

El cine de catástrofes

Roland Emmerich y las *disaster movies*: *The Day after Tomorrow* y *2012*.

El presente estudio consistirá en un acercamiento a la evolución del género de catástrofes y sus principales rasgos y elementos característicos, describiendo las etapas de esplendor y caída del género y analizando las diferencias entre ellas a lo largo de su historia. Finalmente, nos centraremos en la descripción de dos obras contemporáneas del autor Roland Emmerich, considerándolo como uno de los más importantes representantes del género en la actualidad.

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: Luis Carlos Martín Martín

Director: Edisa Mondelo González

Grado en Comunicación Audiovisual

Curso: 2013/2014 – convocatoria: noviembre

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. PRECEDENTES DEL GÉNERO	4
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO EN LOS AÑOS 30.....	4
2.2 PRIMERAS DESTRUCCIONES FILMADAS	5
3. FORJA DEL GÉNERO	7
3.1 APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA FORMACIÓN DE UN GÉNERO CINEMATOGRAFICO.....	7
3.2 CONTEXTO HISTÓRICO EN LOS AÑOS 70: EL AUGE DEL GÉNERO	11
3.3 CARACTERÍSTICAS DEFINITORIAS DEL GÉNERO Y TIPOLOGÍAS..	18
3.4 CAÍDA DEL GÉNERO.	24
3.5 CONTEXTO HISTÓRICO EN LOS AÑOS 90: EL RESURGIR DEL GÉNERO.....	26
3.6 INFLUENCIA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS Y EFECTOS ESPECIALES.....	29
4. EL CINE DE CATÁSTROFES EN LA ACTUALIDAD	31
4.1 CONCIENCIACIÓN ECOLÓGICA COMO NUEVO MOTOR DE PRODUCCIÓN DE TÍTULOS	31
4.2 ROLAND EMMERICH COMO REFERENTE EN EL NUEVO CINE DE CATÁSTROFES MEDIOAMBIENTALES.	33
4.3 ANALIZANDO THE DAY AFTER TOMORROW Y 2012.	34
4.4 PLANTEAMIENTO DE ESCENARIOS POST-APOCALÍPTICOS.....	41
5. CONCLUSIONES	43
6. BIBLIOGRAFÍA / RECURSOS ELECTRÓNICOS.....	45

1. INTRODUCCIÓN

Desde la aparición del género del cine de catástrofes, antes incluso de consolidarse como tal, las producciones de talante catastrofista han mostrado un especial interés por la espectacularidad a la hora de plasmar en la pantalla las destrucciones que narran. En la actualidad, podemos echar la vista atrás y observar cómo el género ha atravesado varias etapas de auge y detrimento, hasta las últimas producciones de los últimos años, quedando latente que se trata de un género que a día de hoy ha tenido la suficiente notoriedad y una historia propia como para consagrarse como género narrativo.

A lo largo del presente trabajo realizaremos una descripción y un acercamiento al género como tal, descubriendo sus principales rasgos y elementos característicos que han ido conformando el esquema clásico del género hasta nuestros días. Intentaremos conocer cuáles son los principales ingredientes de las *disaster movies*, sus elementos identitarios y los que han sido posibles claves de su éxito en las etapas de mayor esplendor. También trataremos de descubrir qué nivel de similitud guardan las producciones contemporáneas con las de antaño, y trataremos de entender el porqué de estas etapas de auge y caída del género a lo largo de su existencia en la historia cinematográfica.

Sin duda uno de los principales nombres que se relacionan con el cine de catástrofes en la actualidad es el de Roland Emmerich, responsable de varios títulos de talante catastrofista en los últimos años. Nuestro trabajo constituirá además del acercamiento y descripción al género ya mencionados, un análisis de dos producciones del cineasta alemán: *The Day After Tomorrow* y *2012*. Dos obras a tener en cuenta por su repercusión en taquilla y su popularidad tras su estreno. Es cierto que Emmerich no es el único autor que ha trabajado el género recientemente, pero podríamos considerarlo como el que más impacto ha tenido, y por ello el nombre con mayor autoridad dentro del género actualmente. Es por ello que el análisis se centrará en estas películas, analizando los rasgos de estilo del mismo autor en dos títulos reconocidos, y sin realizar ninguna comparativa con otro autor. Nos proponemos averiguar cuáles son los elementos característicos de su obra, y por qué ha destacado entre otros autores su trabajo con los efectos visuales a gran escala.

2. PRECEDENTES DEL GÉNERO

2.1 Contexto histórico en los años 30

Durante la década de los años treinta, Estados Unidos experimentó una gran depresión motivada por el crack del año 29. Si bien es cierto que el país quedó sumido en una profunda crisis económica, paradójicamente la industria cinematográfica de Hollywood siguió una línea muy diferente, experimentando un notable crecimiento sin precedentes.

Podría resultar más sencillo achacar este aumento de ingresos en las salas de cine a la aparición del cine sonoro, pero ciertamente y debido a esta crisis, el cine sonoro supuso en muchas ocasiones más un impedimento que un avance tecnológico: “incluso puede decirse que la llegada del sonoro resultó inoportuna al imponer inversiones en equipos en momentos económicamente adversos” (Poveda, Thous, Gómez, 2012: 29). Se ha defendido también que el motivo principal de este aumento de popularidad se debió a causas más intangibles, principalmente a la necesidad de los espectadores por evadirse de su realidad de crisis y pobreza. Al principio estas evasiones eran un mero entretenimiento, surgiendo en esta época, por ejemplo, las películas de *gángsters* – germen del futuro género del cine negro – que retrataban en cierta manera la realidad económica de la época. Más adelante surgirían nuevos títulos y géneros, especialmente el de terror, que de forma más metafórica también retrataban la sociedad de la época y hacían que los espectadores sintieran en un grado aún mayor el miedo y la incertidumbre que asolaba a la población norteamericana durante aquellos años.

Hay quienes afirman que la proliferación de películas de monstruos entre las décadas del 30 y el 40 estuvo asociada con el crack del año 29, pues la gente buscaba experimentar en el cine sensaciones similares a la desesperación que se apoderó del mundo al producirse este descalabro financiero (Ramos, 2013)

Como decimos, el cine de terror también experimentó un aumento de popularidad durante estos años. Títulos como *Drácula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931),

o *King Kong* (Meiran Cooper, 1933), creaban un clima de incertidumbre dentro de su desarrollo argumental muy similar al que se vivía en las calles, y generando un claro paralelismo entre la realidad y la ficción, como describen Poveda, Thous, y Gómez en *El tratamiento de la crisis económica en Hollywood*:

Los vínculos de este cine de terror y la realidad son mayores de lo que puede pensarse. En los avances y carteles promocionales de estas películas se repetían palabras como ‘pánico’, ‘miedo’ o ‘espanto’... las mismas que usaban los periódicos para referirse a la crisis. A su vez, el espectador podía encontrar en estas cintas metáforas de su situación individual o familiar [...] En consecuencia, el cine de terror constituyó una singular metáfora de la crisis que el espectador había vivido o estaba viviendo [...] (2012 : 30)

2.2 Primeras destrucciones filmadas

Más allá de los géneros mencionados anteriormente, encontramos algunas producciones que de alguna manera suponen un pequeño germen de las futuras *disaster movies*. Durante los años 30 y posteriores, algunas películas empezaban ya a compartir una serie de características que más adelante se tornarían definitorias del género.

Fuera de las fronteras de Hollywood, el cine italiano de principios de siglo desarrolló varias producciones con una inversión económica destacable, en las que la temática principal era la reconstrucción de hechos históricos relacionados con la destrucción de ciudades e imperios antiguos, como Troya, Pompeya, o Cartago. Más adelante, este cine cargado de escenas de destrucción urbana y elaboradísimos decorados fruto de enormes presupuestos, terminaría extendiéndose a la cinematografía norteamericana, en donde comenzaría su especialización: “Sin lugar a duda, fue en Hollywood donde la representación técnica del desastre se perfeccionó gracias a la construcción de decorados destinados a ambientaciones de guerra y destrucción [...]” (Porretta, 2011 : 48).

La llegada de esta nueva ola a la industria norteamericana generó dos títulos, que junto con la italiana *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Mario Bonnard, 1959), se han

considerado posteriormente como los principales precursores del género de catástrofes: *San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1935), y *Huracán sobre la isla* (*The Hurricane*, John Ford, 1937). Estas tres grandes producciones cuyas características se asemejaban notablemente a las del concepto contemporáneo de “cine de catástrofes” no llegaron a constituir el género como tal, y no fue hasta más adelante cuando algunos autores las consideraron como las que sentaron las bases de lo que sería el futuro género.

A este respecto, Rick Altman expone una serie de teorías sobre la aparición de géneros en *Los géneros cinematográficos*. Para entender que el género de catástrofes no se desarrollara aún como tal, nos ayudaremos de dos conceptos importantes dentro de la teoría de Altman. Por un lado, la idea de que los géneros cinematográficos implican una evolución de los géneros literarios clásicos:

En los últimos años, la necesidad de tratar al género como categoría transhistórica ha tenido un curioso efecto en la descripción de sus orígenes. En vez de contemplarlo como una entidad originada en el seno de la industria cinematográfica, siguiendo una lógica histórica específica, se prefiere concebirlo como la continuación de géneros preexistentes en la literatura [...] (Altman, 2000 : 42)

Por otro lado, la idea de que la aplicación y concepción de género pasa por una aceptación, primeramente por parte de la industria y más adelante del público, de manera que se crea una convención entre ambas partes a fin de definir y establecer los géneros cinematográficos:

[...] los teóricos de los géneros cinematográficos han preferido trazar una ruta directa que va desde los orígenes industriales [las productoras cinematográficas] hasta una aceptación generalizada por parte del público de la existencia, descripción, y terminología de los géneros (2000 : 36)

Todo esto nos invita a considerar que en los años 30 una película como *Los últimos días de Pompeya* estaría más cerca del drama histórico que del cine de catástrofes como lo

comprendemos actualmente, puesto que las productoras por aquel entonces ni siquiera concebían la existencia del género, y por ende, los espectadores tampoco. En palabras de Sánchez Noriega en *Historia del Cine*: “Un género no existe mientras no es nombrado, es decir, en tanto no se percibe que hay un conjunto significativo de películas con elementos temáticos o formales en común” (Sánchez Noriega, 2002 : 98)

3. FORJA DEL GÉNERO

3.1 Aproximación teórica a la formación de un género cinematográfico

Para poder referirnos a partir de este momento al género de catástrofes como tal, debemos delimitar un marco teórico y unos cimientos sobre los que poder caminar, y para ello justificaremos la aparición del género en los años 70 a través de la ya citada teoría de Altman, y las de Bordwell, y Sánchez Noriega.

