

PAISAJES DESOLADOS (EL CAMBIO CLIMÁTICO Y EL CINE)

Pilar Pedraza

Departament d'Història de l'Art

Universitat de València

Vamos a ocuparnos en estas líneas de algunas películas que han impresionado profundamente la imaginación de los espectadores, porque se refieren a algo que, aunque amenaza *objetivamente* a nuestro planeta, es difícil de percibir como tal si no es por medio de una representación, a causa de la amplitud aparente de sus tiempos y de nuestra escasa conciencia sobre las cuestiones que afectan globalmente a la naturaleza, frente a la acelerada percepción de las cosas humanas en la era de la información.

El cine es capaz de condensar en dos horas una catástrofe que depende de numerosos procesos y no se desencadena súbitamente sino poco a poco, como el deshielo de los casquetes polares. Por eso Green Peace ha saludado la película *El día de mañana* (*The Day after Tomorrow*, 2004) del alemán afincado en Estados Unidos Roland Emmerich, con simpatía, por su carácter pedagógico, por desarrollar con continuidad a lo largo de 120 minutos, ante los ojos de los espectadores un drama de magnitudes planetarias que éstos no pueden percibir en su totalidad por otros medios. Efectivamente, esta película posee esa virtud pedagógica, y en tal sentido es valiosa y positiva, aunque no está de más completar su visión con otra anterior, menos clara aparentemente, pero muy rica en significados y referencias de carácter antropológico y cultural más que espectacular. Nos referimos a *La última ola* (*The Last Wave*, 1977) del australiano Peter Weir. Porque la capacidad de simbolizar propia del cine como arte, no se agota en la representación condensada de las cosas. Va más allá y crea metáforas y sueños.

Peter Weir (Sydney, 1944) pertenece a la llamada “nueva ola” australiana, más tardía que la europea y más influida por el cine norteamericano, con películas como *Picnic en Hanging Rock* (1975), *La última ola* (1977), *Gallipoli* (1981) o *El año que vivimos peligrosamente* (1982). Es director y guionista de un cine que, sin dejar de ser comprometido e innovador, ha triunfado comercialmente, en especial con las películas de su etapa hollywoodiense, como *Unico testigo* (1985), *La costa de los mosquitos* (1986), *El club de los poetas muertos* (1989), *Matrimonio de*



1. *The Day After Tomorrow*.

conveniencia (1990), *El Show de Truman* (1998) y *Master and Comander* (2003). Su cine se caracteriza por un interés especial hacia la psicología y la humanidad de sus personajes, y por una acentuada inclinación hacia todo lo relativo al encuentro o choque de culturas, tratado como el universo donde se desenvuelven las historias y los conflictos, como en *Único testigo*, centrada en la cultura amysh, y *La última ola*, cuyo tema de fondo es la mala conciencia de los blancos por la extinción de los aborígenes australianos.¹

La historia narrada en *La última ola* es aparentemente sencilla, pero de gran complejidad interna y dotada de un simbolismo arcaico que se entrelaza con el racionalismo contemporáneo. David Burton (Richard Chamberlain), un joven abogado de Sydney, casado y con dos hijas pequeñas, se hace cargo de la defensa de un grupo de aborígenes a los que se acusa de haber dado muerte a uno de los suyos. En su investigación de lo sucedido, Burton cuenta con un joven aborígen, Chris Lee (David Gulpilil), que le inicia en algunos misterios de la tribu secreta de

¹ *Título original:* *The Last Wave*, Año: 1977, Productora: Ayer Productions / McElroy & McElroy, *Director:* Peter Weir, *Guión:* Peter Weir, Tony Morphett y Petru Popescu, *Reparto:* Richard Chamberlain (*David Burton*), Olivia Hamnett (*Annie Burton*), David Gulpilil (*Chris Lee*), Frederick Parslow (*Reverendo Burton*), Vivean Gray (*Dr. Whitburn*).

Sydney. Según los aborígenes, Burton es un *múlculul*, un hombre con poderes. Burton se va introduciendo en ese mundo arcaico y fascinante, y tiene sueños premonitorios en los que aparece abundante agua e inundaciones. Al mismo tiempo, la climatología real va cambiando y la lluvia es torrencial y constante. Burton acaba recorriendo un santuario subterráneo situado debajo de unas fábricas de gas abandonadas, y en la salida al mar se encuentra con su destino en forma de una ola gigantesca que lo engulle. Este es, a grandes rasgos, el argumento del film.

Los planos de comienzo y final de la película son enigmáticos: un aborígen pinta una figura geométrica en un abrigo rocoso; David Burton se enfrenta con una gran ola de color esmeralda, que no sabemos si es real o imaginaria. Hay un prólogo, cuya acción transcurre en Australia Central, en el desierto, donde todavía hay tribus aborígenes que practican la religión animista que les es propia. En el cielo azul, despejado, suenan truenos incongruentes. A la puerta de sus casas, los aborígenes miran hacia arriba sin sorpresa. Unos niños, en un colegio para blancos, juegan en el recreo, cuando oyen también los truenos. “No hay nubes”, dice uno. Empieza a llover con fuerza, mientras sigue luciendo el sol. A la maestra le parece extraño que llueva en noviembre, cuando el tiempo es más seco. Los niños se refugian en la escuela. Empieza a caer un granizo enorme, grandes trozos de hielo que rompen los cristales de las ventanas. Más tarde, en Sydney, oiremos la noticia de esta tormenta, procedente de Australia central, por la radio de un coche.

