

Enrique Bazo Varela

RESUMEN

Este artículo pretende ofrecer un análisis sobre cómo y en qué medida la representación mediática de los atentados queda condicionada por un bagaje cinematográfico heredado del imaginario colectivo. Forma parte de esta visión su influencia tanto en la forma de testimoniar y transmitir los hechos, por parte de los medios de comunicación, como en la de percibirla por parte de los espectadores.

PALABRAS CLAVE: cine de catástrofes, audiovisual, ficción fílmica, representación mediática.

ABSTRACT

This article offers an analysis of how and in what measure the media representation of the terrorist attack on the World Trade Center is conditioned by a film tradition present in the collective imaginarium. This vision includes the facts transmitted by the media as well as their perception by the audience.

KEY WORDS: film of catastrophies, audiovisual, film fiction, media representation.

«De la realidad están sacadas nuestras historias imaginadas,
Hans Andersen» citado por Graham GREENE en *El factor humano*.

Tras los sucesos del 11 de septiembre de 2001 se hizo evidente que, para entender las múltiples implicaciones y consecuencias derivadas de esos actos, iba a ser necesaria una progresiva y paulatina labor de revisión que se prolongaría en el tiempo. Sólo de esta manera se podría hacer un balance interdisciplinar que facilitase una comprensión del porqué de esos hechos a distintos niveles de lectura (político, económico, histórico...). Precisamente uno de esos «niveles» a analizar, y que es objeto de un somero estudio en este artículo, es el que concierne al del papel del lenguaje audiovisual en los acontecimientos del 11 de septiembre, ya que fue la pequeña pantalla la que grabó a fuego las imágenes de los atentados en la memoria colectiva.

Cuando a las 9:03 am (hora local) el segundo avión secuestrado se estrelló contra la Torre Norte, las cámaras de los informativos, que ya estaban en la zona cubriendo la noticia del primer impacto (el de la Torre Sur a las 8:45 am), recogieron y transmitieron en directo las dramáticas imágenes para todo el mundo. La





reacción, tanto la de los espectadores *in situ* neoyorkinos, como la de los telespectadores por todo el globo fue general: miedo, estupor y ante todo sorpresa. Y sin embargo, ¿auténtica y genuina «sorpresa»? Desde luego el hecho como tal sorprendía por lo asombroso de su condición, por lo atroz; y no obstante hay algo más bajo el escalofrío que acompaña el contemplar las imágenes. Es la primera vez que algo así ocurre, es la primera vez que lo vemos... y a pesar de ello ya lo hemos «visto», ya lo hemos «vivido», sólo que a través del celuloide, de la gran pantalla. Esa extraña sensación, que podríamos calificarla de «*déjà vu* cinematográfico», fue tan fuerte que inmediatamente tanto testigos presenciales como telespectadores coincidían en sus testimonios: «Es como en una jodida película, tío»¹ decía un joven testigo neoyorkino o, como declaraba el periodista español Javier Sierra, testigo del atentado de Washington, «la escena parecía sacada de una película de Hollywood»².

De repente nos viene a la mente un extenso bagaje cinematográfico hollywoodiense poblado de imágenes catastróficas con bombas, meteoritos, alienígenas y demás «godzillas» que arrasan las grandes ciudades y emblemas estadounidenses. Sólo que esta vez no es una ilusión. Como acertadamente constata Antonio Santamaría, en este caso «la ficción cinematográfica irrumpe violentamente en el orden real, realizándose en el espacio mediático, hiperreal de la televisión»³. Es entonces cuando la cita del escritor de fantasía Hans Andersen recogida por Greene adquiere una sobrecogedora vigencia.

Pero con el 11 de septiembre, además de desdibujarse los lindes entre ficción cinematográfica y realidad, también ocurre otro hecho interesante: la «representación mediática de la realidad» (las imágenes de los atentados emitidas por televisión) queda «condicionada» por este bagaje (esta «herencia cinematográfica» en nuestro imaginario colectivo), influyendo tanto en la forma de testimoniar y transmitir los hechos (en el caso de los medios de comunicación) como en la de percibirla por parte de los telespectadores.

EL IMAGINARIO DE LA DESTRUCCIÓN

Si miramos hacia atrás en el tiempo podemos ver cómo, durante la reciente década de los 90 del pasado siglo, existe una tendencia cinematográfica bastante anticipatoria al 11 de septiembre. Esta tendencia, que está compuesta por films que se derivan de varios géneros relacionados en mayor o menor medida con el «cine de catástrofes», es la que configura esa galería de imágenes catastróficas ya mencionada

¹ *ABC*, miércoles 12 de septiembre de 2001, p. 9.