Una de las premisas básicas que comparten estos autores, y como ya explicamos en el capítulo anterior, es que los géneros surgen en el momento en que son concebidos por quienes crean las películas, y se produce una relación directa con los consumidores de éstas (los espectadores), de manera que surge una convención entre ambas partes y se establece el género como tal. En palabras de Bordwell en *El Arte Cinematográfico*:

Los géneros son una importante fuente de las expectativas del público [...]. Se basan en un acuerdo tácito entre los directores y el público [...]. Un género forma un conjunto de ‘reglas’ para la construcción de la narración que conocen tanto el cineasta como el público (Bordwell, 1995 : 81)

Una descripción similar es la que realiza Altman en *Los Géneros Cinematográficos*, empero, su definición tiene como objeto principal a la industria cinematográfica, entendiéndolo – a diferencia de Bordwell – que no son los directores quienes establecen estas convenciones, sino que es la industria a través de los cineastas quien las genera:

No podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte. (Altman, 2000 : 37)

Con todo ello, se deduce que son los espectadores quienes acudirán a las salas o adquirirán los productos en función de si éstos satisfacen o no sus expectativas, de forma que cada género implica necesariamente una u otra expectativa del espectador:

Los géneros cinematográficos se han definido muy tardíamente – en la década de los cuarenta – y sirven para clasificar las películas en función de las expectativas que crean en el espectador. El género es una guía para el comportamiento del público – reír (comedia), emocionarse o llorar (drama), asustarse (terror), sorprenderse (fantástico), entretenerse (aventuras), etc. – o para el reconocimiento de temas, espacios, iconos, situaciones, objetos, acciones... que espera encontrar en las películas. (Sánchez Noriega, 2002 : 98)

De esta manera se pone de relieve una ligera facilidad a la hora de la manipulación de los públicos por parte de la industria, pudiendo simplificarse las películas hasta el punto de reducirlas a una sola categoría – un género, una palabra – y resultando de esta manera mucho más sencillo vender el producto. No obstante, Sánchez Noriega hace referencia a este hecho recalcando que es en parte el propio público el culpable de ello: “Paralelamente, aunque la existencia de los géneros sirve a la industria para producir obras que respondan a esquemas reconocibles [...], parece que son los espectadores quienes demandan esos esquemas” (2002 : 98)

Podemos entonces reconocer que son también en gran medida los públicos quienes precisan una simplificación que haga más fácil su elección a la hora del consumo cinematográfico (siempre sin perder de vista que esto viene ya de tiempo atrás si recordamos que, según algunos autores, los géneros cinematográficos son en realidad una evolución de los clásicos géneros literarios traducidos a imágenes en movimiento). Sánchez Noriega trata de explicar el porqué de esta necesidad de simplificación mediante una

cuestión de satisfacción personal y de nuevo refiriéndose a las expectativas previas que se establecen universalmente junto a la noción de géneros, a sabiendas de que muchas veces el cine constituye un mero entretenimiento que no va más allá de la evasión del mundo durante un periodo de tiempo concreto:

Las películas están sometidas a la dialéctica de la repetición y la diferencia: cada obra reitera elementos [...] que la hacen pertenecer al género y se diferencia de las demás en otros. El espectador encuentra placer en ese reconocimiento porque la película de género abunda en elementos intertextuales, hace múltiples referencias a otras obras del mismo género en las que tuvo la ocasión de satisfacer las expectativas de su gusto particular. (2002 : 98)

Pese a todo lo anterior, Altman reconoce que en la teoría las categorías de género están definidas por fronteras “precisas y estables”, pero que no obstante en la práctica “los textos que la historia del cine ofrece [...], son complejos, inestables y misteriosos” (2000 : 37). Por ello entenderíamos que en la práctica, el cine no se rige tanto por las normas estrictas que plantean los críticos cinematográficos, y que existe la posibilidad de la hibridación de géneros aunque no todos los autores lo tengan en consideración. Sea como fuere, debemos tener en cuenta que “si los espectadores deben experimentar los filmes en términos del género al que pertenecen, entonces no pueden existir dudas acerca de la identidad genérica: debe presuponerse una reconocibilidad instantánea” (2000 : 40).

A estas alturas podemos ya constatar la posibilidad de que aparezca el género de catástrofes como tal, entendiendo que puede existir una hibridación de géneros, y por ende la aparición de subgéneros, sin olvidar que pese a que éstos puedan mezclarse entre sí, no por ello dejan de existir fronteras entre ellos. “Los géneros evolucionan, se transforman, y dan lugar a subgéneros o se mezclan con otros, como se aprecia evidentemente, por ejemplo, en el macrogénero de la comedia que, a lo largo del tiempo, se revela muy diverso en los mecanismos verbales o visuales de humor, en el talante, en las pretensiones, etc.” (Sánchez Noriega, 2002 : 98)

Atendiendo a todo lo anterior, podemos definir el subgénero de catástrofes como una evolución del género de aventuras, concretamente una hibridación entre el drama y la aventura. Por lo general, erróneamente se entiende que el género es una evolución del género de ciencia ficción, ya que muchas de las grandes producciones de catástrofes están relacionadas, por ejemplo, con invasiones alienígenas como es el caso de *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), una de las producciones catastrofistas más importantes de los últimos años. Incluso se ha llegado a describir como una evolución del cine de terror, como justifican Poveda, Thous y Gómez de nuevo en su artículo: “El cine de catástrofes [...] es un género cinematográfico, considerado una evolución del cine de terror con el que a menudo hibrida (su esencia contiene la semilla prometeica de *Frankenstein*: la tecnología que fabrica monstruos o provoca una naturaleza incontenible y desbocada” (2012 : 31).

Se trata de un planteamiento que podría resultar válido si se habla del género de catástrofes de forma genérica y sin atender a las diversas tipificaciones de argumentos que puede contener. Jesús Palacios habla de ello en “El cine de catástrofes expresa la desconfianza generalizada en el poder” (2009 : 1), en donde explica:

El espectro con que el cine puede enfocar las catástrofes es amplísimo. Puede abarcar desde lo divulgativo e incluso educativo [...] hasta la ciencia ficción (catástrofes futuras o cósmicas), pasando por el desastre como metáfora del comportamiento humano llevado hasta sus extremos [...] o entrando ya en el campo de la pura anticipación, la reconstrucción de lo que sería un mundo post-hecatómbico [...] (2009 : 1)

Pero una vez profundizado el marco teórico que hemos descrito anteriormente, y justificándolo con un autor que comparte la misma idea, trataremos el género como una mezcla de drama y aventura. El autor es Sánchez Noriega, quien explica el porqué de esta categorización en su obra *Historia del Cine*:

Aunque suele ubicarse dentro de la aventura, el cine catastrófico [...] es un género híbrido entre el drama y la aventura espectacular; del primero adopta el tratamiento y el diseño de los personajes, ambos de talante realista. De la segunda toma otros elementos como la

acción dramática, los espacios y los elementos exóticos que desencadenan el conflicto. [...] En la medida en que, de ordinario, estos sucesos son ficticios, cabe considerarlo como una especialización dentro del cine fantástico. (2002 : 175)

Además teniendo en cuenta que el objetivo de este trabajo es realizar una descripción histórica hasta la actualidad centrada en el cine de catástrofes naturales, esta idea se ajusta más a nuestros planteamientos y objetivos puesto que esta rama del género¹ juega con la especulación de acontecimientos que científicamente tienen una base sobre la que justificarse, y que – aunque no en una medida tan catastrófica ni magnificada como la que se muestra en las películas, que deben jugar con la espectacularidad todo lo posible para asegurar su éxito – podrían llegar a suceder, de acuerdo con el talante realista del que habla Sánchez Noriega.

3.2 Contexto histórico en los años 70: El auge del género.

Como veníamos anticipando en el primer capítulo, el cine en multitud de ocasiones – por no decir en toda ocasión – implica una metáfora muy definitoria del momento histórico y el contexto en el que se realiza. En el caso de los años 70, los Estados Unidos atravesaban una serie de crisis y acontecimientos de carácter político y social que derivaron en la aparición del género de catástrofes como símbolo de un ambiente de incertidumbre muy similar al que ya comentábamos en los años treinta. Así lo refleja Ramos en su artículo “El Cine de Catástrofes: Todo un género”, citando al crítico Jesús Palacios: “El cine de catástrofes busca que el espectador se identifique con las víctimas, a la vez que refleja la desconfianza generalizada en el poder de turno al ver destruidos algunos de sus símbolos como el Capitolio, la Estatua de la Libertad, o la Torre Eiffel” (2013 : 1)

¹ A partir de aquí hemos deducido la categorización del cine de catástrofes dentro de los subgéneros o géneros híbridos, no obstante a lo largo del presente estudio en numerosas ocasiones nos referiremos a él como género de catástrofes o mediante el anglicismo *disaster movies* – nombre original que recibirá en la industria de Hollywood – debido a una simplificación que permita a cualquier lector poco experimentado en la materia seguir la lectura sin complicaciones, y debido también a que generalmente se habla de esta rama como la del “género de catástrofes”, sin entrar en pormenores.

Sobre estas circunstancias en las que se gesta el género, también habla Navarro en su capítulo “Apocalipsis Secularizado: El Cine de Catástrofes USA”: “Las *disaster movies* de los años setenta florecieron en tiempos revueltos (paro, delincuencia, crisis económica, inestabilidad política...), alentando el comercio de la angustia y las emociones fuertes” (2011 : 141). Respecto a la inestabilidad política y la ya mencionada desconfianza en el poder, fueron tanto los resquicios de la guerra fría – hasta entonces aún muy presentes – como el escándalo *Watergate* dentro de las propias fronteras quienes marcaron un clima de desconfianza y desconcierto dentro de la población. No tardarían en aparecer películas cuya principal trama consistiría en un futuro ataque o hecatombe nuclear, de manera que mediante la inyección de grandes dosis de miedo sobre la población norteamericana, era más sencillo acrecentar el odio hacia el enemigo comunista, y por supuesto exaltar el papel del ejército norteamericano y aumentar así el sentimiento patriótico que tan bien caracteriza a la comunidad estadounidense. Respecto al caso *Watergate*, surgiría una nueva corriente de películas que trataban sobre el espionaje político y que, paradójicamente y en contraposición a lo anterior, servirían como caldo de cultivo para la desconfianza en el gobierno del propio país, y alimentarían el clima de división política dentro de sus fronteras y la crisis social y cultural en Norteamérica.

Pero no todo eran cuestiones meramente políticas. La crisis del petróleo tuvo un impacto no sólo político sino también económico, y de igual forma sirvió a las grandes productoras para crear películas en las que el miedo hacia un enemigo externo, muchas veces sin tener claro quién, era el principal motor para la acción y atractivo para el público. Son muchas las películas de ciencia ficción en las que un enemigo extraterrestre del que apenas se conocía nada, y sin aparente motivo, entraba en conflicto con nuestro planeta, concretamente con los Estados Unidos. El final de esta arquetípica historia es de sobra conocido: finalmente el ejército norteamericano logra vencer al enemigo extraterrestre (cuya reinterpretación con el enemigo comunista no se intenta disfrazar con demasiado ahínco), restaurando la paz mundial, y de paso haciendo alarde de su poder.

Pero sin duda el conflicto más determinante a la hora de describir el cine de esta década, fue la Guerra de Vietnam, que sumió al país en una depresión social absoluta, y que además llegaba de forma directa a las televisiones de millones de hogares diariamente. Navarro cita a este respecto al profesor Davis Hanson:

Por primera vez en la historia de la guerra occidental [...] millones de padres, parientes y amigos podían ver en directo, y desde la seguridad de sus hogares, cómo combatían los soldados. Las imágenes de los heridos y los muertos se emitían por televisión con todo lujo de detalles truculentos y en color (2011 : 143).

