L'EVOLUCIÓ DEL CINEMA DE CATÀSTROFE NORD-AMERICÀ

Treball de final de grau

Clàudia Gas Vallès
2013-2014
Grau en Publicitat i Relacions Públiques
Universitat de Girona

Tutor: Ramon Girona

Cine, cine, cine,

más cine por favor,

que toda la vida es cine;

que toda la vida es cine,

y los sueños, cine son.

(Luis Eduardo Aute)

ÍNDEX

0. ÍNDEX D'IMATGES I TAULES 4

1. INTRODUCCIÓ 6

2. PLANTEJAMENT DEL PROBLEMA D'INVESTIGACIÓ 9

3. MARC TEÒRIC 11

3.1. EL CINEMA DE CATÀSTROFE 11

3.1.1. El cinema de catàstrofe com a gènere cinematogràfic 18

3.2. TIPOLOGIES DE CATÀSTROFE DEL CINEMA DE CATÀSTROFE 20

3.2.1. Catàstrofes naturals i canvi climàtic 21

3.2.2. Pandèmies i bioterrorisme 24

3.2.3. Les amenaces extraterrestres i les creacions robòtiques 26

3.2.4. Possessions demoníaques i l'anticrist 28

3.2.5. El terrorisme 30

3.3. EL CINEMA DE CATÀSTROFE I LA SEVA EVOLUCIÓ DES DELS ANYS 70 EN ENDAVANT 32

3.4. El CINEMA DE CATÀSTROFE I ELS AVENÇOS TECNOLÒGICS 45

3.4.1. Del Sistema d'Estudis al "New Hollywood" 45

3.4.2. Els efectes especials i el cinema digital 52

4. METODOLOGIA 58

4.1. CARACTERITZACIÓ DE LA INVESTIGACIÓ 58

4.2. POBLACIÓ I MOSTRA 62

4.2.1. Població 62

4.2.2. Mostra 62

5. ANÀLISI 70

5.1. PEL·LÍCULES DEL CINEMA DE CATÀSTROFE NORD-AMERICÀ DELS ANYS 70 70

5.2. PEL·LÍCULES DEL CINEMA DE CATÀSTROFE NORD-AMERICÀ DELS ANYS 90 110

5.3. PEL·LÍCULES DEL CINEMA DE CATÀSTROFE NORD-AMERICÀ DELS ANYS 2000 143

6. RECOLLIDA DE RESULTATS 186

7. CONCLUSIONS 189

8. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA 197

0. ÍNDEX D'IMATGES I TAULES

ÍNDEX IMATGES

Imatge 1: Cartell *Airport* (1970)....70

Imatge 2: Cartell *The Poseidon Adventure* (1972)....82

Imatge 3: Cartell *The Towering Inferno* (1974)....93

Imatge 4: Cartell *Jaws* (1975)....100

Imatge 5: Cartell *Independence Day* (1996)....110

Imatge 6: Cartell *Titanic* (1997)....121

Imatge 7: Cartell *Air Force One* (1997)....135

Imatge 8: Cartell *The day after tomorrow* (2004)....143

Imatge 9: Cartell War of the worlds (2005)....155

Imatge 10: Cartell *United 93* (2006)....164

Imatge 11: Cartell *2012* (2009)....173

ÍNDEX TAULES

Taula 1: Disseny estudi efectes especials....61

Taula 2: Efectes especials *Airport* (1970)....81

Taula 3: Efectes especials *The Poseidon Adventure* (1972)....92

Taula 4: Efectes especials *The Towering Inferno* (1974)....99

Taula 5: Efectes especials *Jaws* (1975)....109

Taula 6: Efectes especials *Independence Day* (1996)....120

Taula 7: Efectes especials *Titanic* (1997)....134

Taula 8: Efectes especials *Air Force One* (1997)....142

Taula 9: Efectes especials *The day after tomorrow* (2004).....154

Taula 10: Efectes especials *War of the worlds* (2005).....163

Taula 11: Efectes especials *United 93* (2006).....172

Taula 12: Efectes especials *2012* (2009).....185

Taula 13: Resultats efectes especials anys 70.....186

Taula 14: Resultats efectes especials anys 90.....187

Taula 15: Resultats efectes especials anys 2000.....188

1. INTRODUCCIÓ

El **cinema de catàstrofe** és un gènere cinematogràfic que es basa en la producció de pel·lícules que tracten sobre catàstrofes de les quals la principal víctima és la humanitat i, també, el planeta Terra . Tot i que aquest gènere ja va començar a desenvolupar-se als anys 30 i que va gaudir prèviament d'una etapa d'or als anys 50, fou als anys 70 quan una nova onada massiva de llargmetratges de cinema de catàstrofe va assolir el seu punt àlgid, davallant notablement durant els 80 i retrobant aires nous a partir de la dècada dels 90.