Fin del prólogo y cambio de localización. Del desierto a la ciudad. Estamos en Sydney, en un ambiente urbano. El tráfico es denso bajo una lluvia torrencial. Paraguas y coches llenan el encuadre. Ahora conoceremos al protagonista y su entorno familiar. De vuelta del trabajo, Burton cena en casa con su mujer Grace (Olivia Hamnett) y sus dos niñas. La apacible escena se ve interrumpida cuando advierten que por la escalera que lleva a los dormitorios empieza a deslizarse una mancha de agua que empapa la moqueta. Se asoman al hueco de la escalera y ven que cae mucha agua. Es como si lloviera dentro de la casa. Burton descubre que se ha salido la bañera, que alguien ha dejado tapada y con los grifos abiertos. Es una premonición de algo que ocurrirá más tarde. Por la noche, sigue lloviendo. Asistimos al primer sueño de Burton: la silueta de un aborígen bajo la lluvia. Desde hace tiempo, Burton tiene problemas de insomnio y pesadillas. En una reunión familiar de domingo, su padre –pastor protestante– le recuerda que de pequeño soñaba que los taxistas le robaban el cuerpo.

A partir de este momento empieza la segunda línea de la historia: un aborígen de aspecto mestizo roba, en un espacio que parece formar parte de unas alcantari-llas, unos objetos sagrados, entre ellos una *churinga*: una piedra negra triangular con grabados geométricos. Un aborígen le dice: “Robaste lo sagrado. Morirás”. En una taberna con denso ambiente popular, casi folclórico, en la que beben blancos y aborígenes, el ladrón parece desesperado. Entra un grupo de aborígenes, le sacan y le persiguen por la calle. El dueño del bar, un blanco que se las sabe todas, despista a la policía. Suena música aborígen tocada con el instrumento llamado *didjeridu* (ver más adelante) mientras acorralan al ladrón. Desde un coche un

hombre le hace signos mágicos con un punzón de hueso. El ladrón cae y le vemos muerto en el suelo. Por medio de la puesta en escena se nos hurta una visión clara de lo que ha sucedido, porque el suspense sobre ello en ese momento va a ser importante en el relato. ¿Ha muerto el hombre accidentalmente, cayendo borracho sobre un charco y ahogándose, o le ha matado un conjuro como castigo a su sacrilegio? Comienza la investigación policial. La autopsia no revela nada. Se conjetura que pudo asfixiarse. Lo único cierto es que “se le paró el corazón”, según el forense. En realidad no saben la causa de la muerte, pero detienen e inculpan a los cinco hombres que le acompañaban.

La lluvia continúa cayendo torrencialmente. Al menos en dos planos alejados entre sí en el tiempo, vemos al fondo la casa de Burton bajo la tormenta y en primer término un grifo oscuro goteando, que acentúa el carácter inquietante de la lluvia. Burton sueña que le visita un joven aborigen, que le tiende uno de los objetos robados: la *churinga*. Los abogados discuten la cuestión de si las leyes tribales que sirven para dirimir conflictos entre los aborígenes organizados en tribus, sirven también en Sydney, donde no hay tribus y los llamados “negros” son iguales que los blancos ante la ley. Chris Lee hace una aparición estelar en una reunión de los abogados con los cinco encausados. Es un joven oscuro, inteligente y carismático, reservado pero no “mudo” como sus compañeros. Puede servir de enlace entre Burton y la cultura ancestral de los aborígenes.

Burton invita a Chris a cenar en su casa para ver si puede sonsacarle alguna información, ya que parece más comunicativo que los otros. El joven se presenta con un hombre maduro y de aspecto imponente, llamado Charlie (Nandjiwarra Amagulla). “Un brujo”, dicen las niñas, y en efecto, lo es. No habla inglés. La esposa de Burton está extrañada y un poco irritada porque su marido dé tanta importancia al asunto de los aborígenes, pero también curiosa. No ha visto nunca a un “negro”, dice a su marido cuando oyen el timbre de la puerta. Los invitados piden ver sus álbumes de fotos. El viejo se interesa por un bisabuelo materno de Burton que aparece en unas ruinas bajo un dintel con una serpiente grabada. Le preguntan por su clan y su territorio, a lo que él sólo puede responder que nació en levante, en América del Sur.

Más adelante, en una conversación con el joven Chris, éste le replicará que la ley es más importante que el hombre, y le dirá que los sueños son sombras de algo real. Burton le ha contado sus sueños. Chris le dice que él, Burton, es un *múlcurul* venido de levante, un hombre del que ha tomado posesión un habitante del mundo de los sueños. Debe tener cuidado, porque lo que le dicen sus pesadillas es verdadero, y le están avisando de algo grave. Le habla de ciclos con apocalipsis y renacimientos, acompañados por olas de frío y grandes lluvias. El joven despliega ante Burton los conocimientos y los arcanos de la concepción del mundo propia de su pueblo, y él por su parte va asimilándolos más profundamente de lo que cree.

