

## Apocalípticos y desintegrados. El final del mundo en el cine de las últimas cuatro décadas

*Apocalyptic and Disintegrated. The End of the World  
in the Cinema of the Last Four Decades*

Roger Ferrer Ventosa  
Universitat de Girona  
Departament de Història i Història de l'Art  
<http://orcid.org/0000-0003-2568-1271>  
[roger.ferrer@udg.edu](mailto:roger.ferrer@udg.edu)

Recibido: 01-11-2016; Revisado: 26-02-2017; Aceptado: 04-04-2017

### Resumen

Uno de los temas más trabajados por el género fantástico en las cuatro últimas décadas escenifica la posible destrucción del planeta Tierra por razones muy diversas, como bombas atómicas, impactos de meteoritos o misteriosas profecías. El cine fantástico imaginó estos panoramas describiendo un final de los tiempos en tal número que incluso forman un subgénero. Algunas películas del arco temporal de esas cuatro décadas servirán para ilustrar dicho planteamiento, como *Armageddon*, *El día de mañana*, *Señales del futuro*, *El núcleo* o *La carretera*. El malestar cultural de la sociedad tardocapitalista se antoja terreno abonado para este tipo de pesadillas colectivas.

**Palabras clave:** Cine, Apocalipsis, Milenarismo, Sociedad del malestar, Tardocapitalismo.

### Abstract

One of the most common topics in the fantasy genre over the last four decades has been the destruction of the Earth, caused by various things such as atomic bombs, meteorite impacts or mysterious prophecies. Fantasy films have envisioned the end of time so often that they have even become their own subgenre. This can be illustrated in films from the last four decades, such as *Armageddon*, *The Day After Tomorrow*, *Knowing*, *The Core* or *The Road*. The cultural malaise of late capitalist society appears to be a breeding ground for this kind of collective nightmare.

**Key words:** Cinema, Apocalypse, Millenarianism, Society of Malaise, Late Capitalism.

## 1. INTRODUCCIÓN

La situación del tardocapitalismo<sup>1</sup> presenta analogías con la decadencia romana —no es la primera vez que se traza ese paralelismo—; no por casualidad la decadencia del imperio coincidió con el florecimiento de un ánimo milenarista. Pese a que la idea de Apocalipsis configura uno de los puntos centrales del cristianismo, en mayor o menor medida ha estado presente en todas las épocas históricas y se tiene constancia de él en culturas tan alejadas como las precolombinas, las nacidas en la India (final de Kali yuga) o la grecorromana.

El milenarismo más clásico, el compartido por tantas culturas, incuba en sí mismo una persistencia de la cosmovisión mítica. Tiene «fe en que, tras el hundimiento trágico de éste, otro mundo —el del milenio de la justicia, la nueva Edad de Oro— aguarda a los hombres sobre la tierra» (MORALES, 1980: 37); al caos aniquilador le sucede a menudo un nuevo génesis idílico, en una estructura cíclica. No obstante, el pensamiento y el sentir contemporáneo se alejan de esa mirada redentorista y vital.

Ahora bien, la mayor parte de las películas apocalípticas de las últimas décadas, sobre las que se reflexionará a continuación, funcionan como sucedáneos que alteran el relato bíblico; operan más como advertencias de un futuro para marcar el presente que como señal oracular, en una retórica apocalíptica pero profana. Cualquier historia ha de tener un final y la civilización tecnocrática no iba a ser diferente. Es más, para la Ilustración las catástrofes resultaban necesarias y creativas: constituyen grandes transformadores sociales, purgantes para que la civilización avance. Los periodos de cambios sociales en los últimos siglos coinciden con un auge de esta literatura tanto en su forma utópica como en la distópica.

Como en tantas peculiaridades de la contemporaneidad, los orígenes de esta actitud escatológica actual hay que buscarlos en el Romanticismo. De igual manera que en otros temas fantásticos, Mary Shelley, con su novela *El último hombre*, fue precursora de este constructo social de un final secular de los tiempos en el imaginario occidental. Si temáticamente las raíces se hallan en el espíritu romántico y en la angustia milenarista, por lo que respecta al cine estructuralmente el subgénero prolonga el género catastrofista, que presentaba un esquema argumental cuya fórmula puede sintetizarse en pocas líneas: un grupo de personas se enfrenta a una situación límite provocada por un accidente natural o creado por el ser humano (MARCOS ARZA, 2004: 191).

Pero, aunque la angustia apocalíptica tiene vínculos con el milenarismo, en su forma cinematográfica presente ha adquirido unos perfiles muy singulares, el más sorprendente y destacable se encuentra en su separación de lo religioso. Aunque tradicionalmente el constructo de final de los tiempos se circunscribía a ello, desde los años setenta se observa un incremento de un pesimismo nihilista.

Así a la hecatombe por motivos metafísicos provocados por el Anticristo se suman los finales de era por razones naturales, sean por azar —los meteoritos de *Deep impact* (Mimi Leder, 1998) o de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011)—, sean

---

<sup>1</sup> Expresión que popularizó Fredric Jameson en *Teoría de las postmodernidad*, igual que la de capitalismo avanzado; en el artículo también se utiliza la de realismo capitalista, en la forma acuñada por Fisher en *Capitalist Realism: Is there no alternative?*, un marco cultural que determina la atmósfera de la época, según el cual todo ha de ser negocio: la regulación del trabajo, pero también la salud, la educación, cualquier aspecto social, idea presentada como algo obvio, el curso natural de la sociedad humana.

por la explotación de los recursos ecológicos que provocan una reacción en el sistema natural —*El día de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004)—. El Apocalipsis constituye un síntoma claro del *zeitgeist* tecnocrático y con una variación completamente original: la hecatombe por razones políticas que lleva a la humanidad a una contienda atómica, como *El día después* (*The Day After*, Nicholas Meyer, 1982), *El libro de Eli* (*The Book of Eli*, Hermanos Hugues, 2010) o *La carretera* (*The Road*, John Hillcoat, 2009).

Este último factor constituye una novedad absoluta: en ellas, el ser humano desempeña un papel principal. Pese a su rol en la tradición —los pecados de la humanidad en el cristianismo, el declinar de la energía vital común por un factor entrópico en el Kali yuga hindú y otros— no ha sido hasta el presente en que la intervención directa humana ha podido generar el cataclismo.

Como buen ser alienado por la tecnocracia: «Se sabe a ciencia cierta que la destrucción del mundo es técnicamente posible, y que está en manos de los poderes fácticos (tradicionalmente, del lado de Satanás, para mayor cuidado)» (DUQUE, 2000: 148). Hasta Hiroshima el Apocalipsis pertenecía al arbitrio divino, siendo de la incumbencia de lo sagrado, pero a partir de la bomba atómica al castigo divino por los pecados humanos se sumó una secular capacidad autodestructiva de la especie. Terreno abonado para la paranoia colectiva.

En cambio, la variante religiosa del milenarismo apenas ha sido retratada, dado el proverbial liberalismo de Hollywood y una mentalidad mayoritaria —al menos en las grandes urbes, público prioritario para los *blockbusters*<sup>2</sup>— que recela de lo religioso. Como ese público constituye el mercado potencial su código de creencias pasa a ser el prioritario: económica y culturalmente no es lo mismo conseguir la aprobación del espectador-tipo de un pueblo de Texas que de la sofisticada Nueva York. Pese a la gran abundancia de fantasías apocalípticas filmadas en el tardocapitalismo, destaca la escasez de ejemplos por intervención divina. «*Modern man rejects the "naive" apocalypticism of antiquity because he has lost faith in his power to know and predict the future*» (WAGAR, 1982: 10). Se inscribe más bien una mecánica tardocapitalista en que se airean los deseos reprimidos o se transgreden tabúes, se establecen roles sociales o se juega con el carrusel emotivo de un cine de atracciones.

Y ello en una era en la que el mundo tendría que haber mejorado ostensiblemente, como habían prometido el positivismo o el liberalismo utilitarista. El siglo XX con sus dos Guerras Mundiales o la barbarie del Holocausto puso en tela de juicio la noción fuerte de progreso, que ponía su esperanza ya no en otro mundo de justicia perfecta tras la muerte, sino en un futuro en que se habrían hecho realidad los deseos inalcanzables en el presente. Las Guerras Mundiales, con el correspondiente trauma, aún siguen activas en el imaginario occidental, con generaciones que participaron en las contiendas o descendientes de primer grado de esas generaciones. Por no hablar de la fuerza icónica de la bomba atómica al estallar sobre Hiroshima y Nagasaki (ARGULLOL, 2007: 137-142).

Como reflexiona el historiador Francisco Veiga:

La globalización resultaba muy adictiva para el consumidor, y en ella, la fe en la tecnología equivalía al dogma materialista histórico en el marxismo clásico: llevaría a

<sup>2</sup> El tipo de películas analizado en el artículo entra en su mayoría dentro de la categoría de *blockbuster*, el cine más comercial, por lo que buscan una atracción por la espectacularidad de la imagen, solo que la obtienen desde lo catastrófico.

la humanidad “inexorablemente hacia adelante”. Esa ilusión, que podía permanecer como un sueño individual en medio del optimista magma global, proveía de esperanza inagotable en el futuro: siempre podría confiarse en el descubrimiento de medicinas milagrosas, en el nuevo producto estrella de la nanotecnología de consumo, en modas más audaces y sorprendentes, en formas esperanzadoras de vivir otras vidas más excitantes, reales o simuladas (VEIGA, 2009: 497).

La contemporaneidad disolvió casi todas las certezas, pero una de las mayores dudas las dirigió hacia los valores nacidos de la Ilustración, tanto en su vertiente progresista como en la liberal. La duda posmoderna se ha infiltrado en el género. «Subyacía la sospecha de que la promesa moderna estaba fallando, es decir, hacía aguas la idea de que la tecnología, fruto del orden y el progreso económico –en este caso el triunfante, el capitalista–, sería capaz algún día de proteger al hombre de todo tipo de desastres, incluidos los naturales» (VEIGA, 2009: 267-268). Esta atmósfera ha carcomido el optimismo derivado de la Ilustración: los avances científicos no sólo no han resuelto interrogantes sino que han abierto nuevos, además depositando al arbitrio humano instrumentos muy poderosos, la dialéctica política no sólo no ha alcanzado un punto de equilibrio armónico sino que se han multiplicado las luchas –y los fracasos de cada uno de ellos–, mientras que, en lo religioso, el corrosivo que supuso el materialismo histórico, junto a la anunciada muerte de Dios, ha experimentado una inesperada inversión, con un renacer de confesiones religiosas a menudo muy reaccionarias. Complejidades del posmodernismo.