L'objectiu principal d'aquesta investigació és, a partir de l'anàlisi d'uns determinats llargmetratges del cinema de catàstrofe nord-americà de les dècades del 70, 90 i 2000, veure l'evolució que ha patit aquest gènere cinematogràfic a partir de les temàtiques tractades, les influències socials i l'aplicació de les tecnologies dels efectes especials.

Aquest projecte està composat per 8 punts.

En primer lloc hi ha l'**índex d'imatges i taules**, seguit de la **introducció** del projecte.

El segon punt d'aquest projecte inclou el **marc teòric**, en el qual s'han tractat els diversos antecedents relacionats amb la investigació i els quals han ajudat a encaminar-la.

Aquest marc teòric està dividit en 4 punts principals. En el primer punt, titulat **Cinema de catàstrofe** es desenvolupa tot el concepte de catàstrofe per tal d'ajudar a comprendre la catàstrofe aplicada al cinema, arribant, així, al gènere cinematogràfic de catàstrofe.

Dintre d'aquest primer punt corresponent als antecedents es tracten diversos temes sobre els cinema de catàstrofe, els seus orígens, les definicions

etimològiques del concepte catàstrofe segons diversos autors, així com el tractament del cinema de catàstrofe com a gènere cinematogràfic.

A continuació, hi ha un punt específic on es desenvolupen les **tipologies de catàstrofe** que determinats experts han identificat en el cinema de catàstrofe.

En el tercer punt principal del marc teòric, **El cinema de catàstrofe i la seva evolució des dels anys 70 en endavant**, s'ha intentat identificar quins han estat els camins que ha adoptat el gènere de la catàstrofe al llarg dels anys utilitzats posteriorment en l'estudi. S'han buscat diversos recursos per tal d'establir connexions entre successos reals, amb base social, i el perquè del cinema de catàstrofe.

Finalment, en aquest marc teòric, trobem l'últim punt titulat **El cinema de catàstrofe i els avenços tecnològics**. En aquest punt s'ha intentat investigar més sobre el cinema previ als anys 70, el conegut Sistema d'Estudis i com aquest sistema es va acabar convertint amb el Nou Hollywood.

En aquest, a més, s'ha fet recerca sobre tot el que té a veure amb els efectes especials, quines tipologies existeixen i de què tracta el cinema digital per tal d'identificar-los posteriorment en l'anàlisi de les pel·lícules.

A continuació de la introducció hi ha la **metodologia**, en la qual s'explica la caracterització de la investigació portada a terme i la definició i explicació de la població i la mostra d'estudi.

Posteriorment a la metodologia hi ha l'**anàlisi**, on s'ha procedit a fer tot l'estudi pertinent de cada pel·lícula de cinema de catàstrofe nord-americà escollida. Aquest punt es divideix en tres blocs: l'anàlisi de les pel·lícules dels anys 70, les dels anys 90 i les del 2000.

L'anàlisi va seguit del punt de **recollida de resultats**, on s'han estudiat uns determinats resultats obtinguts de l'estudi sobre la utilització dels efectes especials

en les pel·lícules de cinema de catàstrofe nord-americà durant les dècades dels 70, 90 i 2000.

Després de la recollida de resultats hi ha les **conclusions** de tot el projecte.

Finalment, les conclusions van seguides de la **bibliografia**.

2. PLANTEJAMENT DEL PROBLEMA D'INVESTIGACIÓ

L'objectiu d'aquest treball és **l'estudi comparatiu del cinema de catàstrofe nord-americà de 3 dècades diferents, els anys 70, els 90 i els 2000, per tal de veure com les situacions socials i l'aparició de les noves tecnologies han influenciat en les pel·lícules d'aquest gènere cinematogràfic**.

Per tal d'assolir aquest objectiu principal s'ha elaborat una qüestió inicial en la qual es basarà tota la investigació en general. Així doncs, la pregunta inicial que s'ha proposat és:

- ***Com ha evolucionat el cinema de catàstrofe nord-americà durant els anys 70, 90 i 2000?***

Conseqüentment a aquesta pregunta inicial i a l'objectiu principal en el qual es basa la investigació s'ha procedit a l'elaboració dels objectius específics amb les seves preguntes específiques corresponents:

Objectiu específic 1:

Saber quines temàtiques amb rerefons social apareixen en el cinema de catàstrofe nord-americà i la seva evolució en les dècades dels anys 70, 90 i 2000.

Preguntes específiques 1:

- Es veuen plasmades les influències socials en el cinema de catàstrofe nord-americà de les dècades dels any 70, 90 i 2000 en la seva anàlisi formal? Quines situacions socials van influir i se'n veuen reflectides?

- Quines temàtiques tenen una base d'influència social?