² *El País*, miércoles 12 de septiembre de 2001, p. 11.

³ Extraído de su artículo «Efectos especiales. El impacto de los atentados del 11 de septiembre en el imaginario social», contenido en *El Viejo Topo*, noviembre de 2001, pp. 60-62.

que cristalizará en la ejecución y percepción de los actos terroristas del 11 de septiembre.

Durante un período bastante continuado la industria hollywoodiense inundó el mercado con films que tenían en común su uso de la catástrofe como motor principal de la acción (ya sea «natural», como en el caso de *Twister*, *Volcano* o *Deep Impact*; «tecnológica», los desmanes de las pruebas atómicas que gestan al *Godzilla* de Roland Emmerich, o el Nueva York anegado por el efecto invernadero de *A.I.*; o «terrorista», con una caótica ciudad de Nueva York acosada por los terroristas de *La jungla 3*, *El pacificador* o *Estado de sitio*).

De esta forma se recuperaba y revitalizaba un género que tuvo en EEUU su principal auge en los años 70. Películas como *La aventura del Poseidón* (Ronald Neame, 1972) o *El coloso en llamas* (John Guillermin e Irwin Allen, 1974) se convertían en máximos exponentes de un género que se convertía en reflejo y válvula de escape de una sociedad en crisis (el escándalo Watergate, el continuo goteo de cadáveres llegados de Vietnam, los problemas con el dólar y el petróleo...). La inseguridad ante un sistema que fallaba se transformaba en la pantalla en crisis catártica, donde la catástrofe filmica permitía al espectador liberarlo de su miedo y hacerlo soportable: no importaba cuán dura fuese la realidad que aguardaba fuera de la sala de cine pues, como dice Ignacio Ramonet, ésta «aunque difícil, nunca resultará tan terrorífica como el nivel imaginario de sus pesadillas filmadas»⁴. Al igual que ocurre con otros géneros cinematográficos (como el de terror o el film *noir*), las películas catastrofistas son así el reflejo indicativo de la sociedad que las crea, fruto de un contexto determinado, caracterizado por la incertidumbre y la inestabilidad (el *crack* de 1929 como determinante para el auge de las películas de terror de la Universal en los años 30, la posguerra de los 40 para el film *noir* o el terror nuclear para el *Kaiju Eiga*⁵ japonés de los años 50).

Pero si «es natural que los períodos de alta intensidad conflictual [...] susciten a menudo la creación de singulares ficciones que reflejen [...] las grandes angustias y las perspectivas de una sociedad atormentada»⁶, entonces ¿qué ocurre en los 90 para que se revitalice el género si aparentemente no se dan los factores propicios?, ¿qué ha cambiado para que Hollywood vuelva a recuperarlo?

Una de las posibles claves para responder podría estar en la consolidación del concepto de «*Fortress America*» (Fortaleza América) en la sociedad estadounidense. Durante los 90, EEUU atraviesa una etapa caracterizada por la estabilidad y la progresiva bonanza económica (particularmente durante la última etapa de la administración Clinton), así como de preeminencia en el marco político interna-

⁴ Extraído del capítulo «Las películas-catástrofe norteamericanas», contenido en su libro *La golosina visual*, Debate, Madrid, 2000, pp. 39-65, donde analiza en profundidad este género.

⁵ También conocido como «cine de monstruos», iniciada por el *Godzilla* de Ishiro Honda en 1954.

⁶ RAMONET, Ignacio: *op. cit.*, p. 40.





cional a consecuencia del final de la Guerra Fría. De hecho ha sido esta condición de superpotencia mundial la que ha fomentado que la sociedad estadounidense adopte una mentalidad caracterizada por el apego a una sensación de «intocabilidad». Para el estadounidense medio EEUU se convierte en una orgullosa y segura fortaleza ajena a los peligros e injerencias del «mundo exterior» (léase todo lo que queda fuera de sus confines territoriales). La seguridad se convierte en una certeza para el pueblo norteamericano, algo incuestionable (recuérdese la política aislacionista o el proyecto del escudo antimisiles, ambos en la agenda electoral de George W. Bush). Su condición de superpotencia garantiza su pervivencia, su inexpugnabilidad (a lo largo del siglo XX ninguna guerra en la que ha estado implicado EEUU ha ocurrido en su propio suelo⁷), a la vez que fomenta un fondo de paranoia colectiva (durante la Guerra Fría el miedo a una «invasión comunista» y durante los 90 el miedo hacia insidiosos terroristas que atentasen contra el autoproclamado «faro de occidente») que, a modo de *feedback*, realimenta ese deseo de seguridad para el pueblo norteamericano (vuelta otra vez el escudo antimisiles).