Los ciudadanos estadounidenses podían “disfrutar” cada tarde en sus pantallas de las imágenes de la guerra y sus desastres. Y diremos disfrutar tomando en consideración una de las claves del éxito del cine de catástrofes que defienden algunos teóricos, y es ese gusto indescriptible y cercano a lo *gore* del poder disfrutar de la destrucción desde la comodidad de nuestra casa o una butaca de cine.

“El espectáculo de la destrucción masiva, creo, es el elemento fundamental que atrae al espectador: dar rienda suelta al nihilista que todos llevamos dentro. Es un auténtico ejercicio de liberación poder contemplar como símbolos de poder, tradición y normalidad, como la Estatua de la Libertad [...] son reducidos a polvo y cenizas. Existe una extraña satisfacción en ver cómo los artefactos más sofisticados, complejos y espectaculares desarrollados por la civilización humana [...] se vienen abajo como castillos de naipes, refutando todo el orgullo y la presunción de sus creadores. (Palacios, 2009 : 2)

Probablemente es en este momento en el que el mundo entero empieza a no tener ningún escrúpulo a la hora de consumir ciertas imágenes por televisión, y más adelante en las pantallas de cine. Palacios menciona a Ramonet a este respecto en su artículo *¿Apocalipsis Ahora?*: “Hollywood ha contagiado a la industria informativa de su necesidad de espectáculo, obligándola a competir con el cine, situándola muy por encima de cualquier consideración ética o informativa” (Palacios, 2004 : 1)

Si echamos la mirada atrás descubrimos que anteriormente la muerte era un tema como poco tabú dentro del cine, en el sentido explícito. Años después y en la actualidad, el cine y la televisión han ido generando mutuamente que ya no haya ningún tipo de miramiento a la hora de exponer imágenes de muerte, cuerpos mutilados en atentados o heridos en accidentes en los telediarios de todo el planeta, y si nos centramos en el ámbito del cine el hecho de mostrar imágenes de la mayor crudeza posible llega a ser incluso algo encomiable, llegando hasta los actuales ejemplos de la saga *Saw* (James Wan, 2004). Con todo esto, queda de relieve que el espectador disfruta en cierta manera cuando puede ver determinadas imágenes de muerte o destrucción a través de la pantalla, satisfaciendo una cierta faceta sádica, como si la pantalla implicase una separación de dos mundos, el del espectador y el de la historia. No obstante, en el caso de las imágenes de la guerra de Vietnam o las anteriormente citadas imágenes de televisión, se muestran hechos reales, que por el simple hecho de aparecer en la pantalla han perdido con el tiempo su crudeza natural, y de algún modo el espectador las observa con un ligero escepticismo, como si el medio que las muestra hiciera que parecieran ficticias o menos reales.

Daniele Porretta pone una primera piedra a la hora de intentar explicar el porqué del éxito de la destrucción en el cine, pero es un pequeño apunte que nos ayudará quizás a entenderlo en cierta forma, lejos de explicarlo exhaustivamente. Para ello citará al escritor James G. Ballard en su artículo *El Gran Espectáculo de la Destrucción Urbana*, que a grandes rasgos relacionará el género de ciencia ficción con la literatura popular del Siglo XX, la cual tuvo un gran éxito entre el público. Según Ballard,

“[...] el moderno relato catastrofista nació a finales del siglo XIX y canalizó los miedos de los súbditos británicos, siempre más conscientes de que el poder del Imperio llegaba a su fin. [...] Entre 1885 y 1940 [Londres] fue la ciudad más destruida de la literatura. [...] Cuando el centro de poder político se desplazó a EEUU, ciudades como Nueva York, San Francisco y Washington pasaron a protagonizar, desde su destrucción, este género literario. (2011 : 50)

Con esto entendemos que en realidad no es el cine quién ha generado ese gusto por lo macabro de la destrucción, sino que se trata de algo que lleva existiendo desde hace muchos años, y que el cine por su propia naturaleza espectacular, ha significado un vehículo idóneo para satisfacer esta predilección humana por el desastre.

Volviendo al contexto histórico que nos atañe, al mismo tiempo que tenía lugar el conflicto armado, dentro del país ya venía floreciendo desde algunos años el movimiento contracultural iniciado en los sesenta. El movimiento *hippie* representó uno de los principales obstáculos que evidenciaban la crisis social que atravesaba el país y que encontró en la guerra de Vietnam una de sus principales causas.

Si sintetizamos todo lo descrito hasta ahora, los Estados Unidos se encontraban en una profunda crisis política, una pérdida de unidad y de valores patrióticos, y un miedo endémico y absoluto a una amenaza exterior que no se acababa de definir. Sin embargo el cine trataba toda esta realidad de un modo muy distinto, exaltando unos valores patrióticos que estaban muy debilitados, demostrando una victoria sobre los enemigos de la nación que ni de lejos estaba tan clara, y en general manifestando varias contradicciones que Robin Wood (citado por Navarro) describía en “El texto incoherente”, incluida en su obra *Hollywood, from Vietnam to Reagan (1986)*:

“Producto de una época, las *disaster movies* forman parte de aquello que Robin Wood denominó *texto incoherente*, debido a una serie de contradicciones ideológicas que también ponen en duda su factura ‘clásica’, y a una continuación del sistema de géneros que, al mismo tiempo, comporta una violación de sus estructuras” (Navarro, 2011 : 145)

El género de catástrofes no iba a ser menos, y buscaba a través de la espectacularidad atraer al mayor número de espectadores posibles, mediante grandes superproducciones que fueran capaces de competir con la rivalidad que planteaba la televisión en aquellos años (de hecho, uno de los principales representantes del género de catástrofes – Irwin Allen – del que hablaremos más adelante, procedía de una larga tradición como productor televisivo).

Las costumbres del público cambiaron diametralmente, y se hizo más habitual disfrutar de los contenidos audiovisuales en las televisiones de cada hogar, algo mucho más cómodo y barato. Se podría decir que el cine atravesaba una crisis similar a la actual, en donde era preciso actuar rápidamente y de la manera más original y efectiva posible, a fin de atraer a los públicos con espectáculos más novedosos. “Los cineastas que se aventuran en este género, buscan espectacularizar la realidad, a la vez que expresan la crisis que Hollywood y otros emporios cinematográficos vivieron debido al auge de la televisión” (Ramos, 2013 : 2) Además, los valores que promovía no eran muy distintos al resto de películas que se venían realizando a tenor de todo lo anteriormente citado:

Son películas de Hollywood [las pertenecientes al género de catástrofes] que basan su efectividad en grandes presupuestos, en agresivas campañas de marketing y en grandes recaudaciones, y que tienden a promover el Sueño Americano y sus valores dominantes: el sexo/amor heterosexual, el matrimonio y la familia; el Estado; la Policía y el sistema jurídico como únicas fuentes legítimas de poder y autoridad; la violencia justificada para destruir amenazas contra el sistema. Valores e instituciones, básicamente, benévolos y beneficiosos para la sociedad en su conjunto. (A. J. Ramos, 2011 : 145)

El punto de partida del género más comúnmente aceptado por todos los críticos es la producción de *Aeropuerto* (*Airport*, George Seaton, 1970), una película que narra una serie de hechos que tienen lugar dentro de un avión en pleno vuelo, y que supuso un éxito sin precedentes en taquilla recaudando hasta cuarenta y cinco millones de dólares, más del triple de lo que costó su producción. La película técnicamente no era una producción de catástrofes como tal, ya que la bomba que transporta uno de los pasajeros del vuelo es meramente un elemento del guión mediante el cual el resto de los personajes pueden desatar sus emociones, pero la idea fue más que suficiente para empezar a desarrollar el género alrededor de sus características más definitorias.

El rotundo éxito que cosechó no podía desaprovecharse, y por ello a raíz de *Aeropuerto* surgieron multitud de películas que presentaban rasgos coincidentes, y que en muchas ocasiones permitieron además que las productoras competentes de Hollywood se aliaran

mediante pactos financieros para poder costear algunas de las producciones más costosas. Inmediatamente después del estreno y éxito de la película, Irwin Allen – conocido posteriormente como *Disaster Man*, por su amplia tradición como productor de catástrofes previamente en televisión y finalmente como uno de los principales productores y directores del género durante la década de los años 70, y en ocasiones considerado el autor de las últimas bocanadas de aire de esta corriente hasta su resurgimiento en los años 90 – había comprado los derechos de la novela *La Aventura del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*, Paul Gallico, 1969), y la Fox accedió a permitirle rodar la película homónima, cosechando finalmente un éxito aún mayor que el de *Aeropuerto*, llegando a los noventa y tres millones de dólares en taquilla. Siguiendo esta línea, y durante el resto de la década, las productoras continuaron aplicando la nueva fórmula de moda, que representaba un éxito rotundo a nivel económico con cada estreno – en muchas ocasiones adaptaciones de novelas, como es el caso de *La Aventura del Poseidón*, o *El Infierno en la Torre* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, 1974) que fue una fusión por parte de Irwin Allen de dos novelas: *La Torre* (*The Tower*, Richard Martin Stern, 1973) y *El Infierno de Cristal* (*The Glass Inferno*, Thomas N. Scortia, 1974), producida por la Fox –.

Pese a que la factoría de cine más representativa a nivel mundial es la norteamericana, y que fueron ellos los principales creadores y padres del género, debemos tener en cuenta que también fuera de las fronteras norteamericanas el cine de catástrofes ha tenido cabida en un nivel similar y en ocasiones superior, en términos económicos y de recursos. Es el caso de la cinematografía italiana, y en mayor medida la nipona. Palacios se refiere a ello en el texto anteriormente citado:

Sin embargo, existe una notable excepción. Una cinematografía que ha dedicado, y dedica todavía, muchos títulos al género, invirtiendo en este la misma espectacularidad y dinero que Hollywood, y llegando, de hecho, a servirle de inspiración en ocasiones: el cine de extremo oriente en general, y sobre todo, el de Japón, en particular. (2009 : 3)

Ejemplo de esta destreza en el género por parte de la cinematografía japonesa, es la película *Godzilla* (ゴジラ *Gojira*, Ishirō Honda, 1954), que llegó a llamar la atención de uno de los principales exponentes del género en la filmografía norteamericana, Roland Emmerich – sobre quien más adelante hablaremos en la parte final de nuestro estudio –, estrenando su propia versión (*Godzilla*, Roland Emmerich, 1998). La película no supuso un éxito ni siquiera cercano al que tuvo la versión original, pero nos da una idea de la magnitud de las producciones niponas y su influencia en las americanas.

3.3 Características definitorias del género y tipologías

Como comentábamos en el anterior epígrafe, *Aeropuerto* es considerada canónicamente la primera producción dentro de las *disaster movies*, y la que estableció una serie de rasgos característicos que compartirían las sucesivas películas de catástrofes. El primero y más llamativo de todos ellos es el reparto coral de multitud de viejas glorias de Hollywood, que implicaban un reclamo para el público – aportando cierto prestigio a la película – además de facilitar el reconocimiento de uno u otro personaje en función de qué cara conocida lo interpretase. Hormigos describe una serie de características del género en “El cine a las Puertas del Siglo XXI: Las Imágenes Apocalípticas del Fin del Mundo”, pero lo que más nos interesa es que se centra principalmente en una descripción de la psicología de los personajes y su relación con la sensación de realidad que se intenta evocar en las *disaster movies*: “Los guiones son planos desde el punto de vista psicológico, se da una separación maquina de los personajes para que resulte más fácil la identificación con ellos. Esto está estrechamente relacionado con el *Star System* americano [...] Son personajes chatos: el bueno, el feo y el malo” (1998 : 1) Se trata por tanto, de personajes psicológicamente poco definidos, de los que apenas se conoce qué buscan o qué quieren encontrar al final de su periplo, aunque todos ellos comparten una meta: la de sobrevivir a la catástrofe y sus consecuencias, dirigiendo consigo al mayor número posible de supervivientes. Además resalta: “[Son] Seres sin angustia de alienación o de incomunicación, sin sentimiento de culpa o de duda. Todos actúan con motivos, no sufren crisis psicológicas, lo que entronca con la tradición de un cine moralista” (1998 : 2). Daniele

Porreta habla además sobre un “paralelismo entre acción exterior catastrófica y la acción interior de los personajes” (Porreta, 2011 : 48).