- Quines característiques presenten les tipologies de catàstrofe del cinema de catàstrofe de les dècades dels anys 70, 90 i 2000?

- Quines característiques es poden observar en el cinema de catàstrofe nord-americà en els anys 70, 90 i 2000?

Objectiu específic 2:

Conèixer la repercussió que han tingut els avenços tècnics i les noves tecnologies en el cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 70, 90 i 2000.

Preguntes específiques 2:

- Quins efectes especials apareixen en les pel·lícules més representatives del cinema de catàstrofe nord-americà dels 70, 90 i 2000?

- Com ha afectat la utilització dels efectes especials en les pel·lícules més representatives del cinema de catàstrofe nord-americà dels 70, 90 i 2000?

- Quin paper ha tingut el desenvolupament de la tecnologia digital en les pel·lícules més representatives del cinema de catàstrofe nord-americà dels 70, 90 i 2000?

3. MARC TEÒRIC

3.1. EL CINEMA DE CATÀSTROFE

El **cinema de catàstrofe** és un gènere cinematogràfic que es basa en la creació i reproducció de catàstrofes, tan a petita com a gran escala, i la principal víctima de les quals és la humanitat. Una víctima secundària, i a la vegada un dels principals motius d'aquestes catàstrofes, és la naturalesa i/o el planeta Terra.

Per tal de definir el concepte de catàstrofe s'ha cregut convenient nombrar dues definicions proporcionades per dos autors, les quals es poden considerar pertinents per definir el terme "catàstrofe" i aplicar-les al món del cinema d'aquest gènere en qüestió.

Segons Isaac Asimov (1979:13) el terme "catàstrofe" és un mot que "prové del grec i significa <<**donar la volta al revés**>>". Tal i com segueix la definició de l'autor del terme catàstrofe aquest "originalment, va ser utilitzat per descriure el desenllaç o final climàtic, en una presentació dramàtica i que podria, per descomptat, ser feliç o trista a la natura".

La segona definició tinguda en compte en aquesta recerca és la proposada per Poveda, Thous i Gómez (2012:31), els quals, a diferència de la definició anterior d'Asimov (1979), proposen la següent explicació sobre el concepte "catàstrofe" dient que: "el sentit etimològic de <<catàstrofe>> és <<**revelació**>>. [...] La humanitat té una llarga tradició de reflexió sobre les catàstrofes, crisis en sí mateixes. Donat que una característica notable de la psique humana és la necessitat de trobar una raó a tot el que passa, de descobrir el per què de tot".

Relacionant aquestes dues definicions es podria arribar al punt mig en el qual definim el concepte "catàstrofe", en l'àmbit d'aquest gènere cinematogràfic, com l'intent de respondre a les hipòtesis de com succeiria realment la fi del món. Si ens fixem en el cinema de catàstrofe, **l'argument dels films es desenvolupa a partir d'algun descobriment cientificotècnic** que argumenti per què el món està arribant a la seva fi.

No obstant, és pertinent recalcar que, tot i que la majoria dels llargmetratges pertanyents al cinema de catàstrofe argumentin que el motiu d'aquestes sigui totalment científic, es pot comprovar que moltes de les influències que han portat a crear i desenvolupar aquest gènere **cinematogràfic tenen bases mitològiques i religioses**.

Tornant a la definició primera d'Asimov (1979) tractada sobre el terme catàstrofe, és curiós pensar-se que aquest mot s'hagi pogut relacionar amb un final feliç, però així ho plasma l'autor quan explica que en una comèdia romàntica el punt de catàstrofe seria el final del llargmetratge on el protagonista aconsegueix el noi/a dels seus somnis, es casen i tenen el seu final feliç. No obstant, amb el pas dels anys aquest doble sentit del concepte de catàstrofe s'ha reduït al sentit negatiu. "Des que les tragèdies tendeixen a atacar més profundament que les comèdies i són més memorables, la paraula <<catàstrofe>> ha arribat a associar-se més amb el final tràgic que al final feliç. Conseqüentment, avui dia **s'utilitza per descriure qualsevol final de caràcter calamitós o desastrós**". (Asimov, 13)

Al cinema de catàstrofe també se'l coneix sota el nom de "**cinema apocalíptic**". Palacios (2011:30) explica aquesta relació entre el cinema de catàstrofe i el concepte de l'apocalipsi futur de la següent manera: "Estem acostumats a pensar en l'apocalipsi, entès no tant en el seu sentit revelatori original com en el més generalitzat i popular de <<**final dels temps**>> o <<**fi del món**>>, com un succés situat en el futur. Futur que pot ser més o menys llunyà, més o menys pròxim però que, per la seva pròpia naturalesa escatològica i prefigurada profèticament [...], espera en algun demà catastròfic que significarà, d'una forma o una altra, la fi de la història i del món humans".

