

Roland Emmerich y la muerte de Occidente

ROBERTO BOLAÑOS GODOY

Egresado de la Licenciatura en Letras Hispánicas, UAA
y estudiante de la Maestría en Producción Editorial, UAEM

I

No intentaré polemizar con respecto a que el cine de catástrofe sea una tradición incipiente o apenas un subgénero pasajero. Empezaré, en el mejor de los casos, un acto de reconocimiento crítico sobre un fenómeno presente cuya insistencia no puede ser ignorada. Algo que prolifera como signo de algo, de una inquietud latente. Y yo estimo que esa cuestión es legítima: se trata de la obsesión de Occidente por su posible y próxima desaparición. La civilización occidental es un anciano que presiente su fin y se lo reitera, cada vez que puede, a sí mismo.

Entre los visionarios apocalípticos de nuestro tiempo, resalta el nombre de Roland Emmerich (Stuttgart, Alemania, 1955), cineasta que comenzó como realizador independiente en su país natal y quien, pudiendo volverse director alternativo con ese talento formidable para atraer producciones de primera línea, decidió emprender una de las carreras más singulares de los inicios de este siglo. Emmerich ha popularizado, mejor dicho, masificado, el cine catastrófico y con ello enfatizado el temor real de Occidente por ser devastado, por ver desestabilizado y borrado el aparente orden que ha conseguido tras dos sangrientas conflagraciones mundiales y una larga y tensa relación con el contradiscurso ideológico soviético que concluyó, relativamente, con la caída del muro de Berlín.

A partir de la venida del fin de siglo se desencadenó la paranoia de Occidente. Desde luego que hay antecedentes muy anteriores. La esperada y a la vez temida vuelta de Jesucristo y el juicio final, desde principios del cristianismo, hasta la fiebre por el apocalipsis *zombie* de nuestros días (iniciada con las películas de George A. Romero, y cuya aproximación merecería un ensayo aparte). Asimismo, las catástrofes también habían sido tema del cine: terremotos, incendios, erupciones volcánicas, colisiones de asteroides en la Tierra, invasiones extraterrestres, ataques de monstruos gigantes o de grupos terroristas; pero las supercatástrofes masivas si no fueron invento, al menos sí consolidación de Roland Emmerich. El cine apocalíptico no adquirió la magnitud simbólica que creo que tiene ahora si no fuera por los obstinados intentos especulativos de Emmerich, no por advertirnos sobre las posibilidades del fin de la humanidad, sino por revelarnos que esa inquietud social existe y tal vez sea la intuición de algo que ni siquiera podemos conjeturar como civilización.

Son cuatro filmes los que creo condensan esta obsesión personal de Emmerich y que a la vez es obsesión del ser humano del siglo XXI. En orden cronológico: *Día de la Independencia* (1996), *Godzilla* (1998), *El día después de mañana* (2004) y *2012* (2009). Estas películas oscilan entre la banalidad del repetitivo cine de acción típico de Hollywood, la impericia narrativa que abusa de recursos predecibles y una ambición paradójica: el cine de Emmerich busca detentarse como símbolo abordando la destrucción de otros símbolos. A con-

tinuación explicaré por qué creo que Emmerich perdurará aunque no sea ni lejanamente un Lars von Trier.

II

Día de la Independencia parte de una premisa interesante: la vida inteligente, venga de donde provenga, es por naturaleza simbólica: no es gratuito que los invasores extraterrestres busquen nuestros mayores símbolos y se propongan destruirlos. O mejor aún, que Emmerich haga visible la destrucción de dichos símbolos. La película comienza con la aproximación de la nave extraterrestre a la órbita de la Tierra y en el trayecto pasa por la Luna. Entonces, las huellas de, suponemos, Neil Armstrong se borran, como es la intención de los invasores: borrar toda huella humana.

La película dará pie a un recurso reiterado en la filmografía de Emmerich de este tipo particular: tener varios protagonistas que en un momento determinado se cruzan. Esto tiene más desventajas que ventajas, al menos para un cineasta que no logra arrojar personajes de cuerpo entero sino marionetas, ya que abundan los diálogos sosos, sobran personajes presentados de forma burda y, lo peor, apela groseramente al sentimentalismo patriotero norteamericano con un paradigma más en su filmografía: el presidente de Estados Unidos como protagonista y héroe potencial.

