

MILENARISMO CINEMATOGRAFICO: ANÁLISIS SEMIÓTICO DE SU REPRESENTACIÓN Y FUNCIONAMIENTO: EL MIEDO, EL MAL Y EL CAOS

Francisco Álamo Felices
Universidad de Almería

RESUMEN

Este artículo es una reflexión sobre la perspectiva de las películas que, a finales de este milenio, plantean una determinada lectura —ideológica— acerca de la guerra, el mal —el anticristo— y la naturaleza, desde un punto de vista apocalíptico (catastrofista), apoyándose en determinados elementos —religiosos y políticos— cuya intención es demostrar la fragilidad del ser humano y su dependencia de determinadas naciones (su evolucionada técnica) o de unos específicos héroes procedentes de las mismas. El objetivo del trabajo es recorrer esta filmografía y desentrañar el mensaje —icónico y textual— que esconden los distintos ejemplos fílmicos que se ofrecen en estas páginas.

PALABRAS CLAVE: cine, millenium, guerra, naturaleza, religión (anticristo).

ABSTRACT

This article is a reflexion about films' perspective that, at the end of this millennium, set up a certain ideologic reading about the war, the misfortune —the devil— and the nature, from an apocalyptic and catastrofistic point of view, resting on certain elements —religious and politics— whose intention is prove human's fragility and his dependence on certain nations (their evolutioned technique) or his dependence on specific heroes coming from these nations. The purpose of this work is go through these movie projections and disembowel the iconic and textual message that the different film examples that are offered in these pages hide.

KEY WORDS: cinema. millennium, war, nature, religion, devil.

Vi un ángel que bajaba del cielo con la llave del Abismo y una enorme cadena en la mano. Sujetó al dragón, la serpiente primitiva, que es el diablo y Satanás, lo encadenó por mil años y lo arrojó al Abismo. Cerró y selló por fuera, para que no extravié a las naciones hasta que se cumplan los mil años. Después lo han de soltar por breve tiempo.

(Ap. 20, 1-4)

Concebida la semiótica actual como «disciplina crítica de la comunicación», esto es, «una semiótica no de los significados sino de la operación de significar»



(Talens, 1988: 44-45) y abierta, por consiguiente, al acceso y estudio de cualquier proceso comunicativo —signos verbales y no verbales, naturales y artificiales, tanto pre- como post-lingüísticos—, nos situamos, para nuestra perspectiva de análisis, dentro de esta concepción multidisciplinar de la semiótica —de discurso entre los discursos— que se ofrece como estudio de todos los tipos y sistemas de signos.

Compartiendo, por tanto, una semiótica como producto de una conjunción de componentes de muy distinta procedencia y cuya heterogeneidad en su análisis cobra cada uno de ellos especificidad (Urrutia, 1993: 62-63), trazáramos la estructura de este *milenarismo cinematográfico* no, en este caso, según la concepción, evidentemente necesaria, del texto fílmico como narración de imágenes y la obligada utilización de la terminología narratológica (discurso, historia, personajes, actantes, funciones, índices, voz, modo, visión... etc.), sino en el transfondo iconográfico (la imagería que es el elemento que define con mayor rapidez al género cinematográfico) de determinados signos —significantes— que aparecen en estas proyecciones cuyo carácter connotativo —ideológico— concibe y expande un mensaje específico desde el que se sitúa, por parte de una determinada representación de la industria del cine, una relectura de lo finisecular para el consumo y adoctrinamiento de su enorme mercado de espectadores.

La característica esencial de estos largometrajes que responden con fidelidad a la mezcla de la profecía cristiana del regreso de Cristo (o el Anticristo) con el acompañamiento de manifestaciones apocalípticas, tanto de la imprudente megalomanía del ser humano actual como de una parece, que definitiva, naturaleza desordenada y agresiva, es, precisamente, esta alternancia híbrida, y poco consistente, entre lo religioso y lo profano/banal, entre el misterioso y críptico mensaje de la escatología y la variada alternativa que la ciencia incontrolada, lo sectario, lo inconsciente y lo desconocido (de este mundo como proveniente de otras ignotas galaxias), la que se ofrece como teoría del fin del mundo.