Es dentro de este «sueño de invulnerabilidad» donde debemos ubicar al espectador estadounidense, un espectador poseedor de una férrea convicción en la continuidad de su sistema, de su modo de vida y de los emblemas representativos de su poder (hecho que ha quedado patente en muchas de sus películas, como por ejemplo en la *A.I.* de Spielberg, donde la silueta de las Torres Gemelas emergiendo del Nueva York inundado resalta esta idea con una fuerte carga simbólica de perdurabilidad, equiparándose así con los grandes testimonios inalterables del pasado como las pirámides egipcias o los templos griegos). Arropado por este sentimiento no es de extrañar que el espectador estadounidense, satisfaciendo ese deseo inconsciente de autodestrucción característico del ser humano⁸, empecese a fantasear con la idea de la destrucción de aquello que a todas luces se le antojaba como algo irrealizable más allá de los límites de la ficción fílmica. Ayudados por los nuevos avances técnicos que supone la revolución de los efectos digitales surgen una serie de films que juegan con esta idea de destrucción simbólica. La catástrofe vuelve otra vez convertida en espectáculo de consumo para las masas; la lista es larga: *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), *Un pueblo llamado Dante's Peak* (Roger Donaldson, 1997), *Volcano* (Mick Jackson, 1997), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998), *Mars Attacks* (Tim Burton, 1996)... Todas ellas con un nexo común: su reclamo para el público

⁷ No hay que olvidar que aunque los japoneses atacaron Pearl Harbor en 1941, Hawái y Filipinas no pasaron a ser propiamente territorios estadounidenses hasta la segunda mitad del siglo XX. Para más consideraciones sobre este tema me remito a los jugosos comentarios que hace Noam Chomsky en su libro *11/09/2001*, RBA Libros, Barcelona, 2002, pp. 11-12.

⁸ La necesidad de liberar las pulsiones internas del hombre (sexo, miedo, agresividad...) ha sido determinante en el desarrollo de la creatividad humana en sus múltiples manifestaciones, como por ejemplo en la literatura con la novela gótica decimonónica, el Romanticismo pictórico, el Surrealismo, el cine expresionista alemán...

es mostrar imágenes de destrucción que sean a la vez ESPECTACULARES y VEROSÍMILES. Gracias a la infografía el espectador ya no quiere ver cómo se desguaza una maqueta concienzudamente detallada pero reconocible como tal. El público va ahora al cine para buscar la mayor verosimilitud posible en esas fantasías de destrucción; «cuanto menos se note el truco» será el rasero por el que el público (y por supuesto la taquilla) medirá el éxito del producto. La «espectacularidad visualmente convincente» se convierte en la premisa principal del film; el colmo de la aspiración del efecto visual pasa a ser que, aunque sepamos que estamos asistiendo a un sofisticado engaño visual, nuestro ojo caiga y se deleite en él.

¿El resultado? El edificio Chrysler atravesado por Godzilla, el Empire State arrasado por invasores alienígenas, parte de Los Ángeles sepultada por lava volcánica, la Reserva Federal volada y asaltada por terroristas sin que John McClaine pueda evitarlo, el World Trade Center bombardeado... por meteoritos o las Torres Gemelas hundidas por un tsunami. Se elabora una galería de imágenes que van conformando un corpus visual bien definido que, como es inevitable en esta sociedad mediática dominada por la imagen, pasa a formar parte de nuestro imaginario, nuestra memoria visual colectiva (sobra decir que no sólo de los estadounidenses, pues bien se encarga la hegemonía cinematográfica norteamericana de extenderla, si no por todo el globo, sí por su mayor parte). Pero además de familiarizarnos con las imágenes en sí (torre ardiendo, edificio volado...), también lo hacemos con la forma en la que nos son mostradas, en la manera en que su destrucción nos es narrada (cómo mostrar el arder de la torre, la voladura del edificio). No hay que olvidar que desde la premisa de espectacularidad que acompaña a estas escenas lo que se busca es la imagen que impacta, que impresiona al espectador para así mostrársela en todo su esplendor, con todo lujo de detalles y puntos de vista. De manera que estos films adquieren unas características narrativas propias de su género en cuanto a su forma de elaborar y utilizar un lenguaje visual adecuado para enseñar al espectador las imágenes de destrucción: múltiples planos y puntos de vista para mostrar con todo detalle, uso de la repetición de la secuencia a diferentes velocidades (el repetir la acción a cámara lenta), grandes planos generales que permiten tomar conciencia al espectador del tamaño de la catástrofe, empleo de vistas cenitales, aéreas...

