

El «cine de catástrofes» norteamericano

Ficciones para una crisis histórica

Ignacio Ramonet

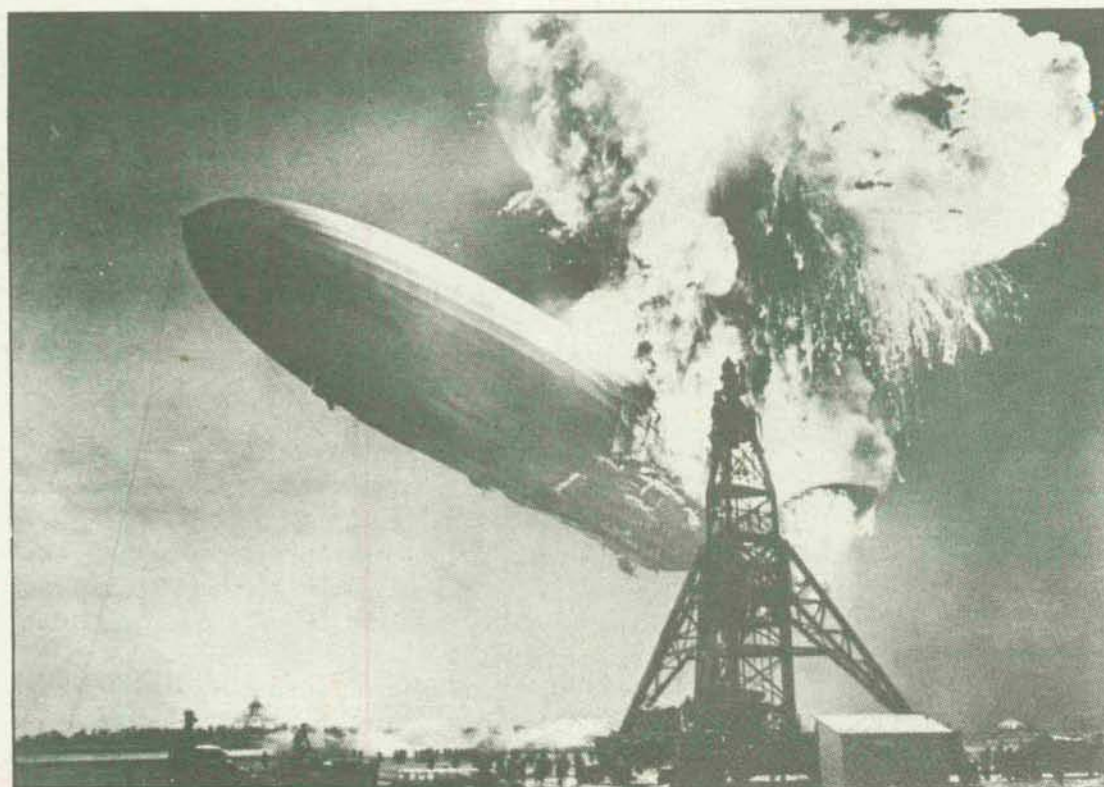
LAS cualidades de **indicador sociológico** del cine están hoy generalmente admitidas: el análisis fílmico, la observación de la estructura de una película, de su relato, de su forma o de su economía, nos permite distinguir con bastante precisión las tendencias implícitas

de la sociedad que lo produce; sociedad de la que es, repetimos, uno de los **reveladores sociales privilegiados** (1).

(1) Tres textos confirman brillantemente esta afirmación: *De Caligari a Hitler*, por S. Kracauer; *Cine y sociedad moderna*, por A. Goldman; y *Analyse de films, analyse de sociétés*, por M. Ferro.



El «cine de catástrofes» norteamericano es una ilustración ingenua y primitiva de la crisis histórica que hoy atraviesa Estados Unidos y, mas ampliamente, el mundo occidental. Sobre estas líneas, fotograma de una de las películas típicas de este género: «Terremoto», de Mark Robson.



Como expresión de la indispensable «unidad de lugar», el «cine de catástrofes» posee unos escenarios privilegiados: los medios de transporte. He aquí un ejemplo: el dirigible «Hindenburg», cuya destrucción narra el film del mismo título de Robert Wise.

LOS periodos de fuerte intensidad conflictiva (las crisis) suscitan siempre ficciones específicas que reflejan (directa o indirectamente, de modo latente o manifiesto) las grandes angustias y las perspectivas de una sociedad descorazonada.

Hollywood siempre ha sabido sacar provecho de las crisis mediante la elaboración de ficciones adecuadas, capaces a la vez de mantener la inquietud y de alejar el desaliento. Su actitud con respecto a la gran depresión de 1929 es muy significativa. Recordemos.

