessions) quotidianes. Dins d'aquest apartat, cal destacar una sèrie de pel·lícules molt diferents com ara *Strange Days/Días Extraños* (Kathryn Bigelow, 1995), *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) o *Fight Club/El Club de la Lucha* (David Fincher, 1999).

Es tracta de pel·lícules classificables en gèneres molt diferents, però tenen en comú el tret que els seus protagonistes es troben en un estat permanent de fugida de la realitat, sigui perquè alguns desitgen reinventar-se sigui perquè d'altres semblen atrapats en un passat al qual no són capaços de renunciar —amb la qual cosa s'insisteix des d'una altra perspectiva en la idea d'una societat atrapada en una visió nostàlgica del passat. Si parem esment en *Strange Days* i *Twelve Monkeys*, aquestes cintes ens presenten un tipus de protagonistes molt diferents. *Strange Days* és un thriller de ciència-ficció ambientat a finals del 1999, un futur molt proper a l'època en què va ser realitzada, i està protagonitzada per Lenny Nero, un antic policia deprimit per una sèrie de fracassos personals que trafica amb una tecnologia que permet emmagatzemar i tornar a experimentar les vivències d'altres persones o d'un mateix. Nero és, així mateix, un addicte a aquesta tecnologia, que s'entreté rememorant contínuament records de quan vivia una relació de parella amb la seva exnúvia Faith, la ruptura amb la qual no ha pogut superar. De fet, el comportament addictiu de Nero només entra en crisi quan es veu involucrat en un cas relacionat amb un psicòpata i amb la corrupció policial. Casualment, el moment en què Nero sembla reprendre el control del seu futur és quan en la nit de fi d'any del 1999, quan s'evidencia que el final del món no ha arribat i tot continua com abans, tot i que el clima catastrofista de la pel·lícula semblava apuntar en la direcció contrària.

Molt més pessimista és *Twelve Monkeys*, ambientada en una visió postapocalíptica de l'any 2035, en la qual, després de l'epidèmia provocada per un virus assassí que ha matat milions de persones, els supervivents viuen refugiats en comunitats subterrànies llòbregues, humides i fredes. El presoner James Cole s'ofereix com a voluntari per viatjar al passat i aconseguir una mostra del virus que va desencadenar la catàstrofe, que permetrà els científics elaborar-ne un antídote. Durant el viatge coneix una bella psiquiatra i un malalt mental, Jeffrey Goines, obsessionat per la destrucció de la humanitat i en possessió d'un excepcional carisma. Cole s'esforçarà a trobar a l'Exèrcit dels 12 Micos, un grup d'ecologistes radicals que semblen vinculats amb la difusió de la mortal epidèmia. Al llarg de la seva complicada missió el protagonista acaba visiblement trastornat a causa de la combinació de les seqüeles psíquiques dels viatges temporals i el retorn d'una realitat que, encara que suposa una anticipació del futur, se li apareix com a idíl·lica, perquè l'experimenta com un retorn a la seva

infantesa, i aquest sentiment el viu amb tanta intensitat que la seva missió es transforma en un objectiu secundari. Això no obstant, un dels factors més pessimistes de la pel·lícula resideix en la impossibilitat d'aturar la destrucció del món, paral·lela a la mort del mateix protagonista, que l'experimenta com un *flashback* recurrent i obsessiu de la seva infantesa. Com assenyala Triguero-Lizana:

El protagonista conoce el destino, el del mundo, y quizás también el suyo propio, pero no puede cambiarlo. Lo "ya visto" o *déjà vu*, "el síndrome de Casandra", la repetición, la pesadilla, lo fatal: de ahí el homenaje a *Vértigo*-De entre los muertos (*Vértigo*, 1958), de Alfred Hitchcock. De ahí que el mundo anterior al apocalipsis—un mundo lleno de locos, pobres y vagabundos— sea tan terrorífico como el posterior. James Cole está condenado a vivir su propia muerte, a no cambiarla, a no poder hacer nada; en este film sus personajes están condenados a vivir, condenados de antemano a morir, condenados a la repetición de la condena, porque el tiempo es un bucle sin fin, escrito de antemano, y porque, además, la Humanidad entera está condenada de antemano. (Triguero-Lizana, 2013, 194)

En el cas de *Trainspotting i Fight Club*, per contra, ens enfrontem amb una altra mena de cinema, que té molt més a veure amb la sàtira social. *Trainspotting*, és una pel·lícula escocesa dirigida per Danny Boyle, que planteja des del principi una fugida literal de la realitat. Només començar la pel·lícula, veiem el protagonista que fuig després d'un robatori, mentre la seva veu en off recita aquest monòleg:

Choose life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television, Choose washing machines, cars, compact disc players, and electrical tin can openers. Choose good health, low cholesterol and dental insurance. Choose fixed-interest mortgage repayments. Choose a starter home. Choose your friends. Choose leisure wear and matching luggage. Choose a three piece suite on hire purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who the fuck you are on a Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, pissing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked-up brats you have spawned to replace yourself. Choose your future. Choose life... But why would I want to do a thing like that? I chose not to choose life: I chose something else. And the reasons? There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin? (...)

Val a dir que hi apareix un protagonista que decideix fugir d'una realitat nihilista en la qual la ideologia imperant és el capitalisme consumista, tot refugiant-se en la seva pròpia realitat, forjada a partir del consum de l'heroïna, addicció que, al seu torn, no fa

més que reforçar el seu nihilisme inicial. Tal com remarca Fernando Bustos Gorozpe (s.a.), dins del ventall d'eleccions vitals que li ofereix la societat en què viu, Renton, el protagonista opta per no elegir com a protesta contra aquesta ideologia imperant. Encara que al final decideix reinserir-se en la societat i fer com si cregués en els seus valors, encara que no sigui així, tot esdevenint un cínic.

Fight Club és l'altra pel·lícula destacada del període centrada en subjectes que volen escapar de la societat de consum en què els toca viure. La trama gira al voltant d'un narrador sense nom, que fa l'ofici de pèrit en la reconstrucció d'accidents de trànsit per a una companyia d'automòbils de gran importància. Com que pateix severos atacs d'insomni i porta una vida extremadament avorrida, comença a freqüentar grups d'ajuda de tota mena, amb la particularitat que utilitza les reunions d'aquests grups com un mitjà per evadir-se emocionalment. Gràcies a això, aconsegueix tornar a dormir bé, però la seva tranquil·litat no dura gaire, perquè descobreix una dona que es comporta exactament com ell, és a dir, es fa passar per malalta amb el propòsit que els assistents a les reunions terapèutiques li concedeixin una atenció que tota la seva vida li ha estat negada. Aquesta dona es diu Marla Singer i comença, d'ençà del seu encontre, comença a desestructurar la vida del protagonista. D'altra banda, el protagonista ha perdut el seu apartament en un terrible incendi i demana ajuda a Tyler Durden, un individu que va conèixer en un viatge de negocis, que ara viu com a okupa en una casa gairebé en ruïnes. Tyler li ensenya que fer sabó és increïblement semblant a fer dinamita i entre els dos engeguen una mena de revolució, que s'inicia amb la creació del club de la lluita: un lloc on homes normals s'enfronten físicament per a escapar de les seves frustracions diàries. El Club de la Lluita comença a créixer, i les proves que han de realitzar els seus membres esdevenen cada vegada més extremes i ambicioses, fins al punt que deriven en una mena d'anarquisme superficial destinat a destruir la civilització occidental.