Y es curiosamente toda esta herencia cinematográfica de los 90, esta forma de percibir y retratar la catástrofe, la que va a pervivir y cristalizar en los hechos del 11 de septiembre y en los medios audiovisuales que lo recogieron.

¿REALIDAD SUPERA A LA FICCIÓN O REALIDAD SE AMOLDA A LA FICCIÓN?

Si partimos desde la propia concepción y ejecución de los atentados salta a la vista que seguimos moviéndonos dentro de los parámetros de la imagen, ya que su característica definitoria es su talante eminentemente visual. Esto no es algo nuevo pues está dentro de la lógica del terror propia de estos grupos, donde lo que se busca es el vehículo más potente y directo para transmitir su mensaje. Y ese vehículo es la imagen en sí misma: ésta se convierte en la propia ideología; se nece-

sita por tanto encontrar una imagen fuerte, directa, capaz de fusionar en sí misma significativa y significado. Encontrar un repertorio visual de alta carga simbólica al que atacar se convertía en una premisa para los terroristas que, en el caso de EEUU, no iba a ser nada difícil.

Una de las cosas más destacables de EEUU es su capacidad para producir una gran cantidad de iconos emblemáticos, representativos de su cultura y «exportarlos» a una escala tal que llegan a ser asimilados por culturas tan alejadas y diferentes como en el caso de China y la Coca-Cola (la llegada reciente del refresco ha afectado seriamente al mercado de su bebida más tradicional, el té). Gracias al cine y a la publicidad, EEUU nos ha inundado con sus señas culturales hasta el punto de aceptarlas como nuestras (sirva como ejemplo la figura del Santa Claus —y que conste que no digo Papá Noel— rojo y blanco, en vez del tradicional verde y azul de los países nórdicos). Esto es lo que ocurre con el caso de la ciudad de Nueva York, una ciudad no visitada por muchos y que sin embargo nos es sumamente conocida. «Wall Street», «Quinta Avenida», «Queens», «Bronx» o por supuesto las «Torres Gemelas» se convierten por obra del cinematógrafo en nombres más que conocidos, incluso familiares. Generaciones de espectadores de todo el mundo han crecido con ellos viendo como, película a película, Nueva York se convertía en un icono con el mismo impacto mediático que el logotipo de Coca-Cola. Desde que King Kong se encaramase al Empire State hasta los bellísimos retratos que realizara sobre su ciudad Woody Allen, cada fotograma ha convertido a Nueva York en imagen paradigmática no sólo de sí misma, sino por extensión de toda la sociedad norteamericana: Nueva York como metáfora de EEUU y por ende del «mundo civilizado». Gracias al cine la silueta de las Torres Gemelas ha dado la vuelta al mundo convertida en «la imagen más rotunda y persuasiva del poder del dinero y la tecnología»⁹.

Los terroristas ya tenían su objetivo, destruir una imagen altamente simbólica (las torres) para así crear otra también cargada de simbolismo: el *skyline* de un Nueva York amputado, apocalíptico, testimonio continuado de su derrota, viva imagen de una herida abierta, recordatorio de su no invulnerabilidad. Un nuevo *skyline* que nos trae de vuelta a esas pesadillas cinematográficas, con la diferencia de que en esta ocasión no están en la pantalla, sino fuera de la sala de proyección. Por esta vez la faceta simbólica del cine estadounidense se vuelve contra ellos. Y aun así, cabría preguntarse ¿hasta qué punto podrían estar en la mente de los terroristas esas imágenes de destrucción de los films catastrofistas?, ¿hasta qué grado podrían estar influenciados —y por lo tanto en cierta medida *aculturizados*— por ese imaginario fílmico producido en la década anterior?

