

# *La furia de los dioses: cine y catástrofes*

Benjamín González Rodríguez  
Universidad de A Coruña

## EL CONTEXTO

Cuando se pronuncia la palabra *furia* no se está aludiendo a algo plácido o apacible, sino que sus significados van desde *ira violenta* hasta *agresividad violenta*, pasando por *inclemencias temporales*, para llegar finalmente al sentido mitológico del término entendido como *Divinidad infernal de las tres encargadas de ejercer la venganza divina sobre los criminales*. Importante ha de ser el tema, ya que no basta con una sola sino que hacen falta *Las 3 Furias* (Alecto, Tisífone y Megea, que representan, respectivamente, el odio, la venganza y la envidia). Es por lo que quizás el título de esta ponencia debiera haber sido *la furia de las diosas*. Todos los significados anteriores de la palabra furia son de aplicación al terreno de los desastres y las catástrofes, ya que la violencia de uno u otro tipo suele caracterizarlos a todos ellos, ya se trate de riadas, huracanes, volcanes, terremotos, hundimientos o naufragios. Y no se trata sólo de la violencia desatada por las fuerzas de la naturaleza, ya que, en situaciones de crisis, emergencias y catástrofes la violencia más dañina puede provenir de la falta de educación y cultura o simplemente ignorancia o pobreza. Es decir, todo aquello que cobijamos bajo el paraguas de vulnerabilidad diferencial. Ciertamente, un terremoto de la misma intensidad no es lo mismo en Japón que en un país africano.

En todo caso, no es de extrañar que toda catástrofe provoque terror y espanto, debido al miedo e inseguridad que conlleva, producidas por la violencia de la naturaleza. Tampoco sorprende, entonces, que la experiencia de la anti-güedad haya cristalizado en mitos que trataban de dar sentido a estos fenómenos naturales. En la cultura griega y judeo cristiana surgió el mito relativo a una

gran catástrofe debida a la soberbia de los humanos y que provocó un inmenso desastre: el diluvio universal. Quedaba así explicada la causa de las catástrofes, con un origen exterior divino. Con el Renacimiento y la Ilustración se buscaron explicaciones más racionalistas de estos fenómenos naturales que duraron hasta el siglo XIX. Posteriormente se pone el énfasis no en los dioses ni en la naturaleza, sino en el ser humano como tal. Ya no importa tanto el agente causal externo, sino que es ese ser humano el responsable de las catástrofes debido a la degradación del medio ambiente que provoca, con sus emisiones a la atmósfera, la sobreexplotación de los recursos naturales, etc. Es ahora cuando surgen los conceptos de riesgo, vulnerabilidad y construcción social de las catástrofes, siendo esta idea de vulnerabilidad la inductora de incertidumbre, sin que existan ya verdades científicas seguras a las que aferrarnos, por lo que se habla más de teorías que de verdades firmemente establecidas a la hora de explicar el origen de las catástrofes. Ahora bien, las teorías son todas ellas relativas, porque siempre puede surgir una teoría alternativa a la primera<sup>1</sup>.

## LA TOZUDA PERVIVENCIA DE LAS CATÁSTROFES

A pesar de los avances de la ciencia y la tecnología, las catástrofes siguen ahí con nosotros:

*Si uno pone el noticiario, con su sucesión de tsunamis, terremotos, inundaciones monzónicas, nuevas gripes y terrorismo internacional, nadie podrá echarle en cara que piense que el mundo se está volviendo cada día más peligroso. Pero lo cierto es que siempre hemos vivido rodeados de desastres. Pueden ser de origen natural, como los huracanes o las erupciones volcánicas; accidentales, como los incendios y los naufragios; o infligidos deliberadamente, como las guerras y las masacres. El género humano apenas había echado a andar cuando una erupción volcánica casi lo borra de la faz de la Tierra, hace setenta y cuatro mil años... Por el momento, hemos conseguido sobrevivir a todos ellos (Wittington 2009: 13).*

Por más que lo neguemos, la realidad está ahí convirtiendo en actuales los desastres:

*La década 1990-2000 se inauguró con el flamante título de “Decenio Internacional para la reducción de Desastres Naturales en el Mundo”. No se sabe si por la “ley de Murphy” o simplemente porque se cumplían todos los “períodos de retorno” a la vez, se ha dado la circunstancia de contar con una catástrofe de graves consecuencias, casi con periodicidad*

---

<sup>1</sup> Nóvoa, Miguel *Percepción humana de las catástrofes*, I.T. N° 74 (2006).