Cuando, el jueves 29 de octubre de 1929, la economía del país capitalista más poderoso se ve quebrantada por la terrible quiebra de la bolsa de Nueva York, Hollywood se encuentra en pleno desarrollo, en completa euforia. ¿La razón de tal alborozo? Una revolución considerable acaba de producirse en los estudios: las imágenes hasta entonces mudas se han puesto a hablar. Las «películas cantantes» primero, y luego las películas «habladas al cien por cien», fascinan a un público contusionado por la crisis económica que acude cada vez más a refugiarse en las salas oscuras para olvidar sus problemas. Hollywood, que ha descubierto, pues, un antídoto psicológico contra el pesimismo que amenaza a todo el país, se considera protegido contra las quiebras que se suceden como reguero de pólvora a lo largo de los Estados Unidos.

Esta situación privilegiada atrae la atención de los banqueros, y en poco tiempo la Chase National Bank, del grupo Rockefeller, y la

Atlas Corporation, del grupo Morgan, pasan a controlar las ocho compañías más importantes de Hollywood y se hacen dueñas de los destinos del cine norteamericano.

Pero el éxito de las películas de Hollywood en este período de austeridad y de desesperación también atrae la atención de ciertas organizaciones puritanas (como la **Legión de la Decencia**), que consideran indecorosa la fascinación que siente el público por el cine y exigen la elaboración de un «Código del Pudor». Se establece entonces el **Código Hays**, verdadera censura que, bajo pretexto de proteger la moralidad, se proponía sobre todo vigilar el tratamiento en la pantalla de los problemas políticos y sociales tan importantes en esta época. Así pues, desde el principio de esa crisis que lanza por los caminos de Norteamérica a millones de desempleados y que permite, después de diez años de desmantelamiento, el vigoroso resurgir de los sindicatos progresistas, toda la producción filmica de Hollywood se encuentra controlada, económicamente, por los banqueros y, políticamente, por los conservadores puritanos. Este doble control explica por qué las películas norteamericanas, en particular las del período más negro de la crisis (que coincide con los años del gobierno Hoover, 1929-1933), no hayan abordado directamente los problemas de la sociedad y del hombre americanos. Más que nunca, Hollywood debía ser una fábrica de ensueños, una forja de esperanzas.

A la sombra de la crisis, sin embargo, va a florecer un género cinematográfico nuevo en el



La correlación entre periodos de crisis y cine de terror quedo suficientemente demostrada en los años treinta, cuando al «crack» de Wall Street en 1929 sucedió el reinado de «monstruos» como esta criatura del doctor Frankenstein que encarnase Boris Karloff.

que la depresión se grabará «en hueco», en el relato, de manera evidente. Pensemos, por ejemplo, en el «cine negro», las «películas de gangsters», género realista que presentará en tela de fondo algunos aspectos deprimentes de la sociedad norteamericana. Recordemos, en particular, **Pequeño César** («Little Caesar»), 1930, de Mervyn LeRoy, y, sobre todo, **Soy un Fugitivo**, 1932, del mismo realizador.

Pero nuestro propósito no es el de estudiar esa categoría de películas (ni las de su subgénero: el cine de penitenciarios, como **Big House**, 1930, de George R. Hill), cuya relación con la crisis nos parece demasiado evidente. Otro género, nacido también de la crisis, es el que quisiéramos recordar; más neurótico, concebido para dirigirse a esos norteamericanos que, habiendo atravesado eufóricos «los alegres años veinte», convencidos de que nada podría frenar la irresistible prosperidad de los Estados Unidos, se habían visto precipitados brutalmente en la más tremenda de las depresiones y habían asistido, aterrados, al pánico y la confusión instalarse en sus hogares; ese género que reflejará mejor que ningún otro esa psicología de la crisis es «el cine de terror».

Mediante una retórica brutal, y sin embargo poética, las películas «de miedo» van a provocar la angustia, la van a canalizar dejándola estallar en gritos de terror, y van finalmente a domarla gracias al inevitable «final feliz» y a la inevitable comparación con la realidad vivida cotidianamente en el exterior de la sala de cine, que, aunque difícil, nunca será tan insoportable, tan terrorífica como la realidad imaginaria de esas pesadillas filmadas.

Por sus afinidades profundas con la crisis económica (los términos más frecuentemente

empleados para describir el impacto de la depresión sobre el pueblo norteamericano eran **estupefacción, desvarío, pánico, miedo, etc.**) y sobre todo porque concierne al espectador al nivel de sus fantasías y de lo que podríamos llamar sus afectos fundamentales (angustias de abandono, de desintegración, de castración, de disolución...), la película de terror aparece como una ficción de crisis privilegiada.