Burton ve reflejarse en las ventanas de Sydney el sol poniente, como un incendio, mientras por el cielo corren pesados y oscuros nubarrones. Llueve negro lodo. Inquieto y angustiado, busca al brujo Charlie, se sienta con él en el suelo de su habitación en el barrio aborigen y entran en una especie de ligero trance. Burton re-

conoce ante sí mismo que, en efecto, es un *múlcurul*. En los días siguientes, las lluvias continúan y se intensifican. El agua entra por el salpicadero del coche de Burton, quien tiene una visión. Ve a la gente de la calle sumergida en agua, ahogada, en un silencio acentuado por ruidos acuáticos en la banda sonora. Comienza el juicio de los aborígenes por la muerte del ladrón de fetiches. Burton, que los defiende, saca el hueso con el que hicieron el trabajo al ladrón, creyendo erróneamente que va a sacarlos del atolladero con la hipótesis de que no fue asesinado sino castigado por la ley de su tribu, de lo cual hay precedentes en la jurisprudencia australiana. Al ver secretos tribales sacados a la luz, Chris monta en cólera y arremete contra Burton, al que acusa de no entender nada y haber tomado por válidas las cosas que pertenecen a otra época y no tienen vigencia. Burton pierde el juicio y los aborígenes van a la cárcel.

La última parte del film muestra a Burton totalmente solo, enfrentado a su destino y a los fantasmas que le habitan. En la casa vacía —Annie y las niñas se han ido— vive la experiencia de una especie de invasión de la naturaleza, como si ésta tratara de recuperar un espacio que es suyo. Un pequeño terremoto desestabiliza la construcción. Llueve en el interior, lo que constituye una imagen especialmente siniestra, como en *Dark Water* o en *Solaris* de Tarkowski. El huracán arranca las ramas de los árboles y las hace entrar en la casa por las ventanas. El búho totémico de Charlie ronda por allí.

Chris conduce a Burton al lugar sagrado de la tribu secreta de Sydney. Está situado en las afueras, en el subsuelo de una antigua fábrica de gas, construida a su vez sobre unas cloacas, bajo las cuales se encuentra el santuario. Para acceder a la parte más sagrada, hay que atravesar una puerta con una serpiente esculpida en el dintel. Chris deja solo a Burton, diciendo que regresa con su pueblo al país de los sueños, lo que introduce en el texto una sugestión y una apertura inconvenientes, que no tendrán futuro. Burton se queda solo en la caverna, donde ve unas pinturas que presagian una gran ola, y encuentra, sobre una momia, una máscara cuyos rasgos son semejantes a los de su rostro. Está recogiendo objetos, cuando sale de entre las sombras Charlie vestido de ceremonia, con la cara pintada. Grita y se clava la chruringa negra que en un sueño de Burton vimos chorreando sangre. Burton trata de salir, llevando consigo un saco con los objetos sagrados que ha podido recoger. Reptando por las cloacas, chapoteando en aguas negras, en una situación y un tratamiento del espacio que sugiere un nacimiento, sube a la fábrica y sale al exterior por unas tuberías de arcilla que dan al mar. Sigue el reguero de aguas negras hasta la orilla. Amanece. Unos primeros planos del rostro de Burton alternan con vistas fantásticas de una gran ola de color esmeralda. Cierra los ojos con expresión resignada o de aceptación y la imagen funde en negro.

Por su trabajada ambigüedad en el manejo de lo racional blanco y lo mágico aborígen, *La última ola* pasa por ser una de las películas fantásticas de mayor calidad de los años setenta. Pero es más que una película de género, o tal vez habría que decir que no es de género, al menos no del género fantástico, sino un *thriller* antropológico, como *Unico testigo*, aunque más intimista y subjetivo. En *La última*

ola, el choque cultural se produce, en la persona de Burton, entre la sociedad blanca moderna y las viejas tribus en extinción, evocadas todavía por el romanticismo y la mala conciencia de los blancos, cuando la propia civilización está en peligro por los abusos sobre el medio ambiente y los signos de la naturaleza hablan del fin de los tiempos, como hablaron los ancestros en sus visiones y su arte sagrado.