En cualquier caso, en el artículo se proponen una serie de ejemplos de construcción secular de imaginario apocalíptico en el cine del capitalismo avanzado, con algunos de los modelos de representación visual del final de los tiempos. Analizar ese incremento de gusto por lo apocalíptico guarda relación con la teoría de Annette Kuhn, para quien el analista cultural debe proyectarse sobre las modificaciones en las convenciones de un género para detectar cambios en el contexto sociocultural; las obras reflejan dichos movimientos, los nuevos gustos, aquello reprimido (KUHN, 1992: 9-10).

## **2. ICONOLOGÍA APOCALÍPTICA. INSTANTÁNEAS DE LA DESTRUCCIÓN PLANETARIA**

En este apartado se propone un recorrido por algunas de las imágenes recurrentes en el vasto ciclo de la filmografía apocalíptica. Lo siniestro en su encarnación catastrófica, se ha apoderado del espacio familiar de la urbe, corrompiendo sus vistas de postal. La ciudad-marca y los edificios icónicos ya no son lo que eran. «Estamos en el reino de una distopía profundamente reconocible en la que, sin embargo, se han mantenido incólumes los rasgos de la sociedad del bienestar» (RODRÍGUEZ, 2012, p. 232). Es lo mismo pero ya no es idéntico.

En estas películas se juega con el motivo de la destrucción de los edificios emblemáticos de diversas urbes, convertidos en motivo icónico para simbolizar la aniquilación del conjunto; verlos azuza la morbosidad de quien los contempla y casi todas las fantasías apocalípticas incluyen estos panoramas negativos, en tal cantidad que Geoff King apunta irónicamente que los directores parecen jugar a qué famosos monumentos pueden destruir (KING, 2000: 150).

Conviene empezar por el gran icono de la destrucción de la época, Nueva York, la metrópolis *axis mundi*. No resultaría extraño que a Bin Laden le gustara el cine milenarista y tomara ideas de sus imágenes. La importancia de la ciudad de Nueva York en este tipo de relatos fílmicos, al fin y al cabo *omphalos* de la sociedad tecnocrática, provocó que cuando se produjo el atentado en las Torres Gemelas, esa imagen causara un impacto todavía mayor puesto que estaba cargada de resonancias milenaristas. Como el espectador ya había visto en tantas películas, el final de los tiempos tenía que presentar imágenes de ese tipo.

La estatua de la libertad encarna el centro icónico por antonomasia de la gran capital del mundo, el punto cero del que parte la desolación cuando sucede el cataclismo. Se eleva en medio del océano como encarnación del relato mítico del liberalismo estadounidense. El cine ya lo utilizó en uno de sus obras maestras, *El planeta de los simios*<sup>3</sup> (*Planet of the Apes*, Franklin J. Shaffner, 1968); el género vive marcado por la tremenda fuerza visual de tal celeberrimo final sorpresa, imagen que alimentó la fascinación producida en la cultura mayoritaria, uno de los primeros hitos del cine como retrato del Apocalipsis.

Su encanto abrió una nueva senda en las narraciones posteriores. La calamidad icónica retornó obsesivamente desde entonces como imagen perturbadora, síntoma del malestar de la época, sinécdoque, principal emblema de la destrucción que sufrirá el resto, el conjunto reducido a colofón simbólico. Por ejemplo, *Monstruoso*<sup>4</sup> (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008), con la Estatua de la libertad decapitada y su cabeza transformada en colosal pelota destructiva.

En cuanto al resto de la ciudad, toda ella parece el escenario ideal para los episodios de destrucción absoluta. En *Armageddon*<sup>5</sup> (*Armageddon*, Michael Bay, 1998), una de sus secuencias iniciales muestra el hundimiento del edificio Chrysler y luego una de las torres gemelas tocadas por los meteoritos, lo cual pudo aportar ideas al milenarismo aniquilador de Bin Laden. Sin embargo, luego no se dedica ni un plano a las consecuencias. ¿Para qué? Lo único que interesa en el marco de cine de impactos visuales son las explosiones. Mucho metraje después se produce la segunda lluvia de estrellas, que dura diez segundos en pantalla ya que se produce en Shangay, lo cual equivale a ser muertos de tercer nivel.

Para la lluvia de meteoritos que arrasa Nueva York el director Bay ralentizó la imagen a lo Peckinpah, en una estetización de la catástrofe claramente gozosa en su espectacularidad, lo que permite apuntar cierto placer nihilista: «*Many films approached this end of the world, or at least end of humanity and civilization, with a sense of foreboding. Others embraced the end*» (Phillips, 2005: 100). Sobre dicho deleite en la calamidad ya se reflexionó Rafael Argullol; para el pensador el final del mundo, lejos de constituir un cese súbito, tiene que mostrarse en una lentísima agonía que permita reconocer cada uno de los sucesivos desastres; con ello, se ganará ejemplaridad para el momento y el placer nihilista que comporta. A ese goce Argullol lo llama *placer apocalíptico* (cursivas suyas), el de quien paladea el *gran castigo* (de nuevo cursivas del pensador catalán) infligido al ser humano por su imperfección, de la que resulta culpable (ARGULLOL, 2007: 37, 47).

3 Todos los hipervínculos han sido verificados el 26-10-2016. Fox Home Entertainment AU - Access All Areas. (15 de junio de 2014). «PLANET OF THE APES (1968) - Lady Liberty Destroyed» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XvuM3DjvYf0>

4 Movieclips. (6 de octubre de 2011). «Cloverfield (1/9) Movie CLIP - The Statue of Liberty's Head (2008) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=RkFchUúvyJ-k>

5 Johnny Relviol. (30 de junio de 2010). «Armageddon - New York» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=VJHlcurFVUI>

Se indicaba la gran diferencia en el tratamiento de la destrucción de Nueva York respecto a Shangay en *Armageddon*. Dada la preeminencia de la industria estadounidense para crear fantasías en la era global, buena parte de los ejemplos filmicos se producen en ese país. El espectador puede asistir a un viaje macabro por los monumentos principales del país. *Zombieland* (*Zombieland*, Ruben Fleisher, 2009) se mofa de los clichés sobre el cine de zombies y de infectados. En la primera secuencia<sup>6</sup> realiza una parodia de una de las convenciones apocalípticas tan señeras como la que nos ocupa en este apartado: mostrar las ruinas de edificio icónico desolado, en este caso la Casa Blanca, con lo cual se alude también al presidente como personaje y su posible transformación en un zombi.

Por su parte, en *El libro de Elí* la imagen iconográfica de una ciudad destruida es la del puerto de San Francisco, aunque en el tiempo de lo relatado ya hayan pasado treinta años desde la hecatombe atómica. En cambio, en *El núcleo*<sup>7</sup> (*The Core*, Jon Amiel, 2003) se escenifica el momento en que el puente colgante deja de estar colgando y pasa a estar sumergido, sinécdoque emblemática del resto.

La referida *El núcleo* no se contenta únicamente con masacrar ciudades norteamericanas. En una escena situada en Londres los pájaros se lanzan en bandadas contra los edificios; en otra, la ciudad eterna deja de serlo, ya que Roma<sup>8</sup> tiene el honor de ser de las primeras ciudades prácticamente en desaparecer, quemada por una tormenta eléctrica de extremada virulencia, lo cual da para un festival de monumentos en plena desintegración. Con todo, cuando se quiere concentrar la imagen de la catástrofe en una ciudad europea el primer objetivo casi siempre es París, destino predilecto de meteoritos, rayos destructivos y otras calamidades. La sofisticada y pretenciosa París –dentro del imaginario blockbuster– como sinónimo de Europa. En *Armageddon*<sup>9</sup> su destrucción se visualiza desde el punto de vista de una gárgola en Notre-Dame.

Pero sin duda el gran voyeur de las calamidades filmadas es Roland Emmerich, quien sucumbe con gran frecuencia a la tentación de la imagen de destrucción absoluta para epatar, como por ejemplo en *2012* (Roland Emmerich, 2009), en la que repite una y otra vez durante todo el metraje el mismo modelo de acción, con el caos que persigue a la familia protagonista por coche o avión, que se salva cada vez por los pelos. En la obra, como casi siempre, Emmerich se aproxima a la fórmula Spielberg de salvación por importancia diegética, narrativa, con el protagonista superando las más terribles circunstancias, perdiendo así cualquier impacto emocional profundo, en un filme donde solo mueren los secundarios.

Y aún falta por mencionar el mismo modelo aplicado a *El día de mañana*. La destrucción de las personas se sitúa en un segundo plano, se prefiere mostrar la mucho más espectacular ruina de los edificios más representativos arrasados por la ola de frío, venganza de la Tierra contra la especie humana. En algunas de las secuencias apocalípticas se escenifica con el que ya hemos apuntado: la destrucción del icono máximo de la civilización actual, la Estatua de la Libertad

---

6 Stepupandgo. (9 de enero de 2010). «Zombieland Opening Scene» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=YOKaGJcZRLc>

7 Movieclips. (18 de mayo de 2012). «The Golden Gate Bridge Melts - The Core (8/9) Movie CLIP (2003) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jK0s7zfdDOc>

8 Gigi Media. (29 de mayo de 2016). «The core (2003) - Scena Roma» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=sAd3HR6rOZM>

9 Johnny Relviol. (30 de junio de 2010). «Armageddon - Paris» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=GbaQD6eF\\_qc](https://www.youtube.com/watch?v=GbaQD6eF_qc)

arrasada,<sup>10</sup> así como su versión aplicada al microcosmos de la industria del cine: la caída del rótulo de Hollywood,<sup>11</sup> la calamidad más horrenda concebible vista desde la mentalidad de los altos ejecutivos de la industria.

Pero tras la de *El planeta de los simios*, probablemente la imagen más emblemática de la destrucción voluntaria de un edificio icónico sea obra del mismo Emmerich: la escena de *Independence Day*<sup>12</sup> (Roland Emmerich, 1996) con la Casa Blanca destruida por el rayo alienígena. En el país de las oportunidades todo se hace a lo grande. Hay que buscar la reacción nacionalista de la audiencia.