*anual. Por si alguien duda, echemos un vistazo a las hemerotecas de estos últimos años y nos encontraremos con un registro como de película de ciencia-ficción.*<sup>2</sup>

Pero perviven las catástrofes no sólo en su realidad física, sino también en el imaginario colectivo y en el intento de estudiarlas y controlarlas. Con sólo escribir la palabra *catástrofe* en un buscador de Internet, aparecen 5.760.000 referencias, y si escribimos *catastrophe*, la cifra casi se triplica, hasta alcanzar las 14.800.000 páginas web. En definitiva, las catástrofes siempre nos acompañan. Un indicador añadido de la presencia viva de los desastres lo constituye el hecho de que Hollywood sigue dispuesto a saciar el apetito de catástrofes de los americanos y del mundo entero. Contra todo pronóstico, las películas sobre desastres de todo tipo siguen ganando records de espectadores y taquilla. Como alguien ha señalado: *a Hollywood le encanta un buen desastre y, seamos sinceros, queda bien el fin del mundo como un infierno proyectado en la pantalla. Si usted nos muestra un montón de monumentos saltando por los aires, todos nosotros estamos encantados de comprar una entrada.*<sup>3</sup>

Asimismo, la fascinación por la catástrofe es inherente al ser humano desde tiempos muy lejanos a la actualidad. Obedece en su conducta a pulsiones ancestrales profundas: *eros* y *thanatos*, supervivencia y destrucción. En palabras de Jesús Palacios<sup>4</sup>:

*Pero el espectador de películas-catástrofe, no es sólo un individuo sometido pasivamente a la acción catártica de la pantalla. No es sólo un individuo angustiado por sus represiones, cuyos miedos se liberan al ver cómo Nueva York es engullido por las aguas... Es también un cómplice de la catástrofe. Elige voluntariamente, chasqueando la lengua de placer, ver El día de mañana, para contemplar la destrucción de la mitad de Estados Unidos... Como lo haría para contemplar el holocausto definitivo. Catarsis, sí. Pero no sólo de los miedos, también de los deseos y placeres secretos de la destrucción.*

También esta fascinación por la catástrofe ha quedado sobrepasada por la propia realidad tras los ataques del 11-S y el 11-M y previamente por la retransmisión en directo de la Guerra de Iraq a todo el mundo. Difícilmente la nueva filmografía podrá superar esta realidad. Por eso, *la única razón de ser de una película-catástrofe hollywoodiense es que ocurra la catástrofe.* Pues bien,

---

<sup>2</sup> Míguez Marín, Isabel: La actualidad de los estudios en el impacto socio-económico de los riesgos en España. [http://www.belt.es/expertos/HOME2\\_experto.asp?id=1518](http://www.belt.es/expertos/HOME2_experto.asp?id=1518).

<sup>3</sup> [http://www.cracked.com/article\\_16533\\_5-lamest-disasters-in-disaster-movie-history.html#ixzz15COGpb9N](http://www.cracked.com/article_16533_5-lamest-disasters-in-disaster-movie-history.html#ixzz15COGpb9N).

<sup>4</sup> Palacios, Jesús, *¿Apocalipsis ahora?* El Cultural, 27/05/2004.

la catástrofe ya ha ocurrido: Guerra de Iraq, 11-S, 11-M, 7-J. Es como si los espectadores quisieran dejar de ser sujetos pasivos y convertirse en actores activos, pero de su propia destrucción:

*Dicen que el suspiro de decepción de los espectadores de ¿Arde París?, cuando la capital francesa se salva de la destrucción al final, se oyó más alto que la música de los créditos... El cine-desastre es un inmenso recreo donde ese niño perverso, sádico y brutal, a la par que inocente, que somos todos, puede destruir a gusto todos los rascacielos y escuelas, todos los signos de autoridad, toda la civilización que le ha sido impuesta, incómodo traje a medida, para reprimir su desnudez.*

## PUNTO DE PARTIDA

Las complejas relaciones entre cine y catástrofes pueden abordarse desde las perspectivas más diversas y dispersas, que van desde el análisis económico hasta la perspectiva cultural, pasando por los repetidos intentos de catalogación de los distintos géneros y subgéneros que pueblan los temas del terror, el apocalipsis, las angustias y miedos en torno al fin del mundo, las fases históricas, el papel de Hollywood como agente resonador y amplificador. Inmerso en esta maraña de enfoques posibles, mi decisión consistió finalmente en centrarme en una lectura sociológica del fenómeno, siguiendo el dictado de Berger (1990: 40): *Puede decirse que la máxima principal de la sociología es ésta: las cosas no son lo que parecen. Esta afirmación también es engañosamente simple. Pero poco después deja de ser simple. La realidad social pasa a tener muchos estratos de significado. El descubrimiento de cada nuevo estrato cambia la percepción del conjunto.*

Estas palabras adquieren una dimensión nueva al aplicarlas al caso del denominado cine de catástrofes, ya que uno puede imaginarse a un espectador corriente sentado en su butaca y tratar de penetrar en su mente para averiguar si efectivamente piensa que las imágenes que está viendo en pantalla son lo que parecen o más bien otra cosa distinta. Es decir, habríamos de curiosear en su mente para ver en qué estrato de significado se queda nuestro espectador. En pocas palabras, cuando está asistiendo al hundimiento del Titanic ¿qué es lo que ve? ¿Una catástrofe angustiada de desvalimiento o más bien una historia de amor? Si es esto último, parece claro que se está perdiendo otros estratos como la propia estratificación social que aparece en la película o los sistemas de valores diferentes que prevalecen en las distintas clases sociales.