Peter Weir, como Werner Herzog con su film *Donde sueñan las verdes hormigas* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984), representa la cultura de los aborígenes australianos sin esperanza ni romanticismo. Ambos saben que se trata de un residuo, pero también se confiesan fascinados por él. Los hombres oscuros que han vivido en contacto con la naturaleza, sintiéndose hermanos de los animales, las plantas e incluso las montañas y las piedras, atraen fuertemente a los blancos que les han desalojado de su mundo y han destruido sus dioses. Descienden de pueblos dotados de lenguaje y de leyes, que vivieron en armonía con una naturaleza no violada por la agricultura. Hombres y mujeres de la edad de piedra, creadores de una rica literatura oral y de música y artes plásticas, abordaron Australia hace unos 50.000 años, en varias oleadas, desde distintos lugares de Asia, tal vez de India a juzgar por sus rasgos físicos, que nada tienen que ver con los africanos. De un millón de habitantes a la llegada de los europeos a principios del siglo XVII, en la actualidad sólo quedan unos 200.000. El impacto que supuso para la cultura aborígen el asentamiento de holandeses e ingleses en el siglo XIX fue enorme y devastador. A mediados del XX consiguieron ciertos derechos sobre la tierra. Durante los años 80 y 90 del siglo XX, los distintos gobiernos australianos desarrollaron una serie de medidas destinadas a la mejora de sus condiciones de vida. En las grandes ciudades hay pocos aborígenes. Como dice la mujer de Burton: “Mis bisabuelos ya vivían aquí y sin embargo esta será la primera vez que vea un aborígen”.

Peter Weir y Werner Herzog hacen un esfuerzo por mostrar cómo son, al menos, estos hombres del paleolítico, o cómo los ven ellos, con toda la extrañeza de gente que no ha tenido nada en común con los blancos ni con ninguna otra cultura y que ahora trabaja en la construcción o son mecánicos, o bien, algunos de ellos, sobreviven desnudos como en el pasado en sus tierras, manteniendo sus redes tribales y sus creencias en el tiempo de los sueños y la serpiente creadora. Pues para los aborígenes de las distintas tribus, la creación y ordenación del mundo tuvo lugar en un tiempo mítico, el “Alchera”, Dreaming o Dreamtime, “Tiempo del Sueño”, del que se valen los dos directores como barrera entre las cosmogonías respectivas de blancos y “negros”.

*Donde sueñan las verdes hormigas*² viene a ser un sueño del propio Herzog, que inventa el conflicto de unos aborígenes con una empresa extractora de mineral

² *Productoras*: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF, *Director*: Werner Herzog *Guión*: Werner Herzog, Bob Ellis, *Fotografía*: Jörg Schmidt-Reitwen *Música*: Wandjuk Marika y fragmentos de Gabriel Faure, Ernst Bloch, Klaus-Jochen Wiese, Richard Wagner, *Montaje*: Beate Mainka-Jellinhaus, *Intérpretes*: Bruce Spence (Lance Hackett), Wandjuk Marika (Miliritbi), Roy Marika (Dayipu), Ray Barrett (Cole), Norman Kaye (Balwin Ferguson), Colleen Clifford (Strehlow), Ralph Cotterill (Fletcher), Nicolas Lathorius (Arnold), Basil Clarke (Juez Blackburn), Ray Marshall, Gary Williams, Dhungala Marika.

por unos terrenos donde tienen su habitat unas hormigas verdes que nunca existieron, y que el cineasta y artista contemplativo Werner Herzog inventa y relaciona con el *Dreamtime* que tanto juego da en la película de Peter Weir. El soñador Herzog es, sin embargo, más fiel a la realidad que el australiano. Su música no tiene un *didjeridu*³ dentro de la banda sonora sino tocado en campo por un aborigen. El paisaje inmóvil, de arenas rojas polvorientas, punteado por los conos más claros de los falsos termiteros, o tembloroso tras la película de aire caliente que tiembla como cristal líquido, tiene el realismo alucinado de la ensoñación que aligera el mundo sin borrarlo.

Esta película inmóvil, en la que paradójicamente, como ocurre con frecuencia en las obras de Herzog, no se da respiro al espectador, cuenta entre sus primeros episodios con el de una vieja dama que pide ayuda al ingeniero Lance Hackett, responsable de las minas de Mintabi, para rescatar a su perro Franklin, que se ha metido en una de ellas y no sabe salir. Hackett no puede ayudarla. La mujer se sienta ante la puerta de la mina bajo una sombrilla y espera. Esperará durante toda la película, Quizás todavía esté allí. En la extravagancia, en la virtud minimalista, en el valor que sufre en silencio y espera, hay algo de budista o de aborigen. La estrategia de protesta de los aborígenes ante la violación de sus santuarios naturales consiste en sentarse bajo el sol y esperar. Y si, como en este caso, no obtienen respuesta satisfactoria, si los chiflados blancos se empeñan en desalojar a las hormigas verdes con sus explosivos y sus bulldozers, piden como compensación un avión verde del ejército que han visto en Sydney al ir a reclamar sus tierras en un juicio que recuerda el de la película de Peter Weir. El avión parece una enorme hormiga verde y puede conducirles al tiempo de los sueños. Pero no están preparados para tener un avión. La primera pista que construyen es un diminuto cuadrado de suelo aplanado y rodeado de piedras blancas. Pero enseguida consiguen que Hackett les construya con los bulldozers una pista de aterrizaje. Incluso llegan a volar con el trasto.