En 1931 James Whale rueda el primer **Frankenstein**, con Boris Karloff en el papel de monstruo. Su éxito es impresionante; toda Norteamérica corre a exorcizarse en los cines. Tod Browning realiza, el mismo año, **Drácula**, con Bela Lugosi en el papel del vampiro. Luego vendrán los extraordinarios éxitos públicos de **Dr. Jekyll y Mr. Hyde** (1932), **King Kong** (1932) y **La isla de las almas perdidas** (1932) (2).

Todas las obsesiones de las pesadillas infantiles se vierten a granel en las pantallas; y el Código Hays descuida su censura, ignorando que esas ficciones representan mejor que cualquier «película social» el imaginario atemorizado de un país aquejado por una neurosis de angustia. Esas películas responden, histerizándolos, a los miedos de la época; constituyen verdaderos ritos de desposesión en los que participan los espectadores para liberarse de sus obsesiones cotidianas: trabajo, dinero, subsistencia... De mercaderes de sueños, los productores hollywoodienses se convierten en negociantes de pesadillas; y ello es rentable, pues el capitalismo norteamericano, que la crítica marxista describe como un sistema que lleva hasta la caricatura el fetichismo de la mercancía, del dinero y del capital, propone precisamente, para mejor atravesar la crisis, nuevos fetiches, más primitivos, cuyos nombres son: Frankenstein, Drácula, King Kong, La Momia, etc... Todo ocurre como si en el proceso de fetichización, la industria sociocultural (en nuestro caso, el cine) tomase el relevo del sistema económico desfalleciente.

La crisis actual, sin ser menos amplia que la de 1929, no posee los mismos aspectos, pues el sistema económico es hoy día menos anárquico que al final de los años veinte. Pero es precisamente ese sistema «moderno», «racional», científico», apoyado en todos los recursos de la econometría, de la informática, de la cibernética, etc..., el que, de repente, flaquea. La crisis económica actual (provocada probablemente por el encarecimiento del petróleo

(2) Anotemos, al pasar, que estas dos últimas ficciones han sido llevadas de nuevo a la pantalla en 1976 gracias a la crisis actual.

organizado, en otoño de 1973, por el presidente Nixon y el secretario de Estado Kissinger) se desarrolla sobre un fondo de «Revolución Científica y Técnica». Como se sabe, desde 1973 la progresión económica norteamericana es nula: el nivel de vida de la clase obrera ha descendido al nivel de 1969; las perspectivas internas de autofinanciación se han cerrado o dependen de las bocanadas de oxígeno de la inflación o de los petro-dólares; los Estados Unidos exportan su crisis a golpe de euro-dólares contagiando poco a poco a todos los países capitalistas... Y la crisis no ha hecho más que empezar, pues el déficit actual de la balanza comercial norteamericana (de unos 25.000 a 30.000 millones de dólares en 1977, cuando era de 6,8 mil millones en 1971) obligará a los Estados Unidos a tomar medidas de retorsión, que serán dramáticas para los países clientes.

A esta crisis económica se han añadido, en el plano interior, otros dos trastornos considerables: la derrota militar (la primera en la historia de los Estados Unidos) en Vietnam y Camboya; y el escándalo de Watergate (a lo que podríamos añadir las revelaciones sobre los métodos de la CIA, o sobre el comportamiento comercial de la compañía Lockheed).

Ladécada arrogantedelos años sesentaviene de repente, ante el asombro de casi todos, a encallar en los arrecifes del paro, de la inflación, de la derrota y del escándalo. **Tres certidumbres**, tres pilares de la confianza norteamericana se desmoronaron de pronto: la omnipotencia del Ejército, la ejemplaridad del Presidente y la invulnerabilidad de la economía.

El efecto acumulado y difuso de estos fracasos sucesivos encuentra, en la misma época, una ilustración ingenua, primitiva, en unas ficciones de un género nuevo: las **películas de catástrofes**.

Hay que recordar que, al principio de los años setenta, la situación de la mayoría de las grandes compañías hollywoodienses es crítica: numerosos estudios han sido desmantelados, las sedes sociales transferidas a Nueva York, los decorados y el vestuario vendidos en subastas públicas; muchas de esas compañías han sido absorbidas por conglomerados económicos y han perdido su especificidad cinematográfica al reorientarse hacia la televisión, el disco o el libro...