Siguiendo este hilo conductor marcado por Peter Berger, nos ceñiremos a plantear cinco interrogantes referidos a las películas sobre catástrofes en cuanto *datos sociológicos*, quedando fuera otros aspectos técnicos, psicológicos, históricos y económicos de este tipo de películas, por más interesantes que to-

dos ellos pudieran resultar. Más concretamente, intentaré responder sucintamente a estas cuatro preguntas, sugeridas a raíz de la lectura del libro *Sociology: Your Compass for a new world* y de *Sociology at the movies*: (1) ¿Cómo reflejan las películas sobre catástrofes el contexto social en el que se producen?, (2) ¿En qué medida distorsionan la realidad social?, (3) ¿Hasta qué punto arrojan luz estas películas sobre los problemas humanos y sociales universales?, y (4) ¿En qué medida arrojan evidencia a favor o en contra de la teoría e investigación sociológica?. Lee y Brym analizan a partir del guion de estos cinco interrogantes una serie de películas que tienen que ver con muy diversos campos de la sociología, tales como socialización, interacción social, familia, religión, educación, empleo y desempleo, discapacidad, etc. Nosotros intentaremos dar unas pinceladas sobre estas preguntas ciñéndonos a las películas de una u otra manera relacionadas con los desastres, sin entrar en los detalles concretos particularizados de cada una de las películas, sino más bien tratando de extraer una especie de denominador común de las problemáticas planteadas relevantes desde un punto de vista sociológico y humano.

## 1. EL CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO DE LAS PELÍCULAS DE CATÁSTROFES

La primera duda que surge en relación con este tipo de cine se refiere a saber por qué se siguen produciendo y aún siguen fascinando a los espectadores las películas sobre desastres. Esta es la pregunta que sirve de hilo conductor al libro de Keane (2006) sobre cine de catástrofes. Dicha fascinación obedece, en primer lugar, a motivos industriales, ya que si una película de catástrofes se convierte en un éxito, parece lógico pensar que otras productoras traten de replicar dicho éxito de público y comercial, y, por otra parte, figuran los motivos ideológicos en virtud de los cuales estas películas atraen al reflejar, de una u otra forma, la cultura y la sociedad contemporánea. Por eso, no resulta sorprendente que las películas de desastres surjan precisamente en tiempos de crisis y que traten de reflejar las ansiedades, angustias y temores de la gente en unos *actores* (sociales) que intentan superar dichas ansiedades, incertidumbres y desazones, sobreviviendo unos y fracasando otros. Desde esta perspectiva, películas como *Titanic* (1996) e *Independence day* (1997) reflejarían las ansiedades propias del fin del siglo XX, si bien esta interpretación psicologizante no tiene en cuenta el contexto sociopolítico en el que se ubican ambas películas. Por centrarnos en *Titanic*, se trata de un análisis de estratificación social en el que Di Caprio va a cenar a un comedor para el que no tiene el ticket de clase alta, si bien esto no es lo peor, ya que una vez que accede no entiende nada de los temas de los que allí se habla, aparte de que su atuendo no encaja en aquel contexto en el que, sobre todo, lo consideran un miembro de la clase baja, a excepción de Kate Winslet que ve algo especial en él y se enamoran. Lo impor-

tante, en este estrato de significado, que diría Peter Berger, está en darse cuenta de cómo la vida social del barco está altamente estratificada, hasta el punto de que a la hora de salvarse de perecer ahogados tienen preferencia los de primera clase (clase alta) para hacerse con los botes salvavidas. Pero ¿es esta la lectura que hacen los espectadores? ¿Está generalizada esta transversalidad interclasista del amor o más bien se trata de un artificio cinematográfico de enganche de los espectadores? Sea la que fuere la respuesta, lo cierto es que el ojo sociológico ve un contexto social de estratificación.

Pero desde el punto de vista sociopolítico, las películas de desastres más genuinas, sobre todo en la última etapa de finales del siglo XX, no están hablando de una sociedad imaginaria, sino real. Se caracterizan estas producciones (por ejemplo, *Independence Day*, *Deep Impact* o *Armageddon*) por tres aspectos fundamentales: evocación de la destrucción total, audiencias planetarias e ingresos multimillonarios. El primer aspecto de la destrucción total tiene que ver con la angustia de la destrucción de todo, con el mito apocalíptico, con la subversión total del orden social establecido, mientras que el segundo aspecto de las audiencias planetarias alude a un hecho fundamental: el poder resonador y amplificador de Hollywood capaz de llegar con su mensaje a los últimos confines de la tierra, poniéndose así de manifiesto las relaciones de dominación cultural americana. Todo ello envuelto en un paquete que contiene los ingresos económicos multimillonarios derivados de la exhibición del horror que deja a la gente sin aliento y acongojada con sus angustias y miedos, convirtiendo el espectáculo en un negocio también planetario.