Aquest pensament catastròfic i/o apocalíptic en el qual s'ha basat el gènere cinematogràfic en qüestió **pot justificar la seva evolució i desenvolupament en les pors i angoixes en les quals la humanitat s'ha vist involucrada des del principi dels temps**, ja que tal i com explica del Molino García (2012:7) a la revista Comunicación y Ciudadanía "al llarg de la història de la humanitat han existit nombroses i diverses pors compartides pels individus d'una mateixa

cultura. Des de l'antiguitat, **totes les societats han patit en la seva intimitat pors col·lectives provocades bé per fenòmens naturals, malalties i fams, o pels enfrontaments amb altres grups humans**".

Relacionant l'afirmació anterior de del Molino García (2012) amb el fet que la principal víctima d'aquestes catàstrofes cinematogràfiques sigui la humanitat, l'autor segueix el discurs explicant que en la majoria o en totes les cultures que han influenciat aquest "pensament catastròfic" la principal por col·lectiva ha estat, i és, la **desaparició del grup**, grup al qual ara ens referim com a humanitat o raça humana en general.

Les pel·lícules de cinema de catàstrofe tenen, doncs, com a principal tema un atac i/o perill contra la humanitat i el món tal i com el coneixem. Així, doncs, el principal objectiu d'aquest gènere cinematogràfic és la representació del final dels temps i amb ell, el final de la humanitat o part d'ella. Clarament ho explica Asimov (1979) quan relaciona el concepte de "final" amb el final de la raça humana, ja que segons l'autor si considerem la història de la humanitat com un drama tràgic, la mort definitiva dels éssers humans representaria la catàstrofe en el sentit original i actual.

Al llarg dels anys, les catàstrofes que amenacen a la raça humana i el concepte "d'apocalipsi" en la indústria del cinema s'han tractat de forma fantàstica i, sobretot, morbosa. Aquesta idea de catàstrofe relacionada amb el concepte de morbositat l'explica clarament Imbert (2002:19) quan en un dels seus articles a la revista Trama y fondo i citant a Jeudy, Henri-Pierre (1990), estableix que "s'ha generat una <<cultura del desastre>> -guiada per un <<**desig de catàstrofe**>>, com han escrit alguns (Henri-Pierre Jeudy, 1990)-, **on la violència i la mort, tenen un lloc preferent i, a la vegada que generen angoixa, exerceixen una fascinació morbosa: una societat on la por i l'angoixa, es converteixen en elements fundadors dels relats i les mitologies postmodernes**".

Aquesta idea també la defensa González Requena (2002) quan parlar sobre el motiu pel qual les persones són capaces d'anar al cinema i aguantar un

llargmetratge d'hora i mitja o dues hores sobre la seva pròpia aniquilació. "Consumíem les imatges de la nostra destrucció civilitzadora. Sabíem el malson que ens esperava i la desitjàvem [...]: **desitjàvem el plaer que ens convocava. El plaer de la representació de la destrucció total**" (Requena, 11-12).

El concepte de morbositat en l'àmbit del cinema de catàstrofe podem relacionar-lo, també, amb el concepte de curiositat perquè, som conscients que el dia de la fi del món realment pot passar? En les pel·lícules del cinema de catàstrofe de Hollywood es pot veure clarament com, per moltes situacions dures que passin els protagonistes i la humanitat estigui a la vora de la seva completa i total destrucció, sempre hi ha una petita part d'aquesta que troba la salvació. Així ho sentencia l'autor Peter Lev (2000) quan explica que per la causa que sigui que es doni el desastre o catàstrofe en qüestió, la dinàmica de l'argument es basarà en trobar una forma de salvació per als personatges, els quals utilitzen, molts cops, els seus talents i habilitats per tal de sobreviure a l'amenaça i trobar la forma de salvar-se.

Si ens fixem en el cinema apocalíptic de Hollywood, en la majoria (per no dir tots) els seus films els actors o factors que amenacen a la humanitat són enderrocats, destruïts i/o controlats i, curiosa i irònicament, els herois dels quals en la majoria dels films són els nord-americans. No obstant, la qüestió seria saber si realment alguna petita part de la humanitat seria capaç de salvar-se si veritablement es donés la fi del món.

Un exemple d'aquesta idea la trobem en la definició i explicació donada per Peter Lev (2000:40) pel que fa al desenvolupament de l'argument d'aquest gènere cinematogràfic, la qual resa així: "**les pel·lícules de catàstrofe són un motiu bàsic per al cinema de Hollywood**. Un grup de persones se salven a ells mateixos d'un desastre imminent; [...]. L'amenaça del desastre pot provenir de la natura, de la bogeria humana, d'una invasió alienígena, o per causes sobrenaturals".