Un episodio de menor envergadura que el del avión militar, pero no menos significativo, es el del supermercado del pueblo, donde los hombres acostumbran a reunirse. Se sientan en un rincón, en círculo. El encargado explica a Hackett que antes había en ese lugar exacto un árbol sagrado, al que los hombres acudían para lograr la fertilidad. Ahora que no está el árbol, acuden al mismo lugar. Si no lo hicieran, no habría nacimientos. “Pongo ahí los productos poco solicitados, como los barnices”, explica el hombre a Hackett. Porque entre los blancos también hay sabios pacientes, capaces de encontrar pequeñas soluciones que garantizan la paz. En otra ocasión, Hackett explica con entusiasmo la teoría del espacio curvo a uno de los aborígenes,

³ La música de la película de Weir es mínima. Eso no quiere decir que su banda sonora sea pobre. Tiene muchos y muy trabajados sonidos, sobre todo acompañando a los fenómenos atmosféricos. Pero lo que la hace fascinante es el uso del *didjeridu*, instrumento musical de viento de los aborígenes del norte de Australia, parecido a una trompeta, realizado por lo general con una rama de eucalipto horadada por las termitas.

que comenta: “Vosotros los blancos estáis locos. No entendéis la tierra, vais sin juicio y sin dirección.” Lo más exótico de la película es la aparición de un biólogo capaz de desalojar a las hormigas mediante la manipulación de los campos magnéticos con un gigantesco imán. El discurso del hombre es racional y zoo-lógico, pero su presencia, el movimiento de la cámara que le sigue, su aspecto –embutido en una gabardina en pleno desierto–, su manoteo, su manera de expresarse, la caja de cristal donde ha atrapado a unas cuantas hormigas... son tan extravagantes que las cosas de los aborígenes a su lado nos parecen absolutamente comprensibles y sensatas.

Todo esto, naturalmente, son delirios de Herzog, como la construcción de un teatro de la ópera en la jungla o la subida de un barco por una montaña. Pero con el delirio aparece la verdad profunda, mucho más que con el manejo de clichés o códigos de género. Por eso el cine de Herzog es tan importante. Su minimalismo, que no renuncia a lo heroico, da cuenta de un mundo absurdo, contemplado por una mirada plácida y perpleja, a veces dolorosa, a veces burlona, tan amplia que no percibe las diferencias, y al mismo tiempo le divierten y las examina con lupa, con microscopio.

El comienzo y el final de este film descansa en sendas imágenes de una tormenta de hormigas o de arena, que forman chimeneas de tornado en el desierto. Los aborígenes piensan que el desalojo de las hormigas por las máquinas sacará a los insectos de su sueño, y esto acarreará el fin del mundo.

Roland Emmerich (1955) es un alemán fincado en Hollywood, especializado en cine de catástrofes y colosalista. Suele escribir sus películas y a veces es productor de las mismas. Tiene en su haber títulos tan resonantes en el cine comercial como *Independence Day* (1996), *Godzilla* (1996) o *Stargate, puerta a las estrellas* (1994). Película de gran presupuesto, producida por Twentieth Century Fox, *El día de mañana* es tremendamente conservadora en cuanto al modo de representación y al manejo de la narración. Sin embargo, tiene la cualidad antes mencionada de condensar eficazmente en un par de horas una hipótesis de cambio climático global, relatado de un modo lineal, a la manera clásica. A través de las peripecias del protagonista, el científico Jack Hall (Dennis Quaid) y de su hijo adolescente Sam (Jake Gyllenhaal), se construye un relato carente de psicología y totalmente exterior –tan exterior como interior es *La última ola*–, que cuenta el cambio climático mundial en dos horas de tiempo real y unas cuantas semanas de tiempo diegético. *El día de mañana* es una película de catástrofes, pero no de invasores del espacio o de peligros que acechan desde el exterior, sino provocadas por errores humanos y sobre todo por la política de los Estados Unidos en materia de emisión de gases contaminantes que provocan el efecto invernadero.

Mientras aparecen los títulos de crédito, una cámara montada en helicóptero vuela sobre un mar en deshielo. Se interna luego en un maravilloso paisaje polar con grandes farallones y llanuras blancas. Una bandera de los Estados Unidos flama llenando el campo. Estamos en la Antártida, en el campamento del paleoclimatólogo Jack Hall, que toma muestras de hielo polar fósil ayudado por dos com-

pañeros. Al barrenar el hielo, se produce una fractura masiva que pone en peligro la vida de uno de ellos y amenaza con la pérdida de los valiosos cilindros que contienen las muestras. Jack Hall realiza aquí sus primeras proezas físicas y demuestra un valor extraordinario. El héroe americano está en forma. Tanto que una grieta que arranca un pedazo de suelo enorme, pasa poco menos que desapercibida y casi resulta anecdótica, trabada con las piruetas acrobáticas del científico, cuando en realidad el hecho de que él vea esa grieta que está a punto de engullirle, es lo que despierta su conciencia de la gravedad de la situación de la tierra. Grandes masas de hielo se están desgajando de los polos, como ocurrió en otras eras glaciales. Eso es lo importante, pero el dedo del director, la puesta en escena, señala los brincos de Hall. Es difícil que el cine norteamericano industrial se libre de los estereotipos, en especial de las peripecias de los protagonistas.