### 3. MONSTRUOS EN LA NIEBLA

Los alienígenas constituyen culpables habituales de los apocalipsis cinematográficos seculares. Alienígenas o seres de otras dimensión. La ya citada *Monstruoso* metaforizó las horas posteriores al 11 de septiembre de 2001; transformó a los terroristas de Al Qaeda en mortíferos seres surgidos no se sabe muy bien de dónde. Justo en esa elección de que se vea el monstruo radica uno de los errores más graves del filme. Habría sido más eficaz seguir la regla del terror clásico, mostrar sólo sus efectos, en la línea de Esquilo –o de Torneur, en lo cinematográfico— para que fuera el espectador quien llenara la «ausencia con proyecciones fantasmáticas» (ZIZEK, 2006: 239).

En cuanto al trasfondo, que el trauma por el 11 de septiembre todavía estaba presente en el momento de rodar el film, sin digerirlo, se nota en la ausencia de menciones a aquel suceso, tema tabú que obligaba a hablar de él por alusiones, metáforas, eufemismos. Pero la desorientación de los personajes<sup>13</sup> tras alguna calamidad debe de aproximarse mucho a lo que debieron de sentir los habitantes de Manhattan aquella mañana, aún más aquellos que habían estado dentro de las Torres Gemelas y habían sobrevivido. Una sensación de vulnerabilidad máxima.

Pero es que todavía pueden trazarse otras metáforas implícitas en la trama. El más terrible monstruo de los últimos años tras la crisis del 2008 fue la pérdida de capacidad adquisitiva de los ciudadanos, así como el aumento de las diferencias entre los ingresos de la élite y el resto de la población. Eso debía metaforizarse de alguna manera, y los monstruos de esta película, así como de otras producciones fantásticas, lo plasman con sus protagonistas urbanitas perdiendo primero sus bienes inmuebles (hipotecas basura), lanzados luego a una calle incontrolada por fuerzas gubernamentales, que imponen un inútil toque de queda, inservible para frenar a los atacantes. Desahuciados, incluso acaban muertos por las autoridades, en este caso por bomba atómica.<sup>14</sup>

Stephen King es el gran proveedor de relatos fantásticos en las últimas cuatro

10 Johnny Relviol. (23 de agosto de 2010). «The Day After Tomorrow - N.Y. Tsunami» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=gJn261UAdaA>

11 Movieclips. (17 de junio de 2015). «The Day After Tomorrow (1/5) Movie CLIP - Tornadoes Destroy» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=dkErNkX2HKM>

12 titanicov (14 de abril de 2009). «Independence Day | White House Destruction» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=Eujwxh\\_r43E](https://www.youtube.com/watch?v=Eujwxh_r43E)

13 Movieclips. (6 de octubre de 2011). «Cloverfield (2/9) Movie CLIP - Brooklyn Bridge Collapse (2008) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=dVCKi9kwF\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=dVCKi9kwF_4)

14 Movieclips. (6 de octubre de 2011). «Cloverfield (9/9) Movie CLIP - Final Words (2008) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=6ibWJnY6Ur8>

décadas. *La Niebla* destaca como uno de sus mejores relatos. La novela, una de sus primeras obras, retrata como siempre los miedos de la clase media de su país. En la versión fílmica, *La niebla* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007) se practica una transfusión de sangre lovecraftiana al costumbrismo del ser humano en un entorno consumista propio del escritor.

Una tormenta furiosa causa muchísimos desperfectos en el pueblo genuinamente norteamericano donde viven los protagonistas. Una niebla vastísima les sorprende. Y lo que se mueve en ella. El filme permite dar prueba de la sociedad del malestar y de la sospecha: se desconfía ya no sólo hacia los poderes fácticos sino también de la ciencia, que ha abierto las puertas a los monstruos que se ocultan en la niebla. Uno de los personajes afirma que el gobierno prefiere apoyar a las grandes compañías e invertir en armamento antes que en la educación de los ciudadanos. Se extiende la impresión de que la culpa radica en los experimentos biológicos efectuados en la base militar cercana. Los peligros medioambientales de una fase avanzada de industrialismo metafóricos con una fantasía encubridora-reveladora.

Una de las reacciones a lo sucedido es la incredulidad: aquello no puede estar pasando. La razón impide creerlo. En el polo opuesto, se halla la actitud de una imprevista predicadora que interpreta los ataques como un castigo divino ante la pecaminosa condición de la humanidad actual. Se trata de dos reacciones devenidas cliché en el cine fantástico.

En la lucha entre la civilización y la barbarie ésta última tiene todas las de ganar en una situación crítica, según debate el grupo de protagonistas, con la discrepancia de uno de los personajes, quien cree en la bondad consubstancial del alma humana y en los valores de la civilización. En un tópico del cine apocalíptico, el punto de vista de la defensora de la cooperación resulta el perdedor y además se presenta al personaje como una ingenua.

El polémico final<sup>15</sup> de *La niebla* ahonda en ese pesimismo nihilista. Supone un cambio respecto al de la novela. El desmoralizado protagonista se hunde y decide que el suicidio es la única salida: Mata a su hijo. Entonces, burlonamente, los salvadores militares se dibujan entre los jirones de niebla. Este tipo de fugas al nihilismo en productos culturales para todas las audiencias serían incomprensibles sin el influjo de los *comic books* de los ochenta; suponen una impugnación al optimismo liberal y tecnocientífico del positivismo decimonónico. Que el cine comercial de Hollywood, epicentro de creación de ilusiones colectivas, apueste por estimular el instinto de tánatos mediante sus productos *blockbuster* para amplias audiencias, no deja de ser una inquietante síntoma del presente.

#### 4. ¿ECOLOGISMO?

Según ya se apuntó, el gran factor que supone un cambio respecto a lo apocalíptico en otros siglos es que por primera vez en la contemporaneidad el mal puede estar provocado por el ser humano de manera fehaciente, no sólo debido a su maldad moral o a un pecado original. Una de las formas en que esta intervención maligna humana se ha traducido fílmicamente ha sido en las

15 Diet Kane. (13 de octubre de 2013). «The Mist (2007) Ending HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=u4nZUEkAsw8>

emergencias ecológicas provocadas por el cambio climático, como en *El día de mañana*.

El prólogo antártico alude a uno de los grandes temas para vender el ecologismo de las últimas décadas: el informe anual sobre el deshielo de los polos, convertido en un espectáculo por los medios de comunicación masivos, sensacionalismo que crea un ecologismo blando, hecho de sentimientos piadosos, que impele no a la inteligencia sino a una compasión que actualiza el ponga a un pobre en su mesa por Navidad; no se interesa por las razones por las que sucede lo que sucede —incardinadas en la lógica tardocapitalista—, sino que desarrolla unas ideas según la forma de consumo rápido de noticias atractivas.

La película propone un culto al héroe expuesto en secuencias que provocan el sonrojo como la inicial,<sup>16</sup> con un científico que parece campeón olímpico de salto de longitud. Sigue la mística del protagonista invulnerable, sin comprender que es precisamente con el sacrificio de la estrella con el que se puede conseguir una emoción más intensa. Y el carisma del héroe se traslada a su linaje: su hijo. Pese a que el joven avisa a un grupo de que no se vaya del refugio que han conseguido en una gran biblioteca, no le hacen caso, se van y lo pagan. No hacer caso de un héroe en una *blockbuster* equivale a un pecado de *hybris* en una tragedia griega. Sabido es que los dioses no perdonan ese pecado. En Hollywood jamás hay que contradecir al protagonista.

Más allá del cambio climático, el vicepresidente anticologista de los Estados Unidos ejerce de malvado de la función. Pero no hay que temer: antes del final el político hace acto de contrición, tiene un corazoncito dentro de la oxidada armadura que se puso para protegerse, se arrepiente de no haber creído, arrepentimiento que lo redime y en consecuencia obtiene el cielo de celuloide-digital.

Lo más simpático del filme es que propone una emigración a gran escala<sup>17</sup> hacia el sur desde los Estados Unidos. Sin embargo, topan con las autoridades de México, quienes cierran la frontera para que los emigrantes del asolado norte no puedan atravesarla, en una justicia poética con la que burlarse de las restricciones de frontera para los espaldas mojadas, y que en la situación presente entre ambos países adquiere aún más significado.

*El núcleo* constituye otra de las películas en que la intervención humana provoca un desastre paliado a medias por el ingenio igualmente humano. El núcleo externo de la Tierra ha dejado de girar, lo cual supone un cambio absoluto en el campo electromagnético y que el planeta quede desprotegido ante los rayos solares. El culpable de tal desaguisado se encuentra en un proyecto militar para provocar terremotos en territorio enemigo; sus acciones han originado la detención del núcleo. Pero lejos de criticar al científico que ha causado un daño tan extremo, y que sigue proponiendo utilizarlo, el director intenta justificarlo y aún le permite algún acto de heroicidad para redimirlo. La película juega sus bazas en el ámbito de la ciencia, con un protagonista geofísico y la protagonista femenina, piloto de la Nasa. Por ello abundan las frases con bromas privadas del mundo científico y explicaciones de física o cosmología elemental, aunque en general ese tipo de información tan pedagógica no sea la que mejor funcione narrativamente.

16 Damani Nkeiruka. (7 de mayo de 2014). «Ice Shelf Break from The Day After Tomorrow» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=mjw8KdCBHsc>

17 Arturoennb. (20 de enero de 2008). «The day after Tomorrow - Americans Crossing» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=yyD\\_67t7mI0](https://www.youtube.com/watch?v=yyD_67t7mI0)

El filme se basa en una curva climática de creación de suspense poco estimulante, con escenas colocadas simplemente para armar el mecanismo de esta curva, pese a que no tengan ningún valor según la lógica interna de la historia. Además, adapta la estructura por eliminación escalonada de los protagonistas de menor a mayor importancia.