De acuerdo a la ya descrita característica del reparto coral de “actores en decadencia”, *Aeropuerto* contaba con la actuación protagonista de Burt Lancaster, además de Jean Seberg, Dean Martin, Jacqueline Bisset, Barry Nelson o George Kennedy, todos ellos protagonistas de anteriores éxitos en taquilla tanto del cine de Hollywood como de conocidas producciones televisivas, y devueltos a la vida en cierta medida tras el fin de sus etapas estelares. La multitud de personajes permite también que en muchos guiones vayan muriendo personajes a medida que avanza la acción, haciendo ver al espectador que la resolución de la catástrofe está lejos de tener lugar. Encontramos personajes que de alguna manera tienen relación con el héroe protagonista, casi siempre porque se encuentran entre el grupo que está amenazado por la catástrofe que va a tener o ha tenido lugar, o porque pertenecen al grupo de supervivientes que el protagonista tendrá que guiar hasta la salvación. Además, los personajes secundarios ayudan a realizar metáforas – poco elaboradas, todo sea dicho – de los comportamientos humanos que en muchas ocasiones pretenden ser denunciados por este tipo de cine, muchas veces con un carácter aleccionador o intentando concienciar al espectador acerca de los vicios y virtudes humanos.

Por lo general, las películas incluyen un amplio reparto de actores y múltiples líneas argumentales, y se centran en los intentos de los personajes para evitar, escapar, o resistir las consecuencias de una catástrofe. En suma, un personaje principal con un extenso acompañamiento coral nutrido de precisos y muy reconocibles arquetipos que constituyen la extensa línea de defectos muy humanos: la insolidaridad, el egoísmo, la codicia... (Poveda, Thous, Gómez, 2012 : 31)

La aparición de los estereotipos facilitará la interpretación por parte del espectador de estos comportamientos humanos, de manera que se simplifiquen los comportamientos del mundo real en el universo narrativo y el film goce de una mayor sensación de verosimilitud. “Se intenta que estas películas produzcan ilusión de realidad, para ello de da una tipificación

de la realidad sometida a códigos de género y a figuras estilizadas que se repiten en todos los films [...] Se trata de un código que nos es tan familiar que nos parece el supremo realismo” (Hormigos, 1998 : 1) Esta sensación de realismo es muy importante dentro de las producciones de catástrofes, ya que para satisfacer ese deseo morboso del espectador del que antes hablábamos, la película tiene que resultar cuanto más real posible, aunque lo que esté contando sea pura ficción. Aunque la historia no sea real, una de las principales claves de su éxito será que la historia rebose una sensación de falsa realidad que haga que el espectador no deba realizar un gran esfuerzo a la hora de asumir como real lo que va a ver.

El hecho de que el cine norteamericano no sea realista le permite presentar al espectador cualquier tipo de barbaridad sin que éste se conmocione, como si fuese posible verdaderamente, y eso se debe a la estandarización y la enorme calidad técnica de los efectos especiales, que consiguen que los decorados y las acciones parezcan ‘de verdad’ (Hormigos, 1998 : 1)

Si nos centramos en el concepto de héroe que hemos mencionado antes, encontramos en muchos títulos del género un personaje protagonista cuya historia se asemeja bastante a los patrones clásicos de dicha figura. Jesús Palacios habla de “ciertas estructuras míticas reconocibles, como el periplo odiseico o la presencia de personajes mesiánicos o crísticos, etc.” (2009 : 4). La idea de personaje mesiánico coincide con lo que anteriormente comentábamos, nuestro protagonista (héroe) será el encargado de guiar a un grupo hasta la salvación. Gracias a los arquetipos que comentábamos, es sencillo crear una pequeña metáfora sobre el conjunto de la humanidad, representada por diversos personajes que representan a su vez distintos tipos de personas y actitudes que componen la sociedad.

Por lo general, se trata de estructuras dramáticas en las que no es necesaria la presencia de un antagonista, ya que es la propia catástrofe (derivada del motivo que sea) quien representa el mal, y contra la que no se puede luchar, sino que se debe intentar sobrevenirla. No obstante en multitud de ocasiones surge otro arquetipo de personaje que representa la codicia humana, o también la soberbia y la imprudencia.

Respecto al caso práctico que compondrá el análisis de los elementos definitorios del género en dos obras del director alemán Roland Emmerich y que realizaremos más adelante, en el cine de catástrofes naturales se repite casi siempre el esquema de arranque en el que el protagonista llega al lugar donde se desarrollará la acción – cuando ésta no tiene lugar en donde reside habitualmente el personaje – y por una serie de factores se justifica que tenga conocimiento de una posible catástrofe que vaya a suceder. Es entonces cuando el protagonista intentará poner al corriente de ello a las autoridades pertinentes, o a quien tenga potestad de hacer algo al respecto, y será este personaje o grupo el que, en un alarde de soberbia o muestra de autoridad, ignorará las advertencias de nuestro héroe, haciendo caso omiso y provocando una mayor destrucción o un número superior de heridos y fallecidos cuando la catástrofe tenga lugar. (Ejemplo de ello lo encontramos en el planteamiento de *Un Pueblo Llamado Dante's Peak* (*Dante's Peak*, Roger Donaldson, 1996), en donde el protagonista interpretado por Pierce Brosnan es un vulcanólogo que advierte de una posible erupción en la localidad, siendo ignorado por todos hasta que ya es demasiado tarde.

Según Palacios, es difícil definir quién es el enemigo concreto en las películas del género, porque en algunas ocasiones no hay motivo aparente para su aparición, pero en muchas otras de alguna manera se muestra esa célebre “desconfianza en el poder” de la que habla, ya que las consecuencias de las catástrofes responden a malas decisiones o conductas de los estamentos de poder: “Lo curioso del cine de desastre más canónico, por así decir, es que el enemigo no es tan fácilmente caracterizable como en otras variantes catastróficas o apocalípticas.[...] A veces responden [las catástrofes] a meteduras de pata del gobierno o sus estamentos científicos/militares, pero a veces son solo producto de la propia naturaleza” (2009 : 5)

Otra característica del género es la narración episódica, de manera que vemos lo que le ocurre a los personajes de forma paralela en el tiempo. Al tener un gran número de personajes como ya mencionábamos antes, es importante saber qué le ocurre a todos ellos. Además, por lo general estas películas tienen una duración que mayoritariamente se centra

en el espacio de tiempo que va desde la gestación de la catástrofe (minutos, o como mucho días antes), hasta que ésta tiene lugar – momento en que se condensa a grosso modo toda la narración – llegando finalmente a la resolución del conflicto. Al ser tan breve el tiempo de la narración, que a penas suele superar un día o dos en la historia, es preciso contar muchas historias paralelas, como pueden ser por un lado la de el protagonista y los supervivientes de la tragedia intentando sobrevivir a ella, y por otro lado la de quienes intentan paliar los efectos de la catástrofe o rescatar al grupo de protagonistas del que tienen noticias, y familiares de los supervivientes que intentarán también encontrarlos.

Hormigos también habla sobre esta característica en su artículo:

En cuanto a la construcción espacio temporal, este tipo de cine se basa en crear mundos homogéneos y coherentes que se desarrollan en una sola linealidad temporal. El tiempo no depende de la subjetividad de los personajes, sino que queda marcado por una sola dirección. [...] Se trata de un tipo de cine fundamentalmente narrativo, con relación causa – efecto y sensación de continuidad lineal. (1998 : 2)

A este mismo respecto, Navarro escribe lo siguiente:

En general, esta narrativa puede hacer uso de algunas de las convenciones de Hollywood, pero a la vez quebranta ciertas expectativas creadas en el espectador. En esta narrativa puede haber una conexión causal entre grupos o varias líneas de acción. El orden, duración, y frecuencia de los acontecimientos difiere en la forma en que el argumento los representa, sin ser forzosamente lineales ni seguir ningún patrón. (2011 : 151)

Finalmente, uno de los elementos más importantes del género, y sin el cual sería imposible concebirlo, es la presencia de efectos especiales como medio de espectacularizar la realidad y convertir la película en un auténtico espectáculo visual:

Las *disaster movies*, junto al cine de ciencia ficción de la época, convirtieron los efectos especiales en la columna vertebral de un nuevo concepto de puesta en escena, de narrativa

cinematográfica, capaz de provocar las más inesperadas emociones visuales gracias a la verosimilitud física (Navarro, 2011 : 152).

Además, los efectos especiales permiten también que, en cierta manera, las películas de catástrofes tengan una dimensión estética ya no sólo verosímil, sino también muy próxima al ideal de arte. Navarro lo describe en su artículo, exponiendo que la idea de catástrofe siempre ha sido un tema recurrente en la imaginería artística, desde los cuadros de Joseph Wright en donde se retrata la erupción del Vesubio (Siglo XVIII), hasta los grabados sobre el hundimiento del Titanic, realizados por Willy Stöwer ya en el XIX. No hay que dejar de tener en cuenta la tradición histórica del arte occidental, que desde prácticamente sus inicios siempre ha estado intensamente ligado a la imaginería religiosa católica, y por ende las imágenes sobre el apocalipsis y las catástrofes aleccionadoras de procedencia divina:

A caballo entre el arte y el pensamiento lógico, las *disaster movies* de los años setenta [...] demuestran las potencialidades únicas del cine a la hora de representar lo extraordinario a un nivel puramente sensorial, explotando la idea romántica de la belleza del caos, de la destrucción, junto con la fantasía escatológica de vivir la propia muerte, el fin de la humanidad. (Navarro, 2011 : 151)

Las nuevas tecnologías permitieron la aparición de nuevos efectos especiales que durante la década de los setenta fueron perfeccionándose gracias al género de catástrofes, además de permitir su aparición como tal. Comenzaban a emplearse cicloramas, trabajo con maquetas y miniaturas, nuevos decorados móviles, y una serie de elementos que, sumados a las técnicas tradicionales para la creación de efectos visuales, permitieron un avance muy importante dentro del campo. Será a partir de la década de los años noventa cuando estas técnicas de efectos especiales lleguen a su punto culminante, especialmente gracias al uso de los ordenadores y los efectos digitales – lo cual comentaremos en un epígrafe posterior – y permitan un nuevo auge del género de catástrofes tras el parón que sufrió al final de su primera etapa de existencia.