Així doncs, es pot veure, tal i com determina Lev (2000) que **el leitmotiv d'aquests llargmetratges és la catàstrofe que determinarà el futur i supervivència dels protagonistes del film i/o, amb ells, de la humanitat**.

Mitjançant aquest gènere cinematogràfic, la indústria de Hollywood i, així, els nord-americans, mantenen aquesta imatge esperançadora de que si algun dia ens trobem de cara amb l'apocalipsi, ells serien capaços de solucionar-lo i, per què no, salvar a alguns dels ésser humans restants al planeta Terra o a la humanitat sencera. Així ho sentencia Palacios (2011:57) quan afirmar que: "Les catàstrofes apocalíptiques no posseeixen cap sentit moral o exemplar. **Som nosaltres qui els hi posem etiquetes moralistes per tal d'intentar consolar-nos desesperadament, comprendre-les d'alguna manera i, finalment, manipular-les en el nostre propi i, de vegades, insà interès**".

No concebem la idea que el món es pugui acabar realment, en tenim una idea de que pot passar, però la societat no està sent realista ja que com segueix defensant Palacios (2011) la societat ha d'aprendre la forma com viure amb la idea de la fi del món i deixar de buscar culpables sense mesura i, sobretot, deixar de veure'ns a nosaltres mateixos com els únics ésser superiors de tots els temps.

És precís afegir l'explicació que dóna Kagarlitski (1974) en el seu llibre *Chto Takoie Fantastika*, fent referència a aquesta esperança i utopia tan desitjada, establint que gràcies a la indústria i a la ciència s'ha escurçat el camí cap a la utopia, centrant-se en el fet que amb l'alt ritme de desenvolupament es podria arribar a la utopia en les pròximes generacions. No obstant, **sembla pràcticament impossible imaginar-se aconseguir la tant desitjada utopia sense trobar-se cap obstacle pel camí**. D'aquesta manera, segons l'autor arribem al punt on la humanitat ha d'aconseguir superar tots els obstacles que es presenten per tal d'assolir la utopia, tenint en compte que durant el camí aquests obstacles suposen, de vegades, una amenaça per a l'existència de la humanitat.

El cinema de catàstrofe de la indústria de Hollywood, molt influenciat per les dures situacions que han sofert els EUA, ha utilitzat aquest gènere cinematogràfic per tal de donar **un brot d'esperança** als seus habitants al llarg de les dècades i reflectir un sentiment d'optimisme i salvació cap a ells mateixos i al món en general.

Relacionant l'argument anterior de Palacios (2011), el qual sentenciava que, en essència, les catàstrofes no tenen cap sentit moral o exemplar, però que la indústria del cinema així ho mostra, trobem el raonament de l'autor Ramonet (1978:85), el qual postula que "Hollywood ha descobert, doncs, **un antídot psicològic contra el pessimisme que amenaça a tot el país**, considerant-lo protegit contra les fallides que se succeeixen com un reguerall de pólvora al llarg dels EUA".

És pertinent recalcar que el concepte "apocalipsi" o "fi del món" no és quelcom nou. De fet, els seus orígens es remunten a temps antics. En el cinema de catàstrofe sovint es planteja aquest "judici final" com a quelcom futur, quelcom que és possible que passi, però que realment ho concebem com a una idea hipotètica. El món en la seva totalitat no ha acabat, però diversos tipus de catàstrofes que evoquen a una possible fi del món ja han passat anteriorment. Civilitzacions passades, mites i religions ja l'anunciaven, i actualment seguim considerant que la fi del món realment no és probable.

Alguns dels exemples d'antigues catàstrofes les trobem en la mitologia, com per exemple el mite de Ragnarök al qual fa referència Palacios (2011). Un mite provinent de la mitologia nòrdica, el qual parla sobre la batalla de la fi del món, en la qual no només els seus protagonistes, els Déus, en patirien les conseqüències, sinó que casi tot l'univers seria destruït.

Els maies (2000 a. C. – 1546 d. C. aproximadament) també van establir una possible fi del món. Aquesta es pensava que succeiria el 21 de desembre de l'any 2012. Un altre mite que no s'ha vist complert, efectivament. No obstant, malgrat que les seves previsions futures, i la d'altres civilitzacions, no s'han vist complertes a dia d'avui, aquestes civilitzacions antigues van ser protagonistes de la seva pròpia fi, ja que tal i com explica Palacios (2011:31): "vagin a dir als asteques de Tenochtitlán, als maies del Yucatán o als egipcis del Nou Imperi que la fi del món no ha passat. Molt al contrari, la fi dels seus respectius mons, com el d'altres cultures i civilitzacions, ens contempla des del passat i ens adverteix que

l'apocalipsi no és només una amenaça de l'avenir, sinó un fet que s'ha repetit una i altra vegada al llarg dels segles".