Así, llegamos finalmente al día, a la fecha que ha quedado grabada de forma indeleble en nuestra Historia reciente. A las 8:45 de la mañana (14:45 hora española) un Boeing 767 de American Airlines se estrella contra la Torre Sur. En pocos

⁹ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: «Los pilares del cielo», *El País*, miércoles 12 de septiembre de 2001, p. 21.

minutos las principales cadenas del país (CNN, FOX NEWS, NBC...) ya han mandado sus cámaras para cubrir sobre el terreno la noticia. Todas las cadenas dentro y fuera de EEUU interrumpen su programación habitual, uniéndose al evento gracias al directo. El telón está a punto de levantarse ante una audiencia global. A partir de ese momento, ante las imágenes que comienzan a desfilar frente a nosotros no nos queda más remedio que preguntarnos ¿la realidad supera a la ficción, o más bien es la realidad la que a través de los medios se amolda a esas ficciones cinematográficas de catástrofes? Definitivamente no es sólo la imagen en sí de las torres ardiendo lo que nos trae a la mente esa mencionada sensación de «*déjà vu* cinematográfico». De hecho son todos los mecanismos narrativos que la acompañan los que también nos remiten directamente a cualquier película de catástrofe: grandes panorámicas, planos de detalle y lentos *travellings* para recorrer la zona afectada; rápidos movimientos de cámara al hombro que recogen a la muchedumbre perseguida por una gran nube de cenizas y escombros; informaciones que, a modo de voz en *off*, acompañan a las escenas del atentado (potenciando así el dramatismo de la situación); acción simultánea que nos recuerda a un montaje paralelo (los aviones estrellados en Washington y Pittsburg); repetición insistente y ralentizada de las tomas más devastadoras desde distintos puntos de vista... En resumen, la herencia cinematográfica del género de catástrofes pasa a condicionar la forma de representar mediáticamente la realidad. La realidad pasa a percibirse como un relato cinematográfico.

Es más, si analizamos comparativamente la organización narrativa de las imágenes de los atentados con cualquier film de catástrofe reciente, nos encontramos con que son muy similares. Tomemos por ejemplo *Independence Day*, concretamente la secuencia de la destrucción del Empire State a manos del platillo alienígena: varios planos que se alternan reiteradamente desde distintos puntos de vista para mostrar al espectador con toda precisión el momento de la explosión del edificio; tras esto la cámara pasa a una amplia panorámica con el edificio explotando en el centro para así ayudar a que nos demos cuenta del tamaño de la catástrofe y su impacto, alternándose con planos a ras del suelo que muestran a la gente huyendo (plano fijo donde el movimiento está producido por la propia muchedumbre que corre desde el fondo del plano hacia la cámara, huyendo de la nube de fuego). Todo esto se repite plano por plano en las imágenes de las Torres Gemelas, incluido el plano fijo de la gente huyendo hacia la cámara, que sorprende por su parecido (sólo que esta vez no huyen de una criatura gigante, de un tsunami o de una bola de fuego, sino de una inmensa nube de polvo y escombros que parece engullir todo a su paso). La única diferencia es que estas imágenes nos resultan más apuradas, tomadas apresuradamente, sin ese aire de meticulosa planificación que envuelve las producciones espectaculares hollywoodienses¹⁰, tomadas sin el excesivo detallismo

¹⁰ Como decía Ian McEwan en su artículo «El mundo nunca volverá a ser el mismo», publicado en *El Mundo*, jueves 13 de septiembre de 2001, p. 12: «Habíamos visto antes cosas así, con presupuestos gigantescos y efectos especiales, pero esta vez muy mal ensayado».



al que está acostumbrado el espectador cinematográfico (donde vemos a la gente saltando por los aires, cayéndose y golpeándose como en el film de Cameron *Titanic*)¹¹.

El uso de la voz en *off* también potenció el dramatismo cinematográfico de la situación. Mientras la imagen se quedaba en la distancia de la vista aérea, repitiendo una y otra vez las imágenes del impacto y los posteriores derrumbes, la palabra llegaba más allá completando el paisaje apocalíptico que se estaba extendiendo por todo el país. Noticias de otros atentados, rumores sin confirmar, informes de evacuaciones... sin duda las palabras creaban un contexto, marcando el desarrollo del «tempo», de la acción, sirviendo de eje narrativo para conectarnos con las múltiples historias que, como en una película (y al más puro estilo del montaje paralelo) estaban ocurriendo simultáneamente. Es interesante citar el ejemplo de *Volcano*, donde toda la acción que se desarrolla a lo largo del film va acompañada por las narraciones y comentarios de los reporteros de los medios de comunicación, los cuales se van intercalando como fragmentos de noticiarios destinados a informar a los ciudadanos de la crisis que ocurre en su ciudad (estrategia que utilizaba el director para dar una mayor verosimilitud al film). Al igual que ocurre con el 11 de septiembre, aquí la palabra contextualiza las imágenes cinematográficas.