En la secuencia siguiente, Jack Hall está en Nueva Delhi, interviniendo en una conferencia sobre el calentamiento global y su consecuencia, la era polar. Compara lo sucedido en la última glaciación con lo que puede suceder ahora como consecuencia de las emisiones de gases por la combustión de los carburantes fósiles. Un representante árabe pregunta si no es paradójico que el calentamiento de los polos vaya a producir un cambio glacial del clima. El responde con claridad cristalina, y se le pregunta cuándo sucederá. Se muestra cauto, pero sus respuestas son inquietantes. El vicepresidente de los Estados Unidos le tacha de alarmista y le reprocha que no tenga en cuenta la fragilidad de la economía, que puede verse dañada con esas actitudes catastrofistas, mencionando expresamente el protocolo de Kyoto. En un alarde de capacidad de síntesis, abundante en el guión, nieva a destiempo en Nueva Delhi, y el frío provoca un caos en la ciudad. A la salida de la conferencia, Hall encuentra al meteorólogo escocés Rapson (Ian Holm), que estará en contacto con él a lo largo del film, encabezando una mínima subtrama europea.

Mientras tanto, los medios de comunicación y la propia ficción dan otros indicios de que algo marcha mal. En Tokyo llueven enormes trozos de hielo capaces de abrir la cabeza a los transeúntes. Un huracán barre Hawai. Rapson llama a Hall y le dice que el enfriamiento ha comenzado. Los Angeles es devastado por tornados gigantescos, uno de los cuales borra el cartel de Hollywood. Desde la estación espacial internacional, el tiempo se ve revuelto. Cuando los elementos se han desencadenado, empieza a crecer la principal subtrama: la historia del hijo de Hall, que viaja con unos compañeros de instituto (negro y chica, personajes codificados por el género) a Nueva York para participar en un concurso escolar. En el avión sufren una tormenta, y al llegar ven inquietantes bandadas de pájaros cuyo vuelo adopta formas y direcciones que no parecen naturales.

Hall se enfrenta con el gobierno. Explica sus teorías sobre lo que está pasando: las alteraciones en la salinidad de las aguas del Atlántico Norte por causa del calentamiento y el deshielo de los glaciares, desestabilizan el equilibrio mundial del clima. Ante los aterradores fenómenos que se avecinan, pide al Vicepresidente que empiece a evacuar a la población de los estados del norte. El Vicepresidente se es-

candaliza. No está dispuesto a hacer nada semejante. Hall recibe un refuerzo: una científica de la NASA, Janet, especialista en tornados. Un personaje femenino que apenas jugará ningún papel fuera de admirar a Hall y decirle donde debe mirar o qué ordenador tiene la información más fresca.

La parte correspondiente a Nueva York es la más espectacular y la más cuidada por la puesta en escena y el diseño de producción. Aquí el protagonista y líder es Sam Hall con sus respectivos amigos, casi como un calco de su padre. Atrapados por las tormentas y por la interrupción del tráfico aéreo y terrestre, estos chicos permanecen en Nueva York. En pocos días, la ciudad se queda sin suministro eléctrico y la estatua de la Libertad se hunde. Olas gigantescas se elevan e inundan de la manera más espectacular la isla. Los jóvenes se refugian en una biblioteca pública de Manhattan, un edificio antiguo cuya arquitectura ofrece muchas posibilidades para la acción y cuenta con unos decorados caracterizados con elementos de sabor cultural antes que tecnológico: libros, maderas nobles, arquitectura con arcos. El grupo permanece unido en la biblioteca, llevando a cabo pequeñas acciones-atracciones, como la llamada telefónica de Sam a su padre en una cripta inundada.

Los meteorólogos llegan a la conclusión de que después de estos desarreglos, que se dan en todas partes, aunque sólo se nos muestre lo que ocurre en algunos lugares de los Estados Unidos, viene un enfriamiento terrible que afectará sobre todo al hemisferio norte. Jack Hall aconseja al Presidente que abandone toda la esperanza de hacer algo por el norte y se concentre en los estados del sur, que deben ser evacuados hacia México. Por teléfono ha ordenado a su hijo que él y sus amigos se queden donde están, que ya va él a por ellos. Pero muchos refugiados en la biblioteca, con un empecinado guardia municipal negro a la cabeza, emprenden la marcha en busca de alimentos y de un lugar menos inhóspito, sin saber que se acerca la ola de frío que los congelará a todos. Gracias a los consejos paternos, Sam y sus amigos se quedan, junto con algunas personas más, como los bibliotecarios. La espera es amenizada por otra acción: hay que buscar antibióticos para una herida de la chica. Los muchachos salen y exploran un barco ruso que ha encallado en la nieve en la calle de al lado. Pero ahí se han guarecido también los lobos del zoológico, que están hambrientos. Además de estas historias, largas y episódicas, hay chistes a cargo de un mendigo negro y su perro, y pinceladas de reflexión tópica y previsible de los bibliotecarios en su afán por salvar determinados libros, como las obras completas de Nietzsche y la Biblia de Guttenberg.