## 5. FE IRRACIONAL EN LA HERRAMIENTA RACIONAL DE LA CIENCIA

Muchas películas de este subgénero dan muestra de una fe irracional en que el ser humano logrará resolver conflictos de gran complejidad creados por la propia estulticia de la especie, con lo cual esa humanidad difícilmente estaría capacitada para imaginar soluciones a lo que ellos mismos habrían generado. Otros puntos de partidas desarrollan argumentos en que las hecatombes han sido originadas por la naturaleza, que en la esfera del mundo referencial no tendrían posible solución, pero que en la pantalla acaban concitando para su arreglo los mejores valores humanos.

Las películas citadas a continuación se hallan bajo el paradigma de una fe ingenua en una ciencia omnipotente y poseedora de la verdad, uno de los constructos de máximo poder de persuasión desde el XVIII. Se hace presente el cientificismo, heredero del Positivismo, muy vigoroso en una facción del progresismo que todavía no ha reflexionado sobre lo que supuso el siglo XX y su barbarie. Sobre esa idea de Ciencia afirmar el filósofo Félix Duque: «distintas prácticas técnicas fueron reunidas, haciendo abstracción de sus múltiples diferencias, y gracias al formalismo lógico-matemático, bajo una supuesta teoría omnicompreensiva: la de la Ciencia, sólo existente en los programas de enseñanza» (DUQUE, 2000: 60).

En la previamente mencionada *El núcleo* los mejores científicos del mundo pueden atravesar la corteza terrestre, o lanzar bombas atómicas al núcleo y reactivarlo como si tal cosa, es decir, un horizonte de expectativas un tanto atrevido. Ya se sabe: no hay límite que el maravilloso espíritu humano no pueda superar. Hace gala de ese espíritu optimista del cientificismo según el cual el ser humano puede con todo y progresa constantemente hacia un futuro de esplendor, junto a la idea tan propia de Hollywood de que un estadounidense podrá enfrentarse a cualquier contingencia.

En *Sunshine* (Danny Boyle, 2007) se propone una idea aún más inverosímil que la anterior, aunque con la que tiene muchos paralelismos: el sol se muere. Una nave de valientes suicidas enviados por las autoridades terráqueas deberán lanzar una bomba tan potente que haga de sol dentro del sol y lo reactive. Cuatro *homo sapiens* activan la incommensurable energía atesorada en la estrella. ¿Megalomanía? ¿Delirios de grandeza?

Boyle envuelve *Sunshine* con un gran aparato sensorio pero carente de sustancia. El film funciona como video-clip de *ambient*<sup>18</sup> para disfrutar de una música relajante junto hermosas vistas del sol y del espacio. La atención a lo audiovisual intenta encubrir un guion plagado de agujeros negros que engullen la credibilidad interna de la historia, todo ello en beneficio de la emoción adrenalítica, intrínseca al género de acción para audiencias masivas.

18 Gagirl. (26 de febrero de 2007). «Sunshine Film Clip» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Qb01U5aKEDQ>

*Sunshine* no sigue la fórmula de Spielberg de muerte por importancia lo cual equivale a decir que los personajes fallecen, como tampoco podía eludirse, dada su misión mesiánica pero suicida. Ciertos autores que empezaron a despuntar en los noventa y en los que se hace patente el influjo tanto del video-clip como de la revolución en los comic-books, tales como Boyle o Fincher, se caracterizan por su posición ambigua ante el código de los autores del nuevo Hollywood más adocenado. Como define Aaron Rodríguez: «Un cine extrañamente situado entre dos tierras, a medio camino entre las etiquetas de lo *indie* o de lo autoral (...) y una cierta corriente de distribución y creación de identidades mucho más amplia que, sin embargo, no puede considerarse realmente *mainstream*» (RODRÍGUEZ, 2012: 189).

En un momento de la trama han de matar a uno de la tripulación para disponer de suficiente oxígeno gracias al cual el resto pueda llegar al punto desde el que lanzar la bomba. Entre los cinco supervivientes cuatro escogen matar al chivo expiatorio, en plena depresión porque se culpa de los problemas en que están inmersos. Votan si asesinarlo o no, con tres a favor y una en contra. Por suerte no concluyen la ignominia porque el deprimido se les ha adelantado y se ha cortado las venas.

En 2012 Emmerich propuso una solución igual de escandalosa: la humanidad no puede enfrentarse a la maldición maya del cambio de ciclo, con lo que acarrea de transformación de la Tierra, pero su ingeniería sí puede preparar cuatro grandes receptáculos en los que almacenar su civilización (y la vida) para que luego los supervivientes germinen un nuevo ciclo planetario. La diversión se plantea como si fuera para toda la familia, aunque en realidad sea una de las muestras de sociopatía intelectual más grandes nunca presentadas en el cine. En las arcas de Noé posmodernas, amalgama de la inventiva estadounidense y de la potencia industrial dictatorial china, caben cuatrocientas mil personas. ¿Quiénes serán los afortunados? El film deviene una de las grandes metáforas de las políticas implementadas tras la crisis del 2007-2008: entra una élite de privilegiados previo pago, mientras el resto de la población se deja a su suerte.

Si 2012 es una metáfora de la gran hecatombe económica que supone la crisis, como lo es, los cuatrocientos mil que se salvan son el uno por ciento de la gran élite financiera. Sobrevivirán aquellos que dispongan de fondos para pagarse el billete. Ni más ni menos. Si tienes, te salvas, y si no, ahí tienes la erupción volcánica: ya sabes lo que te toca. Pero no chilles demasiado, no vayas a interrumpir nuestro sueño en el arca de Noé 2.0.

Ya en el *remake* de *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Scott Derrickson, 2008) se había esbozado una idea similar: la especie humana se halla más allá de la salvación, pero el extraterrestre Klaatu pretende que sobrevivan especímenes del resto de tipos de vida del planeta, haciendo un poco de Noé, con bolas de energía en el papel de arca, y con una incoherencia conceptual evidente: van a eliminar a la humanidad porque esta va a acabar con la vida, y la forma de solucionarlo es acabar con todo excepto unos pocos individuos de cada especie escogidos. Tremendamente lógico.

En *Deep impact* ya se había planteado una solución análoga. Para protegerse del impacto de un meteorito, los expertos científicos del consejo deciden construir un remedo del arca horadando en la corteza terrestre, pero se modifica el tipo de elección en el film de Emmerich: la nueva arca de Noé está constituida por un 20 por ciento de la élite del país y un ochenta por ciento por sorteo.

En la otra fantasía de ese subgénero de meteoritos tan fructífero en estos años casi coetánea a *Deep impact*, *Armageddon*, la Nasa pergeña un ataque en toda regla al pedrusco sideral. Un meteorito se dirige hacia la Tierra. Detonar una bomba atómica en la superficie no serviría de nada, pero si se perfora el meteorito y se colocan entonces los explosivos en la profundidad, la onda expansiva hará desmenuzarse y cambiar la trayectoria como si a una bola de billar se le introduce dinamita. El Gobierno de los Estados Unidos envía a un perforador de petróleo y a su cuadrilla a que cumplan esa misión. Los petroleros salvarán al mundo. Se repite que el hombre — atención: no el ser humano — tiene la tecnología necesaria para evitar su extinción, idea que suscita sonrojo pero en la que confían los diversos personajes.

## 6. ¡EL CIELO SE NOS CAE ENCIMA!

Como se ha visto en el apartado anterior, un caso específico y con mucho éxito es el de los choques de meteoritos, de fuerte poder persuasivo. El tema de los meteoritos ya había vivido su primer momento de esplendor en diversas novelas de ciencia-ficción de los años treinta (WAGAR, 1982: 97), en los noventa el cine recuperó ese argumento.

Además, el subgénero permite reflexionar un poco a propósito de otro tipo de riesgo apocalíptico, de corte mucho más tradicional: aquél que parte de un suceso cósmico, no debido a una intervención humana, aunque en los ejemplos que propuestos ese subgénero se presenta desligado del origen sacro. El ser humano no participa del drama cósmico que lo pone al borde de la desaparición pero sí que, como en *Armageddon*, se permite la posibilidad de salvación en tales circunstancias extremas.

Con todo, no es ese el punto de vista de Lars von Trier. Propuesta según las características del cine de autor, el cineasta danés dividió su film en dos bloques. El primero escenifica una desastrosa fiesta de boda,<sup>19</sup> con una crítica a la alta sociedad, cuya decadencia queda patente en el gran momento ritual de toda cultura: unos esponsales. El segundo bloque describe los días previos al choque de Melancholia, con dicho estado de ánimo convertido en planeta. El film se estructura como un díptico, más bien dos medimetrajes engarzados, uno centrado en la gran mascarada de las relaciones sociales, el otro mostrando diversas formas de responder al desamparo cuando la melancolía se adueña del corazón: la desilusionada, la racionalista, la inocente y la desesperada.

El director aplicó una mirada corrosiva que deshace cualquier constructo social. El acercamiento del meteoro provoca que en la Red los predicadores y conspiranoicos alerten del desastre, pero como en tantos casos en este tipo de películas se teje una conspiración instigada por los poderes fácticos, con la complicidad de la denominada comunidad científica, personificada en el marido de la hermana, quien se burla de tal catastrofismo: Melancholia pasará de largo. Pero él mismo no lo cree por lo que finalmente se suicida. Von Trier metaforiza sobre la podredumbre social en el capitalismo avanzado; en el ser humano existen en potencia pura tanto la melancolía como la pulsión de Tánatos, expuestos

---

19 yourdickson4. (25 de abril de 2012). «Melancholia - "I just have one thing to say...enjoy it while it lasts" (John Hurt&Charlotte Rampling)» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=BbVfWCH9A1M>

fílmicamente en una representación naturalista en el sentido que aplica a tal concepto Deleuze (DELEUZE, 2003: 181 y ss.).

El cineasta cita un cuadro de Brueghel el viejo,<sup>20</sup> trazando paralelismos entre la obra pictórica y su film. Retrata a una familia de la clase alta no buscando sólo una indagación en sus psicologías sino que los toma como tipos sociales de la sociedad actual, expuestos socarronamente a la mirada del espectador. El fracaso de los esponsales dará paso a una crisis melancólica de la protagonista y a los diversos anuncios del choque del planeta. En muchas de las películas fantásticas, casi cada cambio en las circunstancias cósmicas es anunciado inicialmente por los animales, quienes al estar mejor conectados al cosmos, o al menos sus sentidos no tan distorsionados por el filtro racional que interfiere en el juicio sensible, podrán captar más fielmente lo que sucede.