Pero algo más drástico caracteriza la obra de Emmerich: el inmenso despliegue de efectos visuales, sobre todo, computarizados. Para este director, la función de éstos es la de hiperacentuar, destacar o recargar la verosimilitud, o hacer posible la verosimilitud de lo imposible exagerando la realidad: hipérbole pura. Hé ahí la peculiaridad y talón de Aquiles de Emmerich. Porque con personajes unidimensionales, tramas no del todo sólidas (mucho se le ha criticado al director las estrepitosas inexactitudes científicas en las que incurren sus filmes) sostenidas por los alfileres de los recursos visuales, el mensaje es reconocible: la estética de la catástrofe sólo puede lograrse mediante la hipérbole. Aún hoy, la secuencia de la destrucción de las grandes ciudades humanas por las naves extraterrestres sigue siendo impresionante, y perdura por el símbolo: las fechas del Día de la Independencia estadounidense, la Estatua de la Libertad opacada y luego destruida, así como la Casa Blanca y su destrucción desde esa toma frontal. Emmerich no destruye indiscriminadamente, su objetivo son los símbolos, por eso tampoco hay profundidad en los dramas interiores de los personajes y cómo se relacionan entre ellos.

Un aspecto más de la estética de la catástrofe no puede ser pasado por alto: la muerte masiva de inocentes. La hipérbole de la destrucción no puede más que venir acompañada por la supresión simultánea de muchas almas sin nombre, ni historia, víctimas anónimas deshumanizadas. Como recurso cinematográfico es efectivo, como expresión moral es irresponsable, pero como se verá en sus filmes posteriores, a Emmerich le importa más lo que le pasa a sus personajes que sus personajes mismos.

Y sin embargo, como en la mejor ciencia ficción (o ficción especulativa), hay crítica de orden político palpando en el fondo de la cinta. El mayor giro es una advertencia: nosotros, humanos, éramos esos invasores, lo hemos sido en el pasado y podríamos volver a serlo, a menos que reaccionemos a tiempo. ¿Hace falta ser ahora las víctimas para comprenderlo?

III

Con *Godzilla* la crítica es más explícita, la primera secuencia muestra las pruebas nucleares realizadas en la cinta, en la Polinesia francesa, las cuales miran impávidas unas iguanas nativas del lugar. Esto nos sugiere el resto del argumento, mas no el de los acontecimientos. La catástrofe viene ahora por un accidente cuya responsabilidad es humana. Se puede decir que esta crítica implícita es lo que más fue respetado del concepto original del emblemático monstruo japonés, ya que ni su mitología, ni su forma humanoide, ni su contexto (trató de occidentalizarse recurriendo a las explicaciones científicas, supongo que para que fuera más aceptado por el público norteamericano) se mantuvieron. Lo mejor es la frescura con que Emmerich maneja el humor: en muchos momentos hay situaciones cómicas que se mofan de las costumbres y valores norteamericanos.

Aunque es menos simbólica que la anterior y las que le siguen, la he considerado porque cumple con al menos tres aspectos: la destrucción de sitios emblemáticos (ahora por accidente, el Empire State), la muerte masiva de inocentes y la crítica subrepticia. Pero además, insiste en algo ya visto en *Día de la Independencia* y que no será la última vez que se aborde: un desastre en Nueva York es un desastre en una de las capitales de Occidente en el siglo XXI, y por ende, nos concierne a todos, nos afecta a todos, y no es sólo megalomanía imperialista. La historia le daría la razón a Emmerich en el año 2001.

IV

En *El día después de mañana* la crítica se vuelve totalmente directa y explícita, siendo ahora de tipo ecológico, y se reitera la destrucción de una de las capitales de Occidente, ahora más aparatosa y drástica que en las dos cintas anteriores.

Es notable que hay una transición de motivos oculta: si antes el hombre estaba indefenso ante fuerzas exteriores, luego ante fuerzas superiores a él de las que es responsable directo, ahora la humanidad es la autora indirecta de su destrucción efectuada, esta vez por la inclemente y amoral naturaleza. La humanidad se ve indefensa ante las inmensas fuerzas naturales, representada nada más y nada menos que por la hipérbole del efecto visual de millonario presupuesto.