La crisis —paradójicamente— va, una vez más, a permitir el enderezamiento económico de Hollywood, y ahora de manera espectacular. Una nueva generación de jóvenes produc-



Ante la crisis del sistema capitalista norteamericano, los productores de Hollywood propusieron al público nuevos fetiches, mas primitivos. Entre ellos, *La Momia* que —interpretada por Lon Chaney— aportaba un toque de exotismo oriental, según comprobamos.

tores comprueban que el efecto de novedad de la televisión se ha desgastado ampliamente y que la pantalla chica representa para la juventud el símbolo del encierro familiar y del embrutecimiento colectivo; sienten que el cine se beneficia de una incontestable vuelta de modernidad; sienten también, con una notable intuición sociológica, el desarraigo político, económico y moral de la América en crisis. Adivinan al país de Nixon agobiado por los demonios, socavado por fuerzas oscuras, encerrado en una situación inextricable, traicionado por la tecnología; y esos productores, confusamente, con la represión de los temores colectivos se ponen a elaborar las ficciones dominantes de hoy, las superproducciones de la crisis.

Una película ejemplar, matricial, lanza la operación: **La aventura del Poseidón** (estrenada en Nueva York en diciembre de 1972), realizada por Ronald Neame. Producida con discreción y distribuida con prudencia para sondear la opinión pública, alcanza de inmediato un éxito extraordinario que sorprende a todos los profesionales del cine y revela un deseo público de ficciones de crisis. Este deseo, Hollywood, enganchándose a la locomo-

tora «Poseidón», va a satisfacerlo con prioridad, pues ve en él la posibilidad de salvarse de una quiebra financiera inminente. Así lo reconoce Emile Buyse, director de relaciones internacionales de la 20th Century Fox, quien declaraba recientemente: «*La recuperación del cine norteamericano se inició con **La aventura del Poseidón**, película en la que el público halló lo que buscaba*» (3).

Pero, ¿qué buscaba el público? Para definirlo, tendremos que recordar la diégesis de la película: un trasatlántico procedente de Norteamérica y navegando por el Mediterráneo hacia Grecia se ve completamente volcado por una ola gigantesca; la mayoría de los pasajeros, proyectados contra los techos, perecen en la catástrofe, pero un grupo de sobrevivientes se organiza en torno a un policía y a un pastor y ascienden penosamente, siguiendo las bolsas de aire, hacia la parte del casco en donde se halla la hélice esperando encontrar una salida; serán salvados por un helicóptero del Ejército.

Esta anécdota tan sencilla esconde en realidad un verdadero relato mítico, cuyo sentido profundo conviene perfectamente al momento

(3) En *Le Film Français*, de 25-III-1977.



Muchos factores han influido en el nacimiento y enorme éxito del actual «cine de catástrofes». Junto a las motivaciones económicas, hechos como el fracaso en la guerra del Vietnam o el escándalo Watergate incidieron en que películas tales como «Pánico en el estadio», de Larry Parce, viesen la luz.

Los guiones de diversas «películas de catástrofes» parecen inspirarse en el «Apocalipsis» de San Juan. Así, las que narran «gigantescos desbordamientos de los mares», como «La aventura del Poseidón» o «Juggernaut», de Richard Lester, un instante de la cual contemplamos.



histórico. Si, para una mejor lectura de la película, recurrimos a la teoría estructural de las narraciones míticas, es porque el título mismo de la película (que evoca al dios mítico Poseidón, señor griego de las profundidades marítimas y de los seísmos submarinos) nos autoriza a ello. Y, además, la ficción que designa a un sacerdote (interlocutor privilegiado de un dios), el reverendo Scott, como protagonista, insiste en lo mismo.

Durante un sermón que el reverendo Scott efectúa en cubierta, cara al cielo, el pastor explicitará más claramente el proyecto teleológico de la ficción: «*Luchad —les dirá a los viajeros sobrecogidos—, y la parte de Dios que lleváis en vosotros luchará con vosotros; Dios quiere a los vencedores, no a los vencidos*». En realidad, el pastor no se dirige a los pasajeros, sino a sus país: reprocha a los Estados Unidos su falta de voluntad, su poca iniciativa, su reblandecimiento general y, sobre todo, el olvido de sus «valores profundos»; sugiere que se restablezca la situación, que se vuelvan las tornas, que se invierta la marcha de la Historia. La metáfora se expresa, la ola gigantesca llega y el siniestro, la catástrofe, coge el proyecto del pastor al pie de la letra: el mundo del barco se da la vuelta.

Los temas que siguen a partir de entonces vendrán todos a hilvanarse sobre ese núcleo de significación central. En particular, el de **renacimiento, de re-novación** que aparece, por ejemplo, en la fecha del cataclismo: medianoche del último día del año, fecha de ruptura, de interrupción y, por consiguiente, de regeneración; o en el largo itinerario por el **vientre del navío, por los tubos de aireación**, figurando así una incubación, una gestación; o también la secuencia final, en la que los militares salva-

dores **sacan a la luz** a los sobrevivientes mediante una verdadera «cesárea» del casco.