Moltes d'aquestes previsions apocalíptiques de civilitzacions, religions i mitologies de cultures antigues van preveure l'apocalipsi, però no en el sentit literal de la paraula, sinó en el sentit de **canvi**. És a dir, la societat actual ha acabat relacionat el concepte "fi del món", "catàstrofe" o "apocalipsi" amb la fi de tot el que existeix, amb la desaparició total i completa de la raça humana i el que aquesta coneix. No obstant, moltes d'aquestes creences antigues feien referència a aquestes idees amb la idea de canvi, un canvi en la societat futura, i amb esperança un canvi positiu per a la humanitat.

Tots els exemples que mostra el cinema de catàstrofe i els que mostra la història d'aquesta "fi del món" tal com explica Palacios (2011) **el factor comú en tots aquests successos és el demà**. L'autor relaciona aquest apocalipsi amb la coneguda màxima que resa "no deixis per demà el que puguis fer avui" per demostrar que aquesta situació catastròfica en la qual la humanitat es veu amenaçada no és quelcom futur, sinó que ja ha passat anteriorment.

3.1.1. El cinema de catàstrofe com a gènere cinematogràfic

Al llarg de la història del cinema, professionals de l'àmbit del cinema han tingut veritables dificultats per tal d'establir una paràmetres per definir els gèneres cinematogràfics en la seva totalitat. En el cas del cinema de catàstrofe, molts cops es fa referència a aquest gènere com a un subgènere de la Ciència Ficció. Fins i tot potser en els seus inicis era lògica aquesta confusió. No obstant, al llarg del temps el cinema de catàstrofe ha anat establint una estructura pròpia d'aquest gènere, considerant-se així un gènere cinematogràfic en la seva totalitat. Ric Altman (1999) posa un clar exemple de la possible hibridació dels gèneres cinematogràfics quan explica que quan es va estrenar la saga de *La Guerra de les Galàxies* als cinemes americans, molts espectadors van creure que la seva estructura era pròpia del *western*, i que, fins i tot, alguns crítics van afirmar-ho.

Així ho aclareixen també, Abrams, Bell, i Udris (2001:177) quan diuen que "la categorització del gènere resulta, molts cops problemàtica. De fet, la comprensió dels gèneres és simple; podem identificar elements recurrents en relació amb temes narratius, personatges, trames i continguts visuals, com ara ubicació i vestuari; el so també pot ser un element recurrent, sobretot pel que fa a la música apropiada per a cada gènere en particular. No obstant això, aviat ens trobem amb el problema de les pel·lícules que no encaixen a la perfecció en un gènere".

El cinema apocalíptic o de catàstrofe és considera un gènere en la seva totalitat. No obstant, degut a la hibridació dels gèneres cinematogràfics al llarg dels anys es pot considerar que **el cinema de catàstrofe a patit una forta hibridació cap al gran gènere cinematogràfic clàssic anomenat Ciència Ficció**. Així ho aclareix Palacios (2011:30): "El cine, com la literatura, ha tendit doncs, a concebre el tema de la fi de la humanitat com a propi de l'anticipació futurista, trobant en la Ciència Ficció la seva forma d'expressió més apropiada". És a dir, tan en el món del cinema com en la literatura, la majoria de vegades es recorre a les explicacions científiques de totes aquestes catàstrofes que seran les causants de la fi parcial o total de la raça humana o d'una part d'aquesta. Palacios (2011:30) segueix dient que la "combinació de les inquietuds metafísiques i místiques que han acompanyat des de

sempre a l'ésser humà, com un aparell explicatiu científic o p*seudo-científic* que permet a aquestes expressar-se en un format aparentment racional i creïble per a l'espectador contemporani; són molts els gèneres i subgèneres que han nascut i crescut a redós d'aquesta ciència ficció apocalíptica".

No obstant això, també hi ha autors que defineixen directament el cinema de catàstrofe, no com una hibridació amb altres gèneres o com un gènere en la seva totalitat, sinó que el defineixen **com a subgènere**. Per demostrar això trobem l'explicació de Brusi (2008:35) que diu que "el cinema de catàstrofe és un subgènere dins de la ciència ficció. Les pel·lícules que aborden els desastres naturals tenen una llarga tradició i apareixen sovint a les cartelleres o les programacions de televisió. Aquestes produccions compten amb molts aficionats i generen importants beneficis econòmics a la indústria del cinema, fonamentalment americana".

D'altra banda, hi ha altres entesos que afirmen que el cinema de catàstrofe és un gènere cinematogràfic sorgit de la hibridació del cinema de terror, tal i com sentencien Poveda et al. (2012:31) "el gènere de catàstrofe [...] **és un gènere cinematogràfic, considerat una evolució del cinema de terror amb el que sovint hibrida** compost per pel·lícules que tenen com a tema principal una catàstrofe imminent".