Pese a que Von Trier parte de una excusa argumental idéntica a *Deep impact* o a *Armageddon*, el propósito del cineasta es muy diferente: mostrar el vacío existencial sobre el que se sustenta el ser humano tardocapitalista. Una sociedad en descomposición, como la mostrada en la pantalla, sueña en sus fantasías colectivas con pesadillas que avanzan un futuro lleno de calamidades. Von Trier optó por el planeta que choca contra la Tierra, casi como una puesta en movimiento de la *Melancolía* de Dürer,<sup>21</sup> estado de ánimo valorado como extremadamente fecundo para el arte desde la Antigüedad; a ello le sumó el aliento apocalíptico del vacío existencial posmoderno, un objetivo muy ambicioso.

Los otros dos ejemplos parten de intereses, objetivos, características formales y estructura muy diferentes. Ambas, como tantos otros productos del subgénero apocalíptico, continuaron la senda iniciada por el cine catastrofista de los setenta, pero sumando la espectacularidad de los efectos especiales de nuevo cuño. En *Deep impact* se pretende trazar un retrato con intenciones más realistas de lo acostumbrado en el cine de catástrofes. Mimi Leder consigue en el film momentos de emoción cuando algunos de los personajes afrontan su extinción personal<sup>22</sup> como inevitable pago para ayudar a otros, peaje necesario para que muchos sobrevivan. En este sentido *Deep impact* es superior a la media de producciones. Leder permite que sean los personajes los que concentren la emoción,<sup>23</sup> gracias a su voluntario canje de su vida para ayudar a otros, y con ella realiza una historia que, al fin y al cabo, trata fundamentalmente de la vida y la muerte mediante el realce de los valores morales de algunos personajes, pero aceptando que ello comporta consecuencias a menudo trágicas.

En cuanto a Michael Bay y su *Armageddon*, escogió otra táctica respecto a Leder. Geoff King considera que, a diferencia de *Deep Impact*, que busca agradar al público mediante una estructura narrativa más «clásica», *Armageddon* opta por la espectacularidad, un cine de atracciones o de impactos, (King, 2000: 164-173). Una de las consecuencias es que situó su punto de vista no en el lugar de simples

20 Giorgi Sukhitasvili. (19 de junio de 2013). «Melancholia Prologue» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=hBiH9eRI4\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=hBiH9eRI4_Y)

21 NangNangNangify. (25 de diciembre de 2011). «Melancholia - Ending 720p HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ueAYUp4rHZI>

22 Movieclips. (11 de octubre de 2011). «Deep Impact (9/10) Movie CLIP - The Ultimate Sacrifice (1998) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=vQWmd8REdaE&spfreload=10>

23 Movieclips. (11 de octubre de 2011). «Deep Impact (7/10) Movie CLIP - Jenny Reconciles With Her Father (1998) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TzMGDdUyHkQ>

ciudadanos o de quienes van a sufrir las consecuencias del meteorito, sino de los héroes que van a impedir que choque la roca, las fuerzas oficiales, la Nasa, el Gobierno, el ejército, los superhombres. A ese punto de vista le suma una búsqueda de la espectacularidad a cualquier precio. Videoclip de dos horas<sup>24</sup> construido con frases lapidarias, planos cargados de gestos supuestamente trascendentales de los personajes, música que subraya la emoción en cada secuencia, sensiblería y grandilocuencia, casi siempre ambas a la vez.

El origen de *Armageddon* resulta tan poco artístico como el «nombre de un concepto de mercadotecnia que todavía está por escribir» (MILLER et al., 2005: 203), de la Disney. Muchos de los productos *blockbuster* más artificiosos tienen una procedencia espuria. Acaban siendo dos horas de filmación con las que justificar campañas de marketing y productos de merchandising.

Unos aguerridos hombres han de volar hasta un meteorito para colocar en él una carga atómica. Ese grupo de especialistas está formado, como no, por astronautas, pero también por unos invitados inesperados: una cuadrilla petrolera que cumple el rol de salvador. En el filme se intenta agradar a un espectador macho, ya incluso con la elección de dichos heroicos perforadores de petróleo, con la evidente alusión sexual de dicha profesión. Exponen sin finuras ni hipocresías los gustos de un espectador tipo de una película *blockbuster* de acción, una fiesta de chascarrillos machistas y narcisismo cargado de testosterona.

*Armageddon* actualiza el prototipo del hombre de la frontera, los salvadores copian ese modelo tan querido por Hollywood, intrépidos hombres cargados de pecadillos —mujeriegos, alcohólicos, ludópatas, contrabandistas...— pero que en el fondo atesoran un buen corazón. Pocas situaciones concitan más reminiscencias macho que los cohetes y que unos hombres de la frontera cabalguen sobre uno de ellos, lancen el lazo, cacen al caballo loco del meteorito y lo domen. Ese impulso está en el origen primordial del clasicismo cinematográfico hollywoodiense.

El jefe de la cuadrilla, interpretado por Bruce Willis, encarna en sí mismo todo el espíritu de los perforadores petrolíferos. De él dice su futuro yerno que nunca fracasa. El personaje interpretado rudamente por Willis demuestra su casta de héroe sacrificándose por su futuro yerno,<sup>25</sup> a quien le ha tocado en suerte quedarse en el meteorito para hacer detonar la bomba atómica. Con ello evidencia su naturaleza de campeón.

## 7. UN HONGO MORTÍFERO

Ninguna manera de explicitar la imputación humana del apocalipsis resulta más novedosa, contundente y estética que dibujar gigantescas nubes en forma de hongo fruto de descargas nucleares. Desde las explosiones en Hiroshima y Nagasaki de la II Guerra Mundial el trauma ha permanecido latente o manifiesto en infinidad de obras. En los años ochenta la idea experimentó un *revival* aunque se lo presentó en dramas distópicos presentados con estilo realista, como en *El día después*.

---

24 celm 02. (29 de julio de 2007). «Armageddon - The Launch» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=fB\\_ZIORvD4c](https://www.youtube.com/watch?v=fB_ZIORvD4c)

25 Marso Rodríguez. (20 de marzo de 2008). «Armagedón (14/15)» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=k38jL5m5Jnc>

Con la caída del muro de Berlín el miedo neurótico a ese Apocalipsis quedó relegado, como era propio de una época de supuesto final de la historia. Sin embargo las razones para que ya no se temiera un ataque nuclear tenían poco de fundamentado. «Este fenómeno resultaba sumamente paradójico, puesto que el peligro del holocausto nuclear no había desaparecido a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Muy al contrario, habían aumentado los socios del “club nuclear” y hasta se habían producido momentos de gran alarma» (VEIGA, 2009: 264).

En la industria del *blockbuster* estadounidense se ha utilizado con generosidad el motivo. Una de ellas cae en el Raccoon city de *Resident Evil: Apocalipsis*<sup>26</sup> (*Resident Evil 2: Apocalypse*, Alexandre Witt, 2004) con el objeto de acabar con la plaga de monstruos provocada por la corporación Umbrella. También con una de ellas se intenta acabar con la invasión de *Monstruoso*, matando a los dos protagonistas. Por su parte, *Terminator 2: El juicio final*<sup>27</sup> (*Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991) no desaprovecha la consabida fascinación que suscita el hongo nuclear, con la inicial luminosidad y el vapor suspendido en el horizonte, y a los segundos la voraz onda expansiva, aniquiladora como un dios de la muerte. Como motivo iconográfico abruma por su capacidad de atracción.

En una película de serie B como *70 minutos para huir* (*Miracle Mile*, Steve de Jarnatt, 1988) el chico protagonista recibe por casualidad un supuesto chivatazo<sup>28</sup> que le informa de que ha empezado la guerra atómica por error. Tiene poco más de una hora para reunirse con su dormida novia y huir de la ciudad, en un retrato bastante surrealista del Los Ángeles del momento, formado por ejecutivos agresivos, transexuales, culturistas en el gimnasio a las cuatro de la mañana y demás fauna humana. La locura que se desata en la ciudad, pese a ser de madrugada, constituye uno de los motivos recurrentes de este ciclo de filmes.

*El día después* apostó por una estrategia cinematográfica diferente; intentó desenrollar una trama realista respecto a lo que sucedería en caso de hecatombe nuclear los Estados Unidos, ya que el resto del mundo poco importa: la globalización no ha comportado una difusión de pequeñas culturas en un escenario mundial, sino que ha multiplicado por todos los escenarios la misma obra de teatro con los mismos actores, replicándolos una vez tras otra. El filme destacó por razones morbosas, alimentadas por el gobierno de los USA presidido por Reagan, ya que el presidente quiso ver el estreno, lo cual aportó una buena dosis de publicidad gratuita a esta película rodada para la televisión.

En la película se plasma un conflicto que pasará a ser prototípico, motivo recurrente en un tipo de fantástico que tiende al nihilismo. Se trata del conflicto de una madre que se cuestiona si tener hijos o no en esas condiciones tan adversas. Por su intención de agitar conciencias, el destino de los personajes de *El día después* es más terrible que en otras producciones más fantásticas. La lluvia ácida corroerá cualquier objeto o animal existente. ¿Vale la pena traer a alguien a ese mundo?

Ese dilema materno queda diferido en *La carretera* (*The Road*, John Hillcoat, 2009). En la magnífica novela de Cormac McCarthy competentemente trasladada

26 Nicolas ZELLER. (1 de octubre de 2008). «Resident Evil apocalypse» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ahLr2VJMUU>

27 Johnathonmazur. (15 de julio de 2010). «High quality - Nuclear Nightmare (Terminator 2)\_mpeg-2video.mpg» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ZQz91Cx0Ato>

28 TheRblangl. (29 de marzo de 2014). «Miracle Mile The Call 1988» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ir9Q7gzOoz8>

a la pantalla, la madre protagonista decidió suicidarse, abandonar un mundo infernal pese a que su marido y su hijo intentaran retenerla con ellos. Los recuerdos felices de la madre suicidada atormentan a ambos personajes, memorias de una época más feliz en la que el orden cósmico aún permitía un espacio de felicidad personal.