## 2. LA DISTORSIÓN DE LA REALIDAD SOCIAL

Cuando uno se adentra en la lectura de textos sociológicos sobre el cine de catástrofes se encuentra con que, a menudo, parece como si los estudiosos e investigadores del tema aspiraran a encontrar en este tipo de películas estudios sociológicos de la realidad social, es decir, de sus estudios parece deducirse que este tipo de cine debería ser como un documental que fuera fiel reflejo de la realidad. Olvidan estos investigadores el hecho de que el cine tiene sus propios códigos y su propio lenguaje cinematográfico, que le es propio, por lo que estaría fuera de lugar el intento de equiparar los datos científicos con las imágenes cinematográficas, lo que ha provocado un juicio muy severo de las películas de catástrofes (Guido: 2002). En este sentido, son numerosas las investigaciones que critican duramente esta cinematografía, sobre todo la de Hollywood, al considerarla transmisora y perpetuadora de mitos que, según las investigaciones sociológicas, son falsos: conducta de pánico, comportamiento egoísta, instinto de supervivencia, desviación social, etc. Pareciera que estas investigaciones pidieran que el cine de catástrofes se convirtiera en una escuela de formación y preparación para situaciones de crisis.

Así las cosas, se trata de *revelar* o más bien *desvelar* la transmisión de un sistema de valores que es propio de la cultura americana. Además de la reafirmación de la dominación cultural y económica americana, cabe destacar también otros aspectos no menos relevantes, que, siguiendo a Guido (2002), podríamos enumerar así: (1) proliferación de signos patrióticos en películas como *Armageddon* e *Independence Day*; (2) transmisión acrítica por parte de los medios de las informaciones oficiales (manipulación de la prensa y sumisión a las decisiones de las élites políticas, por ejemplo), (3) abandono de las poblaciones civiles a su suerte, limitándose los poderosos a construir sus propios refugios, mientras la gente sigue con los ojos clavados en sus televisores; (4) transmisión de los valores americanos a nivel planetario; y (5) papel pasivo de la ciudadanía, mientras que son las élites (políticos, militares y expertos) quienes asumen todo el control del desastre total que se avecina, para resaltar así aún más el papel de los héroes, que nunca provienen de las clases populares.

En esta misma línea, cabe señalar que la gente corriente permanece pasiva, sin capacidad de reacción por sí misma, limitándose a ser víctimas de algo ajeno que las supera. De este modo, se produce una transferencia constante de los valores conservadores americanos, con un fuerte predominio de la figura del padre, a través de actos de reconciliación matrimonial, permitiendo así una resolución de conflictos por medio de patrones de conformismo social y no de una postura autónoma e independiente.

En conclusión, podría decirse que:

*... la industria hollywoodiense sostiene las instituciones dominantes y sus sistemas de valores, tales como el dinero, el éxito, el romance heterosexual, el matrimonio, la familia, el estado, la policía y las leyes. Son valores de este tipo los que, sobre todo, son ensalzados en las películas analizadas. La catástrofe aparece así como un modo de darles juego, de demostrar su validez y, finalmente, de reafirmarlos (Guido: 2002).*

### 3. LOS PROBLEMAS SOCIALES Y HUMANOS SUBYACENTES

La película *The Day After Tomorrow* constituye un claro ejemplo de construcción social de los problemas ambientales, que no se convierten en problemas sociales por generación espontánea, sino más bien por la confrontación de movimientos sociales con sus oponentes. De una parte, están los partidarios de un cambio climático rápido de terribles consecuencias, y de otra quienes dudan o se oponen a tales amenazas ambientales. De un lado, los ecologistas y un grupo de expertos; de otro un grupo formado por algunos científicos, políticos y grupos de intereses energéticos. La confrontación de ambos va generando y poniendo de relieve la cuestión medioambiental en cuanto fenómeno socialmente construido. Unos y otros pusieron esta película en el centro de la escena.

Ya desde los años 30/40, el cine de ciencia ficción acostumbraba a presentar el científico chiflado/malvado contraponiéndolo a los héroes militares y, en películas más recientes, a los propios pacifistas ingenuos e irresponsables. La idea es que hay que deshacerse de unos extraterrestres belicosos enemigos, ampliando la exclusión a los *otros*, caricaturizándolos y estigmatizándolos y tachándolos de inhumanos. Podrían sintetizarse estas representaciones en términos de estereotipos (populistas) como el intelectual aislado de la realidad, el burócrata/gestor de catástrofes, el capitalista, el político corrupto e ineficaz, y, de otro lado, el buen ciudadano sencillo e idealista, trabajador y hombre de acción (Guido: 2002).

Resulta muy relevante en este tipo de películas de Hollywood la presentación de la figura del presidente como un hombre corriente, familiar, sentado ante el TV, dando así la imagen de la vida y esquemas familiares americanos. De otro lado, nunca se pone en entredicho a las élites científicas e intelectuales y sus producciones (conquista del espacio, poderío militar, tecnocracia).