En aquest sentit, *Fight Club* posa en escena, ni que sigui de manera esquemàtica, una altra de les reaccions possibles davant d'una societat que oprimeix i degrada les persones: la de plantar-li cara. Tanmateix, la temptativa desemboca en una fantasia d'ordre social tant o més tòxica que l'anterior, ja que els membres del Club de la Lluita substitueixen la cobdícia de béns materials com a motor de les seves vides, propi de la societat de consum capitalista, per un culte a la personalitat centrat en el personatge de Tyler Durden. Aquest és el motiu pel qual hem remarcat abans que la ideologia de Tyler

només pot considerar-se anarquista des d'un punt de vista molt superficial, ja que si bé aqüestiona la buidor de la vida en la societat occidental tardocapitalista, tot apostant per un pla de regressió social a un estadi de desenvolupament més primitiu, aquest pla al capdavant desemboca en la transformació del Club de la Lluita en el Projecte Mayhem. És precisament aleshores quan el Club de la Lluita revela el seu veritable rostre, centrat en la promoció del culte a la personalitat del seu fundador, que cristal·litza en la figura carismàtica i ultraviolenta del governant del Projecte Mayhem. D'aquesta manera, Tyler Durden experimenta el seu últim avatar i esdevé un autèntic dictador feixista, producte dels estereotips masculins més rancis i conservadors de la societat americana. Com apunta Slavoj Žižek (2002):

El fundamento último de esta ironía es que, de acuerdo con la mercantilización global del tardo-capitalismo, El club de la lucha ofrece como "mercancía de experiencia" el intento mismo de hacer estallar el universo de comodidades: en vez de una práctica política concreta, lo que obtenemos es una explosión estética de violencia. Además, siguiendo a Deleuze, Diken y Laustsen perciben en El club de la lucha dos peligros que invalidan su intención subversiva: en primer lugar, la tendencia a llevar hasta el extremo el espectáculo de una (auto)destrucción extática, en la que la política revolucionaria se diluye en una orgía de la aniquilación, esteticista y despolitizada. En segundo lugar, la explosión revolucionaria "desterritorializa y masifica, pero sólo en vistas a bloquear la desterritorialización e inventar nuevas territorializaciones"; "en vez de ser el comienzo de una desterritorialización, El club de la lucha acaba transformándose en una organización fascista con un nombre nuevo: Proyecto Mayhem. La violencia se exterioriza y culmina en un plan de terror organizado con el objetivo de socavar los cimientos de la sociedad consumista". Estos dos peligros son complementarios, puesto que "la regresión a lo indiferenciado o a la completa desorganización es tan peligrosa como la trascendencia y la organización".

4. Els anys 2000 i més enllà

La dècada del 2000 va començar per a Occident —i en especial per als Estats Units— de manera apocalíptica, amb la destrucció de les Torres Bessones en ple centre de Nova York, fet que va contribuir poderosament a actualitzar de nou en l'imaginari la idea de la presència d'un enemic extern a la societat occidental. Si bé es considera, el disseny de l'atemptat de les Torres Bessones sembla ajustar-se al mil·límetre a la trama d'una pel·lícula de catàstrofes típica com *The Towering Inferno*, i va ser aprofitat per

l'administració americana per a remodelar la concepció del món de la ciutadania d'acord amb uns patrons ideològics que, salvant les distàncies, evocava molt de prop els dogmes de l'era Reagan. El president dels Estats Units George Bush, Jr. va declarar pomposament la guerra al Terror, encarnat ara en el terrorisme d'Al-Qaeda, transformat en el nou avatar de l'Imperi del Mal de Reagan, les polítiques del qual van ser molt influents durant aquest mandat presidencial, molt més que durant el del seu pare, una mica més moderat. Més enllà de l'omnipresència mediàtica de les accions d'Al-Qaeda problemes globals com el canvi climàtic, la superpoblació o l'increment de les migracions van marcar els continguts del cinema comercial d'aquesta època, que, d'altra banda, consolida gran part de la temàtica i les formes que començaven a emergir en el cinema comercial dels 90.

El cinema constitueix sempre un mirall de la societat en la qual s'origina, d'ací ve que les produccions de principis del nostre segle acusin una visible tendència conservadora, que es manifesta sobretot en el tractament recurrent de les qüestions familiars com a eix vertebrador del cinema de catàstrofes que es va desenvolupar entre els anys 2000-2012, així com en l'absència de subtextos crítics d'aquestes pel·lícules i l'abundància de contingut moralista i que, per a Triguero-Lizana, invalida en bona mesura qualsevol missatge crític que aquestes puguin oferir. Un exemple canònic del que acabem d'assenyalar es pot observar a *Contagio/Contagion* (Steven Soderbergh, 2011), on el guió sacrifica sense contemplacions a un personatge que posava en perill l'estabilitat familiar dels protagonistes de la història (Triguero-Lizana, 2013, 205).

Tot plegat s'ha vist complementat en els últims anys per un important revival del cinema de superherois, després de l'èxit de *X-Men* (Bryan Singer, 2000), una pel·lícula sobre persones que naixen amb superpoders (els mutants) i, en teoria, constitueixen un nou estadi de l'evolució humana. La cinta presentava els superherois des d'una perspectiva innovadora en aquell moment, tot adoptant una perspectiva més realista que les anteriors pel·lícules del gènere, alhora que concedia major atenció a la psicologia i les motivacions dels personatges, un model que després s'ha repetit fins a la sacietat. Segons sembla, més que no a cap raó premeditada, la pel·lícula va adoptar aquest enfocament per motius que no dubtaríem a qualificar d'anecdòtics, entre els quals cal destacar el pressupost de la cinta, molt baix per a una pel·lícula de superherois. A més, la pel·lícula es va realitzar en una època en què els superherois havien passat