Precisemos, también, que, desde el punto de vista técnico, la gran mayoría de estas películas no responden al criterio clásico del cine de género que Roman Gubern define como «modelo cultural rígido, estereotipado, reconocible, identificable, sobre el que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada película concreta» (Gubern, 1993a: 66), sino que responden a ese fenómeno de contaminación y trasvase, de intertextualidad incluso, entre ellas, que es como se conforma la casi totalidad del cine actual, fundamentalmente desde los años setenta.

1. EL CINE BÉLICO

Antes de abordar, directamente, la estructura de esta «filmografía milenarista», es necesario, a modo de introducción, un somero acercamiento al giro que, en los últimos años, ha experimentado el cine de guerra.

Como sabemos, este género cinematográfico se desarrolla y consolida como tal, a partir de los años cuarenta, cuando Hollywood lo convierte en un aparato propagandístico de la causa aliada frente a la Alemania nazi y al enemigo del Pacífi-

co, el Japón. La heroicidad, tanto individual como colectiva, del soldado americano, ante todo, la épica de las grandes batallas de la II Guerra Mundial y la exaltación de los grandes generales, convertidos en auténticas estrellas de la pantalla, languidece con la derrota del Eje. Vencidos alemanes, japoneses e italianos, el género sufre una especial mutación cuando la denominada «guerra fría» de la postguerra ensombrece, de nuevo, las relaciones internacionales, convirtiéndose, ahora, el enemigo en la URSS y, en especial, cuando Stalin, en 1949, experimenta, con éxito, la bomba atómica. Se presenta, en estas tensas circunstancias políticas, un género de intriga bélico-detectivesco que se inicia con la película titulada *El telón de acero* de William Wellman en 1947.

Con la distensión de los años sesenta, el adversario deja de ser el soviético para trasladarse a un meta-enemigo, procedente de cualquier lugar del mundo, aunque, con preferencia, suele ser asiático, cuya eliminación corre por cuenta de un nuevo super-héroe, James Bond, el agente secreto salvaguarda de la civilización occidental y de sus valores cada vez más universalizados.

Variado proceso de metamorfosis, por consiguiente, acorde con las diferentes oscilaciones de los bloques hegemónicos en el mundo y de sus tensiones, pero conservando la dicotomía bueno/malo o héroe/malvado, englobada en la metáfora democracias burguesas amenazadas/dictaduras o poderes ocultos amenazadores, con el concepto de «guerra justa» latiendo en cualquiera de sus manifestaciones, y cuyo epígono exitoso será el traslado de los campos de batalla al espacio en la espectacular serie astral que inaugura G. Lucas, en 1977, con *La guerra de las galaxias*.

Una línea homogénea, pues, que iría desde un belicismo militante a uno sideral, pasando por el solapado del espionaje, que, de una manera u otra, no disimula la guerra —la fuerza— como una alternativa necesaria —posible— para conservar los logros conseguidos en 1945 y frenar la amenaza comunista de camino, pero que, a la altura de los sesenta y setenta, era una clara manifestación del arrogante e imparable capitalismo imperialista.

Desde los últimos años, y en la actualidad, en paralelo con lo que nos interesa aquí, el cine bélico ha ido extinguiendo la figura heroico-aséptica del combatiente y ha plasmado, sin pudor alguno, el lado exterminador (ese *horror face* de Coppola), el carácter apocalíptico que toda guerra conlleva.