3.4 Caída del género.

Igual que todos los géneros y temáticas en el cine, el género de catástrofes tuvo una etapa de esplendor como la que hemos comentado en epígrafes anteriores, pero a finales de la década el furor que desató el género fue cayendo en picado para dar paso a una predominancia de otros géneros como el de ciencia ficción, que además contaba ahora con todos los avances tecnológicos de efectos especiales que las *disaster movies* habían generado. En cierta manera, se podría decir que todo lo que el género de desastres creó y empleó para su propio éxito, sirvió después para hacer más fácil su relevo por parte de la ciencia ficción, de la mano de una nueva generación de directores como George Lucas, Steven Spielberg, o Rolland Emmerich.

Si volvemos a los planteamientos teóricos de Altman, encontraremos una de las principales causas del fin de esta etapa de esplendor del género. En relación a la categoría transhistórica de los géneros cinematográficos, Altman cita a Thomas Schatz, quien describe de manera muy precisa el patrón que siguen todos los géneros y que explica tanto su aparición como su final: “Thomas Schatz habla de un ‘prototipo genérico’ [...] como si los géneros siguieran un modelo industrial para establecerse: se crea un prototipo, se inicia la producción y el nuevo producto se sigue fabricando mientras se siga vendiendo” (2000 : 42). Altman habla además de dos paradigmas teóricos sobre la evolución de los géneros. El primero de ellos concibe los géneros como “seres vivos”, y cada una de las películas que lo componen, representan edades y periodos específicos de su existencia. El segundo paradigma habla de una evolución biológica. Sea como sea, esto nos permite concebir que el género vivió una primera etapa desde su nacimiento hasta las películas de final de los setenta, que configurarían las edades más tardías en la vida del género, y significarían por tanto una muerte metafórica hasta su resurgimiento posterior en los años noventa.

Altman también cita a Robert Warshow para hablar sobre otra característica importante de los géneros cinematográficos, y es el hecho de que éstos siguen siempre una evolución predecible. El problema que encontraríamos aquí, es que se pueda confundir la evolución

del género con la evolución de la historia en cada filme, lo que debe evolucionar es el género, en el sentido de que las películas han de contener la misma estructura para que el espectador sepa reconocer el género y además vea satisfechas las expectativas previas de las que ya hemos hablado al principio de nuestro estudio, pero la evolución de la historia es la que no debe ser predecible. Cada película tiene que ser distinta de otra, pese a pertenecer al mismo género. “La variación es imprescindible para evitar que el tipo se convierta en algo estéril: no queremos ver la misma película una y otra vez, sólo la misma forma” (2000 : 43).

Las secuelas de grandes éxitos del género de catástrofes estuvieron a la orden del día durante la década de los setenta. No debemos olvidar que el cine, a fin de cuentas, es una industria que se mueve por los beneficios, y esto llevó al planteamiento de que si funcionaron determinadas películas que se convirtieron en auténticos éxitos millonarios en taquilla, se debía aprovechar el tirón y seguir obteniendo beneficios de las fórmulas de dichas películas. En el caso de *La Aventura del Poseidón*, y pese a los fracasos que empezaba a suponer el género, Warner Bros encargó a Irwin Allen la dirección de una secuela, titulada *Más allá del Poseidón* (*Beyond Poseidon's Adventure*, Irwin Allen, 1979), y que supuso un nuevo fracaso en taquilla que añadir a la lista que ya había empezado a escribirse. Encontramos también varias secuelas de *Aeropuerto*, en donde figuran hasta tres películas más con títulos prácticamente idénticos, y tramas similares. La lista la conforman *Aeropuerto 75* (*Airport 1975*, Jack Smight, 1974), *Aeropuerto 77* (*Airport '77*, Jerry Jameson, 1977) , y *Aeropuerto 79* (*The Concord... Airport '79*, David Lowell Rich, 1979).

Pero más allá de las secuelas, el género agotó sus posibilidades. Durante toda una década las películas se centraron especialmente en la destrucción de grandes ciudades, accidentes de aviones, hundimientos de barcos, incendios o terremotos y sus efectos en grandes edificios, y en general cualquier elemento que mostrase la supremacía del hombre y su ansia por desafiar a la naturaleza y crear elementos que simbolicen este desafío. Fue tan grande el número de películas que contaban con los mismos elementos y fórmulas, que no tardaron en aparecer las conocidas como *spoof movies*, un nuevo género que implicaba una burla irónica respecto a grandes *blockbusters* del género de catástrofes, explotando sus clichés al

máximo, evidenciando la falta de originalidad en muchas de estas películas, y convirtiendo la catástrofe en comedia. Además, es importante mencionar que la televisión empezó a ofrecer espectáculos muy similares a los que se proyectaban en las películas, lo cual ayudó a generar el sentimiento de agotamiento del género entre el público y favoreció la aparición de las *spoof movies*.

La más reconocida de todas ellas fue *Aterrizza como puedas* (*Airplane!*, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980), en donde los clichés del cine de catástrofes fueron explotados al máximo, llegando la fórmula hasta la actualidad, con *spoof movies* de dudosa calidad, pero que suponen un producto rentable y que atrae al público. Se dice que fue esta película la que originó que durante varios años no pudiera producirse otra película de catástrofes que pudiera resultar seria para el público, ya que de alguna manera el género de las *disaster movies* había perdido su credibilidad a base de secuelas y repeticiones tanto en televisión como en las salas de cine.

El ocaso llegó cuando la propia televisión empieza a ofrecer constantes *TV movies* con la misma fórmula, que da origen a parodias como *Aterrizza como puedas* y *El autobús atómico*. De hecho, a finales de los 70, filmes como *El Enjambre*, *Meteoro*, o *King Kong 2* y otros, se estrellan definitivamente en taquilla y la popularidad del género es claramente subrogada por la del cine fantástico y de ciencia ficción espectacular, a partir de *La Guerra de las Galaxias*, la saga de *Indiana Jones*, y similares [La nueva generación de directores de la que hablábamos anteriormente] (Poveda, Thous, Gómez, 2012 : 32)

3.5 Contexto histórico en los años 90: el resurgir del género.

Tras el parón de una década que sufrieron las *disaster movies*, durante los años noventa en adelante empezó a gestarse nuevamente un revival del género, que vino determinado por un nuevo contexto histórico como sucedió en sus inicios. “Pareciera que este titubeante nuevo milenio reúne las condiciones obvias de una crisis mundial, capaces de volver de nuevo el ojo de Hollywood hacia un cine que canaliza los miedos apocalípticos, reconvirtiéndolos en fuente de ingresos a gran escala” (Palacios, 2004 : 1)

Uno de los principales rasgos que muestra esta nueva generación de películas de catástrofes es la marcada desconfianza en las nuevas tecnologías y su fiabilidad, paradójicamente en contraposición a la propia naturaleza de las mismas, ya que las nuevas tecnologías serían las responsables de este nuevo auge gracias a la capacidad de aumentar los efectos especiales y con ello la sensación de verosimilitud en el espectador. El miedo a la entrada en el nuevo siglo vino determinado por esta desconfianza en la tecnología, y se hizo latente en lo que conocimos como el “Efecto 2000”. Se trataba de un concepto poco contrastado y que guarda gran parecido con el reciente miedo al fin del mundo augurado por el calendario maya que teóricamente tuvo que haberse dado a finales del año 2012, y que pese a no ser fiables ni científicamente contrastados, ambos generaron una gran repercusión a nivel mundial. No estaba claro que aquello fuera a ocurrir, pero existía cierto placer al creer que pudiera pasar, una extraña satisfacción al plantearse el “Y si fuera verdad...” que queda plasmada en varios filmes en donde se especula con el fin del universo y que ilustra en parte ese pensamiento que todos hemos tenido en algún momento sobre qué haríamos en el hipotético caso de que realmente tuviera lugar el apocalipsis. Estos dos miedos endémicos serán finalmente sustituidos a finales de siglo por una nueva corriente definida por el cambio climático, lo cual comentaremos más adelante en un epígrafe dedicado especialmente a ello.

Otro elemento importante que afectará a la producción cinematográfica norteamericana es el nuevo giro político hacia la derecha, con la presidencia de George W. Bush que más adelante tendría unas connotaciones muy negativas en comparación a las que desde un principio pudieran concebir sus detractores. A raíz de los atentados del 11 de septiembre de 2001 la población norteamericana se vio sumida en una terrible depresión, sintiéndose atacada y sin defensa frente al exterior. La nueva política que adoptaría el presidente Bush a raíz de estos ataques no haría más que agudizar esta sensación de desconfianza y miedo entre la población, ya que la respuesta principal fue la de cerrar las fronteras del país y instaurar una nueva política muy agresiva contra el exterior. Todo ello quedaría plasmado en las nuevas producciones de Hollywood, quienes pasarían de mostrar tradicionalmente la figura presidencial como una garantía de protección y seguridad, a mostrar una imagen notablemente desgastada y desconfiada del presidente:

Tradicionalmente, Hollywood ha proyectado una imagen de la institución presidencial como garante de la defensa ciudadana en tiempos de crisis. [...] El 11S marcó un punto de giro [...] el deterioro de la imagen presidencial se acusa en los géneros populares de invasión y desastre (Sánchez Escalonilla, Rodríguez Mateos, 2012 : 1).

El terrorismo es por tanto el principal ingrediente que definirá la tendencia cinematográfica de los años noventa. Según se conoce, el servicio de inteligencia del Departamento de Defensa de los Estados Unidos realizó un informe en donde aseguraban que en los años cercanos al 2000 aumentaría notablemente la actividad de grupos terroristas. Todo ello quedó confirmado con la escalada de violencia que vino sembrando el grupo islamista Al-Qaeda – entre otros – y que alcanzó su clímax de violencia con los atentados del *World Trade Center* en septiembre de 2001. Si bien es cierto que la industria de Hollywood cerró temporalmente el grifo de la producción de grandes desastres a raíz de esta masacre, pasados unos años el género volvió con más fuerza y el atentado del 11-S dejó de ser un tema tabú, contando de hecho con dos títulos que ilustrarían la catástrofe: *Vuelo 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006) y *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006). Como escriben Escalonilla y Rodríguez Mateos en su artículo sobre la figura del presidente norteamericano en el cine, “para muchos ciudadanos norteamericanos, el 11S supuso el cumplimiento de las peores profecías advertidas por analistas políticos, propagadas por Hollywood o alimentadas por sectas milenaristas” (2012 : 3). Todas las profecías comentadas al principio de este epígrafe, parecían mostrar de alguna forma una parte de realidad.

3.6 Influencia de las nuevas tecnologías y efectos especiales.

Es cierto que más que el contenido de los filmes citados sobre el ataque de Al-Qaeda, lo que realmente pudo detener temporalmente la producción de desastres, especialmente los que guardaban cierta relación con el 11 de septiembre, era más el pudor, el respeto, y el miedo a la reacción del mayoritario público norteamericano, tan susceptible a ciertas cosas. Si comparamos las imágenes contenidas en ambos títulos, mucho tienen que envidiar a las imágenes que se emitieron esa misma mañana por las cadenas televisivas de todo el planeta, y la ingente cantidad de vídeos caseros de los viandantes que presenciaron

el macabro espectáculo que circulan incluso a día de hoy por la red. Esto nos lleva a tener de nuevo en cuenta la inmunidad que los nuevos medios de comunicación han inculcado progresivamente en los espectadores a raíz de aquellas primeras emisiones de la guerra de Vietnam que comentábamos anteriormente. A estas alturas del siglo el pudor a la hora de mostrar destrucciones y muerte de manera desmedida ya no suponía un impedimento, y esta es una de las principales bazas con las que juegan las nuevas películas de desastres. Los espectadores ahora quieren más cantidad, más calidad, y más realidad, y los nuevos efectos especiales permitirán a las grandes productoras poner a disposición del público nuevas producciones de catástrofes de enormes proporciones y con todo lujo de detalles.