3.2. TIPOLOGIES DE CATÀSTROFE DEL CINEMA DE CATÀSTROFE

El marc en el qual es mou el cinema de catàstrofe és tan ampli que aquest és podria considerar infinit, degut a que la indústria del cinema probablement mai es podria quedar sense idees per produir un film de catàstrofe o apocalíptic.

Per tal d'aprofundir encara més en el món del cinema de catàstrofe s'ha procedit a fer una recerca sobre les diverses tipologies de catàstrofe que es poden trobar i les quals s'han portat a la gran pantalla. Val a dir, que no totes aquestes tipologies tenen una base científica, ja que moltes d'aquestes calamitats també venen degudes a mites i religions.

En el llibre *Apocalipsis ya: el cine del fin del mundo* Palacios (2011) estableix que dintre d'aquest món del cinema apocalíptic han nascut molts gèneres i subgèneres i fa una petita enumeració introductòria sobre algunes de les tipologies de catàstrofe amb les quals la humanitat ha hagut de lidiar, sent aquestes: "les **catàstrofes còsmiques, ecològiques i naturals que acaben amb el planeta; els apocalipsis nuclears; les invasions alienígenes; les epidèmies o pandèmies; la substitució de l'hegemonia humana sobre la Terra per la d'altres espècies, o per la de màquines intel·ligents; i, fins i tot, la realitat de determinades tradicions màgiques i religioses ancestrals,** etc." (Palacios, 30).

Aquesta enumeració feta per Palacios (2011) és només un petit tast de totes les tipologies de catàstrofe que podríem concebre, les quals segons Daniele Porretta (2011:47) es poden resumir en "[...] **fenòmens naturals com terratrèmols, incendis i huracans, fins l'aniquilació causada per l'acció directa o indirecta de l'home, gràcies a la utilització de dispositius de destrucció o degut a fets accidentals**".

Algunes de les catàstrofes més emblemàtiques representades en el cinema de catàstrofe són:

3.2.1. Catàstrofes naturals i canvi climàtic

Algunes de les catàstrofes més conegudes són les relacionades amb els efectes de la natura. Es coneixen moltes tipologies d'aquesta mena i així ho estableix Asimov (1979), que en la seva obra *A Choice of catastrophes: the disasters that threaten our world* classifica les catàstrofes naturals en cinc classes.

Segons l'autor, les catàstrofes de **Primera Classe** són les que per determinades causes farien que l'univers canviés les seves propietats deixant, així, un univers inhabitable. És a dir, per tal que es produeixi una catàstrofe de Primera Classe els motius haurien de ser un univers mortal, el qual no admetria cap tipus de vida i per la qual cosa, la humanitat tampoc podria existir-hi en ell. L'autor també mostra quines serien les possibles causes d'aquestes catàstrofes de Primera Classe, les quals són: el compliment dels mites sobre el judici final, l'increment de l'entropia, el final de l'univers i el col·lapse de les estrelles.

Asimov defineix les catàstrofes de **Segona Classe** com aquelles en les quals el perill no és l'univers, sinó algun determinat problema en el sistema solar. Quelcom li podria passar a l'astre Sol que fes que el sistema solar en el qual ens trobem fos inhabitable. Per tant, es diferencien de les de Primera Classe perquè les catàstrofes de Segona Classe permetrien que la resta de l'univers seguís existint, a diferència de les de Primera en les quals es veu perjudicat i aniquilat l'univers sencer. Pel que fa a les possibles causes d'aquestes catàstrofes l'autor determina que serien les col·lisions amb el Sol i la mort de l'astre Sol.

Seguint amb la tipologia de catàstrofes naturals establerta per l'autor, defineix les catàstrofes de **Tercera Classe** com un tipus de catàstrofes, les quals tindrien com a causa principal la impossibilitat de mantenir la vida a la Terra. En aquestes catàstrofes, a diferència de les de Primera i Segona Classe, l'univers seguiria intacte i el Sistema Solar, i amb ell el Sol, també seguirien amb normalitat, malgrat que per alguna causa seria el propi planeta Terra el que resultaria inhabitable. Les causes d'aquesta tipologia de catàstrofes segons l'autor serien el bombardeig de la Terra,

el moviment rotacional més lent de la Terra, la deriva i desviació de l'escorça terrestre, el canvi climàtic i l'eliminació del magnetisme.

La **Quarta Classe** de catàstrofes naturals que determina l'autor en la seva classificació és aquella que estableix que podria passar quelcom al planeta Terra que fes que la raça humana no fos capaç de mantenir la seva existència en ell, tot i que la resta de formes de vida romanguessin intocables i perduressin. En aquesta tipologia de catàstrofes les causes podrien ser la competència per la vida de diverses espècies i el conflicte d'intel·ligències.