Desde la paradigmática *Apocalypse Now* (Francis Coppola, 1979), muestra palmaria del rostro despiadado de la crueldad y de la neurosis desquiciada del militarismo, subrayando el recuerdo del exterminio judío por los nazis, ante el alarman-te futuro que pueda esperarnos como consecuencia de la des-historicidad en la que vivimos, ofrecido con un brutal realismo en blanco y negro estéticamente sintomático, en *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), hasta las producciones más próximas como *La delgada línea roja* (Terence Malick, 1998) y *Salvar al soldado Ryan* (S. Spielberg, 1998), sin entrar en sus logradas o fallidas argumentaciones, lo importante es que dejan claro el calvario inclemente y la asoladora destrucción que cualquier conflicto armado lleva en su seno y su sangrienta actualización para generaciones, como las actuales, que sólo la conciben como arqueología histórica o lúdica virtualidad televisiva.



2. LA NATURALEZA CATASTROFISTA

La naturaleza desatada y malvada, impredecible y no dominada aún por las modernas técnicas de predicción, causante de tragedias humanas y sociales de gran magnitud, por su aparición inesperada e ilocalizable y por ese terrible balance de víctimas y daños, se ha convertido en un referente obligado del «cine milenarista», sustentada por el gran resultado que producen en el espectador las convincentes consecuencias de los sofisticados efectos especiales y, además, y esto es fundamental, por el numeroso despliegue de cataclismos naturales que se esperan desde la Edad Media y que, según el texto bíblico del Apocalipsis (Ap. 8-9), anunciarían el fin del milenio y, por consiguiente, de la humanidad.

Sin embargo, este discurso cinematográfico ya venía funcionando, desde mediados de los setenta (se inicia, realmente, con *La aventura del Poseidón* [Ronald Neame, 1972]), con un despliegue filmico de accidentes naturales (incendios, terremotos, aludes, volcanes o maremotos), con una estructuración semiótica perfectamente definida, en la que esta naturaleza descontrolada y capaz de exterminarnos sólo y únicamente podía ser controlada por la nueva y exaltada alta tecnología y por su héroe paralelo: un polivalente científico, ingeniero, bombero, geólogo o biólogo, así como una agresiva actitud ante el quehacer ecologista (recordemos, por ejemplo, a Bruce Willis lanzando, de manera despectiva, bolas de golf al buque de Greenpeace en *Armageddon*, película a la que nos referiremos con posterioridad).

La ideología de esta filmografía, su mensaje implícito nada inocente y el referido mensaje anti-ecologista, lo describe así R. Gubern: «Los etólogos nos han explicado con numerosos ejemplos que el miedo a un agente exterior refuerza el vínculo del grupo y esta realidad ha sido aprovechada por demagogos en todas las épocas, que han estimulado la sumisión a un jefe supuestamente protector a cambio del sentimiento de cohesión de los sujetos dominados» (Gubern, 1993b: 221-222).

La alternativa «milenarista» se ha centrado, fiel a la línea anterior, pero extremando el rasgo apocalíptico-destructivo (señalemos, por lo demás, la arraigada concepción de este catastrofismo natural como un castigo de Dios), entre el impresionante tornado de *Twister* (Jan de Bont, 1996), o lo más significativo de esta serie, como es la amenaza definitiva de la caída en la Tierra de un gigantesco cuerpo estelar (cuestión, por cierto, ya antigua y que trataron películas como *La Fin du Monde* (Abel Gance, 1930) y la más sólida e imitada, titulada *When Worlds Collide* (Rudolf Maté, 1951), esto es, la llegada de un gigantesco meteorito que pone en jaque la supervivencia del mundo. Temática que se refleja en *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) y en la, sintomáticamente, titulada *Armageddon* (Michael Bay, 1998), referencia directa al lugar de la gran batalla que narra el Apocalipsis entre los demonios y Dios («Vi salir de la boca del dragón, de la boca de la fiera y de la boca del falso profeta tres espíritus inmundos como sapos. Son los espíritus de demonios que hacen señales y se dirigen a los reyes del mundo, y los reúnen para la batalla del gran día del Dios Todopoderoso (...) Los reunió en un lugar llamado en hebreo Har-Magedon», Ap. 16, 13-17).