Los científicos sociales (sociólogos, sobre todo) cuando analizan las películas de desastres y/o catástrofes tienden implícitamente a pensar que deberían ser como reportajes realistas de lo que sucede en un desastre o catástrofe, de forma que contribuyeran a diluir los mitos prevalentes (egoísmo, robos, conductas insolidarias, etc.). Sin embargo, al adherirse a este enfoque, pierden el análisis más jugoso y relevante del cine de catástrofes desde un punto de vista más auténticamente sociológico. Es decir, las películas sobre desastres tienden a ser consideradas como descripciones de lo extraordinario, si bien son, en realidad, relatos de los problemas, dilemas y emociones cotidianas: amor, familia, autoridad, poder, conflictos psicológicos (edípicos), estereotipos, resolución de conflictos, conservadurismo. Por ejemplo, *Titanic* es una historia de amor, que exhibe una serie de cuestiones subyacentes. Tras estas catástrofes planetarias, tal como el cine las dibuja, se da la oportunidad para olvidarse de una cosa tal como la sociedad, sus normas y sus valores. La catástrofe anula la sociedad y se retrotrae a los individuos, las familias, la masculinidad, de forma que los hombres vuelven a ser hombres de verdad: patriarcas de la familia. Hay que prestar mucha atención al dato: la catástrofe planetaria permite reforzar una postura tremendamente conservadora de la sociedad.

#### 4. EVIDENCIA FAVORABLE O CONTRARIA A LA TEORÍA E INVESTIGACIÓN SOCIOLÓGICA

Aludimos más arriba a la ecuación *imagería cinematográfica = teoría y método sociológico*, destacando que esta equiparación parece fuera de lugar en determinados aspectos. Por otra parte, no sé si los sociólogos no hemos invertido nuestro papel tratando de enseñar a los cineastas cómo tienen que hacer sus

películas para que se adecúen a la realidad (científica) de las catástrofes, en vez de intentar aprender del lenguaje y los códigos cinematográficos que ellos utilizan. Desearíamos en el fondo que la realidad cinematográfica se adaptara a nuestros esquemas y conceptualizaciones de las catástrofes en términos de nuestras derivadas sociológicas (teóricas y metodológicas), y que sus planteamientos se acomodaran a nuestros esquemas de la percepción social del riesgo y de la vulnerabilidad aplicados en las fases ante, pre y postcatástrofe.

En este sentido, se encuentra uno con afirmaciones tan contundentes como esta: *Tal como lo demuestra el ejemplo del pánico, los mensajes contenidos en los medios de comunicación e incluso en el discurso oficial siguen promoviendo ideas que desde hace mucho tiempo se ha demostrado que son falsas en la investigación empírica actual sobre desastres*. Sencillamente, las variables analíticas de los sociólogos no tienen seguramente por qué coincidir con las variables y códigos comunicacionales de los cineastas. Por otra parte, el cine en general, y el cine de catástrofes más en concreto, en cuanto arte, está llamado a sobrevivir. La gente lo reclama y no podría prescindir de él: *Es innegable que el cine constituye una poderosa y relevante forma de arte. Tal como lo ha sugerido el historiador y crítico de arte Erwin Panofsky, su eliminación de nuestras vidas constituiría probablemente una catástrofe social* (Quart y Auster: 2).

Veamos como enfoca el problema Quarantelli (1980) en un estudio preliminar sobre los problemas de la investigación sociológica de las películas sobre desastres:

*Partimos de la hipótesis de que los retratos de las películas sobre la naturaleza física de los desastres y las conductas sociales en los desastres son diferentes de los establecidos en la bibliografía científica sobre el tema. En general, asumimos que las películas dibujan un panorama incorrecto de los fenómenos relativos a los desastres, y que estas películas configuran el núcleo central de las percepciones de la audiencia de estos filmes y conforman su manera de pensar sobre los desastres. Sin embargo, carecemos precisamente, de uno u otro modo, de evidencia empírica para dilucidar estas cuestiones. En consecuencia, en un intento de llegar a conclusiones definitivas, pretendimos establecer, por medio del análisis de contenido, qué era lo que estas películas transmitían, y, seguidamente, emparejar a nivel analítico estos resultados con los recogidos por medio de la investigación empírica de los mismos fenómenos, de modo que pudiéramos identificar las semejanzas y diferencias entre ambos enfoques.*

A lo largo del artículo que comentamos, el propio autor destaca las innumerables dificultades, tanto de conceptualización como de operacionalización del proyecto que propone. Supongamos, no obstante, que este tipo de investigación terminara demostrando la idea de que efectivamente las películas sobre desastres no hacen sino perpetuar una serie de mitos falsos sobre la conducta de

la población en situaciones de emergencias, crisis y catástrofes. ¿Cuál sería el paso siguiente? ¿Influir en el mundo de la producción cinematográfica para que cambien sus modos de hacer cine adecuándolo a los patrones de los resultados de la investigación científica? La empresa se nos antoja hartó complicada.

