



Pòrtic

Fèlix Riera

El retorn al bosc

Pistes per comprendre la societat
de la incertesa

Fèlix Riera

El retorn al bosc

Pistes per comprendre l'era de la incertesa



Primera edició: novembre del 2022

© Felix Riera, 2022

Drets exclusius d'aquesta edició:

Raval Edicions, SLU, Pòrtic

Av. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona

ISBN: 978-84-9809-524-1

Dipòsit legal: B. 18.362-2022

Fotocomposició: Realització Planeta



El paper utilitzat per a la impressió d'aquest llibre té la qualificació de paper ecològic i procedeix de boscos gestionats de manera sostenible.

Queda rigorosament prohibida sense autorització escrita de l'editor qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra, que serà sotmesa a les sancions establertes per la llei. Podeu adreçar-vos a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47). Tots els drets reservats.

ÍNDEX

Prefaci	7
I. LA PRESENCIA DEL BOSC	23
Pista I. <i>Cherry Blossoms</i>	24
Pista II. El món de cristall	29
Pista III. De la galeria dels miralls del Palau de Versalles de Lluís XIV a <i>Black Mirror</i>	34
II. ELS CAMINS QUE CONDUEIXEN AL BOSC	41
El dret moral de la Terra	43
El dret moral a respirar	55
El dret moral dels joves	59
El dret moral a desviar-se	64
El dret moral al testimoni	68
Dret moral de l'íntim	75
El dret moral dels bàrbars	80
El dret moral de ser humans	94
El dret moral a evitar la catàstrofe	108
Ser escoltats	114
III. EL BOSC	117

I

LA PRESENCIA DEL BOSCO

«El bosc encara és allà? El bosc continuava sent allà en bona part. Però tot just la meva mirada s'allunyava deu passos, jo desistia, atrapat una altra vegada per l'avorrida conversa». Si traslладem als nostres dies la suggeridora visió que ens oferia Franz Kafka en els seus diaris escrits a principis del segle xx, descobrirem amb sorpresa que aquest home atrapat en una conversa avorrida s'ha despertat i es dirigeix a l'interior del bosc abstret per fi de la veu humana i atent al so del vent, dels ocells o de les fulles seques en ser trepitjades. Aquest home abandona la conversa rutinària, i els seus passos el conduiran cap a la primera filera d'arbres que anuncien l'entrada al bosc. En avançar cap al bosc descobrirà, en mirar a terra, una sèrie de pistes disposades sobre el terreny per ser trobades. Són pistes que evocuen el conte de Hänsel i Gretel, quan escampen les molles de pa per poder tornar a casa seva després de ser abandonats pels seus pares al bosc; en el nostre cas, les pistes pretenen introduir-nos al bosc, en un desplaçament gradual de les persones cap al bosc i del bosc cap a elles.

PISTA I. *CHERRY BLOSSOMS*

Fa tres dies, som al mes de novembre del 2021, que a París no para de ploure. El París tardorenc, fred i mercurial, és tot el contrari de la plenitud de llum i calor de les flors de cirerer pintades per l'artista britànic Damien Hirst, als llenços exposats a la Fundació Cartier per a l'Art Contemporani sota el títol *Cherry Blossoms*. La foscor aquosa de París queda interrompuda per trenta quadres que representen la plenitud de les flors de cirerer en els quals es capta l'esclat de la primavera. Les flors delicades inunden la mirada de l'espectador amb tonalitats blanques i rosa xiclet. No veiem mai el cirerer íntegrament perquè a Hirst li interessa més captar la bellesa efímera de la flor que s'apodera de tot el quadre que no pas la presència de l'arbre que els dona vida. L'exposició consta de quadres de diverses mides en els quals es repeteix un únic tema: l'exploració de la força evocadora de les flors de cirerer, que solen tenir una curta vida d'aproximadament deu dies, en què els colors semblen vibrar durant un passeig pel camp quan despunta el sol de migdia. Hirst argumenta en una entrevista el propòsit dels seus quadres: «Les obres de *Cherry Blossoms* tracten sobre la bellesa, la vida i la mort. Són extremes; hi ha alguna cosa gairebé vulgar en elles... Són decoratives, però inspirades en la natura... Són estridents, desordenades i fràgils, i impliquen el meu allunyament del minimalisme i de la idea d'un pintor mecànic, i això em fascina». Són trenta pintures de gran format que poblen de llum el bulevard Raspail 261, seu de la Fundació Cartier, dissenyada per l'arquitecte Jean Nouvel. La pluja i la foscor de París, juntament amb la llum que es pot captar en les flors de cirerer, definia el moment pandèmic que es vivia llavors; era alhora ombrívol, per l'augment de les xifres de morts, i