El tema de la **electividad** delimita a la decena de sobrevivientes que deciden seguir al pastor después del cataclismo; ellos constituyen el «grupo elegido». Aquellos que se niegan a seguirle serán, como en la tradición bíblica, víctimas de una tromba de agua, especie de diluvio que castiga a los incrédulos, mientras que el pequeño grupo elegido se pone fuera de peligro escalando un árbol de Navidad, símbolo de vida y de regeneración. El reverendo Scott aparece como el profeta y el guía de este grupo elegido; lo conduce hacia una nueva tierra prometida a través de los dédalos internos de un buque presa del fuego y del agua. Este viaje laberíntico, como aquél que efectuaran antaño los peregrinos sin recursos por el laberinto grabado a la entrada de las iglesias, equivale a una peregrinación purificadora, a una penitencia de rescate, de contrición (antes de emprenderla, por cierto, algunos miembros impuros del grupo —las mujeres, especialmente— han debido prestarse a un ritual de la desposesión, de la humildad). Los miembros del grupo son elegidos en función de cualidades espirituales bastante precisas: tres de ellos están en la edad de la inocencia; otros dos se encaminaban ya hacia Israel, la tierra prometida; la sexta es una especie de Magdalena, prostituta arrepentida; el séptimo, llamado Martin, rivaliza en generosidad con el santo del cual lleva el nombre; y los dos últimos son simplemente los protectores de la horda: el policía y el pastor. (A propósito de la función social de los guías, es interesante notar que el conjunto de los sobrevivientes del buque se coloca bajo la protección de tres entidades simbólicas diferentes, a saber: la auto-



En el «cine de catástrofes» no existe realmente un «suspense», sino que el espectador sabe que la tragedia se va a producir y acude a ver de qué manera se desarrolla. Una muestra de ello podía encontrarse en «Tiburón», de Steve Spielberg, al que pertenece este plano, este plano.

ridad legal, la ciencia médica y la iniciativa individual. El grupo más numeroso escucha las indicaciones del **oficial de a bordo** que les aconseja esperar la llegada de ayuda exterior sin moverse de su sitio, indica, pues, una postura **inmovilista**: todos perecerán ahogados; un número importante sigue al **médico** que sugiere ir hacia adelante, indicando una postura **progresista**: todos perecerán también; sólo un pequeño grupo sigue las iniciativas del **pastor** y del **policia** que estiman que la salvación se encuentra yendo hacia atrás, **retrocediendo**, tratando de volver a los orígenes: sólo éstos se salvarán).

Otros temas recortan los que acabamos de evocar: son los de **purificación**, de **sacrificio** y, sobre todo, el de **ascensión** inscrito en la verticalidad misma de la empresa, que consiste en **elevarse** mediante rampas, escalas, tubos, hacia la hélice (signo evidente del infinito; aquí, de la vida eterna) para ser al final liberados por la tripulación de un helicóptero que, propiamente, los lleva al cielo. La multiplicación de los contrapicados insiste sobre este aspecto.

La aventura del Poseidón funciona, pues, como relato, sobre un modelo mítico cuyo proyecto moral sería el de tratar de sustraer al hombre y a sus valores de la degradación, sosteniendo que las cualidades espirituales pueden, si se tiene la suficiente voluntad, vencer y volcar a las fuerzas materiales. El éxito mismo de la película confirma por lo demás, nos parece, su carácter mítico: frente a un mito que oye por enésima vez, el hombre primitivo establece, sin embargo, una relación de escucha alerta, como si lo oyese por primera vez; con respecto a este film, el público ha tenido la

misma actitud: aunque la narración esté constituida por ideas arquetípicas y aunque el desenlace sea previsible, el espectador se reinstaura en una especie de inocencia inicial, inaugural, que permite al relato cumplir su misión. Sabemos, por otra parte, que para pasar de la narración oral a la representación escénica de un mito, se necesita un mediador simbólico determinado: **la máscara**. En una ficción enteramente situada en el registro mítico como **La aventura del Poseidón** (así como en todas las películas de catástrofes), pensamos que el elemento ceremonial que asume la potencia mágica de la máscara es **el trucaje**, eso que significativamente los profesionales hollywoodienses llaman **efectos especiales**. Estos efectos permiten la organización de un espectáculo propiamente **catártico**, en el transcurso del cual el espectador pierde conciencia de su lugar en el universo y ve su vida, **y su muerte**, inscrita en un drama colectivo, una catástrofe, que les da un sentido.

La función de la catástrofe, y de su puesta en escena, en período de crisis aparece, pues, evidente: permite proponer al espectador (que lo necesita para su identidad, en un momento en que todas las certidumbres titubean) un **mito de su fin**, como en otros tiempos se le habían propuesto mitos de origen (función ideológica principal, por ejemplo, de los «westerns»).