Estos intentos de la sociología por cambiar de modelo pueden no lograr el éxito pretendido, ya que el papel y el interés de los medios en general y del cine de catástrofes en concreto no reside en adecuar sus productos a las normas de la ciencia o de lo objetivo, si se prefiere. Al contrario:

*La tendencia de los medios consiste en centrar la noticia en personas y sentimientos, más que en dar explicaciones científicas. Se inclinan por las historias que tengan un fuerte componente de drama humano y sufrimiento. La circunstancia de una catástrofe que reviste dimensiones apocalípticas, más que reflexionar sobre la naturaleza y sus enseñanzas, deriva la información hacia lo sensacional. Casi siempre la última imagen suele ser un niño indefenso o los restos de un juguete. No se buscan actitudes ecuanímes y respetuosas sino que la noticia tiene la tendencia a transformarse en un reality show. (Nóvoa 2006: 10).*

La idea de adecuar la producción cinematográfica a la realidad objetiva no depende seguramente del impacto de los resultados de la investigación social, sino más bien de fenómenos recientes como los ataques terroristas, que han hecho cambiar de orientación a la propia industria cinematográfica. No se trata ya, como en etapas anteriores, de que el cine haya exagerado el miedo y la paranoia derivados de las catástrofes, sino de que más bien es el cine el que, a partir de ahora, imitará a la realidad, ya que:

*Parece claro, en este sentido, que los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 abrieron un nuevo periodo en el que el desasosiego se ha apoderado de la esfera pública, circunstancia a la que las industrias culturales han atendido sin remedio. Entre todas ellas, la cinematográfica se ha visto afectada de forma especialmente intensa por la espectacular dimensión de unos ataques que parecían inspirarse en cualquier superproducción espectacular y catastrofista (Huerta Floriano: 234).*

Desde esta perspectiva, la sociología en esta nueva fase post 11-M ha de plantearse nuevas vías de abordar el cine de catástrofes que este hecho va produciendo, en el que la realidad superó definitivamente a la ficción. Para entender estas nuevas producciones cinematográficas, serán necesarios nuevos modelos:

*La metáfora de la enfermedad descansa sobre una concepción de la crisis, la catástrofe y la ruptura a partir de una situación previa equilibrada. Puede apreciarse esto en el retorno frecuente, tras el 11-S, al lenguaje de la lesión y el trauma y a la petición de restablecimiento o*

*compensación endémicos a muchas de las proclamas del gobierno y de los medios de comunicación en relación con la II Guerra Mundial y la “guerra contra el terrorismo”. Con respecto a las expresiones tradicionales y dominantes de la confianza americana en una especie de historicismo basado en un pensamiento biológico, organicista y teleológico, las narrativas conmemorativas que ligan el 7 de Diciembre de 1941 con el 11-S suscitan preguntas relevantes relativas a los medios y los fines, los usos estratégicos de los modos tradicionales de representación tal como vienen expresados por los medios de comunicación (Landy: 98).*

### CONSIDERACIONES FINALES: HACIA UNA NUEVA ARQUITECTURA SOCIAL PARA ENTENDER EL CINE DE CATÁSTROFES

El estudio sociológico del cine de catástrofes ha de partir de una lectura, o más bien visionado, que revele o manifieste lo ignorado o secreto subyacente en el mismo, es decir, sus dimensiones sociales escondidas, que normalmente tienen que ver con el propio sistema de valores y creencias de la sociedad en la que este tipo de cine se produce y que trata de irradiarse al resto del mundo. Es frecuente que este tipo de películas se inicie recurriendo al miedo provocado por un fenómeno (natural o no) extraordinario. Así, *Armagedón* arranca diciendo que el meteorito que amenaza a la tierra posee una potencia similar a diez mil bombas nucleares. Con esto, el sobrecogimiento de los espectadores está garantizado. Diez minutos más tarde se destaca que esta potencia constituye un *destructor total* que, lógicamente, significa *el fin de la humanidad* (milenarismo en estado puro). Todo ello justifica la necesidad de la NASA: *Naciones Unidas nos pide que salvemos el mundo*. Los técnicos y los políticos velan por nuestra salvación y bienestar en situaciones catastróficas graves, si bien, con frecuencia, no son capaces de gestionar adecuadamente los atascos de una trivial nevada o el propio huracán Katrina. Esta sería la superestructura encargada del montaje global de gestión de crisis. Pero ¿y la población? En realidad, la población no cuenta salvo para quedar pegada a las pantallas de sus televisores: pasividad total frente a la hiperactividad de los técnicos/expertos.

El escenario o diseño social, que no difiere excesivamente de unas películas a otras, constaría de los siguientes elementos. Houston: como símbolo del dominio de los expertos, reino en el que los funcionarios de la NASA, técnicos, científicos y militares, todos ellos burócratas, frente a los ocupantes de la nave (poseedores de las destrezas y habilidades prácticas) son altamente valorados, terminando estos últimos convertidos en héroes, debido a su alto sentido de la responsabilidad, esfuerzo y entrega a la causa, que se “juegan la vida” por salvar a la humanidad, claro, a toda la humanidad, no sólo a los norteamericanos.