Lejos de todo esto, y remontándonos al principio de la década de los noventa, el ejemplo más canónico que podemos encontrar sobre este nuevo cine de catástrofes es la obra de James Cameron *Titanic* (James Cameron, 1997). Esta nueva cinta sobre el hundimiento del transatlántico más famoso del mundo significó un éxito en taquilla muy similar al que tuvo en su día *Aeropuerto* o la más tardía *La Aventura del Poseidón*. La película narraba el histórico hundimiento del barco, pero con una diferencia a sus predecesoras: el enorme presupuesto con el que contaba la obra de Cameron, y la ayuda de los nuevos efectos especiales desarrollados a finales del Siglo XX.

La tecnología será, pues, una de las bases para el breve renacimiento de las *disaster movies* y el triunfo de un cine netamente ‘Hollywoodiense’. En la película de Cameron, con seiscientos efectos digitales (DFX) y efectos visuales (VFX) generados por ordenador, combinados en muchos casos con técnicas antiguas – como transparencias y maquetas – prácticamente no existe una escena en la que no intervenga la tecnología [...] (Navarro, 2011 : 153)

Titanic, al igual que algún otro título de esta nueva corriente, supuso una pequeña concesión al pasado del género, pero debemos hacer mención a la nueva temática central predominante dentro del género. Ya no se trata de películas que mayoritariamente relatan catástrofes en barcos, aviones, o grandes edificios. Ahora las películas irán poco a poco trasladando su elemento fundamental hacia la destrucción de grandes ciudades, y más adelante irán aumentando su onda expansiva para relatar un ficticio fin del mundo – que

pasará poco a poco por la aparición de enemigos extraterrestres, hasta la posible colisión de otros cuerpos contra la tierra, o finalmente la aparición de un nuevo enemigo intangible y de magnitudes desproporcionadas, que por primera vez tendrá una verdadera carga verídica en la mente de los espectadores: el fin del mundo de la mano del cambio climático —.

En cuanto al resto de características, se mantienen los arquetipos de personajes y los amplios repartos, pero encontramos algunas diferencias:

La catástrofe se limita a un momento y a un espacio reducidos. [...] En las nuevas *disaster movies* se resalta la mezquindad de unas autoridades descreídas e ineficaces, la catarsis emocional de uno o más personajes [...] el fortalecimiento de una pasión o un romance que antes de la tragedia agonizaba y que suele tener como protagonista a nuestro héroe [...] En este sentido, las nuevas *disaster movies* se erigen en un ejemplo de narración cinematográfica clásica (Navarro, 2011 : 156)

Jesús Palacios habla también de un dato importante. Para las nuevas generaciones tan acostumbradas ya a la espectacularidad y los abundantes efectos especiales, el cine de catástrofes de los setenta podría resultar demasiado primitivo en lo que a verosimilitud se refiere, lo cual es clave para el éxito de esta nueva generación de películas ya que suponen una evolución del género totalmente contrastable. “[...] reificando el producto de cara a nuevas generaciones para las que el cine-catástrofe clásico resulta ya inoperante y ridículo, además de para las viejas, que vivieron el fenómeno en su infancia o adolescencia y lo rescatan ahora con nostalgia y nuevos efectos” (Palacios, 2009 : 4)

4. EL CINE DE CATÁSTROFES EN LA ACTUALIDAD

Llegados a este punto hablaremos de un fenómeno de escala mundial que recientemente ha servido como el motor de creación de *disaster movies* con una enorme carga de verosimilitud en los últimos años, y que conformará la parte más práctica de nuestro estudio sobre el género centrándonos en las últimas producciones sobre grandes desastres naturales llevadas a cabo por el director alemán Roland Emmerich.

Recientemente ha proliferado una rama del género especialmente enfocada en las catástrofes naturales de diversa índole, y que están además a la orden del día. Se trata del cambio climático y el calentamiento global, uno de los principales problemas a los que se enfrenta nuestra civilización en la actualidad. Ejemplo de esta nueva tendencia temática a mostrar grandes destrucciones de magnitudes épicas no lo encontramos sólo en la filmografía de Roland Emmerich, también podemos observar los recientes estrenos similares como el de *Los Últimos Días* (David Pastor, Álex Pastor, 2013) o *Lo Imposible* (*The Impossible*, Juan Antonio Bayona, 2012), que pese a no siempre estar relacionadas directamente con el cambio climático, comparten ciertos elementos, en especial los grandes efectos especiales y destrucciones en masa.

4.1 Concienciación ecológica como nuevo motor de producción de títulos

A raíz de la nueva preocupación mundial por el cambio climático que hemos comentado, y sumado ello a la gran capacidad visual del cine por su propia naturaleza, no es de extrañar que un hipotético fin del mundo con estas características sea un gran atractivo tanto para el público como para las grandes productoras – especialmente las norteamericanas, por su gran capacidad a la hora de realizar superproducciones con altísimas inversiones y su enorme despliegue tecnológico a la hora de llevar a cabo grandes efectos especiales –. El inicio de esta corriente está señalado canónicamente a través de la figura de Al Gore, y especialmente la publicación en 1992 de su obra *Earth in the Balance: Ecology and Human Spirit* en la que planteaba por primera vez su teoría sobre el Cambio Climático. A raíz de ello, el documental fue la primera plataforma que empleó la teoría de Gore para amplificar su teoría. En 2006 se estrenaba un documental titulado *Una Verdad Incómoda* (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006), que ilustraba el contenido de las conferencias que Al Gore llevaba tiempo impartiendo respecto al cambio climático, añadiéndole una serie de efectos visuales que aumentaban la fuerza del mensaje. El cine ponía a disposición de la causa la capacidad de magnificar lo narrado, haciendo que la teoría de Gore cobrase una mayor fuerza y credibilidad para el público.

Durante los próximos años nuevas producciones documentales con temáticas muy similares verán la luz, aunque algunas de ellas tendrán tintes de denuncia política más relacionados con una u otra ideología que en *An Inconvenient Truth*, en donde se hace un llamamiento a nivel general a todos los jefes políticos mundiales para que inicien las acciones convenientes que ayuden a detener el calentamiento global. Entre estas producciones de talante ecológico - político destacan *La Hora 11* (*The 11th Hour*, Leila & Nadia Conners, 2007) en donde intervino el actor Leonardo DiCaprio como guionista y productor, lo que nos da una idea de la línea que sigue el documental, y en general muchas otras producciones al respecto del cambio climático. Más adelante se estrenará otro documental dirigido por Carlos Estévez, titulado *Voces Contra la Globalización* (2006), quien contará en este caso con la colaboración del cantante Manu Chao, de nuevo ayudando en cierta forma a la difusión del mensaje a través de una figura mediática que permita captar a una mayor audiencia, y otorgando una mayor credibilidad al mensaje.

El documental del cambio climático se está convirtiendo en un género codificado, rutinario y despolitizado, una especie de melopea o melodrama ecológico cada vez más inútil e increíble a fuerza de repetirlo, y lo que es peor, hipócrita, porque mientras nos estamos asustando con el deshielo de la Antártida, los poderes fácticos ven todo esto como algo lejano, irreal, teórico, que no les concierne [...] (Pilar Pedraza, 2011 : 197)

Con estas palabras se sintetiza lo que ocurre actualmente al respecto del Cambio Climático y que ya hemos mencionado. La teoría que en sus inicios contaba con un bagaje científico destacable, ha ido perdiendo fuerza entre la población, primeramente por la repetición hasta la saciedad de la teoría y sus fatídicas consecuencias, y por otro lado por el rechazo y la omisión de ésta por parte de los grandes poderes económicos y políticos, que ven en la teoría de Gore un obstáculo a sus propios intereses y que han contagiado a la población de su escepticismo hacia ello.

No obstante, y visto ya en estos años el interés que desata el Cambio Climático entre los públicos – tanto los que se resisten a creerlo como quienes lo toman realmente en serio – el cine ha invertido grandes sumas de dinero en producciones sobre el tema, encajando

además perfectamente en la plantilla del género de catástrofes y sirviendo como punto fuerte del revival que se generó durante los años noventa. Si Al Gore representa de algún modo la figura clave sobre el calentamiento global y el máximo exponente de las teorías ecológicas en la actualidad, en el ámbito cinematográfico Roland Emmerich representa una de las figuras clave sobre las catástrofes de todo tipo, pero más concretamente las relacionadas con la teoría de Gore.

4.2 Roland Emmerich como referente en el nuevo cine de catástrofes medioambientales.

La incursión de Emmerich dentro del género de catástrofes se dio con el estreno de *Independence Day* (1996). Años más tarde se reafirmaría en este género de con *El Día de Mañana* (*The Day After Tomorrow*, 2004) y más recientemente con *2012* (2009).

En las siguientes líneas nos centraremos en la descripción de los rasgos característicos del autor, analizando dos de sus principales y más recientes producciones, que además son las que más impacto mediático han recibido. Actualmente Roland Emmerich es uno de los principales creadores a nivel mundial de cine de catástrofes, y uno de los autores que mejor demuestran su dominio a la hora de emplear los efectos especiales dentro de su obra. Si bien es cierto que la crítica – por norma general – suele desestimar el tratamiento dramático de sus producciones, no obstante en muchas ocasiones ha elogiado su trabajo con los efectos visuales de destrucción a gran escala, siendo descritos como el auténtico atractivo de las películas del autor.

Lo que trataremos de hacer pues a continuación, será analizar los rasgos propios de dos películas más icónicas y reconocidas en los últimos años: *El Día de Mañana* (*The Day After Tomorrow*, 2004), y *2012* (2009), tratando de descubrir sus similitudes y sus diferencias en el ámbito y tratamiento dramáticos, y en el empleo de las nuevas tecnologías y efectos visuales, tratando de comprender así cómo Emmerich ha logrado ganarse a través de algunos críticos el título de creador del “cine de destrucción masiva”.

Su obra constituye un cine que otorga un gran espacio a la espectacularidad visual, cargado de imágenes muy efectistas, que además puedan generar cierta reflexión en el espectador debido a su magnitud. Como decíamos, el cambio climático representa una nueva preocupación a nivel global cuyas causas están justificadas científicamente, y es por tanto un hecho contrastable que dentro de un guión cinematográfico genera de por sí una gran sensación de verosimilitud. Todo ello sumado al empleo de los efectos visuales, hace de la obra de Emmerich un nuevo referente a nivel técnico y en parte estilístico, configurando una tendencia genuina dentro del género de catástrofes en la actualidad.

4.3 Analizando *The Day After Tomorrow* y *2012*.

Por orden cronológico, siguiendo una lógica temporal, comenzaremos el estudio con la obra más antigua, *The Day After Tomorrow*. No obstante realizaremos un análisis conjunto de ambas obras que nos permitirá conocer sus coincidencias – las que darán una identidad y unas características definitorias a la obra del autor – así como sus diferencias, pudiendo observar la evolución que se aprecia entre uno y otro film.