epifànic perquè el confinament impulsava moltes persones a considerar seriosament si havia arribat el moment de canviar de vida.

L'exposició *Cherry Blossoms* activa en la imaginació de les persones el desig de restablir el vincle amb els jardins, amb el seu ideal del Paradís, apreciar la bellesa simple, el silenci i la contemplació com a acte de rebel·lia davant d'una societat que els reclama exhibir-se a les xarxes. Els trenta quadres exposats, seleccionats entre un total de cent set, molts d'ells venuts durant la pandèmia, els podem vincular a l'univers pictòric de Pierre Bonnard o Paul Cézanne, a la tècnica del puntillisme de Seurat, a les obres del japonès Hokusai i fins i tot a Jackson Pollock. Totes convoquen l'espectador a assistir a una mena d'encantament en cadascun dels traços que componen l'obra. L'encanteri visual portarà l'espectador cap a un estat d'antiagitació interior, amb la qual cosa tornarà a donar significat a la paraula contemplació. Es tracta d'un procés de creació semblant al de Claude Monet a la seva sèrie sobre els nenúfars, composta de dues-centes cinquanta obres i que va fer al seu jardí/paradís de Giverny. Dues-centes cinquanta peces en què la repetició del tema porta al mateix desbordament i a deixar suspès l'espectador en un espai encantat i sensible. L'obra monumental de Monet connecta amb la de Hirst perquè totes dues tenen la intenció de fer-nos meditar en moments de crisi. Els dos artistes la van crear en un context històric de forts conflictes al món. Monet du a terme la sèrie dos anys després del final de la Primera Guerra Mundial, i Hirst, en plena guerra contra la pandèmia. La diferència entre tots dos èxits artístics és que mentre la primera obra convoca els visitants a una meditació cap endins, com una mena d'espiral que dibuixem de fora cap endins que ens porta al passat, l'obra de Hirst és una medi-

tació que va en sentit contrari, dibuixa una espiral que va de dins cap enfora buscant actuar en el present. L'estat d'encantament en què queda submergit l'espectador contemplant l'explosió de colors de les flors de cirerer sembla estar pensat, encara que Hirst no tingui la intenció de provocar-ho, perquè prengui consciència de tornar a un temps en el qual la capacitat de l'home per dialogar amb la naturalesa era possible.

El més estimulante de la proposta de Hirst és que sorgeix d'un artista emmarcat en l'art conceptual. En una entrevista a càrrec de Ianko López per a *El País*, Hirst adverteix de manera provocadora: «Quan faig una cosa, immediatament després he de fer la contrària. Ara he començat a pintar amb robots, programant-los amb un ordinador. M'encanta quan em diuen “no pintes tu, pinten els teus assistents”, jo els responc: “Els meus assistents no, pinten els meus robots!”». Hirst és el membre més famós de la generació d'artistes conceptuals britànics coneguda com *Els joves artistes britànics*. És reconegut, sobretot, per obres com la calavera de diamants *For the Love of God* («Per l'amor de Déu»), la instal·lació *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* («La impossibilitat física de la mort a la ment d'algú viu»), un tauró de quatre metres suspès en un tanc transparent d'aldehid fòrmic, o *Home Sweet Home* («Llar, dolça llar»), una col·lecció d'objectes, entre els quals, tasses de cafè mig plenes, cendrers amb burilles de cigarret i ampolles de cervesa buides, que va estar a punt de desaparèixer accidentalment de la galeria Mayfair de Londres en ser llençada a les escombraries per un encarregat de la neteja que va manifestar: «Així que vaig veure aquell desastre, vaig esbufegar. A mi, no em va semblar gaire res, de manera que ho vaig ficar en bosses d'escombraries i ho vaig llençar».