Emergen en *Armagedón* dos modelos de sociedad que contemplan el juego/enfrentamiento. De una parte, el *ámbito rural*: Un jubilado de la marina, en el Observatorio, casi de juguete. Un hombre en el mundo rural, aislado, que quiere saber/organizar su propia vida, en un espacio de familia en apariencia autoritaria, y donde la mujer se defiende *yo no soy tu esclava...*, pues el marido, jubilado de la marina, le había dicho antes: *tráeme la puñetera agenda*. De otro lado, la *ciudad* (New York), donde un grupo bastante peculiar (*freaky*) de chavales negros en bicicleta, organizando lío en su barrio, ven caer un meteorito. Las calles muestran un gran follón: coches saltando por los aires, gente desparvorida, ese ambiente que en las películas de catástrofes es tan típico de las películas norteamericanas; por el efecto de un meteorito se derrumba el *Empire State* (símbolo americano puro): es la interpretación del apocalipsis.

La Planta petrolífera en el Atlántico refleja la tecnología como otra parte fundamental de la sociedad americana, al igual que la NASA buscando al *técnico* con habilidades especiales para lograr destruir el meteorito desde su interior, un meteorito con las dimensiones del estado de Texas. La tecnología en USA es un tema entre lo científico y lo militar. Los valores de defensa y el significado de los militares como defensores de la sociedad, apoyados en los avances científicos, cobran aquí una enorme importancia: ¿cómo hacer visible lo tecnológico y lo militar, limitando el peso autoritario del ejército? Utilizar el grupo que dirige Bruce Willis, el héroe o persona en la que confía un grupo tan diverso como el que Willis logra reunir. Lo que preocupa al grupo es lo que preocupa a la sociedad americana: la seguridad (por eso uno de ellos dice si les pagarán un plus de peligrosidad), el pago de impuestos (por ello piden que les dejen sin pagar impuestos cuando eso acabe), dormir en un buen hotel, entrar en la Casa Blanca para visitarla, etc. Una búsqueda de premios de valor simbólico, no sólo monetario. El significado es el de la identidad del pueblo americano ungido de una conciencia exacerbada de ser importante, hasta el punto de convertirse en salvador de sí mismo y de toda la humanidad.

Esta película, al igual que otras de su género, está empapada del sistema de valores de la sociedad americana: (1) relevancia de situaciones extremas, como la posibilidad de la desaparición de la humanidad, ante la que debe emerger el sentido de la responsabilidad de los políticos, científicos y técnicos a los que la masa debe obedecer y en quienes debe confiar pasivamente; (2) Mención continua de lo divino, la idea de Dios, encomendarse a Él, darle gracias; no se esconde el lado religioso. En el escenario de la película salen diferentes iglesias y confesiones religiosas según distintas partes del mundo; (3) presencia del tema de la esperanza: en el mundo americano el “espíritu de logro”, el lograr el sueño americano, el triunfo del mérito, está más presente que en otras sociedades; (4) La idea del sacrificio por los demás, sin la participación de los demás. La sociedad americana se presenta, pues, como una sociedad menos egoísta que otras; (5) Respeto a lo militar y a las misiones de los militares. No se mofan de

los valores de la defensa, ni de su papel frente a un enemigo interno o externo; (6) La sociedad americana aparece unida en temas de interés nacional, y el hecho de las clases sociales o el distinto nivel educativo no diferencia en sentir la preocupación por la supervivencia del propio sistema: todos se unen en la tragedia y esperan la respuesta que pueda dar el gobierno, que aparece como el gobierno de todos.

Todos estos valores quedan perfectamente reflejados en la siguiente cita de un magnífico libro *American Film and Society since 1945*, de Quart y Auster (2002: 117):

*Al contrario de lo que sucede con las películas de la primera mitad de la década, que o bien atacaban el capitalismo americano y su cultura con respecto a su corrupción, asesinatos y creación de sucedáneos de valores o que contemplaban la criminalidad sustentada por las instituciones tradicionales predominantes del liberalismo, muchas películas de la segunda mitad de la década reafirmaban los valores tradicionales americanos, tales como la creencia en la movilidad, la familia, la tecnología y la religión.*

Más adelante, explicitan Quart y Aster (2002: 186) cómo no se menciona la clase social a la hora de poner de manifiesto la situación de la cultura americana, hasta que apareció *Titanic*. Antes de conseguir el Óscar a la mejor película, los debates en torno a ella se centraron únicamente en destacar los decorados y los impresionantes efectos especiales que ponían de relieve el lujo de un barco casi imbatible. A esto se añadió la asistencia masiva y repetida de las quinceañeras a ver a su ídolo Leonardo Di Caprio, que era la estrella que representaba a un joven ídolo andrógicamente atractivo (Jack Dawson). Fue, a decir de Quart y Auster, el Presidente del Partido Comunista Chino, Jiang Zemin, quien destacó el contenido de clase social, tildando la película de *marxista*. Por otra parte, *el líder chino se estaba refiriendo evidentemente al hecho de que, subyaciendo en los deslumbrantes efectos especiales, había un germen de una historia de amor interclasista: la breve pero indeleble historia de amor entre la rebelde y voluptuosa Rosa y Jack, el artista impetuoso y bohemio* (2002: 186).