La catástrofe, aunque sea de origen natural, no es presentada jamás como un **accidente**; aparece más bien como una **consecuencia** de las flaquezas de nuestra política, de nuestra ciencia, de nuestra moral. La catástrofe pone en juego al grupo, nunca al individuo (aunque éste pueda tener un papel importante en las anécdotas que relatan las «películas de catás-

trofes»); de ahí las pasiones colectivas que desencadenan, ya que la catástrofe revela la pasión del grupo por sí mismo.

La catástrofe, al escapar a la razón natural (en la medida en que la ciencia no puede preverla), es un desafío al grupo y exige una respuesta colectiva y simbólica; suscita una especie de **pasión sacrificial**. Para la civilización occidental, que ya no posee ritos eficaces para absorber simbólicamente a la muerte y su energía de ruptura, las películas de catástrofes, artificios violentos de la muerte, se presentan, pues, como **simulacros** actuales de aquellos ritos desaparecidos; permiten imaginar un vacío general, por destrucción, y una reconstrucción del mundo sobre otras bases científicas, morales o políticas. Proponen, en suma, como una revancha universal contra las normas de la razón científica (contra la traición de la tecnología) y contra sus propios privilegios.

Todo esto se elabora sobre un fondo oscurantista de paranoia colectiva, en donde cada catástrofe es un fallo de la razón y también un fracaso inexcusable de la técnica; en suma, un sabotaje. Por consiguiente, en cada caso habrá que buscar al **responsable** de la avería de la máquina civilizadora norteamericana; todo accidente será un **atentado**; el azar mismo será **subversión**.

Las «películas de catástrofes» propiamente dichas no son muy numerosas, aunque su éxito público haya sido muy grande; podemos limitarlas a aquellas cuyo guión toma como base uno de los cataclismos anunciados por el evangelista Juan en el **Apocalipsis**, libro que siempre ha aterrorizado a los puritanos y agudizado sus instintos de culpabilidad: los «gigantescos desbordamientos de los mares» inspiran **La aventura del Poseidón**, **Juggernaut** y **Aeropuerto 77**; el «derrumbamiento de las montañas» a **El coloso en llamas** o **Montaña rusa**; los «cielos en llamas» a **Aeropuerto 75** o **Hindenburg**; los «movimientos y estallidos de la tierra» a **Terremoto**, etc., etc...

La acción de todas estas películas transcurre siempre en un lugar perfectamente delimitado (la unidad de lugar es indispensable para la catástrofe), cuya dimensión puede ser muy variable: desde una ciudad (como en **Terremoto**) hasta un estadio (como en **Pánico en el estadio**); pero el escenario privilegiado para estas ficciones es un medio de transporte: aéreo (**Aeropuerto 75**, **Aeropuerto 77**, **Hindenburg**...), marítimo (**La aventura del Poseidón**, **Juggernaut**) o ferroviario (**Pánico en el Tokio Express**, **El puente de Cassandra**)... Natural, accidental o criminal, la catástrofe permite, en la ficción, reunir, juntar, movilizar a perso-

najes hasta entonces dispersos en anécdotas secundarias. Esa catástrofe nunca se produce al principio de la película; estrepitosamente anunciada por la publicidad (es, propiamente, el principal aliciente, la verdadera **estrella** de estas películas), la catástrofe se hace esperar, desear por un público debidamente informado, que no viene a sorprenderse (el «suspense» no existe), sino a exorcizarse. En este sentido, la catástrofe no hace más que verificar lo que etimológicamente la palabra significa, pues no olvidemos que «catástrofe» es, en primer lugar, un término de retórica que designa «el último y principal desenlace de un poema o de una «tragedia». No puede, pues, producirse al principio, y de hecho tiene una función de eje de ficción que divide a ésta en tres partes: antes, durante y después del cataclismo.

En todos los casos, el siniestro provoca una especie de **estado de excepción** que confiere todos los poderes de la ciudad, o del vehículo, a las autoridades (Policía y Ejército); estos aparatos represivos de Estado son presentados como los últimos recursos de la sociedad civil, como los únicos capaces de oponerse (gracias a su organización, a su tecnicismo, a su profesionalismo y, también, gracias al valor de algunos de sus miembros) a los peligros, a los desórdenes y a la descomposición que amenazan al Estado y a la sociedad.



Derivación de las «películas de catástrofes», las de secuestros —como este «Domingo negro», de John Frankenheimer— toman habitualmente por blanco de sus críticas a la resistencia palestina. Sus militantes quedan así transformados en una especie de «ángeles negros de la muerte ciega».