Pero hay algo más, un cuestionamiento frontal al discurso capitalista desinteresado por el débil equilibrio ambiental como no había sido expuesto antes. Y ocurre desde el principio de la cinta, en una escena desarrollada en una cumbre de la ONU en la India, cuando el científico Jack Hall (interpretado por Dennis Quaid) le objeta al vicepresidente estadounidense Baker (Kenneth Welsh) sobre su discurso neoliberal y su egoísta descuido por la fragilidad del medio ambiente, a la vez, más preocupado por la fragilidad de la economía, ya que la reducción de emisiones de gases contaminantes implica pérdidas económicas para Norteamérica.

En esta cinta, aunque el protagonista social vuelve a ser Estados Unidos, los eventos en otras partes del mundo cobran mayor protagonismo, debe ser así para otorgarle mayor verosimilitud a la hipérbole: con múltiples momentos acertados por inquietantes, como la migración masiva de aves o la idea del cambio climático como tendencia cíclica del planeta Tierra.

Son el agua, el viento, el hielo, las terribles potencias naturales que en esta ocasión serán pretexto para destruir símbolos de nuevo, deslizar crítica política y mover peones superficiales con conflictos poco creíbles en donde debería haber personajes con pasiones, arrojo, piedad o crueldad absoluta. De entre este repertorio se encuentra un inteligente revés irónico, una suerte de acto de justicia poética: con las monstruosas tormentas heladas, los habitantes del Hemisferio Norte se ven obligados a ir al sur, y en el caso de los estadounidenses, de migrar a México, incluso de manera ilegal, por la desesperación.

Y ahora es una Biblia de Gutenberg, la presidencia de Estados Unidos, el letrero de Hollywood, la Estatua de la Libertad inundada y luego congelada... Otra vez los símbolos, la referencia reconocible que retrate la magnitud de los acontecimientos catastróficos que ahora padece la raza humana y para los que no puede haber más que resignación y búsqueda por sobrevivir, aunque las posibilidades sean pocas y eso pueda sacar lo peor de nosotros como humanos. En los filmes de Emmerich siempre aflora la piedad y la solidaridad, porque él mismo es un optimista (o hacer cine en Norteamérica lo obliga a serlo), cuando pudo haber sido notablemente más seductor el conflicto que lleva a una persona luchando por sobrevivir a sacrificar su salvación en favor de ayudar a otros, también en peligro. Por fortuna, Emmerich lo comprendió a tiempo y por eso este dilema ético del egoísmo por sobrevivir sí aparece en la siguiente película, la cual me parece la mejor lograda entre las que conforman este somero compendio de ejemplos.

V

Con *2012* no queda duda de que a Emmerich le importa más retratar o imaginar el cataclismo que a quienes lo sufren. Y no obstante, los personajes adquieren un poco más

de relevancia porque son necesarios para que el director plantee un problema de orden ético con raíz político-ideológica. Algo verdaderamente escandaloso e inaudito: apenas los distintos gobiernos y principales oligarcas se enteran de la situación, el inminente fin del mundo, se emprende un plan secreto cuyos detalles conoceremos casi al final, pero que esencialmente supone que, ante la venida del desastre sólo quien pueda pagar el precio de la salvación (mil millones de euros por cada alma) será merecedor de ella, y así fulminantemente, Emmerich plantea una cuestión insoslayable: ¿resulta ético que la supervivencia sea un bien privatizable?