relativament de moda i la Marvel, companyia creadora dels X-Men, no passava per un bon moment econòmic, ja que a finals dels 90 va estar a punt de fer fallida. Tenint en compte tots aquests handicaps, Bryan Singer, un director conegut en aquella època era per thrillers interessants com *Sospechosos Habituales/The Usual Suspects* (1995) i *Verano de Corrupción/Apt Pupil* (1998), va reeixir a elaborar una història que —encara que era bastant fidel als còmics i molt deutora del to que el guionista anglès Chris Claremont els havia aportat—¹² es caracteritzava per una estètica i uns personatges més apegats a la realitat del que era habitual en les pel·lícules de superherois. De fet la pel·lícula incideix especialment la redefinició de la personalitat de l'antagonista principal dels X-Men, a partir de la reformulació positiva que Claremont va dur a terme de la figura d'Erik Magnus Lehnsherr «Magneto». Originalment, «Magneto» era un personatge malvat que volia dominar el món, però Claremont va elaborar a fons el passat del personatge, tot transformant-lo en una víctima de l'Holocaust, en una persona que veu als humans com éssers bàsicament destructors i associa l'odi que aquesta professen als mutants amb l'odi que va sofrir a causa dels seus orígens jueus. En conseqüència, el personatge va adquirir una sèrie de matisos bastant interessants, que es reflecteixen encertadament en la pel·lícula des de la primera escena, que sembla treta d'una pel·lícula sobre l'Holocaust i presenta al personatge no tant com un malvat tradicional sinó com un idealista sense escrúpols. Això no obstant, el missatge final de la pel·lícula no deixa de ser relativament conservador, ja que com el còmic mateix, pot ser llegit com una reflexió en clau fantàstica de la lluita de les minories pel seu reconeixement en el si de les societats occidentals —no debades el Professor-X està inspirat en Martin Luther King i «Magneto» en Malcolm X—, però, paradoxalment, aquest reconeixement passa per l'acceptació d'un sistema que les explota i les utilitza al servei dels interessos. La gran diferència que separa el Professor-X de «Magneto» és precisament aquest: el primer accepta les regles del joc, mentre que el segon representa una postura revolucionària, que vol acabar amb el sistema.

L'altra pel·lícula que en aquests anys va ajudar a popularitzar els superherois va ser *Spider-man* (Sam Raimi, 2002), una producció de caràcter molt més fantàstic que els

¹² Encara que no va ser el creador del còmic, Claremont es va encarregar de guionitzar-lo durant setze anys, un autèntic record per a una sèrie de còmics americans, terreny en el qual, sobretot durant les últimes dècades, els equips creatius canvien molt sovint.

X-Men i més propera al *Superman* de Donner o al *Batman* de Burton. El seu plantejament naïf, que s'ajustava al to dels còmics del personatge dels anys 60, es va mantenir en les tres pel·lícules que entre el 2002 i el 2007 li va dedicar Raimi, però a penes va obtenir predicament dins del gènere, ni tan sols en les posteriors pel·lícules sobre aquest mateix superheroi, que van apostar per actualitzar-lo.

Amb tot, la saga de pel·lícules que va popularitzar vertaderament el cinema de superherois va ser la trilogia del Cavaller Obscur de Christopher Nolan, on adaptava de nou el personatge de Batman als temps moderns, tot presentant-ne una visió més propera a la realitat social que la mostrada en les pel·lícules de Burton i Schumacher als anys 90 i molt deutora de l'estil de Bryan Singer. Al llarg de les tres pel·lícules enfronta el seu protagonista, Batman, un heroi típicament representatiu de l'ordre establert, amb diverses forces que tracten de destruir-lo, sempre en el context d'una ciutat corrupta (Gotham) on les amenaces semblen procedir de qualsevol costat. La primera pel·lícula, *Batman Begins* (2005) és la més fantàstica de les tres, però ja desenvolupa l'enfrontament del protagonista contra una organització anomenada la Lliga de les Ombres, que al llarg de la història ha destruït totes aquelles civilitzacions que considerava decadents. En molts aspectes, la seva ideologia sembla un transsumpte de l'islamisme radical, una mica en la línia del pensador egipci Sayyid Qutb i les seves crítiques a l'estil de vida occidental de la postguerra, però incidint de manera més accentuada en la corrupció socioeconòmica que en la moral. En la segona part de la trilogia, *The Dark Knight*, el personatge del Joker, antagonista tradicional de Batman, és sotmès a una intensa i original reelaboració, que el transforma en un terrorista que recorre a la violència i la coacció per a denunciar la hipocresia del mateix sistema. La tercera pel·lícula, *The Dark Knight Rises* (2012) reprèn en part els antagonistes de la primera, però amb un especial èmfasi en la manera com les desigualtats socials poden afavorir l'arribada al poder a demagogs capaços de transformar la societat en un autèntic infern. D'acord amb l'anàlisi de la pel·lícula efectuat per Slavoj Žižek, «*The Dark Knight Rises* confirma una vez más la forma en que los éxitos de taquilla de Hollywood son indicadores precisos de las problemáticas ideológicas de nuestras sociedades.»

En qualsevol cas, el que resulta innegable és que totes aquestes pel·lícules reflecteixen les problemàtiques de la societat actual des d'una òptica merament

reformista, que postula la necessitat de correccions en el sistema sempre que aquestes no comporten canvis radicals o revolucionaris. Només així s'expliquen alguns desenllaços tan ambigus com ara la reivindicació del sistema a *The Dark Knight*, on un assassí acaba transformat en un màrtir per a mantenir l'*statu quo* del sistema, una concepció del món que, com hem vist, és molt pròpia de la moral acomodaticia de certs sectors del conservadorisme. Això no impedeix, paradoxalment que al final de *The Dark Knight Rises*, la mentida desemboqui en una revolució social autènticament destructiva, l'estètica de la qual no deixa d'evocar les manifestacions del moviment Occupy Wall Street, tot i que aquestes han sigut de caràcter pacífic. La pregunta clau, tocant a aquesta qüestió, consisteix a plantejar-se perquè la pel·lícula recorre a l'estètica d'aquest moviment? La resposta que en proporciona Žižek és subtil:

Here we get the first clue – the prospect of the OWS movement taking power and establishing people's democracy on Manhattan is so patently absurd, so utterly non-realist, that one cannot but raise the question: WHY DOES THEN A MAJOR HOLLYWOOD BLOCKBUSTER DREAM ABOUT IT, WHY DOES IT EVOKE THIS SPECTER? Why even dream about OWS exploding into a violent takeover? The obvious answer (to smudge OWS with accusations that it harbors a terrorist-totalitarian potential) is not enough to account for the strange attraction exerted by prospect of "people's power." No wonder the proper functioning of this power remains blank, absent: no details are given about how this people's power functions, what the mobilized people are doing (remember that Bane tells the people they can do what they want – he is not imposing on them his own order).

This is why external critique of the film ("its depiction of the OWS reign is a ridiculous caricature") is not enough – the critique has to be immanent, it has to locate within the film itself a multitude signs which point towards the authentic Event. (Recall, for example, that Bane is not just a brutal terrorist, but a person of deep love and sacrifice.) In short, pure ideology isn't possible, Bane's authenticity HAS to leave trace in the film's texture. *This* is why the film deserves a close reading: the Event – the "people's republic of Gotham City", dictatorship of the proletariat on Manhattan – is immanent to the film, it is its absent center.

Encara així, la meua opinió personal és que el recurs a la instrumentalització fílmica del moviment Occupy en aquesta pel·lícula és també simptomàtic de les reaccions d'una societat amb tendències paranoïques, tenallada pels seus propis fantasmes, que detecta amenaces procedents de totes bandes. Per això mateix, no deixa de constituir tot un símptoma que aquesta societat s'entesti a buscar els seus màxims enemics entre la gent normal i corrent o entre terroristes de països llunyans, en comptes

d'identificar-los amb les polítiques dutes a terme per l'elit del poder. Per a reblar el clau de les contradiccions, l'actual president dels Estats Units, és un líder procedent en part de l'«exterior del sistema», però només en el sentit que la seva figura és la d'un empresari demagog que no pertanyia a l'oligarquia republicana.