Ara, Hirst ens ofereix un retorn al pigment i al llenç. La pregunta que molts es faran és per què ara es decideix a fer un canvi tan radical en el seu procés i resultat artístic. La resposta la dona el mateix Hirst quan observa: «M'encantaria veure una exposició on possessin aquests quadres al costat del tauró. Casarien molt bé. Els components d'aquests animals són pertorbadors, però també hi ha calma i bellesa. Amb el meu art mai no he volgut allunyar la gent ni generar controvèrsia, sinó dubtes. Vull que dubtis del món on vius i el reconfiguris, i que això canviï la teva manera de viure». Hirst ofereix a l'espectador la tornada a un art retinià i menys mental, el retorn a la natura com a manera de posar en dubte les certeses i la falsa idea que tot està sota control. Les flors de cirerer pintades s'obren davant dels ulls dels qui les contemplen sota la forma d'un manifest en què molts arribaran a llegir que la natura torna a actuar sobre les persones.

El que és rellevant de l'exposició és que es produeix en el context d'una sèrie de manifestacions artístiques que incideixen en la mateixa qüestió. La mateixa Fundació Cartier va organitzar, entre el juliol del 2019 i el gener del 2020, quan havia esclatat la pandèmia, l'exposició *Nous les arbres*. El catàleg de presentació convida l'espectador a «considerar els arbres com els actors essencials del nostre món, *Nous les arbres*, nosaltres els arbres, té l'ambició de col·locar els arbres a l'antropocentrisme, fins i tot zoocentrisme, que se'ls ha sotret». En el catàleg podem contemplar obres d'artistes contemporanis com Joseca, amb els seus arbres cases que són habitatge i refugi dels animals; Salim Karami, amb els seus arbres dominats per colors intensos que recorden els d'un tapís antic; les fotografies de Sebastián Mejía, on els arbres són «retratats» units a l'asfalt de la ciutat, o l'obra d'Alex Cerveny, que ens descobreix el cos d'un home, la seva silueta,

superposada a formes vegetals, la qual cosa provoca l'efecte de ser un home/terra a qui li han brotat delicades formes vegetals del cos.

En la mateixa data que Hirst exposava a París els seus cirerers florits, el Centre Georges Pompidou dedicava una retrospectiva de l'artista nord-americana Georgia O'Keefe, en què destaca la seva passió per la natura i, especialment, per les flors. Les seves flors expressen sensualitat i vitalitat, entre elles, *Inside Red Canna*, 1919. Ens tornen el plaer de la contemplació dels detalls i obliguen l'espectador a aturar-se per apreciar la seva bellesa. Són composicions vegetals de grans dimensions que ella descrivia amb aquestes paraules: «Una flor és relativament petita. Tothom fa associacions amb una flor, la idea de flor [...]. Tanmateix, en certa manera, ningú contempla realment una flor. És tan petita —no ténim temps—, però per mirar es necessita temps, de la mateixa manera que les amistats requereixen temps [...]. Aleshores, em vaig dir, pintaré el que veig, el que significa la flor per a mi. Però la pintaré gran per persuadir la gent que es prengui el temps necessari per contemplar-la. Aconseguiré fins i tot que ho facin els atrafegats novaiorquesos». El poder de les flors pot aconseguir que els «atrafegats novaiorquesos» s'aturin davant seu. Aquesta invocació de Georgia O'Keefe als atrafegats novaiorquesos perquè apreciïn el valor de la calma, el repòs i la contemplació, es torna a fer, un segle després, aquesta vegada als parisencs disposats a visitar l'exposició de la seva obra al Centre Georges Pompidou.