Hasta la propia orquestación de los actos terroristas está dosificada al más puro estilo de una película de acción, con una progresiva y escalonada tensión hasta alcanzar el clímax final: 8:45 primer atentado; 18 minutos después, a las 9:03, segunda torre atacada; escueta declaración oficial del presidente Bush calificando los actos de «ataque terrorista» a las 9:30; tercer atentado sobre el Pentágono a las 9:43; colapso de la Torre Sur a las 10:05; tan sólo 5 minutos después un cuarto avión secuestrado se estrella en Pittsburg; a las 10:28 se derrumba la Torre Norte. Durante poco más de 90 minutos (duración que, por cierto, suele ser la estándar para la mayoría de películas en la actualidad) el tiempo, o al menos la percepción que tenemos de él, parece amoldarse a la flexibilidad y dinamismo característico del «tempo cinematográfico».

Incluso las reacciones tanto de los medios informativos como de los espectadores estadounidenses se inclinan hacia explicaciones y esquemas tan maniqueos como los de cualquier película de George Lucas y su saga galáctica: la necesaria (y cómoda) bipolarización del suceso en héroes (bomberos y policías) y un villano en la sombra que inmediatamente hicieron los medios de comunicación; las propias declaraciones de Bush en un rol tan cinematográfico como el de un *Sheriff*¹² diciendo «se hará justicia»; la convicción de que tras ser atacados, a ellos les correspondía

¹¹ Salvo alguna que otra espeluznante imagen de personas saltando al vacío desde las torres, los medios erigieron una férrea censura en cuanto a estas imágenes, buscando así evitar un mayor impacto emocional en los espectadores.

¹² No olvidemos que fue él mismo quien recuperó la vieja fórmula del «Se busca vivo o muerto» para la captura de Osama Bin Laden.

tomar el liderazgo mundial para así salvarnos a todos del enemigo (como si de la Rebelión contra el malvado Imperio Galáctico se tratara)¹³.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Conforme se han ido desgranando las implicaciones audiovisuales relacionadas con los hechos del 11 de septiembre, hemos ido siguiendo un esquema que se ha centrado tanto en sus precedentes (el «antes») como en el propio transcurrir de éstos (el «durante»). Lógico sería pues el preguntarnos por el «después»: ¿qué repercusiones tendrá sobre la industria cinematográfica?, ¿cómo le afectará a las películas venideras? Hoy por hoy todavía es pronto para saberlo con seguridad, ya que gran parte de los grandes estrenos programados para finales de 2001 y principios de 2002 ya estaban rodándose o en fase de posproducción, con lo que muchos de ellos tuvieron que ser retocados sobre la marcha. El caso del film de Sam Raimi *Spiderman* que, además de ser aplazado su estreno¹⁴, fue retocado digitalmente para suprimir la imagen de las Torres Gemelas; la paralización del rodaje de la película de Barry Sonnenfeld *Men In Black II* y cambio de algunas de sus escenas (como la de la batalla final, que iba a ocurrir en el World Trade Center) o la «políticamente correcta» decisión de Spielberg de transformar digitalmente las armas de los policías en inocentes *walkie-talkies* en la nueva versión para su reestreno de *ET El extraterrestre*.

Habrà que esperar para saber qué derroteros tomará Hollywood (que siempre los toma). ¿Se inclinará hacia un cine de descarado mensaje patriótico y «militarizado» (al menos en sus tramas), plagado de barras y estrellas que impulsen a cerrar filas en torno a la bandera, tipo los alegatos patrióticos del Bogart de *Pasaje para Marsella* (Michael Curtiz, 1944)?, ¿o evitará tocar explícitamente estas historias y se centrará en producciones orientadas hacia un entretenimiento más superfluo? Y por supuesto ¿es el final de las catástrofes espectaculares? Seguro que todas estas cuestiones darían para otro extenso artículo pero eso, por el momento, es otra historia.

¹³ Me refiero a las declaraciones del propio Bush: «Ahora que nos han declarado la guerra, lideraremos al mundo a la victoria», *El País*, sábado 15 de septiembre de 2001.

¹⁴ Otro claro ejemplo de ficción espectacular que de la noche a la mañana se vuelve pavorosamente creíble: la ciudad de Nueva York se ve atacada por un millonario asesino enmascarado (recuérdese la figura del millonario saudí Osama Bin Laden en la sombra), sembrando el caos en pleno Time's Square.