A més de les pel·lícules de Nolan, en aquest apartat cal destacar la pel·lícula *The Avengers/Los Vengadores* (Joss Whedon, 2012), culminació d'un ambiciós projecte que pretenia construir un univers cinematogràfic compartit entre aquells personatges de la Marvel els drets dels quals no havien estat venuts a productores durant l'època en què l'empresa estava en crisi, amb la finalitat de reconstruir una dinàmica cinematogràfica similar a la que apareixia en els còmics. Aquesta dinàmica es va concretar a través de les pel·lícules *Iron Man* (Jon Favreau, 2008), *The Incredible Hulk* (Louis Leterrier, 2008), *Iron Man 2* (Jon Favreau, 2010), *Thor* (Kenneth Branagh, 2011) i *Capitán América: el primer vengador/ Captain América: The First Avenger* (Joe Johnston, 2011), protagonitzades personatges individuals i amb històries independents, però amb la presència de figures secundàries i subtrames que les dotaven d'una certa coherència, que va arribar al seu apogeu a *The Avengers*. Estem parlant d'un univers de produccions caracteritzades per un to i una temàtica similars, ambientades en un món «realista» al qual a poc a poc se li van sumar elements fantàstics i de ciència-ficció, bo i mantenint una mena d'equilibri entre el «realisme» de les pel·lícules de Singer i Nolan i l'ambientació fantàstica del cinema tradicional de superherois. Un equilibri, certament, que pot recordar al *Superman* de Donner, que també ens presentava un món bastant similar al nostre, però amb malvats absolutament estrafolaris, convenientment actualitzats. La intenció subjacent a tot plegat no és altra, una vegada més, que promoure l'evasió de la realitat, encara que com les cintes de Batman, *The Avengers* no renuncia tampoc a aportar la seva reinterpretació del perill de l'amenaça externa i de l'actual estat de paranoia global:

El 9/11 sirvió de antesala y de pretexto ideológico en EE.UU. para hacer viable el tema del regreso de los superhéroes: ya no podemos sólo preocuparnos por el enemigo que habita nuestro planeta, hay que mirar más allá; algo podría suceder en cualquier momento, ya pasó en el 9/11. Y esta suposición queda reafirmada cuando Stephen Hawking, una de las mentes más brillantes de nuestros tiempos, declara en una entrevista a los medios en 2010 que cualquier contacto con alguna civilización exterior tendría consecuencias negativas para nuestra especie; sería un evento similar a la conquista de América en los tiempos de Colón. La ideología

catastrofista que valida a EE.UU. como única potencia capaz de salvar el mundo es exportada al mundo a través de Hollywood. EE.UU. tiene ya tiempo que decidió mudarse a vivir a sus aparadores, a sus sueños y a sus películas, espacio donde sus fantasías cobran vida. El gran éxito de *The Avengers* no sólo se debe a las magníficas interpretaciones, ni al gran capital monetario detrás del proyecto, se debe más bien a un factor ideológico, a una fantasía de EE.UU.: se avecinan tiempos difíciles y se necesita ayuda (la industria cinematográfica estadounidense se ha encargado de enfatizarlo hasta el punto de volverlo real). Es sólo en este momento cuando aquella frase risible mexicana cobra sentido: «¿Y ahora quién podrá ayudarnos?» En esta época hipermoderna donde la cultura parece ir de la mano con el espectáculo (por recordar a Vargas Llosa o a Lipovetsky), el cine de Hollywood se ha convertido en una de las más grandes fuentes de ideología, cultura e identidad. (Bustos Gorozpe, 2012)

En definitiva, el cinema de superherois —aquesta mena de versió moderna dels antics llibres de cavalleries— triomfa perquè proporciona a l'espectador una experiència catàrtica, en forma de vivència vicària de les catàstrofes que sacsegen el món i reduint de manera simplista els conflictes actuals a un enfrontament intemporal entre el Bé i el Mal. Més enllà d'aquestes catarsis els superherois actuals també triomfen perquè són pròxims a l'espectador, potser no són persones de família, de fet moltes vegades estan molt sols, però estan tractats d'una forma empàtica que recalca les seves vulnerabilitats. Per tant, encara que en molts aspectes vénen a substituir la funció dels *action heros* dels 80, també busquen la identificació de l'espectador per a fer-lo participar del conflicte. Tot plegat, com apunta Pérez Ochando (2017-417) al seu monumental estudi sobre el cinema de terror posterior a l'11-S, remet a

los mitos sobre los que se funda Estados Unidos: el excepcionalismo y la inocencia o, en otras palabras, la idea de que Estados Unidos posee de suyo una identidad prístina, que debe ser preservada de la influencia corruptora del mundo externo. En consecuencia, o bien cerrará sus puertas al mundo exterior o bien buscará evangelizarlo, transformarlo a su imagen, convertirlo en una América global. Son discursos antagónicos solo en apariencia, pues su antítesis se solventa dividiendo a la población entre militares en cruzada y Civiles que se encierran en sus casas, entre héroes aventureros y doncellas amedrentadas.

Més enllà de l'àmbit del cinema de superherois també trobem pel·lícules de ciència-ficció i de catàstrofes —gènere cinematogràfic que en els últims temps, com ja hem apuntat abans, ha sigut pràcticament fagocitat pel de la ciència-ficció— que connecten amb les qüestions que tractem. Ens referim a produccions tan diverses en els seus plantejaments com *The Day After Tomorrow/El Día de Mañana* (Roland

Emmerich, 2004), *War of the Worlds/La Guerra de los Mundos* (Steven Spielberg, 2005), *2012* (Roland Emmerich, 2009) o *Knowing/Señales del Futuro* (Alex Proyas, 2009), coincidents a l'hora de portar a la pantalla les inquietuds d'una societat assetjada per les més diverses amenaces i de posar valor la solidaritat que aporta la unió dels membres de la família tradicional., encara que no totes elles mereixen la mateixa consideració. Des d'aquest punt de vista, resulta inqüestionable que la hipòtesi de refredament climàtic desenvolupada a *The Day After Tomorrow*, per discutible que pugui resultar per als especialistes, aborda una amenaça molt més concreta per a la humanitat a hores d'ara molt més concreta i seriosa que un desastre solar o una invasió extraterrestre. En tot cas, per damunt de les seves profundes diferències, totes aquestes cintes tenen en comú el fet l'aspecte espectacular de les històries que contenen resulta tan aclaparador que fagocita qualsevol altra consideració crítica referida a qüestions d'índole científica, política o moral. Potser en aquests casos esdevé encara més evident que en les pel·lícules de superherois la distorsió ideològica en forma de trivialització a què la indústria sotmet, com si fos una trituradora, qualsevol tema que cau en les seves mans, de manera que l'espectador no arribi a disposar en cap moment de les claus susceptibles de permetre-li articular una crítica coherent del que veu.