Podría resumirse, simplificando mucho, la arquitectura del cine de catástrofes a partir de una trilogía básica, formada por las siguientes estructuras: (a) de una parte, es necesario comprender los comportamientos de los que mandan en situaciones de catástrofes, crisis o emergencias: expertos, técnicos de toda índole, políticos, gestores, militares que constituyen la masa crítica de la que surgirán los héroes; (b) está, en segundo lugar, la postura de los que obedecen, es decir, la población que asiste pasivamente al desarrollo de los acontecimientos, a la espera de que el *deus ex machina* los rescate del desastre; (c) tendríamos finalmente un nudo de relaciones formado por las interconexiones de las diferentes estructuras entre sí.

Siendo esto así, la sociología de las catástrofes no podrá abordar con solvencia su objeto de estudio a no ser que se produzcan dos condiciones esenciales. Es necesario, en primer lugar que los expertos del área se desprendan de su empeño de comprender la dinámica de los desastres analizando los elementos que componen el sistema. Es decir, haciendo encuestas a individuos concretos para ver cómo se sienten afectados por las mismas o cómo perciben el riesgo, o cómo piensan recuperarse tras el desastre. Este es un enfoque que se entromete en el campo de la psicología. La comprensión sociológica de la dinámica de las catástrofes debe centrarse en el conocimiento y el análisis de las relaciones entre las estructuras, lo que supone adentrarse en el mundo de la complejidad, que, evidentemente no es abordable desde el simple estudio de los elementos a través de encuestas u otras técnicas de carácter individualizante. Pero, en segundo lugar, este nuevo enfoque, llamémosle teórico, no puede fructificar si no se ancla en nuevos enfoques teórico/metodológicos, que vayan más allá de los modelos lineales. Dicho de otro modo, se requiere una transición de metas teóricas a modelos anidados simultáneamente en niveles múltiples de la realidad, de un bajo a un alto nivel de complejidad, de destacar lo estático a resaltar lo dinámico, de la distribución normal a destacar los eventos raros o extremos, de la separación entre las ciencias a redes de colaboración entre científicos de diversos ámbitos, de Descartes, Newton y Smith a Darwin, Prigogine y Edelman (Hollingsworth y Müller 2008: 400).

## BIBLIOGRAFÍA

- Berger, Peter L., *Introducción a la sociología* (México: Limusa 1990, e.o. en español 1967).
- Brym, Robert J., y John Lie, *Sociology: Your Compass for a New World*, 3ª ed. (Boston MA: Wadsworth Publishing Company, 2007).
- Guido, Laurent, *Regardez-nous sauver le monde! Représentations sociales dans quelques films catastrophe hollywoodiens.* ([http://www.massecritique.com/SF\\_Representations.html](http://www.massecritique.com/SF_Representations.html)), en Haver,
- Gianni y Patrick J. Gyger (eds.) *De beaux lendemains? Histoire, société et politique dans la science-fiction* (París: Antipodes 2002).
- Hollingsworth, Rogers y Karl H. Muller, *Transforming socio-economics with a new epistemology*, *Socio-Economic Review*, 6 (2008): 395-426.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel, *Los ecos de la realidad: miedo y paranoia en el cine fantástico estadounidense del siglo XXI*, *zer*, 2009, Vol. 14, Núm. 26, pp. 231-251.

- Landy, Marcia, *America under Attack: Pearl Harbor, 9/11, and History in the Media* pp.79-100, en Dixon, Wheeler Winston (ed.), *Film and television after 9/11* (Ill.: Southern Illinois University Press 2004).
- Lie, John y Brim, Robert J. *Sociology at the movies*  
(<http://projects.chass.utoronto.ca/soc101y/brym/SocAtMovies.html>).
- Míguez Marín, Isabel *La actualidad de los estudios en el impacto socio-económico de los riesgos en España*. [http://www.belt.es/expertos/HOME2\\_experto.asp?id=1518](http://www.belt.es/expertos/HOME2_experto.asp?id=1518).
- Nóvoa, Miguel *Percepción humana de las catástrofes*, I.T. N° 74 (2006).
- Palacios, Jesús, *¿Apocalipsis ahora?* El Cultural, 27/05/2004.
- Quarantelli, EL, *The study of disaster movies: research Problems, findings and implications*, University of Delaware Disaster Research Center, Preliminary paper, #64.
- Quart, Leonard y Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, 3ª ed. Revisada y ampliada (Westport, CT: Praeger 2002).
- Withington, John, *Historia mundial de los desastres: Crónicas de guerras, terremotos, inundaciones y epidemias*, Madrid, Turner, 2009.