En esta fantasía desilusionada se proponen dos modelos de vivir, extrapolables a cualquier situación aunque llevada la tendencia al extremo: o se es un caníbal que devora a los congéneres porque no ve en el otro a un igual sino un trozo de carne, o se es un padre protector que establece la más primordial de las relaciones sociales, la del padre o la madre con el hijo. Frente a la barbarie, el gran dique para contenerla reside en fortalecer los vínculos de la comunidad, sentir que el otro es más importante que uno mismo. Y cruzar la carretera hasta dar con el océano, sin caer en el canibalismo, según indicará el padre protector, quien establece unos principios éticos esenciales. Los personajes instauran una nueva humanidad con apenas rescoldos de la vieja.

Uno de los rasgos singulares de la película — y de la novela — es que no sitúa al público en el momento de la explosión nuclear o los primeros días posteriores sino mucho después, en unas consecuencias al menos vividas un lustro más adelante. Entonces ya casi no queda nada de la muerta civilización, simples vestigios como una lata de Coca-cola o el esqueleto de casas destartadas y coches calcinados. *La carretera* pone en imágenes la búsqueda incesante del arte contemporáneo de un impensable con-fin del mundo (ARGULLOL, 2007: 147, 153), la niebla y la lluvia ácida como representaciones de la evanescencia del yo humano en el tardocapitalismo y el posmodernismo, una humanidad huérfana de certezas. Padre e hijo buscan un fuego vivificador en ese más allá del cataclismo.

*El libro de Eli* todavía se sitúa a mayor distancia de la detonación atómica. Consigue la maravilla de que un superviviente de un ataque nuclear permanezca con un buen tono de grasa pese a que ha pasado treinta años de atmósfera contaminada y lluvia ácida, además de padecer una minusvalía como la ceguera, según se revelará al final; ¿de dónde ha sacado la comida diaria para ello? Se cita igualmente al gran legado del clasicismo hollywoodiense, con dos de sus géneros por antonomasia: el *western* junto a su heredera de las *road movies*. El código de este último género puede mezclarse de manera muy satisfactoria con lo apocalíptico, dadas sus características de pasear y contemplación. En cuanto al *western*, las bandas de ladrones remiten a los indios, la pandilla de moteros organizada hace de forajidos y el protagonista se presenta solo ante el peligro enfrentándose a los cuatros de turno.

No obstante, la potencia heroica del protagonista no se circunscribe únicamente a su puntería y a sus puñetazos sino que a ello le suma el campeonato mundial de alguna arte marcial,<sup>29</sup> el título olímpico de esgrima y un dominio del tiro con arco digno de un maestro zen. Todo ello mientras recita una Biblia que se sabe de memoria. Y padeciendo ceguera, según se verá en el desenlace.

El villano caciquil desea un objeto que manda buscar a su cuadrilla: quiere la Biblia como arma<sup>30</sup> para persuadir a sus súbditos para que se sometan mejor.

---

29 PheelKooL. (16 de septiembre de 2011). «The Book Of Eli- First Fight Scene» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=kKK7LmywKQQ>

30 Movieclips. (27 de mayo de 2011). «The Book of Eli #5 Movie CLIP - The Book Is a Weapon (2010) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=DqHxOQWW\\_Nw](https://www.youtube.com/watch?v=DqHxOQWW_Nw)

Concibe la Biblia no como un libro en el que se imparte una enseñanza espiritual, sino como la estrategia definitiva de adoctrinamiento y dominio. Por su parte, el protagonista defiende lo contrario: utiliza la espiritualidad como herramienta de liberación. En este caso, sería una alegoría de un tipo de religiosidad respecto a otra.

El angélico protagonista trae efluvios del pasado en forma de civilización hasta ese mundo. Sin embargo, cuando el cacique roba la Biblia cae en la cuenta de que el libro está escrito en Código Braille, por lo que aunque la posea no le servirá de nada. En este caso, las fueras de la luz intentan reconstruir la civilización desde su cultura, mientras que las fuerzas de la oscuridad lo intentan desde la estructura de poder. Narración milenarista, el protagonista tiene algo de peregrino hacia la Tierra Prometida en cuyo recorrido va difundiendo la buena nueva del Reino que llegará, o bien otro tipo de historia sagrada, con un héroe con una misión, en este caso portar un objeto sagrado que revitalizará a los supervivientes.

## 8. EL TIEMPO DEL MESÍAS ANUNCIADO POR PROFECÍAS MILENARISTAS

Un cine como el de Hollywood, sustentado en la glorificación de un individuo, tiene que sentirse necesariamente muy a gusto con la solución mesiánica entendida ésta como canto al poder del héroe carismático. El héroe mesiánico de Hollywood: «utiliza todo el arsenal melodramático cuando se encarna en un personaje despojado de cualquier sacralidad, pero investido de una misión suprema» (BALLÓ y PÉREZ, 2010: 60). El cine heredero del clasicismo hollywoodiense, para funcionar, tiene que estar protagonizado por un héroe omnipotente que concite la empatía del espectador, para que alimente su narcisismo al identificarse con él. Muchos de los personajes prototípicos del cine de Hollywood se inscriben en esa épica mesiánica, en algunos casos despojándolo de connotaciones religiosas y casi nunca incluyendo su autosacrificio. Aunque podría parecer que la idea de sacrificio está enraizada en el Cristianismo, en realidad es mucho más antigua, se encuentra ya en el Hinduismo o en las cosmogonías paganas cíclicas.

Pero según el Apocalipsis antes de la segunda venida de Cristo habrá un tiempo de tribulación. Esos códigos culturales también se dan en las cosmovisiones cíclicas, de hecho aún se encuentra más en dichas cosmovisiones, puesto que al ser el tiempo cíclico puede preverse lo que sucederá. En dos ejemplos de la época: *2012* y *Señales del futuro (Knowing)*, Alex Proyas, 2009), la profecía permitirá que algunos se salven y la creación de una nueva sociedad; con ello, el relato quedará inserto en un esquema circular, según el cual a la catástrofe la sucede una nueva sociedad adánica, tras la edad de hierro va la edad de oro.

Sin duda el relato más popular de profecías fue *2012*, de la que ya se ha comentado su peculiar forma de establecer las cuotas de salvación. El significativo título del filme alude a una supuesta profecía maya que teóricamente anunciaría el final de lo existente para ese año. Se inscribe en una corriente de ideas de nueva era tan potentes como para que Emmerich, con su olfato legendario por lo comercial, decidiera rodar un film sobre ello. «*Earth changes refers to imminent cataclysmic events affecting all or most of the planet, involving dramatic alterations such as massive earthquakes, the meeting of the polar ice cap, and the shifting of the planet's axis. These predictions occur frequently in New Age literature*» (BARKUN, 2003: 172).

2012 recuerda a una de esas fantasías tan del gusto *hippy* a finales de los sesenta o principios de los setenta en que una colonia de terráqueos viajaba por el espacio para ocupar planetas, pero en esta versión *new age* la fantasía adquiere un tono absolutamente clasista. Esa ideología comunicada por el filme se traduce en todos los aspectos de la producción. Los personajes y sus circunstancias están planteados para alimentar la megalomanía del espectador que se identifique con los dos protagonistas masculinos y femeninos — una pareja blanca y otra negra, para ampliar el espectro de identificación entre el público —; por el lado masculino, o bien el hombre honesto e imaginativo un poco alocado o bien el científico; en el rincón de las féminas, una madre de retoños que lucha a muerte por ellos junto a la inevitable y adorada profesional liberal.

La existencia de un texto codificado que permite avanzarse a lo que sucederá conforma *Señales del futuro*. ¿Los sucesos del universo están determinados por un orden interno de cosas y acontecimientos, o bien se trata de una serie ciega de hechos guiados por el azar?, se plantea el astrofísico protagonista. La vida se reduce a una cadena de accidentes y errores, afirma el astrofísico, convencido a resultas de no haber presentido la muerte de su mujer, tiempo atrás. El personaje cree que la química azarosa gobierna la existencia y su viaje como personaje será pasar de la teoría de la música del azar a un determinismo de acontecimientos cósmicos sincronizados, ¿por quién?

Cincuenta años atrás, una niña dibujó cómo imaginaba que sería el futuro, para introducirlo en una cápsula del tiempo que sería abierta cincuenta años después. Pero en lugar de fantasear con el habitual cohete o robot, la niña escribió hileras y más hileras de números en apariencia inconexos. No será hasta cincuenta años más adelante que el astrofísico descifre qué significan esos números: se trata de fechas de grandes catástrofes<sup>31</sup> junto al número de muertos en cada una de ellas. Como no, el primero en atraer su atención es el 11 de septiembre del 2001, fecha traumática en el imaginario estadounidense.

Pero lo que averigua el protagonista es que la última fecha de la serie indica el fin del mundo. Si en *Sunshine* el Sol se muere y la Tierra padece un invierno solar, en *Señales del futuro* sucede justo lo contrario: la repentina actividad solar exacerbada acabará por quemar la Tierra. Una tormenta solar va a exterminar la vida. Pese a lo desesperado de la situación, todavía hay cierta esperanza para la humanidad: unos extraños hombres se presentan al hijo, incluso en sueños. Los seres susurrantes actualizan la figura y la iconografía del ángel pero como seres de otras galaxias que vienen a ayudar a los humanos. «*Millennialism has included a generalized belief in the end of history, attempts to fuse alien arrival with Christian millennialism*» (BARKUN, 2003: 170).

El papel de los susurrantes angelicales<sup>32</sup> consiste en trasladar a algunos de terrestres a poblar otro planeta, Adán y Eva inician una nueva estirpe, que serán los papeles que desempeñen el hijo del protagonista y otra niña. Los niños van a ese mundo originario de la realidad primordial del mito, una realidad en que todo deviene símbolo y acto sagrado que origina los arquetipos, en que la conexión con lo trascendente es absoluta y en la que no es necesaria la religión puesto que nada se ha desligado del mundo. En consecuencia, viajan a la Edad de Oro de tantas

---

31 Movieclips. (22 de diciembre de 2014). «Knowing (1/10) Movie CLIP - Disaster Codes (2009) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_pWW7Xmat6o](https://www.youtube.com/watch?v=_pWW7Xmat6o)

32 Movieclips. (22 de diciembre de 2014). «Knowing (9/10) Movie CLIP - A New Beginning (2009) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=mb63Ds-XWQE>

mitologías. El resto de humanos se quedan en la Tierra terminal; el protagonista aprovecha para reunirse con los suyos y reconciliarse.<sup>33</sup>

## 9. LA HUMANIDAD POSAPOCALÍPTICA: UNA CUESTIÓN DE TESTOSTERONA

Paradójicamente, aunque todas las historias tratan del final de los tiempos, ni una de ellas en realidad confirma tal clausura definitiva. Concebir una cesación tajante de la vida o incluso meramente de la existencia humana en la Tierra se hace difícil. ¿El cese de todo puede pensarse? ¿O bien esa negativa a hacerlo se debe a razones narrativas? Pero si atendemos a la cosmovisión cíclica, con su eterno retorno de lo existente, inevitablemente algunas personas han de sobrevivir al cataclismo.