En explorar les llibreries de la Fundació Cartier, la Fundació Pernod Ricard, i la del Centre Georges Pompidou, veiem prestatges i taules plenes de llibres referits a la natura, el bosc i els arbres. A les seves prestatgeries, hi trobem des de les reedicions de *Walden o la vida als boscos* de Henry David

Thoreau, passant per *La vie des arbres* («La vida dels arbres») de Francis Hallé, *Les Arbres dans l'art* («Els arbres en l'art») d'Angus Hyland i Kendra Wilson, *L'arbre-monde* («L'arbre-món») de Richard Powers, *Nature of Abstract Art* («La Naturalesa de l'Art Abstracte») de Meyer Schapiro, *Naturalia* de Jonathan Jimenez o *Zoocities. Animals salvatges a la ciutat* de Joëlle Zask. L'exaltació i la defensa de la natura acaba influint en els aparadors de les botigues de moda de París. A la boutique del dissenyador britànic Paul Smith situada a la rue de Grenelle veiem més d'un centenar de fotografies sobre flors penjades a les parets. El fet que l'exposició *Cherry Blossoms* de Damien Hirst hagi tingut un enorme èxit de públic i de crítica ens situa davant la pista d'un canvi que està operant en la sensibilitat de les persones i que es manifesta en el desig de tornar a entrar en contacte amb el poder curatiu de la natura.

PISTA II. EL MÓN DE CRISTALL

*De dia unes aus fantàstiques volaven
a la selva petrificada, i
uns cocodrils enjoiats centellejaven com
salamandres heràldiques a la vora
del riu cristallí.
De nit, l'home il·luminat
corria entre els arbres,
els braços com a rodes d'un carro d'or,
el cap com una corona espectral...*

The crystal world («El món de cristall»),
de J. G. BALLARD

Aquesta és la imatge d'un bosc a la ficció especulativa i profètica de J. G. Ballard a la seva novel·la *The crystal world* («El món de cristall»). En aquesta obra, publicada el 1966, el lector anirà descobrint l'estrany fenomen de la cristallització dels boscos; uns boscos capaços de consumir tota la llum de l'aire. Són boscos cristallitzats que avancen implacables sobre una civilització dividida entre els que miren el seu avenç en la Terra perplexa i horroritzada i els que assumeixen els canvis com l'inici d'un nou començament. En aquest bosc encantat s'arriba a veure una mena de prodigi natural: «dels arbres de vidre penjaven uns enreixats de molsa vitri» i «en un prat d'esperons de vidre verd, el tricicle d'un nen centellejava com una joia de Fabergé, les rodes adornades amb brillants coronas de jaspi». La història/visió de Ballard comença quan el protagonista, Edward Sanders, un metge especialitzat en malalties infeccioses, torna a un petit poblat d'Àfrica per atendre els habitants i retrobar-se amb una relació que va quedar interrompuda feia uns anys. En arribar a la recòndita població comprova amb sorpresa que parts del bosc que envolten el poble s'estan cristallitzant sense que ningú sàpiga explicar la raó d'un fenomen tan sorprenent. En una entrevista concedida a Lynne Fox per a la revista *Re/Search* el 2005, J. G. Ballard reflexiona sobre la seva trajectòria literària i explica que la seva obra està centrada en «mitologies que representen els estats finals» i adverteix que «les experiències crucials en la mitologia clàssica tendeixen a situar-se en el passat; tot ja ha passat quan el mite comença a desplegar-se; mentre que als meus relats les grans experiències crítiques se situen en el futur». La seva obra, en concret *The crystal world*, anticipa el que avui estem vivint, en la mesura que estableix amb precisió que pot sobrevenir la fi de la civilització a causa d'un fenomen inexplicable per a la cièn-

cia, encara que tothom pot intuir que el causant sigui el mateix home amb el seu afany d'explotar els recursos naturals. En el present, com bé observa Ballard, es manifesten símptomes que l'home ja no és capaç d'entendre la societat que ell mateix ha construït: «el segle xx és una mena de cúspide, un moviment fora del vell ordre cap a un altre de nou que encara ha d'arribar. Per descomptat, ens agradi o no, la tecnologia moderna, els moderns sistemes de comunicació, són els que estan creant aquest nou ordre. Hauríem de tractar d'anticipar-ho. En general, la meua obra és plena de ruïnes d'aquestes mitologies terminals, de piscines buides, d'hotels abandonats, deixalles tecnològiques, silenci i deserts; no són imatges del principi, són imatges d'una mitologia terminal. I els finals són també els començaments de les ulteriors etapes del futur».