La película tiene como protagonista a un paleoclimatólogo, Jack Hall, cuya trama personal viene determinada por una familia desestructurada. Se trata de un hombre divorciado con un hijo, Sam, que muestra una actitud pasiva con respecto a su figura paterna. En el arranque de la película, Jack Hall advertirá en una cumbre internacional a los principales dirigentes del mundo sobre un más que posible cambio climático, siendo desestimado por los poderes políticos en un primer momento. Una vez tenga lugar la catástrofe, Jack Hall iniciará una trama personal de búsqueda, tratando de rescatar a su hijo atrapado en la ciudad de Nueva York.

En *2012*, la historia presenta unas características semejantes. La historia arranca con la participación en la cumbre del G8 del científico Adrian Helmsley, quien mantiene una relación de amistad con un colega científico en la India, que le advierte de una inminente tormenta solar que está provocando un calentamiento del interior terrestre. En dicha

participación tratará de convencer a los gobernantes mundiales del peligro que acecha, y por supuesto no será tomado en serio. Además, en esta película el papel protagonista queda repartido de un modo equitativo entre Adrien Helmsley y un escritor frustrado, Jackson Curtis, quien comparte unas circunstancias personales más que similares con el protagonista de la obra anterior: una familia desestructurada por un divorcio, y unos hijos que no muestran demasiado afecto hacia la figura paterna.

Hasta aquí observamos que ambas películas contienen elementos canónicos del género de catástrofes que hemos descrito en la primera parte de nuestro estudio, además podemos observar claramente que se advierte la desconfianza en el poder de la que tanto hemos hablado, defendida por el crítico Jesús Palacios. Este rasgo tendrá una personificación concreta en ambas películas, de manera que el espectador identifique directamente la maldad de quienes manejan el poder en un solo personaje: *The Day After Tomorrow* contará con la figura del Vicepresidente de los Estados Unidos, quien manifestará su desagrado constante hacia Jack Hall, mientras que en *2012* la figura será de otro miembro de la cúpula directiva del gobierno de Estados Unidos, el Sr. Anheuser. Otra diferencia importante entre ambas películas es el tratamiento que se le da a dicho personaje. Mientras que en la primera película el Vicepresidente es simplemente quien rechaza las teorías de Hall y pone trabas en muchas ocasiones, en *2012* la figura de Anheuser irá más allá, puesto que pese a poner trabas a las propuestas de Adrien Helmsley, contará con un discurso que en ocasiones estará bastante razonado, y generará una dualidad entre el sentimentalismo de Helmsley y la frialdad de su personaje, que en ocasiones parecerá la postura más lógica.

The Day After Tomorrow planteará también una dimensión más crítica, ya que la raíz de la catástrofe vendrá dada por la acción humana sobre la tierra: el calentamiento global del que ya hemos hablado y que constituyó durante su boom mediático más fuerte (cerca del año de producción del filme) un importante motor de producción audiovisual. Además de plantear la crítica hacia la humanidad como culpable de la catástrofe, también planteará una crítica hacia cómo la humanidad – y especialmente el poder en EE.UU. – reacciona frente a ella.

“[...] cabe destacar que en títulos como ‘El Día de Mañana’ (*The Day After Tomorrow*, 2004) y *2012* (2009) ha sabido esbozar – eso sí, de modo panfletario – cierta sensibilización sobre el calentamiento global y la falta de un plan por parte de los gobiernos del mundo para enfrentarse a un escenario global apocalíptico” (Navarro, 2011 : 157)

2012 tendrá una dimensión crítica a escala planetaria, *The Day After Tomorrow* también plantea una crítica global, pero la historia se centra principalmente dentro de Estados Unidos, mientras que en el caso de *2012* todos los grandes gobiernos están incluidos en el plan secreto que sólo permitirá la perpetuación de las élites en el mundo. Incluso siendo miembros de estas élites, se descubre a lo largo de la película que algunas personas han sido asesinadas por revelar el plan a sus más allegados, mostrando de nuevo una desconfianza y rechazo hacia quienes ostentan el poder.

En este caso los grandes dirigentes llevan años prevenidos de la futura catástrofe que tendrá lugar, y en secreto han elaborado un complejo plan de evacuación y salvación para una parte de la humanidad, y que pretenden seguir manteniendo en secreto ante los ojos del resto, sin ningún remordimiento. Se trata de un negocio entre las principales potencias y las élites dominantes, donde quienes han pagado un billete por su salvación lo han hecho precios desorbitados, de manera que sólo quienes tengan más podrán salvarse. La trama personal de búsqueda de Jackson Curtis tendrá lugar cuando descubra este hecho, intentando guiar a su familia hasta una de las naves en las que se resguardarán los futuros pobladores del nuevo mundo hasta que termine la catástrofe. Por un lado encontramos esta trama individual, mientras que el segundo protagonista, Adrian Helmsley, tendrá como meta personal el salvar a cuantas más personas pueda, dejando clara una división entre ambos personajes, representando uno la individualidad y el otro a la colectividad.

Existe un personaje dentro de *2012* que hace mayor hincapié en el rechazo hacia la élite dominante mundial. El protagonista, Jackson Curtis, trabaja como chófer para un multimillonario ruso, Yuri, quien por las circunstancias se ve obligado a realizar su viaje hasta las naves que protegerán a los supervivientes seleccionados acompañado por Jackson

y su familia. No obstante, en cuanto tiene la oportunidad antepone sus intereses frente a los del resto de miembros de la expedición, y buscando salvarse únicamente él y sus hijos.

El que exista una expedición en busca de la salvación será otro de los ingredientes principales del género de catástrofes que describimos anteriormente, y está presente en ambas películas. El personaje protagonista termina asumiendo el papel de héroe, una figura mesiánica que debe guiar hacia la salvación a un grupo de personajes secundarios en la historia. En *The Day After Tomorrow*, Sam – el hijo del protagonista – tratará de salvar al grupo que ha quedado atrapado con él en la biblioteca de Nueva York, y su misión finalmente será relevada por su padre, quien los rescatará en la resolución de la historia. En el caso de *2012* ocurrirá lo mismo, de nuevo con un matiz dualista: por un lado Jackson tratará de salvar a su familia (incluyendo a la pareja de su ex mujer) mientras que Helmsley realizará la misma misión pero a escala mucho mayor, tanto durante toda la película como en el desenlace, convenciendo a los gobernantes de salvar a mucha gente que por circunstancias de la historia se quedaron a las puertas de poder entrar a las naves.

En ambas películas Emmerich se sirve de pequeñas subtramas con personajes secundarios que ayudan a aumentar la fuerza dramática del filme. Las dos películas muestran dos historias paralelas principales: En *The Day After Tomorrow* encontramos la trama de búsqueda de Jack Hall y su hijo Sam, pero también la trama de Jack Hall tratando de advertir y salvar a la humanidad del peligro que acecha. Por otro lado, existen subtramas como la de Sam y Laura, una de las chicas que se encuentran con él en Nueva York de la que se enamora, o la de Jack con su colega científico, el profesor Rapson, quien ayudará a Jack a descubrir la gran catástrofe que tendrá lugar. Este personaje tendrá su homólogo en *2012*, se trata de un científico indio colega de Adrien Helmsley, quien le dará las claves para descubrir la catástrofe. Helmsley contará también con otra subtrama que tendrá como protagonista a su padre, y otra subtrama amorosa con la hija del presidente de los Estados Unidos. Además, esta figura externa que revela información clave para que el protagonista descubra la catástrofe, también está presente en la otra trama protagonista de la película, en la que Jackson Curtis es informado del desastre por Charlie Frost, un personaje cliché del

género, con una apariencia extraña y que pese a no tener ninguna seriedad a primera vista resulta decisivo por la información que posee y que revela al protagonista respecto a la catástrofe.

En la siguiente tabla podemos observar de manera más clara todas las características coincidentes y las diferencias que estamos analizando en ambos títulos. En cuanto al discurso dramático de ambas películas, se puede comprobar que en ambas existen dos tramas principales: una de ellas destaca la faceta de la humanidad frente a la otra que destaca la del individuo. Además, las dos tramas principales darán lugar a subtramas siempre de carácter individual tanto con los personajes principales como con los secundarios.

Tabla 4.1: Esquema comparativo de la estructura de tramas y subtramas de *The Day After Tomorrow* y 2012.

	2012		<i>The Day After Tomorrow</i>	
<i>Personaje Principal</i>	ADRIAN HELMSLEY	JACKSON CURTIS	JACK HALL	
<i>Trama Principal</i>	Salvar al mundo (Humanidad)	Rescatar a su familia(Individual)	Salvar al mundo (Humanidad)	Rescatar a su hijo (individual)
<i>Personaje que revela las claves de la catástrofe</i>	Dr. Satnam	Charlie Frost	Dr. Rapson	
<i>Antagonista</i>	Carl Anheuser		Vicepresidente	
<i>Subtramas</i>	Amor: Adrien y la hija del presidente, Adrien y su padre...	Amor: Jackson y su mujer, Padre – hijos/Amistad: familia de Jackson y la novia de Yuri...	Rescate: Mujer de Jack y el niño enfermo de cáncer...	Búsqueda: Jack y Sam. Amor: Sam y Laura. Rescate: Sam y supervivientes de N.Y....

Por último, trataremos de describir la principal característica de Roland Emmerich como autor, y la que le ha hecho diferente frente al resto de cineastas de géneros afines al suyo.

El empleo de los grandes efectos visuales se suma a la destrucción de grandes iconos a escala mundial, fácilmente reconocibles por el espectador. En *The Day After Tomorrow* se muestran grandes destrucciones a nivel mundial, muchas de ellas sólo mencionadas en el guión (Australia, Canadá, Siberia...), y otras retratadas en la pantalla, como los enormes tornados destruyendo la ciudad de Los Ángeles, o la glaciación que finalmente tiene lugar en la ciudad de Nueva York – mostrando escenas en el Empire State, la Biblioteca, o la más icónica de todas, la Estatua de la Libertad sepultada bajo toneladas de nieve y hielo –.

Una vez vista la efectividad sobre los grandes públicos de estas escenas, no es de extrañar que en la obra posterior que estamos comentando, *2012*, la destrucción masiva sello del autor cobre una magnitud mucho mayor. Como hemos descrito en párrafos anteriores, una de las principales diferencias entre uno y otro filme es la globalidad que incluye la ficción de *2012* frente a *The Day After Tomorrow*, lo cual queda patente en las escenas de grandes destrucciones de elementos muy reconocibles mundialmente. En esta película Emmerich destruye sin contemplación ciudades como Río de Janeiro, Las Vegas, Washington, Tokyo, o también los estados de Hawái o California, dejando espacio también a iconos como el *Air Force One*. Pero estos iconos mundiales no se reducen sólo a la destrucción de grandes monumentos, Emmerich también emplea otros iconos con un carácter simbólico. En *2012*, quedan reflejados dos elementos a gran escala: el primero de ellos representa a una de las fuerzas políticas más importantes a nivel mundial, el presidente de los Estados Unidos; pero también la imagen canónica de las monarquías, representadas por la figura de la Reina de Inglaterra. Y más allá todavía, la imaginaria cristiana también llega a tomar parte en la historia: en *2012* observamos una muy evidente relación entre la historia de la película y el pasaje bíblico de El Arca de Noé: la humanidad va a salvarse dentro de unas grandes arcas que serán azotadas por una ola gigante, y durante la película se puede observar cómo varias parejas de animales están siendo transportadas hacia estas arcas para poder perpetuar las especies tras la catástrofe.