Otra constante, corolario de la precedente, es la infantilización de los civiles, que siempre se ven mantenidos en la ignorancia de las verdaderas dimensiones de la catástrofe, alejados de toda decisión importante (sólo los ejecutivos —ingenieros, arquitectos, promotores— intervienen de manera determinante, aunque se ven siempre sustituidos al final por los aparatos de Estado), distraídos mediante espectáculos imbéciles (cf. **Juggernaut**) y animados a obedecer con disciplina a una autoridad paternalista y afable.

La política, que en general está, explícitamente, ausente de estas ficciones, penetra, sin embargo, en ellas a través de un subgénero específico que adopta la estructura narrativa de la «película de catástrofe», pero que, en lugar de una catástrofe, propone como acontecimiento principal un secuestro, una **toma de rehenes**.

«El rehén —como indica Jean Baudrillard(4)— posee un rendimiento simbólico cien veces superior al muerto en accidente de automóvil, el cual ya tiene un rendimiento cien veces superior al del muerto por causas naturales». Esa densidad explica el interés por las películas de secuestros. Tanto la catástrofe como el secuestro tienen en común para el individuo-protagonista el hecho de que éste no se halla

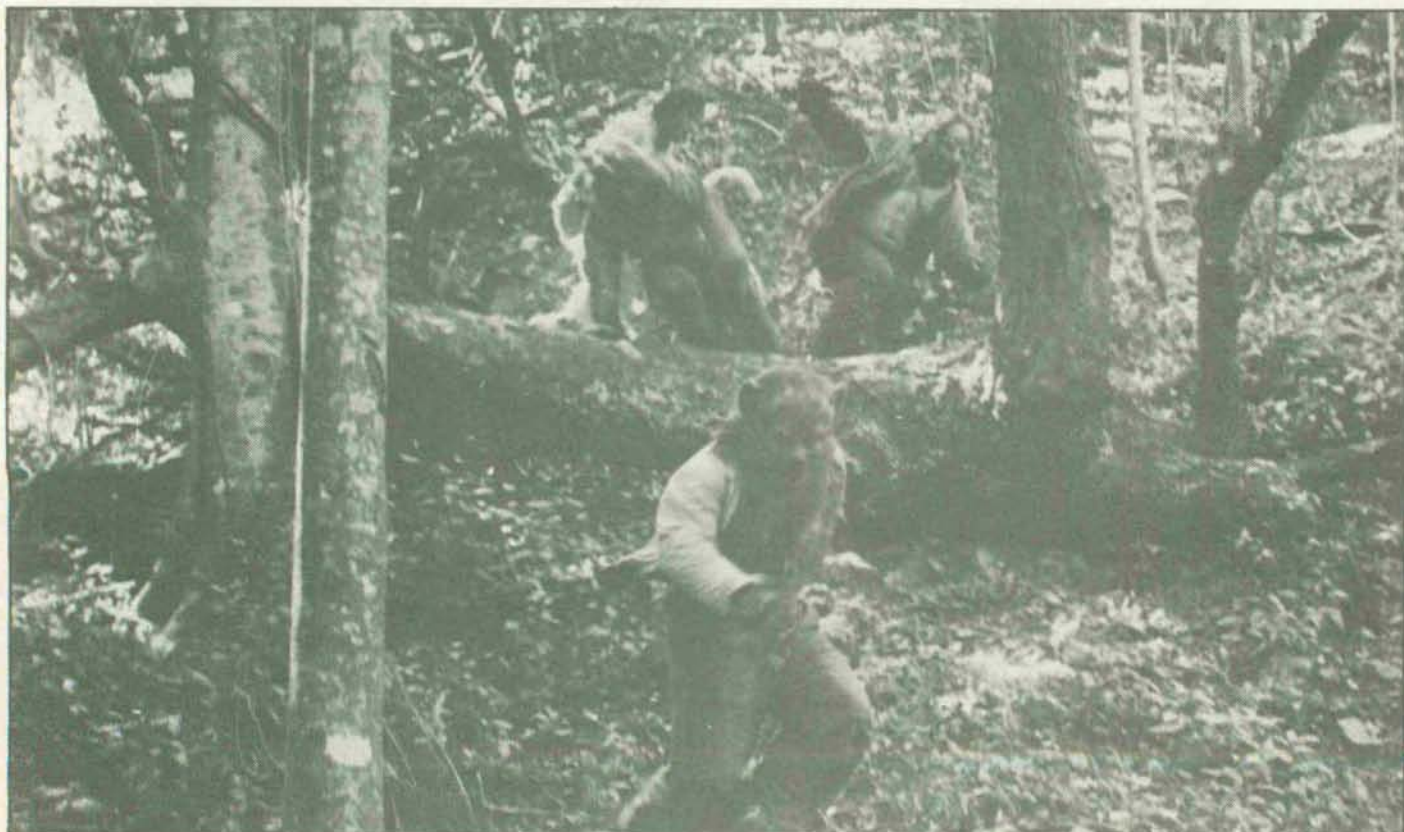
(4) Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*, pág. 252.

para nada en las causas de la aventura violenta que le toca vivir. Totalmente inmerecido y —por consiguiente— perfectamente artificial, el sacrificio del rehén, su sufrimiento, es vivido como un escándalo, ya no tecnológico como podía serlo la catástrofe, sino directamente político.