Mai com ara el gènere de la ciència-ficció havia aconseguit mostrar el futur com un espai/temps que ja habitem, que no ens és estrany. El caràcter especulador i d'anticipació de futurs escenaris distòpics propis de la ciència-ficció, que en el passat ens entretenia, ara ens provoca un profund desassossec. El desassossec és creixent, no deixa d'avançar en l'ànim de les persones, i es manifesta en advertir el que Edgar Morin exposa a l'assaig *On va el món? / Cap a l'abisme?*: «tot progrés corre el risc de degradar-se i comporta un doble joc dramàtic de progressió/regressió». L'ideal de futur al qual desitjàvem arribar i on seria possible edificar un nou paradís gràcies a la ciència —no hi hauria malalties, ni dolor, la immortalitat derrotaria el pas del temps i el plaer ens alliberaria de la il·lusió d'assolir la felicitat fruit de molts sacrificis— comença a esquarterar-se. D'una manera instintiva, es mira cada cop més al cel buscant respostes, perquè l'home se sap condemnat sense que aconsegueixi comprendre de què se l'acu-

sa. La condemna que s'intueix és avançar cap al futur sense resistència, a la deriva. El bosc il·luminat «reflecteix d'alguna manera un període anterior a les nostres vides, potser un record arcaic, que ens acompanya des del naixement, d'un paradís ancestral on la unitat del temps i l'espai és la rúbrica de cada fulla i cada flor», ens diu Ballard en la veu del seu protagonista, el metge Edward Sanders. El creixent malestar de moltes persones no és perquè vulguin aturar l'avenç del bosc cristal·litzat (llegiu canvi climàtic), que alguns consideren una catàstrofe alliberadora, sinó de no estar preparats per enfrontar-se als canvis que vindran. El que genera ràbia és que es vulguin vendre les gemmes, els robins i les maragdes que s'obtenen en cristal·litzar-se els arbres, i la mateixa aigua, deixant-los sense vida, abans de voler aturar l'avenç de la catàstrofe i de comprendre quins han estat els factors que l'han causat. Aquestes persones estan cada vegada més disposades a inclinar-se a considerar que els arbres es comuniquen entre ells. Peter Wohlleben, al seu llibre *La vida secreta dels arbres*, fa referència a la intel·ligència vegetal i a la «nació de les plantes» que defensa el botànic i investigador Stefano Mancuso. Es tracta de persones que volen viure la tragèdia d'un món de cristall, per paradoxal que sembli i encara que això suposi la mort, abans de veure com els Estats continuen explotant la Terra per conduir-los a la mateixa situació. La cristal·lització/canvi climàtic és l'últim senyal d'auxili, S.O.S. («salveu les nostres ànimes»), que hauria de ser atès per salvar la Terra.

La distopia poètica en l'obra de Ballard ens ofereix la pista sobre un inexplicable esdeveniment/catàstrofe que ni tan sols la ciència pot arribar a desxifrar per detectar-ne l'origen i així aturar-ne l'avenç. Vivim immersos en una incertesa provocada pel fracàs de les institucions polítiques, socials i

econòmiques, i per la incapacitat dels avenços científics i tecnològics per donar respostes i abordar les catàstrofes. Aquesta incertesa porta moltes persones a abandonar les seves antigues vides i buscar refugi en un altre lloc. Una de les reaccions a la impotència davant de l'avenç del canvi climàtic és la posada en marxa a les ciutats de plans per al desenvolupament de l'apicultura, activitat centrada en la cria de les abelles. Pot semblar una acció més poètica que efectiva, però incideix en el fet que la cria de les abelles, la seva protecció, el vessant simbòlic, apel·la a l'ordre, a la prosperitat, al coratge, a la constància i a la col·laboració per salvaguardar els ruscós. L'apicultura a Londres, San Francisco, París o Melbourne és legal i es pot desenvolupar amb normalitat a la ciutat. A Barcelona, la Fundació Joan Miró ha impulsat l'acció *Beehave*, en què una sèrie d'artistes, entre ells Joan Benàssar o Anne-Marie Maes, reflexionen sobre l'important paper de les abelles i altres insectes pol·linitzadors per preservar la biodiversitat. Barcelona s'uneix, així, a altres ciutats per promoure l'apicultura. El projecte, comissariat per Martina Millà, suggereix tornar a un ordre natural en el qual l'home cuida la natura i contribueix a preservar-la.