Per a concloure, no podem deixar d'assenyalar en aquest apartat la proliferació al llarg dels darrers anys de pel·lícules que se centren en una problemàtica nova, la de la intel·ligència artificial, brillantment anticipada a *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, sobretot pel que fa a les seves potencials repercussions inquietants per a l'existència humana tal com la coneixem. En aquest sentit, com assenyala Eduardo Subirats (2011: 149):

El interés dramático que despierta *A Space Odyssey* reside en el hecho de no limitarse a una exaltación de la inteligencia posthumana y sobrehumana, sino en reconocer el conflicto que esta entraña con respecto a la inteligencia y la voluntad de supervivencia de los seres humanos precisamente. El argumento principal que recorre este film no es el poder de las computadoras, sino la lucha de titanes entre la supercomputadora corporativa y la infrainteligencia humana. Lucha de titanes por lo demás incierta.

A hores d'ara, en canvi, el tema central al voltant del qual graviten aquestes produccions és sobretot el de la *singularitat tecnològica* (Kurzweil, 2012, 2013), derivada del fet que en algun moment de les pròximes dècades alguna intel·ligència

artificial podria assolir un nivell d'autoconsciència capaç de modificar radicalment o de posar en perill les condicions de l'existència de la humanitat. Exemples destacats d'aquesta tendència els trobem a *A. I. Inteligencia Artificial/A.I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001), *Yo, Robot/I, Robot* (Alex Proyas, 2004), *WALL•E* (Andrew Stanton, 2008), *Her* (Spike Jonze, 2013) o *Ex Machina* (Alex Garland, 2015).

En bona mesura, el paper jugat per aquest ventall de produccions aparentment tan diverses té la funció implícita de difondre en l'imaginari del gran públic l'experiència del que el filòsof alemany Günther Anders anomenava *l'obsolescència de l'home*, en un món presidit pel *totalitarisme tècnic*, que, en la seva opinió, «se dirige al “imperio quiliasta de la máquina”; y [...] nuestra transformación en piezas mecánicas en virtud de esta evolución progresa constantemente» (Anders, 2010: 74). Per una via o una altra, l'espectador dels gèneres més populars del cinema comercial contemporani es veu abocat a l'experiència de la seva insignificança des d'una triple perspectiva:

1) Com a persona individual, psicològicament vulnerable i necessitada d'afecte, fins i tot en el cas que estigui dotada d'alguna facultat que la situï per damunt de la mitjana —ja que això és el que simbolitzen els superpoders. És més, tot sovint, aquesta facultat es presentada com una font de desgràcies i d'infelicitat, de manera que indirectament aquestes pel·lícules emeten un missatge en favor de l'*aurea mediocritas*.

2) Com a membre d'una espècie que, tot i els seus impressionants progressos científics i tècnics, ha d'assistir impotent a les conseqüències dramàtiques de les forces desencadenades de la natura, que es tradueixen en espectacles de grandiositat o elevació desmesurades, inabastables per a l'enteniment humà, però que, paradoxalment, els efectes digitals del nou cinema reproduïxen amb una versemblança i un detall dignes de millor causa.

3) Com a treballador víctima l'automatització en curs, que ja ha perdut o corre el perill de veure la seva feina amenaçada en el futur per l'extensió de la revolució en el terreny de la intel·ligència artificial. L'ambivalència d'aquestes pel·lícules resulta digna de ser remarcada, atès que si, d'una banda, posen en relleu la creativitat de la intel·ligència i la seva capacitat per crear amb l'ajuda de les màquines un món ple de possibilitats insospitades, de l'altra, també exalcen l'enginy humà a l'hora de combatre els perills implícits en l'automatització. En qualsevol cas, del que no hi ha dubte és que

l'automatització és un procés que es troba no sols fora de l'abast de l'espectador, sinó també del seu enteniment.

Conclusions

Fer una recapitulació de l'evolució del cinema comercial al llarg de les últimes dècades en relació al context socioeconòmic del marc capitalista, constitueix una tasca plena de dificultats. Tan difícil, si més no, com extraure unes conclusions sintètiques a partir d'un panorama tan bigarrat i que ha experimentat tantes mutacions. Com hem vist abans, a finals dels 60 i 70 existia una societat bastant crítica i autoconscient de la seva situació i de les injustícies que arrossegava, situació que es reflectia en major o menor mesura en el cinema comercial. Temes que en el seu moment eren d'actualitat, com la corrupció política, la guerra de Vietnam, el racisme o el moviment hippie van trobar el seu correlat cinematogràfic en una dècada en el transcurs de la qual van sorgir directors de la importància de Francis Ford Coppola o Martin Scorsese, que jugaven amb el format cinematogràfic per a proposar idees i noves maneres de fer cinema, molt influenciades pels realitzadors europeus. Així mateix, realitzadors procedents de l'antic *star-system* de Hollywood, com Stanley Kubrick, van experimentar entre els anys seixanta i setanta un dels seus moments creatius més àlgids. La decadència de l'*american way of life* va donar pas a una època de reinvenió social, plasmada en pel·lícules, impregnades de l'esperit de la generació *beat*, que giraven al voltant de persones que s'enfrontaven per diferents vies a un sistema social tan hipòcrita com coercitiu, tal com es pot comprovar en cintes tan representatives del període com *The Graduate/El graduado* (Mike Nichols, 1967), *In the Heart of the Night/En el calor de la Noche* (Norman Jewison, 1967), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Taking Off/Juventud sin esperanza* (Milos Forman, 1971), *One Flew Over the Cuckoo's Nest/Alguien voló sobre el nido del cuco* (Milo's Forman, 1975). Per no parlar de pel·lícules en què els protagonistes acabaven literalment devorats pel mateix sistema, com *A Clockwork Orange/La Naranja Mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o l'adaptació cinematogràfica del musical *Hair* (Milos Forman, 1979). En aquella època el cinema comercial d'alt pressupost, és a dir, el que anava a càrrec de les grans productores americanes, no tenia por de ser crític a l'hora d'enfrontar la societat amb les seves mancances o de presentar

pel·lícules poc convencionals com *2001: A Space Odyssey*, que exigien moltíssima atenció per part de l'espectador, i deixava per a les pel·lícules de sèrie B la funció d'entretenir amb productes de consum ràpid.