El control de aquella dislocada naturaleza y la destrucción de estos aerolitos corresponderá, según vimos, a esos héroes de la tecnología (un meteorólogo en

Twister o un arrojado e inmolado perforador de plataformas petrolíferas convertido en astronauta en *Armageddon*) cuyos esfuerzos y sufrimientos transmiten, a la vez, una especie de catarsis en su sacrificio por la salvación de la humanidad.

3. MONSTRUOS Y VISITANTES

La necesidad de reorganizar, dentro del ya dominante horizonte neo-positivista la inversión de lo racional, es decir, lo monstruoso, llevó a Hollywood a trasladar a estos seres —hombres o animales— desde lo hasta entonces predominante, el género de terror heredero de la literatura gótico-romántica (Drácula, Frankenstein, La momia...etc.), hasta una más cercana, más veridiccional en expresión de Greimas, cotidianeidad. *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) es el primer y aplaudido ejemplo consolidado. Heredero, de alguna manera, de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Alfred Hitchcock, manifiesta la otra variante, la fiera, nacida y producto de la naturaleza rota en su equilibrio.

En esa línea de la película de Spielberg, se construye, con su doble moral acerca de la técnica, *Deep blue sea* (Reuny Harlin, 1999) con otro enorme escualo especialmente depredador de la raza humana.

Ahora bien, estos seres pueden no ser de este mundo y proceder de otras galaxias y presentarse como otra «amenaza exterior», lo cual podría pensarse como una especie de castigo ante la osada exploración que hace el hombre de ese otro gran tema bíblico-mitológico como es el cielo. La destructiva e insaciable alimaña que aparece en el magnífico film de Ridley Scott, *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), abre esta posibilidad; así en *La cara del terror* (Rand Ravich, 1999) tras una exploración espacial, el astronauta protagonista, después de una desconocida pérdida de conocimiento, vuelve a la tierra incubando la genética de un ser desconocido.

Por último, puede producirse una apocalíptica destrucción de la humanidad con la llegada de unos alienígenas cuyo único objetivo es intentar hacernos desaparecer del sistema solar, *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) oferta esta opción terminal.

4. DIOS Y EL ANTICRISTO

El enfrentamiento definitivo, según la lectura del libro del Apocalipsis, entre la eterna dicotomía cristiana del bien y el mal o Dios y Satán es, sin duda, el ejercicio más señero de este cine para el fin de siglo, y el que presenta tanto los rasgos más específicos del tiempo bíblico ya cumplido (miedo, caos) como del cumplimiento efectivo de dicha profecía: la llegada del Anticristo y su intento por conjurar el advenimiento para la eternidad del Reino de los Justos).

Atenderemos, en primer lugar, una serie de películas, de muy precarios resultados, por cierto, sobre la venida del Maligno, que ha de encarnarse en el vientre de una mujer ya predestinada, y que ya trató, de manera impecable e insuperable, Roman Polanski en *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968).



El fin de los días (Peter Hyams, 1999) traza, a través de la aparición de un signo celeste, esperado por el Papa en el Vaticano en la Navidad del último año de este siglo, la persecución, que realizan las fuerzas del bien y del mal, de la elegida, desde su nacimiento, por el Diablo y descubierta por llevar, desde su venida al mundo, el estigma numérico 666 (dice el Apocalipsis: «El perspicaz que calcule el número de la fiera; es número de una persona y equivale a 666» (Ap. 13-18). La salvación de la joven, y, por ende, del mundo, correrá a cargo de un, más que hombre, auténtico arcángel San Miguel, que interpreta Arnold Schwarzenegger, que bajo el papel de Jericó (que, de nuevo, rememora el capítulo del libro del Apocalipsis sobre la siete trompetas) hace todo un alarde, junto a un espectacular acompañamiento de efectos especiales, de defensa y proteccionismo sobre la aterrorizada muchacha y que culmina con su muerte redentora.