La gran mayoría de las películas de secuestros toman por blanco de sus críticas a la resistencia palestina: **Raid sobre Entebbé**, **Victoria en Entebbé**, **Operación Thunderbolt**, **Las 21 horas de Munich** y **Domingo negro**, transforman a los militantes palestinos en unos «ángeles negros de la muerte ciega»; ellos son la catástrofe hecha hombre y de ella poseen todas las características de la inexorabilidad. Frente a ellos nos encontramos a las fuerzas de siempre; Policía y Ejército, garantías sin parangón de la protección civil, modelos heroicos del cuerpo social.

Todas estas películas (tanto las de catástrofes como sus derivados perversos) son la expresión de una visión dramática del mundo, de una amenaza posible que sólo se evitará apretando las filas en torno al poder constituido. «Las catástrofes en el cine representan una **amenaza lejana** —afirmaba hace poco Samuel Z. Arkoff, presidente de la American International Pictures (5)— que permite a todo el

(5) En *Le Film Français*, de 4-11-1977.



Pese a todas sus profundas diferencias, la crisis capitalista de los años treinta y la actual poseen aspectos comunes. También el cine que se realiza en ambos periodos: títulos como «La isla del Dr. Moreau» o «La isla de las almas perdidas» (vemos un fotograma de la reciente versión) se repiten entonces y ahora.



El rostro del mono gigante, de «King-Kong», viene a resumir los perfiles subconscientes de una crisis histórica que aterra al mundo occidental. En periodos de este tipo, la ficción cinematográfica da cuerpo a imágenes de pesadilla que subyacen en el espectador.

mundo divertirse sin peligro». Reconociendo de este modo que las catástrofes, dominadas por las autoridades en las ficciones, favorecen, en definitiva, al «statu quo».

La acogida que el público reserva a estas películas es tan favorable que Hollywood, al borde de la mayor quiebra de su historia, logra salvarse: el índice de frecuencia de las salas, que se consideraba debía bajar inexorablemente, vuelve a subir de manera espectacular (en 1976 ha habido en los Estados Unidos un 15 por 100 más de espectadores que en 1969); los beneficios alcanzan proporciones inauditas (los realizados en el extranjero pasan de 360 millones de dólares en 1970, a 592 millones en 1975).

Estos éxitos lanzan de nuevo la actividad cinematográfica en Hollywood; los productores comprenden que a través de la demanda de películas de catástrofes lo que pide el público son **efectos especiales, trucajes**, que expresen a la vez su admiración por las realizaciones técnicas y su profunda tecnofobia. Se reconstruyen los estudios, se recupera a los técnicos capaces de construir y utilizar las gigantescas maquetas, se inventan nuevos artificios que confirman la crisis de los rodajes ligeros y que hacen muy difícil, sobre todo para los europeos, la concurrencia con el cine norteamericano. A este respecto, Emile Buyse, director de Relaciones Internacionales de la Fox, advertía recientemente: «Los europeos se

equivocarían si quisieran copiarnos; no podrán vencernos en el terreno que hemos elegido; estamos mucho mejor equipados que ellos» (6).

Mejor equipados, en efecto, y no sólo en el aspecto técnico de la realización, sino sobre todo en el de la distribución mundial de las películas, pues, como se sabe, Norteamérica es el único país que posee una red mundial de difusión de sus films; y el «cine de catástrofes», elaborado para un público internacional, le ha permitido reforzar últimamente esta red: películas como **El coloso en llamas** o **Terrorismo** han sido difundidas **simultáneamente** en centenares de salas del mundo entero.

Aunque este aspecto comercial sea importante (merecería un estudio aparte), no debemos perder de vista que las «películas de catástrofes» han sido, ante todo, elaboradas, suscitadas, por el clima de crisis moral que existe actualmente en Estados Unidos y que éstos tratan de exportar por el mundo como **exportaron** ante su crisis económica.

Uno de los principios esenciales de la cultura de masas, como se sabe, consiste en acumular los estereotipos con el fin de reflejar la conciencia colectiva en un momento histórico preciso; eso es exactamente lo que ha hecho el «cine de catástrofes», al reflejar la paranoia colectiva, la angustia de dispersión, de los norteamericanos en crisis. ■ I. R.

(6) En *Le Film Français*, de 25-III-1977.