El último acto se centra en el largo viaje a pie de Jack Hall y sus ayudantes hacia Nueva York para salvar a los chicos. Vestidos como exploradores polares, con raquetas, trineo y toda la parafernalia de sus expediciones antárticas, tienen que dejar a uno por el camino por accidente, pasan por delante de la estatua de la Libertad medio hundida en la nieve —excesivo y reiterativo homenaje a *El planeta de los simios*—, y tras una interminable caminata, encuentran la biblioteca sepultada por la nieve y a sus ocupantes.

El epílogo sigue la tradición del cine clásico norteamericano de la conciliación de los opuestos y el final feliz dentro de lo que cabe esperar del desarrollo del re-

lato. El presidente y su séquito se hielan camino de México, donde sin embargo han llegado los refugiados y el vicepresidente. Éste, pese a ser cobarde, mediocre y carente de reflejos políticos durante la crisis, es capaz de pactar con el gobierno mexicano para que acoja a su gente y da su primer discurso por la televisión en ese país. Comienza pidiendo perdón por las equivocaciones del pasado.

La esposa de Hall perdona las abusivas ausencias del científico. La familia, reunida y aumentada con la chica que ha compartido la aventura con el joven Sam, es feliz. El ruso de la estación espacial pregunta al compañero americano: “¿Habías visto un cielo tan despejado?” Las azoteas de Nueva York empiezan a llenarse de supervivientes. La esperanza nunca muere. Empieza felizmente una era glacial. Habrá que abrigarse.

Otra película de la misma productora y con el mismo tema de la glaciación, aunque tratado de un modo diametralmente opuesto, menos americano aunque su autor lo sea, es la de Robert Altman, *Quinteto* (*Quintet*, 1979), muy influida por el cine europeo. Nacido en Kansas City, Missouri, en 1925, el primer contacto con el cine llevó a Altman a Nueva York, donde trabajó como guionista, pero después regresó a Kansas y durante un tiempo se dedicó al cine documental y publicitario. Dirigió importantes programas de televisión y series como *Alfred Hitchcock presenta* o *Bonanza*. En 1970 obtuvo su primer éxito sonoro en la gran pantalla con *Mash*. Forman parte de su filmografía títulos interesantes y novedosos como *Nashville*, *Tres mujeres*, *El juego de Hollywood* o *Vidas cruzadas*.

Quinteto (1979)⁴ es una película de ciencia ficción futurista, que transcurre en plena glaciación, cuando ya no hay rastro de la cultura tecnológica del siglo XX y los supervivientes se han refugiado en los restos de las ciudades. Llevan una vida dura, precaria, marcada por el frío, la escasez y la esterilidad. La única bebida es el licor de musgo (*ouza*), no nacen niños y la principal diversión es jugarse la vida. El gusto de Altman por los números y las combinaciones de las historias y los personajes, hace de esta película un juguete de precisión.

Al mundo cerrado y moribundo de una ciudad que tuvo cinco millones de habitantes, llega desde el sur una pareja de cazadores de focas, Essex (Paul Newman) y Vivia (Brigitte Fossey), que emigran porque los animales que les sustentaban se han extinguido. Ella viene preñada, lo que despertará mucha expectación y alegría en la familia de él, que los recibe amablemente. Su hermano Francha (Tom Hill) le invita a jugar al quinteto, pero, mientras Essex sale un momento a comprar madera para el fuego, una bomba estalla en la morada y mueren todos, incluso la joven embarazada. Los perros negros que limpian de cadáveres la ciudad, la han emprendido ya con ella, por lo que Essex la toma en sus brazos y la deposita en las aguas del río, entre los témpanos de hielo, en una escena de gran belleza. De vuelta en la ciudad, encuentra al asesino, pero no lo mata: se le adelanta otro hombre. Él se contenta

⁴ Productora: Twentieth Century Fox, Director: Robert Altman, Productor: Altman, Guión: Frank Barhydt, Patricia Resnick, Robert Altman, Música: Tom Pierson, Fotografía: Jean Boffety.

con registrar el cadáver, en el que encuentra una lista con cinco nombres, uno de ellos el de su hermano recién muerto. Poco a poco, va siendo envuelto por los avatares del juego mortal y en relaciones con los jugadores, especialmente con Ambrosia (Bibi Andersson) y Grigor (Fernando Rey). Finalmente, habiendo adoptado la personalidad de uno de los primeros en morir, Goldstar (David Lagton), se implica y mata a Ambrosia para prevenir su propia muerte. El resto de los jugadores: Duca (Nina von Pallandt) y St. Christopher (Vittorio Gassman) cae también. Essex toma su arpón para cazar focas, sale de la ciudad y se encamina por la solitaria llanura helada hacia el fondo del encuadre hasta no ser más que un punto gris sobre fondo blanco, como cuando comenzó la película. Va al norte porque allí debe de haber vida. Al llegar a la ciudad al comienzo del film, Vivia y él vieron que un ánade volaba en esa dirección.

La perfecta estructura del film, característica en la obra de Altman, se completa estéticamente con un diseño de producción cuidadosamente trabajado. El vestuario de indumentarias amplísimas, tejidos gruesos de colores crudos, y tocados de aire renacentista, se integra bien en la arquitectura de ruinas modernas, como garajes o grandes almacenes, abundantes en cristales y metal. Sobresale el casino, con enormes reproducciones fotográficas en las paredes, mesitas del juego pentagonales y braseros circulares enormes. La estética de los objetos y los espacios está regida por el pentágono y el número cinco. Una música atonal con mucha percusión confiere a este mundo decadente un sonido rico y sobrio.