Narrada cronológicamente, no deja de ser curioso que este «armageddon» no se produzca en los lugares de la profecía, sino en la ciudad de Nueva York ya convertida, es de suponer, en la capital del Universo.

Dentro del mismo contexto pueden considerarse *Almas perdidas* (Janusz Kaminski, 2000) donde un grupo de exorcistas intenta impedir la liberación de Satanás y *Stigmata* (Rupert Wainwright, 2000) en la que una mujer norteamericana sufre en su cuerpo los ya conocidos estigmas que representan el sufrimiento de la Pasión de Cristo, y que, como en la mayoría de esta malograda serie, ya tuvo en *El exorcista* (William Friedkin, 1973) su representación definitiva.

Más interesante y acertado desde el punto de vista argumental, es ubicar la irrupción del 2000 más que en la concepción profética y, por tanto, abstracta, del tema en el círculo más inquietante y sobrecogedor, por su cercana evidencia, del asesino patológico en serie, del visionario exterminador o de los grupos milenaristas.

Con antecedentes en proyecciones como *Seven* (David Fincher, 1995) y *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), en las que se materializa el comportamiento neurótico criminal de individuos que conviven con nosotros y en cualquier lugar, *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999) recoge la actitud esquizoide de una secta que rechazan su propio nombre e identidad para convertirse en una especie de encarnación del mal total y *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999) recrea en la Semana Santa sevillana de 1999 un juego de rol, en el que el personaje Sapo (otra de las fabulaciones del bestiario del Diablo) conduce a sus amigos a una inexplicable pesadilla mortal.

Por otro lado, el miedo puede volverse una invisible y obsesiva amenaza en un film menor que roza un patético experimentalismo, pero que ha gozado de grandes críticas, como es el caso de *The Blair Witch Project* (Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999), llegar al caos total de la virtualidad en un empantanado argumento, que es lo que realmente nos vuelve dementes, en *Matrix* (hermanos Wachowsky, 1999) para culminar entrando en las sendas tenebrosas de lo matemático cabalístico (P. Darren Aronofsky, 1999).

Sea, pues, la naturaleza, sus terroríficos engendros, las invasiones extraterrestres o los advenimientos satánicos, lo cierto es que «para Hollywood, la salvación del mundo vendrá de un ciudadano americano. Pero esto ya nada tiene que ver con los milenarismos y está más cerca de otro fenómeno: el imperialismo» (Khan, 1999:116) y, ciertamente, es otra pesadilla.

Sin embargo, y como conclusión, la producción y rentabilidad económica en cartelera de estas películas responde, por lo demás, al nuevo tipo de espectador despreocupado por lo social y reivindicativo y reducido a la insensible quimera de lo futurista y a un soportable y controlable malestar en la oscuridad de las salas de proyecciones, y es que, como dice Antonio Muñoz Molina, la racionalidad es decepción, y por eso tiene tan pocos partidarios reales.



BIBLIOGRAFÍA

- GUBERN, Roman (1993a), «Cine de género, cine de autor», en VV.AA., *Cine clásico, cine moderno*, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial, pp. 66-80.
- (1993b), *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Madrid, Espasa-Calpe.
- KHAN, Omar (1999), «Miedo al Milenio», en *Cinemanía*, noviembre 1999, pp. 112-116.
- TALENS, Jenaro (1988), «Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión», pp. 17-60, en Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A., Hernández Esteve, V., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- URRUTIA, Jorge (1993), «Semiótica: memoria y utopía», pp. 51-73, en Profeti, M.G., Reis, Carlos, Urrutia, Jorge, Yllera, Alicia, en *Refundación de la semiótica*, Sevilla, Editorial Don Quijote.