Por lo general, si observamos otras películas del género, muchas veces se trata de elementos presentes en la imaginaria de las catástrofes, como *La Casa Blanca* o *El Vaticano*, pero la diferencia más importante es la magnitud con la que Emmerich las emplea, especialmente si reparamos en la característica global que ya hemos mencionado en el análisis de *2012*.

Podemos decir que estas escenas de destrucción suponen un papel más importante dentro de la película que la parte dramática: “Es cierto que los efectos especiales son la base de su idea artificiosa y megalómana de la puesta en escena, con tramas carentes de lógica – incluso si intentamos preservar nuestras ‘suspensión de la incredulidad’ [...] – y faltas de profundidad dramática” (Navarro, 2011 : 157). Lo que en realidad ha hecho Roland Emmerich ha sido añadir una novedad al género que en algún momento terminó por quedar obsoleto: los esquemas narrativos, los personajes y arquetipos, y en general el modo en que se cuentan las películas de catástrofes ya ha sido consolidado a lo largo de la historia y evolución del género. Emmerich lo ha actualizado hacia las nuevas tecnologías haciendo que sus *disaster movies* marquen una diferencia respecto a las anteriores, produciendo así una reactivación del género y atrayendo de nuevo al público.

4.4 Planteamiento de escenarios post-apocalípticos

Una característica común en ambos filmes es la resolución positiva de la historia. La humanidad ha sido amenazada a gran escala, han muerto muchas personas y se han destruido infinidad de ciudades – prácticamente el mundo entero – pero sirviéndose del conocido “happy ending” del cine norteamericano, Emmerich desarrolla en ambos filmes un final abierto que representa la idea de que aún estamos a tiempo de hacer algo respecto a las causas que provocaron el desastre. *The Day After Tomorrow* plantea un final en el que los habitantes estadounidenses se han visto obligados a invertir el ciclo migratorio que existe actualmente, entrando de forma masiva e ilegal en el sur de América a través de la frontera con México, lo cual hará pensar a más de un espectador sobre la situación actual entre ambos países y las soluciones posibles: solamente quienes han cruzado la frontera

ilegalmente han podido salvarse, y los supervivientes de la glaciación en la ciudad de Nueva York, entre los que se encuentran los protagonistas, también serán dirigidos hasta Méjico, en donde tendrán la oportunidad volver a empezar desde cero.

Además, Emmerich emplea ciertas metáforas acerca de lo que él piensa que son los errores actuales de nuestra sociedad, y emplea estos escenarios post-apocalípticos como momento para realizar un cambio: en *The Day After Tomorrow*, la metáfora que quizás tenga mayor significación tiene lugar dentro de la biblioteca de Nueva York, donde los bibliotecarios discuten a cerca de qué libros quemar para sobrevivir al frío, y cuáles salvar. Finalmente se salva la obra de Friedrich Nietzsche y la primera Biblia impresa por Johannes Gutenberg (a la que se refieren como la representación del inicio de la edad de la razón), mientras que se opta por la quema de libros sobre leyes tributarias, de manera que queda de relieve lo que el autor considera necesario y lo que no en el caso de que la humanidad tuviera que volver a empezar.

Por otro lado, *2012* concluye de un modo similar: de toda la humanidad se han logrado salvar tres naves llenas de personas de todo el mundo, quienes serán los encargados de retomar la historia universal. El filme termina haciendo alusión al continente africano, que ha resultado ser el único que no ha sido sumergido por el océano, y será el lugar hacia el que las naves pondrán rumbo para volver a empezar a vivir.

Ambos finales representan un planteamiento de escenarios post apocalípticos de forma muy abierta, de forma que el espectador podrá empezar a reflexionar y plantearse cómo continuará la historia a raíz de todo lo ocurrido. Observamos aquí una cierta carga simbólica por parte del director, quien consigue cambiar las circunstancias actuales y darles la vuelta de manera que se pueda observar una crítica hacia el presente: la inmigración mejicana hacia los Estados Unidos se torna por completo, y desde Méjico no se impide que los ciudadanos estadounidenses pasen sus fronteras. Al final de *2012* resulta que el continente africano, uno de los más pobres a nivel mundial, y cuyos países parecen estar

constantemente excluidos de toda evolución, representará el único lugar del mundo en el que podrá perpetuarse la raza humana.

5. CONCLUSIONES

Efectivamente, una vez concluido nuestro estudio, podemos comprobar que las *disaster movies* constituyen un género propio. El género de catástrofes contiene una serie de rasgos identitarios que a lo largo de su historia han ido conformando un esquema canónico que ha ido perdurando y que comparten hoy en día muchos de sus títulos.

Como describe Jesús Palacios, “[...] muchas veces lo que la película-catástrofe revela al espectador son cosas que quizá no se pretendía conscientemente que estén ahí: los miedos de un momento histórico o una coyuntura social concreta, los del propio director, y naturalmente, los de los espectadores” (2009 : 2).

Entendemos pues que se trata de un género que juega especialmente con los miedos del espectador, despertando su interés y curiosidad por la catástrofe. Las obras más recientes del género cuentan con un elemento especialmente útil, que es la evolución de los efectos visuales que hemos comentado previamente. Las obras de Emmerich que hemos analizado contienen elementos clásicos del género, y narrativamente no suponen una evolución dentro de éste, contando con tramas y subtramas muy similares entre sí y que siguen los estereotipos del género ya descritos. Lo que si las hace diferentes del resto es cómo el empleo de los efectos visuales permiten al director jugar con la ilusión de realidad a la hora de describir y plasmar estas catástrofes en la pantalla, captando así el interés del espectador por vivir la catástrofe en primera persona – en la medida de lo posible –. Pero más allá, Emmerich no sólo emplea estos efectos visuales para hacer más atractivos sus filmes al espectador, sino que ha convertido estos efectos visuales en el principal ingrediente de distinción de su filmografía. La representación del desastre a escala mundial que supone 2012 no habría sido posible en etapas anteriores del género al no existir el despliegue tecnológico que se ha desarrollado en los últimos años, y del que se sirve Emmerich para

marcar una diferencia dentro del género. No obstante, debemos tener en cuenta que se trata de un despliegue tecnológico que está evolucionando de un modo muy superior al que lo ha hecho anteriormente. Palacios también hace una reflexión al respecto: “Llegará el día en que veremos las escenas apocalípticas de *The Day After Tomorrow* con la misma sonrisa cómplice con la que hoy vemos los filmes de Harryhausen o George Pal” (2004 : 1).

Si en *The Day After Tomorrow* observamos cómo Emmerich continúa mostrando escenas en las que se destruyen elementos icónicos, especialmente en la ciudad de Nueva York, – como ya hizo previamente en otros títulos como *Independence Day*, en donde destruye la Casa Blanca – en *2012* realiza una reafirmación a gran escala de éste como su sello de identidad como cineasta. Tanto es así, que en las promociones más recientes de sus obras se ha servido de filmes anteriores para atraer al espectador, utilizando la premisa de “del director de *Independence Day*...” o “del director de *2012*...” Lo cual demuestra que de cara al público, ya existe un acuerdo tácito entre el director y el espectador, que saben claramente lo que ofrece uno y lo que busca el otro. Existe un estilo característico por parte del autor que ya es reconocido por el público.

6. BIBLIOGRAFÍA / RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Alfaro, Pedro; Brusi, David; González Herrero, M. (2001): “El cine de catástrofes como recurso educativo”. En *Enseñanzas de las ciencias de la tierra*. 19.2. pp. 193 – 203.

- Altman, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

- Bordwell, David; Thompson, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Domingo, Lourdes (2013) “El cine de catástrofes: Espejo de fantasmas reales”, en *Contraste*. Consultado el 6 de marzo de 2013 en <http://taconline.net/col/es/articulos/post/el-cine-de-catastrofes-espejo-de-fantasmas-reales-2>

- Fernández Savater, Amador (2009): “El cine de catástrofes expresa la desconfianza generalizada en el poder”. En *Público*. Consultado el 9 de marzo de 2013 en <http://blogs.publico.es/fueradelugar/101/los-imaginarios-del-cine-de-catastrofes>

- Gala, Gonzalo (2012): “Apocalipsis en el cine”. En *Travelling, blog de cine*. Consultado el 23 de abril de 2013 en <http://cinemaparaiso.blogia.com/2012/121101-apocalipsis-en-el-cine..php>

- Guarinos, Virginia (2009): “Tipologías apocalípticas cinematográficas”. En Jimenez Varea, Jesús (ed.) *The End: El apocalipsis en pantalla* (pp. 41-55). Madrid: Fragua.

---- (2009): “Profecías y profetas cinematográficos”. En Jimenez Varea, Jesús (ed.) *The End: El apocalipsis en pantalla* (pp. 67-83). Madrid: Fragua.

- Navarro, Antonio José (2011): “Apocalipsis secularizado. El cine de catástrofes U.S.A.” En Arenas, Carlos (coord.), *Apocalipsis ya. El cine del fin del mundo* (pp. 136 - 153). Valencia : Sendemá.

- Palacios, Jesús (2004): “¿Apocalipsis ahora?: El día de mañana, de Roland Emmerich, se suma al cine-catástrofe”. Consultado el 20 de abril de 2013 en http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/9651/Apocalipsis_ahora

---- (2011) “Los apocalipsis del ayer”. En Arenas, Carlos (coord.), *Apocalipsis ya. El cine del fin del mundo* (pp. 30-52). Valencia : Sendemá.

- Palazzesi, Ariel (2007): “Predicciones de la ciencia ficción. ¿Puede la ficción especulativa adelantar el futuro?”. En *Neoteo*, consultado el 25 de abril de 2013 en <http://www.neoteo.com/predicciones-de-la-ciencia-ficcion-puede-la/>

- Paz, Rafael (2012): “Fotogramas del apocalipsis: El cine de Roland Emmerich”. En *Butaca Ancha*. Consultado el 7 de marzo de 2013 en <http://butacaancha.com/fotogramas-del-apocalipsis-el-cine-de-roland-emmerich/>

- Pedraza, Pilar (2011): “La tierra tiembla. Cambio climático y cine”. En Arenas, Carlos (coord.), *Apocalipsis ya. El cine del fin del mundo* (pp. 184 - 200). Valencia : Sendemá.
- Porretta, Daniele (2011): “El gran espectáculo de la destrucción urbana” . En *DC Papers*, 21-22, pp. 47-51
- Poveda Criado, Miguel Ángel; Thous Tuset, Carmen; Gómez Martínez, Pedro Javier (2012): “El tratamiento de la crisis económica en Hollywood”. En *Comunicación y Hombre*, nº8 pp. 25-37.
- Ramírez Alvarado, M^a del Mar (2009): “Imágenes de la revelación. El apocalipsis como elemento unificador de discursos visuales a lo largo de la historia”. En Jimenez Varea, Jesús (ed.) *The End: El apocalipsis en pantalla* (pp. 24-34). Madrid: Fragua
- Ramos, Javier A. (2010): “Catástrofes en pantalla gigante”. Consultado el 25 de abril de 2013 en <http://www.eldiarioya.com/columnista.php?codigo=8>
- Sánchez-Escalonilla García-Rico, Antonio (2009): “Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S”. En *Revista de Comunicación Social Latina*, 64, pp. 926 – 937.
- Sánchez Noriega, Jose Luis (2002): *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos*. Alianza Editorial.