Als anys 80, per contra, la situació es va alterar radicalment, a causa de les transformacions socials i polítiques que s'esdevingueren als Estats Units, entre les quals cal destacar el triomf del neoliberalisme, influenciat ideològicament per Leo Strauss en el plantejament sociopolític i pels escrits de Milton Friedman i Friedrich von Hayek en l'econòmic. El govern de Ronald Reagan va dur a terme una intensa campanya perquè els americans recuperaren l'«autoestima» que havien perdut als 70 com a conseqüència del fatídic desenllaç de conflicte vietnamita, i reivindicaren el seu paper com a guardians de la seguretat global, tot mitificant els anys de la segona postguerra mundial durant els quals van cristal·litzar els principis en què es fonamentava el somni americà. Amb aquest objectiu, van esbossar a través dels mitjans de comunicació un panorama polític tan barroer com maniqueu, que presentava als americans i als seus aliats com els bons, mentre que tota la resta, encapçalats pel règim soviètic, eren els dolents, englobats sota el rètol espectacular i buit de l'Imperi del Mal.¹³ Com a resposta al nou clima social, molt més conservador que en etapes anteriors, la indústria del cinema va apostar per la realització d'uns productes més complaents i de consum més ràpid, que va acabar amb el predomini dels «autors» en el cinema dels grans estudis, una decisió en la qual probablement també va tenir molt a veure el fet que el fracàs comercial de *La Puerta del Cielo/Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980) provoqués la fallida de la United Artist i arruïnés la carrera del cineasta Michael Cimino, molt conegut per *The Deer Hunter/El Cazador* (1978), una duríssima interpretació de les seqüeles que la guerra de Vietnam va deixar en els combatents americans. Aquest nou cinema es va manifestar, d'una banda, en les readaptacions dels serials i les pel·lícules clàssiques de ciència-ficció i d'aventures que produïren Lucas i Spielberg, emblemàticament representades per les sagues *Star Wars* i *Indiana Jones*, que adoptaven un format de pastitxos multireferencials que remetien a pel·lícules que s'havien rodat en el passat, tot posant en

¹³ Segons sembla, aquest rètol, de profundes ressonàncies religioses, va ser encunyat per Reagan durant un discurs a Orlando (Florida), pronunciat el 8 de març del 1983 davant l'Associació Nacional Evangelista, en el qual va demanar als pacifistes que «superin la temptació que consisteix a ignorar les lliçons de la història i a considerar la carrera armamentista com un enorme malentès del que ambdues parts són igualment responsables». Se'n pot trobar una ressenya a la següent adreça electrònica: <https://elpais.com/diario/1983/03/09/internacional/416012418_850215.html>.

joc un cúmul de referències similar al que evocaven les pel·lícules nostàlgiques de la mateixa època com ara *Grease* o *Back to the Future/Regreso al Futuro*.

A més de recórrer a la nostàlgia d'un passat idealitzat, en especial dels anys 50, el cinema d'acció dels 80 també va crear una figura en certa mesura nova, l'*action hero*, representat sobretot per actors com Sylvester Stallone i Arnold Schwarzenegger, que integrava dins les coordenades ideològiques del sistema moltes de les característiques dels antiherois solitaris i cíncics dels 70, alhora que els transformava en superhomes inversemblants, capaços de destruir ells tots sols exèrcits sencers. Aquest va ser el gran moment de les pel·lícules patriotes i ideològiques com les de la saga *Rocky*, *Rambo* o *Red Dawn/Amanecer Rojo/* (1984), que es trobaven perfectament en consonància amb les polítiques neoliberals. De resultes d'aquests canvis, els «autors» i cineastes que volien fer propostes més arriscades o crítiques començaren a refugiar-se en el naixent cinema independent o la sèrie B, i la ciència-ficció va romandre com l'únic gènere del cinema *mainstream* que encara realitzava pel·lícules crítiques amb el sistema i el poder que estaven adquirint les grans empreses a conseqüència de les noves polítiques econòmiques. L'espectador pot comprovar-ho en cintes com les mencionades en l'apartat dels 80 (*Escape from New York*, *Robocop*, *The Dead Zone*), però també en d'altres tan significatives com *Outland/Atmósfera Cero* (Peter Hyams, 1981) o *Alien* (Ridley Scott, 1979), on les condicions laborals dels protagonistes són objecte de severa crítica.

Entre finals dels 80 i els 90, la situació va canviar gràcies la caiguda de la Unió Soviètica i la relaxació de les polítiques de propaganda nacional. Aquesta relativa relaxació va permetre que el cinema comercial d'aquests anys evolucionés cap a posicions més crítiques i donés cabuda a autors tan ideològics com Oliver Stone. Així mateix, els herois d'acció van haver de reinterpretar-se, bo i passant de ser criatures hipermusculades a personatges amb els quals el públic mitjà americà pogués identificar-se, però sense renunciar en cap moment a la transmissió de valors conservadors com l'amor a la família. Els protagonistes de les pel·lícules dels anys 90 solien ser persones que no acaben d'encaixar en la societat en què viuen i experimenten una mena de buit existencial derivat d'unes vides a les quals no poden dotar de sentit. Tot plegat sol traduir-se en el retrat d'una societat econòmicament opulenta, però disfuncional i anòmica, amb abundant presència dels ambients marginals, tal com

apareixen en pel·lícules com *Twelve Monkeys*, *Strange Days* o *Matrix*, per esmentar-ne només algunes de les més representatives. D'altra banda, aquesta disfuncionalitat comença a materialitzar-se en la proliferació de realitats virtuals i mons simulats com a element recurrent al cinema dels 90, en l'aparició del món digital o els programes de telerealtat que van sorgir massivament durant aquesta mateixa dècada. Val a dir que estem parlant sempre d'uns productes convenientment editats per a transformar la «realitat» en un entreteniment televisiu, mitjançant una sèrie de procediments distorsionadors destinats a reduir-la a un objecte de consum, tot generant una curiosa relació d'autofàgia: l'espectador necessita consumir «realitat» per a poder continuar amb la seva realitat o podríem més aviat conceptualitzar-la com el simulacre d'una realitat somiada a la qual li agradaria accedir?¹⁴ En qualsevol cas, del que no hi ha dubte és que totes aquestes manipulacions qüestionen de soca-rel l'autenticitat del concepte tradicional de «realitat», cada vegada més controlada per empreses que fabriquen gairebé tots els elements materials que conformen la nostra vida i per una dinàmica postmoderna que muta al compàs dels polítics que governen i fins i tot dels mitjans de comunicació. No debades la política dels neoliberals va apostar per la construcció d'un simulacre de la realitat que va començar a transformar la societat en una mena de parc temàtic per al consum evasiu de les masses (Baudrillard, 1978), tal com preconitzaven ja vint anys abans pel·lícules com *Westworld/Almas de metal* (Michael Crichton, 1973) i la seva interessant seqüela *Futureworld/Mundo Futuro* (Richard T. Heffron, 1976).