En la mayor parte de producciones fantásticas la idea de la humanidad posterior a un cataclismo se asemeja más a un infierno con demonios torturadores que a una nueva edad de oro habitada por una humanidad angelical. Con una representación del martirizado ser humano pos-apocalíptico comienza *Terminator*<sup>34</sup> (*Terminator*, James Cameron, 1984), en una breve introducción que contextualiza la trama. De las cenizas nucleares surgieron las máquinas para destruir a los humanos. Da para una metáfora si se piensa en las operaciones bursátiles automáticas, generadas informáticamente. El humano es el eslabón sentimental y por tanto débil de la ecuación económica, ideal de la verdadera deificación del mercado. «En su más perfecta versión el mercado funciona solo, caudal no dirigido de movimientos contables, ajeno a todos los engorros — demasiado humanos — del comprador y el dependiente» (Fernández Porta, 2008: 218). En la sociedad de *Terminator* las máquinas esclavizan a los pocos humanos supervivientes, internados en campos de concentración para que trabajen para ellas.

Otro de los futuros imaginados cambia la opresión tecnológica por una tiranía militar. A consecuencia de los daños padecidos por las catástrofes, en especial aquellas derivadas de la megalomanía humana, la civilización democrática desaparece, sustituida por el darwinismo social, con el más salvaje reinando, aún más si éste dispone del armamento de la sociedad previa. En *El cartero* (*The Postman*, Kevin Costner, 1997) la civilización presentada está reducida a comunidades independientes vinculadas por un solitario y ficticio cartero.<sup>35</sup> El personaje, en su deambular por las tierras yermas en que se ha convertido Estados Unidos, revitalizaría la esencia del país, simbolizada estrambóticamente en el servicio de correos. El protagonista se gana el sustento recitando a Shakespeare por las aldeas, protector de la cultura antes de su desaparición, último eslabón de un linaje. Un ejército de mercenarios recorre los pocos poblados reclutando a la fuerza a jóvenes. Se trata del ejército inspirado en las tesis de Holn, los holnistas. Sobre todo sigue las directrices de Holn el general de los paramilitares. La película

33 Movieclips. (22 de diciembre de 2014). «Knowing (10/10) Movie CLIP - At Earth's End (2009) HD» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=RDdc0-JD8Dk>

34 TheCountryGuy1000's channel. (31 de marzo de 2012). «The Terminator - Main Titles (HD)» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5WeO5ZxdCYM>

35 xGlowingDuckx. (27 de febrero de 2012). «The Postman (1997) Clip - The Boy With The Letter» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=NxzMzwskcBA>

falla en esa elección del antagonista, un enemigo demasiado obvio y mil veces tratado, cuyo poder de seducción es muy limitado en la actualidad.

Pero la serie por antonomasia que pone en imágenes los anhelos morbosos respecto a una humanidad posapocalíptica es *Mad Max*, con su reiteración del hombre hobbessiano. En ella se visualiza qué concibe la industria del entretenimiento como sociedad posapocalíptica, en resumidas cuentas una versión descarnada, un hombre egoísta y solitario que caza ratas entre los escombros, un poco el mismo tipo de humanidad imaginada para los orígenes en *Conan el Bárbaro* (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982). Los humanos que viven en ese universo despiadado luchan a muerte por los escasos recursos y los ciudadanos han perdido cualquier derecho, un panorama equivalente a lo que se asocia —quizá erróneamente— con la Edad Media o de manera aún más radical con las sociedades llamadas primitivas en el XIX. «*The idea of the "return" to medieval or prehistoric conditions becomes correspondingly easier to swallow*» (WAGAR, 1982: 125).

*Mad Max*<sup>36</sup> (*Mad Max*, George Miller, 1979), el primer eslabón de la serie, tiene más de fantasía futurista que apocalíptica, primando la espectacularidad del género de acción. En el escenario mostrado todavía perduran rudimentos de la vieja estructura social, como por ejemplo un cuerpo de policía; en él trabaja el protagonista Mad Max. El vacío de poder de una estructura social debilitada, los edificios desvencijados y la falta de personal remiten al concepto de Bronx trasladado al resto del planeta. El filme funciona según una exposición de prototipos de macho, casi como viñetas de cómics de explotación comercial, añadiéndole una factura visual muy deudora del inicio de la era del rock'n'roll. Los villanos viajan a lomos de motocicletas, en un cruce entre la iconografía de los Ángeles del infierno con la del indio norteamericano muy querida por el imaginario cinematográfico (de Marlon Brando a Kenneth Anger o Hopper y Fonda). Los motoristas querrán vengarse de la muerte de un compañero, de quien se ha ocupado Mad Max.

El éxito y la donosura de Mel Gibson aconsejaron enfatizar la faceta distópica y situar la segunda parte en un mundo más extremo para que el actor descollara más en las escenas de persecución. *Mad Max 2* (*Mad Max 2*, George Miller, 1981) se incluiría en un imaginario fantástico nacido de la crisis del petróleo; formaría parte de la paranoia colectiva suscitada por ese miedo de una manera mucho más decidida que su predecesora. Percatarse de una obviedad como que las fuentes de energía conocidas se agotan generó un subgénero fílmico.

El marco contextual en el que se creó la película vivía la consolidación del tardocapitalismo; en cierta forma esa es la antropología mostrada en la obra: un combinado con las pautas clásicas del cine de acción, un héroe individualista y poco comunicativo —sus puños son sus herramientas de diálogo—, un entorno de crisis económica perpetua, el hombre como lobo del hombre, el valor de la posesión de los recursos para dominar al resto de humanos, la contundencia y belleza lubricada del armamento, una estética de la violencia.<sup>37</sup>

Los que poseen la gasolina porque han arreglado una perforadora la protegen del acoso de una banda de salteadores *punkies* que procuran robarlo. Si en la

---

36 Gagtiger. (23 de mayo de 2015). «Mad Max 1- Vendetta (Scène Culte)» [Archivo de vídeo]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=vG\\_M9-XOTjQ](https://www.youtube.com/watch?v=vG_M9-XOTjQ)

37 Movieclips. (14 de enero de 2014). «Mad Max 2: The Road Warrior - Greetings from the Humungus Scene (2/8) | Movieclips» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=i2gVXd7FzhQ>

primera parte el escenario todavía era reconocible según las pautas del mundo occidental en los setenta, se mantenía el contacto con su mundo referencial, en la segunda el escenario ya se presenta como apocalíptico sin tapujos, con una estética tan deudora del sadomasoquismo como del movimiento *punk*.

Mad Max, se mueve con destreza violenta por ese marco apocalíptico; se trata de un antihéroe que se alimenta de latas de comida para perro. Contradictoriamente, el hombre huracán y agresivo que se comporta egoístamente se revela como un apologista de la legalidad, partidario del tipo de moralidad que asigna un papel social fundamental al contrato; de hecho, el loco Max se pasa media película alegando tener diversos contratos con la gente de la perforadora de gasolina, pactos que nuevos acontecimientos anulan; pese a todo, y a lo frágil de la situación, él sigue insistiendo en la legalidad de sus acuerdos.

Como en cualquier narración mítica que sigue el trayecto detallado por Joseph Campbell, también Max parece que va a perder. Su derrota parcial implica su retorno al campamento por obligación, así que Max no protege a la comunidad por voluntad propia sino por la fuerza avasalladora de los acontecimientos; claro que gracias a él conseguirán derrotar a las fuerzas de un caos mucho mayor, capitaneadas por el sádico Humungous,<sup>38</sup> personaje a medias entre luchador de Wrestling y el Amo sadomasoquista.

Con el correspondiente combate entre los dos grupos y la victoria de la legalidad concluye el film. El principio y el final de la segunda parte la sitúan en el tiempo mítico de los recuerdos del líder de una gran tribu que rememora toda la historia de cómo se fundó la comunidad en su asiento actual, mundo primigenio que resulta a su vez originario desde la perspectiva de cierto ideario hobbesiano y que aplica las tesis darvinistas a la sociedad. La tercera parte incide en ese imaginario, mientras que la cuarta, mucho más interesante, ahonda en el marco pos-apocalíptico, pero crea nuevos discursos respecto a las películas previas.

## 10. RESPUESTA PARA LA ESCATOLOGÍA TECNOCRÁTICA Y SU FINAL DE LOS TIEMPOS

Después de analizar las películas milenaristas de ese marco de cuatro décadas se puede intentar extraer unos cuantos puntos en común que construyen el relato de este Apocalipsis profano. A resultas de alguna desgracia, sea fortuita, sea causada por el ser humano, la civilización presente terminará, pero un pequeño grupo de humanos logrará sortear lo peor de la tragedia, aunque con algunos episodios en que serán testigos de la destrucción masiva, necesarios en un cine de atracciones basado en los impactos.

Así pues, pese a la aniquilación global, un grupo de supervivientes logrará crear en poco tiempo un eficiente refugio en el que protegerse, equipado con la tecnología más avanzada. Ese grupo de élite que prolongará la estirpe humana sobre la Tierra estará formado por aquellos inteligentes hombres despiertos y mujeres bellas que se puedan pagar tal derecho, concreción máxima de la ética calvinista: si se han salvado es porque se lo merecen y porque el Dios del cine así lo ha dispuesto, regla sagrada que se puede aplicar asimismo a la inversa: si la

<sup>38</sup> El Duderina. (4 de agosto de 2014). «You will know the vengeance of Lord Humungus!» [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=6x2C4LMBGI8>

muchedumbre es aniquilada quiere decir necesariamente que se lo han ganado a pulso.