El món de cristall de Ballard evoca la imatge d'un home que camina entre la mala herba del bosc amb les butxaques plenes de gemmes i robins, pensant que per fi ha aconseguit prou riquesa perquè la seva família pugui viure almenys quatre generacions, sense adonar-se que ell mateix ha entrat en un procés de cristallització irreversible. Mentre el lector avança en la lectura del llibre, no pot deixar de mirar, en els reflexos que projecten les pedres precioses dels arbres cristallitzats, la imatge de devastació d'una Terra assolada pel canvi climàtic.

PISTA III. DE LA GALERIA DELS MIRALLS DEL PALAU
DE VERSALLES DE LLUÍS XIV A *BLACK MIRROR*

La propietat d'un mirall és reflectir gairebé tota la llum que rep. En un mirall pla, els raigs lumínics reboten i es desvien formant imatges de la mateixa dimensió de l'objecte reflectit. Un mirall pla sempre torna la imatge de qui el mira. La seva importància en la Història no només resideix en les seves propietats físiques i estètiques, sinó en la capacitat de portar les persones a autocontemplar-se, descobrir la seva pròpia imatge. El mirall reflecteix un ésser diferent de la imatge que un creia tenir abans de veure's reflectit. Dos miralls, els de la galeria/saló dels miralls del Palau de Versalles de Lluís XIV i el de la sèrie/mirall de televisió *Black Mirror*, ens porten a una nova pista que ens ajuda a comprendre l'impacte que ha tingut a les societats, al llarg de la Història, veure's reflectides al mirall del seu temps per prendre consciència de la seva realitat.

Lluís XIV, «el Rei Sol», decideix ampliar el Palau de Versalles per transmetre la grandesa de França, perquè tots els governants d'Europa el temin i el respectin. El Palau de Versalles s'amplia per acollir als seus grans espais l'univers del monarca, amb els seus aristòcrates, científics, artistes, modistes, militars, metges, cuiners, sacerdots, jardiniers o artesans. Lluís XIV va ampliar de tal manera el palau heretat del seu pare Lluís XIII que va necessitar centenars de treballadors per edificar el Grand Trianon, els seus jardins geomètrics, la capella reial i l'òpera reial del palau per fer les seves fantasioses festes. Per a la construcció del seu palau/univers va necessitar 36.000 homes i 6.000 cavalls treballant llargues jornades. Se'ls pagava sis *sous*, que equivalia a un trosset de mantega. Les condicions de treball eren tan dures i esgotado-

res que es van haver de construir tres hospitals per curar els ferits per accidents. Les condicions dels treballadors que vivien i morien a Versalles no eren gaire diferents del règim de vida de la majoria de francesos que passaven gana i patien malalties. Aquestes condicions de vida es van prolongar i es van endurir fins a l'esclat de la Revolució Francesa, un segle després. El 1859, l'escriptor anglès Charles Dickens va reflectir els carrers de París, a la seva novel·la per entregues *Història de dues ciutats*: «La Fam guaitava de dalt de les xemeneies sense fum i bufava pels carrers bruts, sense rastre de freixura enmig de la brutícia ni de res que es pogués menjar» [traducció de Núria Sales].

El Palau de Versalles va anar construint-se gràcies al patiment i l'abandó dels súbdits per part de la monarquia, el clergat i l'aristocràcia. Un punt culminant d'aquesta obra faraònica va ser la realització de la galeria/saló dels miralls. La galeria, de setanta-tres metres de llargada per deu metres i mig d'amplada, estava recoberta de tres-cents cinquanta-set miralls d'influència veneciana, de grans dimensions. Gràcies a l'orientació de la galeria en relació amb el sol i la seqüència de disset grans finestral, el visitant tenia la sensació d'habitar un espai celestial; un espai lluminós on la cort i els convidats se sentien elevar-se com si formessin part d'un gran somni. Per primera vegada, les persones es podien contemplar de cos sencer reflectides en aquests grans miralls. Els qui van penjar els grans miralls van ser els treballadors que havien estat explotats per a la construcció del Palau de Versalles; quan van acabar de col·locar els luxosos miralls, s'hi van veure reflectits. Imaginem el rostre de sorpresa, incredulitat i horror que devien sentir en veure la seva pròpia imatge reflectida als miralls, amb les seves vestimentes esparracades, veient-se malalts, esgotats. L'impacte en descobrir-se als miralls devia ser