L'11 de setembre del 2001 la situació va sofrir una important sotragada amb la irrupció del terrorisme islàmic per mitjà de l'atemptat de les torres bessones, circumstància que va contribuir a reescriure de nou la concepció del món que tenien els occidentals, bo i fent-la retrocedir una altra vegada cap al maniqueisme de la Guerra Freda. Els enemics tornen a ser de nou *els altres*, al contrari que als anys 90, quan tots els ulls estaven fixos en el que ocorria a l'interior de la societat Occidental, fins al punt que els sectors conservadors dels Estats Units van haver d'aprofitar la infidelitat del president demòcrata Bill Clinton amb la becària Monica Lewinski per desgastar-lo, transformant així el que solien ser debats acarnissats sobre qüestions de política exterior

¹⁴ Hi ha un vídeo on Charlie Brooker, el creador de la interessantíssima sèrie britànica *Black Mirror* analitza com s'editen els programes de telerealtat. Vegeu «Charlie Brooker's Screenwipe - Reality TV Editing», <<https://www.youtube.com/watch?v=BBwepkVurCI>>.

en una batalla moral. Ara bé, a partir de la irrupció de la figura d'Ossama bin Laden i de l'organització d'Al-Qaida, l'antic Imperi del Mal (l'URSS) va deixar pas a l'Eix del Mal (Iran, l'Iraq, Corea del Nord i els terroristes) a l'hora d'explicar una realitat internacional cada vegada més complexa i multipolar en termes senzills, per no dir simplistes.¹⁵ Sigui com sigui, del que no hi ha dubte és que la famosa guerra d'Iraq va posar en evidència de forma escandalosa la mala adaptació de les polítiques occidentals a les noves condicions imperants en el món globalitzat. Com assenyala Bauman, la gran paradoxa dels nostres temps consisteix a viure en un món on els poders reals flueixen en l'espai global, mentre que les nostres institucions polítiques segueixen sent merament locals (Bauman 2007, 107-108). Aquesta falta de consonància entre poders locals i interessos globals genera desinformació i desorienta les masses, raó que justificaria en principi l'adopció de discursos polítics tan barroers i simplificadors com els que es van esgrimir per legitimar la Guerra d'Iraq. S'hi apel·lava, d'una banda, a una reedició del vell paternalisme colonialista —la funció dels occidentals era salvar als habitants dels països subdesenvolupats dels dictadors que els oprimien— i, de l'altra, s'apel·lava també als interessos egoistes de les potències occidentals, sobretot quan es recordava l'assumpte de les —inexistents— armes de destrucció massiva i que Iraq era un país que finançava el terrorisme. Tots aquests arguments, òbviament, anaven adreçats a sabotejar la capacitat de crítica d'una societat que ja no hauria vist amb bons ulls l'empresa purament colonialista que encobria la Guerra d'Iraq, concretada en l'apropiació dels abundosos recursos energètics del país.

Hollywood, fent gala del seu olfacte per al negoci, va reaccionar en consonància amb els nous aires que bufaven des de la Casa Blanca, i els seus productes esdevingueren cada vegada més acrítics, apologètics i reiteratius. Per comprovar-ho només cal prestar una mica d'atenció a les característiques predominants en la cinematografia produïda pels grans estudis, les pel·lícules comercials, dissenyades a arrasar en taquilla, els *blockbusters*. Al llarg dels últims anys, hi podem destacar tres tendències:

¹⁵ Al documental *The Power of Nightmares* Adam Curtis afirma que realment aquesta organització va ser més aviat una creació propagandística fomentada per l'administració de George Bush Jr., que unificava així sota un mateix nom diverses cèl·lules terroristes, d'acord amb la tendència, ja manifestada per Ronald Reagan, de procurar una identificació senzilla i unívoca de l'enemic internacional dels Estats Units, fàcilment utilitzable per la propaganda. Aquesta és també la posició defensada per Zygmunt Bauman al seu llibre *Temps Líquids* (2007)

- 1) Les pel·lícules de catàstrofes protagonitzades per famílies en perill, com *The Day After Tomorrow*, *War of the Worlds* o *2012*;
- 2) Les pel·lícules de superherois, el nombre de les quals s'ha disparat —8 l'any passat i 8 més enguany, i se'n preveu una quantitat similar per als pròxims anys—;
- 3) Una gran quantitat de *remakes* i adaptacions de velles sèries de televisió, moltes de les quals fracassen estrepitosament en taquilla.

Si bé es considera, aquest panorama no deixa de ser bastant preocupant, atès que delata l'enorme falta d'originalitat d'una indústria que sembla cada dia més impermeable a les noves idees. I és que, tret d'algunes pel·lícules com la nova *War of the Worlds* o la nova saga del Planeta dels Simis, la major part dels *remakes* no presenten cap novetat respecte a les pel·lícules originals, llevat que sigui una ambientació més actualitzada i uns efectes especials espectaculars. Pel que fa a les pel·lícules de superherois i de catàstrofes resulten clòniques, plenes dels mateixos tòpics i amb protagonistes pràcticament intercanviables. La situació ha arribat a ser tan greu que en l'actualitat fins i tot les pel·lícules de «prestigi», seleccionades per als Oscars, comparteixen les mateixes tendències, i la cerimònia de lliurament dels premis es converteix tots els anys en una exhibició de biopics rutinaris i autocomplaents.

En definitiva, assistim a un moment en què el cinema comercial es troba estancat i es desentén del present, no gosa evolucionar i per això es refugia en fórmules d'èxit «assegurat» o recorre a la nostàlgia com a reclam publicitari. Sense aquest recurs constant a la nostàlgia —que a hores d'ara es manifesta sobretot en la nostàlgia dels anys 80, tot adoptant la forma de *revivals* i *remakes* de sagues o pel·lícules de l'època com ara *Star Wars*, *Indiana Jones*, *Rambo*, *Rocky*, *Superman*, *Conan*, *Total Recall*, *Robocop*, *Mad Max*, etc.— el cinema actual no es podria entendre de cap de les maneres. La pregunta que caldria plantejar-se aleshores és: què se n'ha fet, del present? Reflecteix d'alguna manera el cinema comercial qüestions candents com la crisi dels refugiats, els problemes econòmics que s'han multiplicat des dels anys 70 o les cada vegada més grans desigualtats socials? Simptomàticament, les produccions dels grans estudis semblen ignorar tots aquests problemes, tot apostant per l'evasió, i quan els aborden els banalitzen inevitablement, posant-los en última instància al servei d'un

discurs que reivindica la permanència del sistema. N'hi ha excepcions, ben cert, com *V for Vendetta/V de Vendetta* (James McTeigue, 2006) *Children of Men/Hijos de los hombres* (Alfonso Cuarón, 2006) o *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013), on es presenten societats que es troben en la disjuntiva de desaparèixer o canviar dràsticament, però són això, excepcions. Resulta trist de constatar, però sembla que la societat occidental, a mesura que s'expansionava, s'ha tancat a poc a poc en una bombolla ideològica que l'aïlla de tots els problemes no resolts generats per les polítiques socioeconòmiques de les últimes dècades, les repercussions dels quals, tanmateix, l'afecten com més va més. Les desigualtats socials creixen, l'informe de l'ONG Intermón Oxfam publicat el 2014 va revelar que quasi la meitat de la riquesa mundial està en mans de l'1% més ric de la població i l'altra meitat es reparteix entre el 99% restant.¹⁶ Davant d'aquesta escandalosa situació, i tenint en compte les previsions d'empitjorament de les contínues guerres que han originat la crisi dels refugiats, juntament amb un problema sovint massa ignorant com és el canvi climàtic que possiblement afectarà de forma catastròfica als països africans i a altres àrees del món, sembla com si la cultura occidental hagués decidit fer-ne un exercici de *percepció inútil*, com diria el filòsof Clément Rosset (1993) —consistent en l'art de percebre encertadament, però eludint-ne les conseqüències— i esperar que algun *action hero*, algun superheroï o potser algun senzill home de família vingui a resoldre pel seu compte i risc la problemàtica global. El problema és que no vivim als 80 ni als 50, vivim al segle XXI, una època amb els seus problemes específics, i amagar el cap sota l'ala no els farà desaparèixer. Continuaran existint i un bon dia esclataran davant dels nostres nassos, i aleshores la pel·lícula de catàstrofes serà la nostra pròpia vida.