En la ciudad hay dos personajes notables: Grigor y St. Christopher. El primero es el juez de los juegos y filósofo. Descubre a Essex el sentido del cinco y del seis. El pentágono encierra dentro de sí un espacio vacío que corresponde al número seis. St. Christopher, que habla en latín, es un iluminado ateo y nihilista, que socorre a los indigentes y les lanza sermones sobre la nada, donde resuenan tópicos estoicos y epicúreos. También oímos la filosofía de la vida de Ambrosia, personaje desesperado por la muerte en vida en la que se hallan y atormentada por la nostalgia del mundo anterior a la catástrofe. Tras hacer el amor con Essex en el frío y ruinoso hotel Electra, dice a su compañero: “Me recuerdas lo que hemos perdido”. Lo único que queda es el juego, tan secreto que algunos jugadores como Ambrosia niegan que se esté desarrollando y achacan las muertes a la casualidad. Su sentido es revelado a Essex por Grigor: el juego es una forma noble de lucha por la vida, una manera de segregar endorfina; no hay premio: el premio es ganar, conservar la vida y seguir jugando. La vida se ha vuelto tan insatisfactoria que hay que reinventarla con plenitud, jugándose. Cuando termina un ciclo del juego, comienza otro, de modo que todos saben que tarde o temprano serán muertos por amigos o enemigos, aunque ignoran cuándo y por mano de quién. En eso reside la emoción.

El cine parece poseer una capacidad única de reproducir o documentar la realidad gracias a su naturaleza fotográfica, pero es aún mayor su poder de convertir en imagen retórica o poética todo lo que toca. El hielo y el deshielo, la tormenta, la gran ola esmeralda, la plaga de insectos son realidades, estereotipos y metáforas. Cada modo de representación los maneja según sus propios códigos, y no hay



2. *Una verdad incómoda.*

duda de que el cine clásico americano los convierte en elementos con que construir historias exteriores, lineales, que, como en el caso que hemos examinado de la película de Emerich, pueden producir la alucinación realista suprema: narrar el cambio climático en dos horas “en directo”. Cuando se utilizan de una forma introspectiva y subjetiva, propia de las nuevas cinematografías de los años sesenta y setenta, como en las películas de Weir, Herzog y Altman, los resultados son mucho más complejos. El texto fílmico se sitúa en un dentro/fuera en relación con el punto de vista, y ya no sólo se narra sino que se contempla y se reflexiona. Así, mientras *El día de mañana* nos proporciona una visión externa y sintética, pedagógica y clásica, del cambio climático, las otras películas reflexionan sobre crisis y tormentas interiores o que interaccionan con el exterior, en un intento de acercarse al gran misterio de la ceguera ante una tragedia anunciada.

* * *

Mientras este artículo se hallaba en prensa, se presentó el documental pedagógico de Al Gore, ex vicepresidente de Estados Unidos y candidato a presidente en las elecciones del año 2000 por el partido demócrata, titulado *An Inconvenient True* (*Una verdad incómoda*, 2007). Se trata de un largometraje dirigido por Davis Gugenheim, construido como una lección impartida por Gore en una gigantesca

aula oscura, con una proyección enorme a la espalda del conferenciante y otros elementos de apoyo audiovisual, cuyas imágenes enriquecen el discurso en la voz que no cesa. No lo analizamos aquí porque este artículo se refiere a cine de ficción, pero se trata de un texto audiovisual que merece atención más allá de su contenido informativo. La voz educada y serena de Gore explica sin vacilación y sin pausa los desastres que acechan a la tierra por culpa del calentamiento global, y la escasa sensibilidad de los humanos frente a ellos. El escenario presencial de la conferencia se enriquece con una línea personal que revela aspectos de la vida personal de Gore en relación con el tema de su estudio: su infancia idílica en una granja de sus padres, sus investigaciones, la muerte de su hermana a causa del tabaco, la enfermedad de su hijo, y sobre todo la faceta de “predicador” político y divulgador científico con la misión de llevar por el mundo la palabra, la verdad. A veces escenas de cierto desaliento en aeropuertos u hoteles dan cuenta de la pesadez de esa cruz introducen casi subrepticamente una nota sutil de angustia personal, propia del nuevo documental, de vuelta ya del clasicismo pretendidamente objetivo del género. Es ahí, en ese punto sensible, donde reside su fascinación.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURGET, J.L. (1980): *Robert Altman*, Paris, Edilig.
- IBARZ, M., ed. (2005): *El presente como historia. Cine documental, 1930-2005*, Valencia, Muvim.
- KARP, A. (1981): *The Films of Robert Altman*, Scarecrow Press.
- RONDI, G.L. (1983): Herzog el visionario, *Cine de los grandes maestros*, Emecé.
- STRATTON, D. (1980): *The Last New Wave: The Australian Film revival*, Sydney, Angus and Robertson.