molt superior a les burles que s'havien de fer entre ells per destacar i riure's de la miserable vida que els havia tocat viure. Els treballadors van prendre consciència de les condicions de vida que els venien imposades des del poder. Van poder contemplar la seva vida injusta i tràgica, en comparar els seus parracs bruts amb la roba a la moda de l'època dels aristòcrates que voletejaven com papallones al voltant de Lluís XIV per obtenir la seva atenció. Va ser captar un instant de veritat continguda als miralls de Versalles, com si un sismògraf anunciés que s'acosta un terratrèmol. Aproximadament un segle després, la Revolució Francesa esclataria contra el despotisme il·lustrat dels monarques. El 1789, la presa de consciència va esdevenir un deure de consciència: la urgència d'actuar contra un règim que alimentava el poble amb Fam. A cada època hi ha miralls que anticipen moviments i reaccions socials per rebel·lar-se contra la injustícia.

Si el segle XVII, el segle del Rei Sol, va oferir miralls que van reflectir la realitat de la seva època i aquest fet va contribuir a crear les bases de la Revolució Francesa un segle després, al segle XXI és la sèrie britànica *Black Mirror*, creada per Charlie Brooker, la que reflecteix al seu mirall trencat les condicions socials, culturals, econòmiques i polítiques en què vivim. Dos capítols de la sèrie, *Hated in the Nation* («Odi nacional»), de la tercera temporada, i *Rachel, Jack and Ashley Too* («Rachel, Jack i Ashley Too»), de la cinquena temporada, adverteixen sobre les misèries, els parracs i la Fam emocional de moltes persones, en veure's a si mateixes reflectides en aquesta història del futur/present. D'altres han descobert al mirall negre de la sèrie britànica que el present que habitem està fet amb porcions de futur que revelen que no ens portarà res de bo si no ens hi resistim. En aquest mirall es pot observar que el problema no rau en els avenços tecnolò-

gics, sinó en l'ús que n'acabem fent. Com indica l'autor de la sèrie, Charlie Brooker: «el mirall negre del títol és el que trobareu a cada paret, a cada escriptori, al palmell de cada mà: la pantalla freda i brillant d'un televisor, un monitor o un telèfon intel·ligent».

El capítol *Rachel, Jack and Ashley Too*, escrit per Charlie Brooker i realitzat per Anne Sewitsky, ens situa en un futur pròxim en què la soledat, la manca d'autoestima i la inseguretat és combatuda, no a través de la comunicació entre persones, sinó per robots. El robot escolta els problemes i els somnis per combatre la solitud de les persones. La història ens introdueix a la vida d'una adolescent, la Rachel, que, després de la mort de la seva mare, s'aïlla i es veu projectada fora del món. La Rachel, que admira una cantant de gran èxit anomenada Ashley O, troba en una joguina Robot inspirada en ella, que anomenarà Ashley Too, l'amiga que li farà reprendre la seva vida. Després d'una sèrie de vicissituds en les quals la Jack, la seva germana gran, intenta sabotejar la relació entre totes dues, en considerar que la Rachel es refugia cada cop més en la relació amb un robot, aquest adverteix que s'ha posat en marxa un complot per controlar la vida de la cantant per part del seu mànager. La nina robòtica, Ashley Too, demanarà ajuda a la Rachel i la Jack per aconseguir salvar Ashley O, la vida de la qual està en perill. El complot consisteix a administrar-li una gran dosi de fàrmacs per provocar-li un estat de coma; l'objectiu és controlar totalment la carrera de la cantant, substituint-la per un holograma. Gràcies al robot Ashley Too es destapa tot el complot i s'aturen els culpables. L'aliança entre la Rachel, la Jack i Ashley Too permetrà no només salvar la cantant, sinó acabar complint els seus somnis. L'episodi de *Black Mirror* ens permet assistir a l'apoteosi de l'ús de la tecnologia per controlar la vida de