16

Vegeu

<<https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/bp-working-for-few-political-capture-economic-inequality-200114-es.pdf>>. Consultat el 23-IX-2017.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, THEODOR I HORKHEIMER, Max (1994): *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.
- ANDERS, GÜNTER (2010): *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Barcelona, Paidós.
- ASIMOV, ISAAC (2004): *Yo, robot*, Barcelona, Edhasa.
- ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU (1977): *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional.
- BARCELÓ, MIQUEL (2015): *Ciencia ficción: Nueva guía de lectura*, Barcelona, Ediciones B.
- BAUDRILLARD, JEAN (1978): *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2007): *Temps Líquids. Viure en una Època d'Incertesa*, Barcelona, Viena.
- BECK, ULRICH (2005): «La revuelta de los superfluos», *El País*, 27-11, 15 i 17, disponible a https://elpais.com/diario/2005/11/27/opinion/1133046007_850215.html. Consultat l'11-IX-2017.
- BENOLIEL, BERNARD (2007): *Clint Eastwood*, Madrid, Prisa Innova.
- BERIAIN, JOSETXO (Comp.) (1996): *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.
- BUSTOS GOROZPE, FERNANDO (s.a.): «Slavoj Zizek: Ideología y plus del goce», *Reflexiones Marginales*, disponible a <http://reflexionesmarginales.com/3.0/21-slavoj-zizek-ideologia-y-plus-del-goce-2/>. Consultat el 20-IX-2017.
- (2012): «Ideología y superhéroes. *The Avengers*», *Revista Cuadrivio*, 2-IX, disponible a <https://cuadrivio.net/ideologia-y-superheroes-the-avengers/>. Consultat el 24-IX-2017.
- CAMPBELL, JOSEPH (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica.
- CANDIL, DANI (2013): «5 juegos para recordar el legado de Tom Clancy», *Vida Extra*, 4-10, disponible a <https://www.vidaextra.com/aventura-plataformas/cinco-juegos-para-recordar-el-legado-de-tom-clancy>. Consultat l'11-IX-2017.
- CASTILLO, VÍCTOR (2016): «Taquillas en llamas - El cine de catástrofes de los 70 en 30 películas», en el blog *El Pájaro Burlón*, disponible a <http://elpajaroburlon.com/especiales/taquillas-en-llamas-1/>. Consultat el 13-VII-2017.
- ECO, UMBERTO (1968): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS (1974): *Para una crítica de la ecología política*, Barcelona, Anagrama.

- FESTINGER, LEON (1975): *Teoría de la disonancia cognoscitiva*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975.
- FONT, DOMÈNEC (1976): «10 oratorios sobre la màquina del cine», *El Viejo Topo*, extra 8, 73-78.
- (2012): *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA RAMÓN, TONI (2010): *Blade Runner*, Madrid, El País.
- GEORGE, SUSAN i WOLF, MARTIN (2003): *La globalització liberal*, Barcelona, Empúries.
- HARARI, YUVAL NOAH (2014): *Sàpiens. Una breu història de la humanitat*, Barcelona, Edicions 62.
- JAMESON, FREDRIC (1991): *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Espasa.
- (1995): *La Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- JUDT, TONY (2010): *El món no se'n surt*, Barcelona, La Magrana.
- KROHN, BILL (2007): *Stanley Kubrick*, Madrid, Prisa Innova.
- KURZWEIL, RAY (2012): *La Singularidad està cerca. Cuando los humanos transcendamos la biología*, Berlín, Lola Books.
- (2013): *Cómo crear una mente. El secreto del pensamiento humano*, Berlín, Lola Books.
- LAKOFF, GEORGE (2007): *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*, Madrid, Complutense.
- MACCABE, COLIN (1995): «Prólogo», a JAMESON, FREDRIC (1995): *La Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós Ibérica, 11-26.
- PALACIOS, JESÚS (2008): «Imágenes como virus de nuevos mundos, nuevas olas y nuevas viejas cosas», a NAVARRO, ANTONIO JOSÉ (ed.): *El cine de ciència ficción. Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 297-367.
- PALME, OLOF (1977): *La cuestión sueca*, Madrid, Cambio 16.
- PÉREZ OCHANDO, LUIS (2013): *Cuando no quede sitio en el Infierno*, Madrid, Akal.
- (2017): *Noche sobre América. Cine de terror después del 11-S*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- PIQUERAS, ANDRÉS (2015): *Capitalismo mutante. Crisis y lucha social en un sistema en degeneración*, Barcelona, Icaria.
- ROSSET, CLÉMENT (1993): *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona, Tusquets.
- SÁNCHEZ, SERGI (2007): *Películas clave del cine de ciència-ficción*, Barcelona, Robinbook.

- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, CARLOS (2009): «El *pentagon system* y el complejo militar-industrial estadounidenses: una aproximación», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 23, disponible a <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/23/cshdez.pdf>>. Consultat el 30-VIII-2017.
- SAND, SHLOMO (2005): *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica.
- SELVA RUIZ, David (2008): «Cine y propaganda reaganista en la trilogía original de Rambo», *Comunicación*, vol.1, núm. 6, 87-106.
- SLOTERDIJK, PETER (2005): *En el Mundo Interior del Capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Madrid, Siruela.
- SONTAG, SUSAN (2008): «La imaginación del desastre», a NAVARRO, ANTONIO JOSÉ (ed.): *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 19-49.
- SUBIRATS, EDUARDO (2011): *Proceso a la Civilización. La Crítica de la Modernidad en la Historia del Cine*, Barcelona, Montesinos.
- TEJERO, JUAN (2005): *¡Este rodaje es la guerra! (3ª parte)*, Madrid, T & B.
- TRIGUERO-LIZANA, PEDRO (2013): *La Humanidad en Peligro. El Fin del mundo en el Cine*, Madrid, Notorious.
- VALANTIN, JEAN-MICHEL (2008): *Hollywood, el Pentágono y Washington. Los tres actores de una estrategia global*, Barcelona, Laertes.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (2002): «El club de la lucha ¿verdadera o falsa transgresión?», *Archipiélago*, 53, 47-51, disponible a <http://espaenblanc.net/?page_id=491>. Consultat el 21-IX-2012.
- (2005): *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2012): «Dictatorship of the Proletariat in Gotham City | Slavoj Žižek on ‘The Dark Knight Rises’», *blogdaboitempo.com.br*, disponible a <<https://blogdaboitempo.com.br/2012/08/08/dictatorship-of-the-proletariat-in-gotham-city-slavoj-zizek-on-the-dark-knight-rises/>>. Consultat el 21-IX-2017.