Pero esta profusión de dramas escatológicos según el modelo reiterado una y otra vez en este periodo invita a preguntarse por las razones de ello. ¿A qué se debe el gran aumento de este tipo de fantasías en las cuatro o cinco últimas décadas? A estudiosos de los años setenta les sorprendió que el sentimiento apocalíptico se mantuviera en sociedades poseedoras de un alto índice de riqueza, refinamiento cultural y tecnología avanzada (MORALES, 1980: 23 y ss.). Como se ha visto, uno de los temas preferidos de las fantasías colectivas (cine) durante el tardocapitalismo lo ha constituido sin duda su temor morboso por la destrucción del planeta; el peso del miedo apocalíptico se ha hecho sentir durante las sucesivas generaciones, medusa con mil serpientes por pelo, mil posibles terrores apocalípticos, desde la invasión extraterrestre al peligro nuclear, pasando por la hecatombe ecológica. ¿Alguna cultura anterior fantaseó tan morbosamente con las imágenes de su posible extinción en un final de los tiempos apoteósico? Esa tendencia ha llegado a la sobreexposición omnipresente durante la segunda década del siglo XXI.

Además, en ninguna otra sociedad esa preeminencia se ha traducido visualmente con la intensidad que, en ésta, con imágenes tan fascinantes, aquello que Susan Sontag llamó imaginación del desastre (SONTAG, 1996: 274-295) en un celeberrimo e influyente artículo, cuya sombra alcanzó a las siguientes generaciones de estudiosos, como por ejemplo J. P. Telotte o Geoff King. Ni siquiera hubo tal proliferación, aún menos con tal intensidad en lo visual, durante el cristianismo primitivo, cuando muchos creyentes estaban convencidos de que la parusía de Cristo estaba a punto de llegar. Así pues, ¿por qué esta necesidad de mostrar el final de los tiempos? Durante siglos, lo apocalíptico fue tenido a menudo como propio de alguien con un exceso de pasión religiosa, y provocaba el desdén condescendiente de la sensata gente de bien, pragmáticos con sentido común, pero en los últimos años se ha extendido en buena parte de la población, que ha visualizado en su santuario de sueños colectivos —el cine— cómo será el final de su civilización y cómo comportarse entonces (saqueando).

Entre otros factores, y pese al anunciado final de la historia por supremacía ultraliberal, estas décadas han sido muy agitadas socialmente, incluso en ciertos momentos se ha producido una pérdida de riqueza por parte de las clases media y baja. Los criterios ultraliberales que rigen la fase del capitalismo avanzado generan grandes desigualdades económicas. Quizá ese marco de malestar y de desesperanza lo expliquen: «*Apocalyptic narratives, in this typical sense, appear in relation to moments of social upheaval and disconnection*» (PHILLIPS, 2005: 186).

Otro elemento a tener presente ha sido el uso de Internet como medio de difundir ideas, saltándose los filtros marcados por el discurso más oficialista en los medios analógicos. La naturaleza del medio de la Red ha estimulado el número de hipótesis milenaristas y su difusión: «*This communications milieu, in which self-validating rumors and urban legends can spread with unrivalled rapidity, has had particularly important implications for the spread of millenarian and apocalyptic beliefs*» (BARKUN, 2003: 14).

Otro factor vinculado a lo mediático se halla en la gran fuerza visual concentrada en episodios de máxima destrucción, como los varios tsunamis del periodo, los incendios forestales de cada verano o el mayor de todos ellos en fuerza emblemática, que no en capacidad de destrucción: lo acaecido el 11 de septiembre de 2001, que impactó todavía más por esa asociación milenarista,

con titulares en la prensa que anunciaban el Apocalipsis (BARKUN, 2003: 170), tendencia incrementada los últimos años con otros ataques terroristas masivos. Y vinculado al anterior, como reflexiona Telotte, la aparición de nuevos efectos especiales generados digitalmente capaces de hacer visible fantasías hasta hace poco que ni siquiera se podían concebir porque no hubiesen podido llevarse a la pantalla (TELOTTE, 2002: 140-141).

Para Susan Sontag las películas que apelan a la imaginación del desastre están reflexionando sobre lo impensable, plasman aquello que se mantiene en el con-fin argulloliano, he ahí su seriedad (SONTAG, 1996: 294-295). Pero, ¿qué es lo impensable para la sociedad contemporánea? En la repentina, inesperada y todavía no aceptada situación que reveló la crisis iniciada en 2007 se halla una respuesta. Las promesas de infalibilidad y crecimiento ilimitado suscitadas por la ideología ultraliberal, planteadas hasta entonces, demostraron ser ilusorias. Durante años tal ideología planteó la falta de variantes posibles a su sistema, el famoso *There is no alternative* de Margaret Thatcher; la perspectiva de reflexionar en un contexto social que no fuera tardocapitalista se hizo, ya no imposible, sino inimaginable, pero las circunstancias lo han convertido finalmente en real (FISHER, 2009: 78). Por tanto, la sociedad de la globalización se halla desde aquel año en un lugar que todavía no puede cartografiar; ha despertado en el con-fin. Debido a ese motivo en los últimos años la imaginación del desastre ha vivido una especie de paroxismo, con constantes *blockbusters* basados en argumentos apocalípticos.

¿Qué tipo de humanidad genera el convencimiento de que la extinción de la especie está próxima? Está claro que el riesgo de destrucción masiva tiene que valorarse, pero que el gran creador de imaginario colectivo que constituye el *blockbuster* lo exponga reiteradamente crea un ciudadano morbosos que siente un placer esteticista ante esa destrucción universal, «*exists in the human race an "irresistible urge to catastrophe" if the shadow instincts get out of hand and overpower humanity with their brute force*» (IACCINO, 1998: 39), un instinto tanático en la dimensión social que estimula una actitud pasiva, conformista, contemplativa. La actitud propia de un final de los tiempos banalizado, vacío, gélido, listo únicamente para desarrollar una curva climática atractiva y para fijar los distintos roles sociales. En opinión de Fisher, la búsqueda interesada de la apatía o de hacer menos sensible a la población constituye un objetivo del realismo capitalista. En este sentido, las catástrofes naturales serían una de las manifestaciones de lo Real, dicho en el sentido lacaniano, que destruiría el marco conceptual de esa corriente ideológica contemporánea, una impugnación a su convencimiento de la obligatoriedad de implementar sus postulados (FISHER, 2009: 16 y ss.).

La creencia en un Apocalipsis secular, sin apenas contenido sacro, se ha ido filtrando en capas cada vez más extensas de población, hasta el extremo de que la retórica de la crisis económica ha copiado los discursos de esas películas, buscando contextualizar la crisis del tardocapitalismo en un imaginario tremendista escatológico: «*Whole nations and the world community at large can now easily fall prey to apocalyptic hysteria, transmitted through the media and sometimes stage-managed by governments in the interest of ruling elites.*» (WAGAR, 1982: 110). ¿No tendrá algún tipo de relación con la doctrina del *shock*?

Los tipos de mensaje promovidos por la cultura del miedo con sus continuas visiones de aniquilación planetaria en lugar de estimular las ganas de transformación para mejorar, alimentan la apatía ciudadana respecto a lo público, en una incitación al egoísmo, en un círculo vicioso retroalimentado. Si

ya no hay solución para los problemas presentes y el mundo se va acabar, ¿para qué esforzarse? Obviamente esa resignación fatalista beneficia a alguien: a quien ostenta la situación de privilegio en el presente.

Ello por lo que comporta en la faceta individual, en la colectiva, la idea de Apocalipsis inminente o en desarrollo permite una política de estado de excepción. Para muchas de las producciones de Hollywood, cualquier excusa es buena para encumbrar el ejército a la cota máxima de poder con la cual pueda controlar férreamente a la población. Y todavía existe una consecuencia peor que las anteriores: el riesgo de la profecía autocumplida, empujar a los acontecimientos de manera nihilista para que finalmente suceda lo que se ha visto tantas veces en la pantalla. «Era como estar viendo una película pero en la vida real», constituye una de las frases más reiteradas cuando sucede alguna catástrofe. Y todo ese caldo de cultivo se desprende de algunas de las películas más taquilleras del periodo.

En cualquier caso, una de las consecuencias esperanzadoras que pueden deducirse de este ciclo de películas es justamente la contraria de lo que pretenden ilustrar: el ciclo del mundo no puede detenerse, en la gran obra de teatro siempre quedará alguien en escena. Aunque sea Mad Max.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, R. (2007): *El fin del mundo como obra de arte: un relato occidental*, Acantilado, Barcelona.
- BALLÓ, J.; PÉREZ, X. (2010): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.
- BARKUN, M. (2003): *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*, University of California Press, Berkeley.
- DELEUZE, G. (2003): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- DUQUE, F. (2000): *Filosofía para el fin de los tiempos*, Akal, Madrid.
- FERNÁNDEZ PORTA, E. (2008): *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Anagrama, Barcelona.
- FISHER, M. (2009): *Capitalist Realism: Is there no alternative?*, Zero Books, Ropley.
- IACCINO, J. F. (1998): *Jungian Reflections within the Cinema. A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes*, Praeger, Westport.
- KING, G. (2000): *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*, I. B. Tauris Publishers, London-New York.
- KUHN, A. (1992): «Introduction: Cultural Theory and Science Fiction Cinema», en A. KUHN (ed.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London-New York: 1-12.
- MARCOS ARZA, M. (2004): *Tim Burton*, Cátedra, Madrid.
- MILLER, T. et al. (2005): *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Paidós, Barcelona.
- MORALES, M. (1980): *Milenarismo. Mito y realidad del fin de los tiempos*, Gedisa, Barcelona.
- PHILLIPS, K. R. (2005): *Projected fears: Horror films and American Culture*, Praeger, Westport.
- RODRÍGUEZ, A. (2012): *¡Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar*, Notorius, Madrid.

- SONTAG, S. (1996): «La imaginación del desastre», en *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid: 274-295.
- TELOTTE, J. P. (2002): *El cine de ciencia ficción*, Cambridge University Press, Madrid.
- Veiga, F.(2009): *El desequilibrio como orden. Una historia de la posguerra fría. 1990-2008*, Alianza, Madrid.
- WAGAR, W. W. (1982): *Terminal Visions. The Literature of Last Things*, Indiana University Press, Bloomington.
- ZIZEK, S. (2006): *Mirando al sesgo*, Paidós, Barcelona.