les persones, fins i tot per substituir-les, però també per oferir-los una segona oportunitat. El capítol *Rachel, Jack and Ashley Too* aconsegueix reflectir al mirall virtual en què es converteix la pantalla del televisor intel·ligent una realitat: la tecnologia està penetrant en el camp de les emocions i els desitjos de les persones. Ens permet observar al mirall trencat del futur com avancem cap a ell sense adonar-nos dels perills que representa recórrer a la tecnologia per evitar sentir-nos sols i abandonats o per omplir les nostres vides. Assistim a l'adveniment de l'ètica dels robots alhora que se certifica, un cop més, la manca d'ètica de les persones. La sèrie reflecteix un futur present on els éssers humans, pensant que juguen amb els robots, acaben sent manipulats i controlats per ells.

El capítol *Hated in the Nation*, dirigit per James Hawes i amb guió de Charlie Brooker, descriu una societat organitzada per assenyalar, a través de les xarxes socials, aquelles persones públiques que han de morir. El macabre *joc de conseqüències* s'inicia a partir d'una enquesta/votació centrada a detectar persones públiques que han fet o dit una cosa considerada censurable per la resta de ciutadans. La censura, abans canalitzada a través dels comentaris a les xarxes socials, ara podrà decidir ajusticiar persones a la vida real. El *joc amb conseqüències* amenaça les persones; serà assassinada la persona que obtingui la majoria de tuits amb el hashtag *#deathto*. Les persones escollides seran executades per unes abelles-drons creades pel govern, ja que les abelles reals han desaparegut, s'han extingit, i són imprescindibles per salvarguardar l'ecosistema. Descobrirem que les abelles-drons, que són utilitzades per l'estat per vigilar/espiar la població, han estat hackejades per Garret Sholes per assassinar les persones seleccionades des de les xarxes socials. El capítol es

converteix en un mirall que reflecteix greus aspectes socials, com la manipulació de les xarxes socials, el control governamental, la cultura de la vigilància i el control, el populisme social que canalitza l'odi cap a l'execució pública dels que no toleren i la vulnerabilitat de la tecnologia, que sempre pot ser piratejada. *Hated in the Nation* ens posa en alerta sobre el fet que ja hem creat les condicions perquè l'odi i la ira expressats a les xarxes acabin tenint efecte i conseqüències a la vida real.

Hated in the Nation i *Rachel, Jack and Ashley Too* ens situen davant d'un mirall de característiques semblants al que va reflectir la imatge dels treballadors del Palau de Versalles. El futur que es reflecteix en el mirall de la sèrie mostra les persones sotmeses a la tecnologia, inconscients del seu gran poder controlador, davant d'actes i de les seves pròpies emocions, i incapaços de desconnectar ja del que és virtual. Si els miralls de Versalles mostraven l'home reduït a les miserables condicions econòmiques en les quals vivien i morien, el mirall negre on ens observem avui ens retorna la imatge d'una crisi existencial contra la qual moltes persones comencen a rebel·lar-se.

Les tres pistes, «Cherry Blossoms», «El món de cristall» i «De la galeria dels miralls del Palau de Versalles de Lluís XIV a *Black Mirror*», ens permeten apropar-nos a un malestar creixent que porta instal·lat en l'ànim de les persones des de fa més d'un segle i que ara comença a poder ser diagnosticat amb la pregunta: «Què hem de fer amb les nostres vides?». El malestar té el seu origen en el descobriment que el demà va desapareixent en la mesura que les persones ja no creuen en el futur. S'adonen que no podran sobreviure a l'extinció del

planeta, però també comencen a ser conscients que el futur que s'albira deixa sense protecció la Causa Humana davant els avenços tecnològics. Les pistes ajuden a descobrir la presència del bosc; un bosc que encarna l'ideal de refugi, d'espai de resistència. La presència del bosc anuncia que és possible canviar de vida.