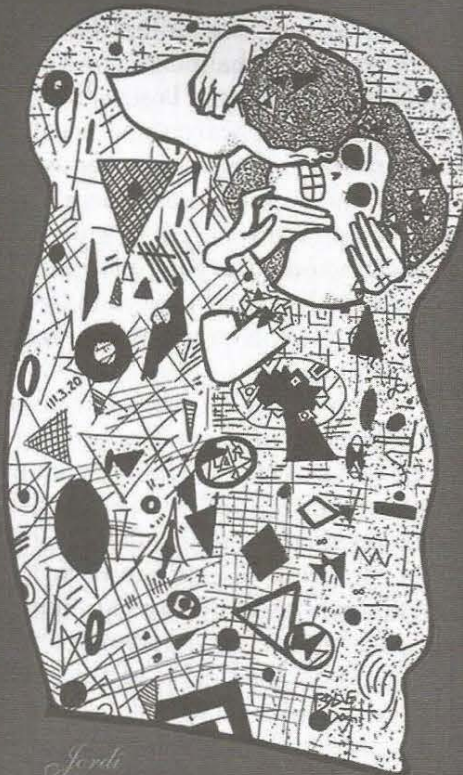
Acaso lo más vergonzoso de la película, la interpretación errada de un texto maya que sirvió para que se diseminara la paranoia mundial sobre un supuesto fin de los tiempos, o la exageración (hipérbole) científica que justifica el origen de los cataclismos, se ve opacado por la extraordinaria incorporación de personajes aún más memorables que antes. Dos particularmente merecen atención: Adrian Helmsley (Chiwetel Ejiofor), científico que primero encabeza la tarea de informarle a los dirigentes mundiales sobre la situación y que luego está involucrado en detectar los desastres que se avecinarán, pero que durante toda la película se enfrentará verbalmente con Carl Anheuser (Oliver Platt), jefe de gabinete de la Casa Blanca, un político con la sensibilidad social de un témpano y con una pragmatidad escalofriante, quien encarna una versión extrema del individualismo propio de la ideología capitalista con el agravante de ser además estatista norteamericana, con lo cual, como se sabe, cree que se pueden privatizar los secretos de estado con tal de garantizar la seguridad y evitar la "anarquía". Este enfrentamiento, encarnado por ambos personajes, entre la preocupación ética y ese plan de supervivencia deshumanizado resulta inédito en la filmografía de Emmerich. Si ya la figura del hombre de ciencia era importante para el desarrollo de la trama en cintas anteriores, este contrapunto le otorga una dimensión más humana a la película.

No obstante, hasta ahora no es posible sobrevivir en un filme de Emmerich si uno no cuenta con las características de un héroe de Hollywood: ser privilegiado por el poder, el conocimiento, las armas o la coincidencia increíble y, en este caso, saber pilotar, contener la respiración como atleta olímpico, conducir aparatosamente. Sin todo eso, lo que le espera a uno es ser parte de esa extinción masiva de personas, en secuencias impactantes como técnicamente no había conseguido lograr Emmerich, y que hace que cada persona no cuente. Estas muertes, deshumanizadas y abstractas, que no llegan ni a cifras, implican un absoluto desprecio y desinterés por el otro que me parece algo inadmisibles, algo que como creador, Emmerich no se debería permitir. ¿Para qué hacer lo mismo en la ficción que ya hacen los gobiernos, las grandes corporaciones, los desastres y las pandemias en la realidad?, ¿por qué segar vidas indiscriminadamente cuando podrían ser expresadas, escuchadas en su individualidad?

Ignoro si esta cuestión revele algo sobre el subconsciente norteamericano u occidental, acostumbrado a las muertes masivas desde las guerras mundiales. Como tampoco puedo asegurar que la película busque vindicar la conspirología. De lo que sí estoy seguro es de la presencia de los símbolos otra vez, acaso porque los símbolos son reconocibles. El Cristo de Río de Janeiro que se desploma, el obelisco de Washington que se resquebraja, la destrucción del Vaticano con todo y la ruptura de la bóveda de la Capilla Sixtina (una imagen poderosísimamente sugestiva muestra un grieta entre el dedo de Adán y el de Dios, en el fresco de Miguel Ángel), todos mostrados de forma sucesiva dando la sensación de que no hay lugar a dónde ir.

Hacia el final, resueltos todos los conflictos de la película, África se vislumbra como el sitio donde han de llegar los sobrevivientes, donde comenzó la humanidad y donde ésta renacerá. De nuevo el Tercer Mundo como clave de la salvación, por siglos subestimado. Y de nuevo la cuestión simbólica.

Emmerich sin ser un gran artista ha logrado lo que todo gran artista debería aspirar a realizar también: ser la antena de su época, a la manera de Pound, y expresar su espíritu, sus miedos, sus obsesiones. En este caso, su paranoia, su autodiagnóstico y sus augurios de fatalidad.



Jordà

El antepenúltimo beso, JORDI SITJÀ