Finalment, l'autor estableix l'última classe de catàstrofes naturals com les pertanyents a les de **Cinquena Classe**, és a dir, una catàstrofe que obligués a la raça humana a seguir vivint però amb unes condicions primitives. Quelcom passaria a la Terra que condemnés a la humanitat a una vida solitària, pobra i desagradable, interrompent els avenços tecnològics i el seu desenvolupament com fins ara. Les seves causes segons l'autor serien l'esgotament de recursos i els perill de les victòries, fent referència a la població, l'educació, la tecnologia i els ordinadors.

A part, d'aquestes catàstrofes classificades en cinc classes per Asimov (1979) que s'han vist perfectament reflectides al llarg dels anys en el cinema de catàstrofe, una catàstrofe climàtica per excel·lència és la provocada pel **canvi climàtic**, el qual ha resultat del constant atac de la raça humana cap a la sobreexplotació i contaminació del planeta Terra.

Pilar Pedaraza (2011), fent referència a la producció de pel·lícules sobre catàstrofes causades pel canvi climàtic durant la dècada del 2000, explica que el cinema ha aconseguit desenvolupar una capacitat única per reproduir i documentar aquestes catàstrofes i successos gràcies a la seva naturalesa fotogràfica.

Pedraza (2011) segueix recalcant que l'apocalipsi real que amenaça el planeta Terra no és només una hipòtesi mística, religiosa o científica, o una producció

cinematogràfica pertanyent al cinema de catàstrofe. De la mateixa manera, que, tot i que el cinema així ho reflecteix i ho confirma, tampoc és només una idea per explotar-la mitjançant la representació de les pors, les paradoxes del capitalisme que destrueix el planeta Terra creant tòxics que afecten al nostre ecosistema propi. Així doncs, el canvi climàtic, per molt resultats positius que tingui en la indústria del cinema, "és una amenaça real, estudiada per la ciència i objecte de serioses crides d'atenció cap a la manera de gestionar els recursos i possibilitats del planeta". (Pedraza, 195)

3.2.2. Pandèmies i bioterrorisme

En els últims anys, un dels temes més utilitzats en el món del cinema de catàstrofe és **l'amenaça de la raça humana per malalties no controlables**. Trobem un gran repertori de films que tracten aquestes catàstrofes, tal i com explica Hormigos (2011:112) quan diu que "**les malalties epidèmiques s'estenen amb virulència en el cinema apocalíptic de les últimes dècades** tant les reals com les imaginades per la ficció. El cel·luloide es fa eco del pànic social davant un monstre invisible i microscòpic, que mata des de dintre o produeix mutacions aberrants".

Es fa referència a malalties epidèmiques reals o imaginades per la ficció perquè en el cinema de catàstrofe totes dues han estat plasmades. Aquests gènere cinematogràfic ha produït tan pel·lícules sobre la pesta negra o la pesta bubònica, entre d'altres epidèmies que ha patit la humanitat veritablement, com pel·lícules sobre malalties o virus ficticis creats per la ficció. En el cas de les epidèmies fictícies, les quals normalment es donen per un virus que ha creat alguna empresa farmacèutica i aquest, no se sap com, ha arribat a tenir contacte amb els humans i, així, estendre's podria ser una clara crítica a la societat d'avui dia i als avenços sense mesura en el món de la medicina i els tractaments farmacèutics.

El **sentiment de por i angoixa** que representa el saber que quelcom minúscul pot significar la fi de l'existència de la humanitat o d'una part d'aquesta, s'ha plasmat a la perfecció en el cinema de catàstrofe. Trobem exemples sobre el tema en pel·lícules com *Perfect Sense* (David Mackenzie, 2011), *Resident Evil* (Paul W.S. Anderson, 2002), *War World Z* (Marc Forster, 2013), entre d'altres.

Amb aquest tipus de catàstrofes està profundament lligat el tema dels **zombis**. Tal i com es comentava anteriorment, fent referència a la cita d'Hormigos (2011), aquestes innovacions mèdiques i desenvolupament de virus porten, la majoria de vegades, a mutacions en l'ésser humà i en els ésser vius del planeta Terra. L'autora defineix els zombis com éssers "l'aspecte físic dels quals és el d'una criatura corcada per la malaltia, amb pústules, nafres, putrefaccions i un olor desagradable. Sota la seva nova condició manca de sentiments o emocions, sembla haver <<retro-

evolucionat >> a l'estat animal, la seva intel·ligència està minvada i només es mou per instint, el de nodrir-se de carn humana i infectar" (Hormigos, 118).

Relacionem aquests atacs zombis amb el món del cinema de catàstrofe perquè en aquests films, en els quals la humanitat està en perill per l'atac massiu dels zombis, aquests darrers, tal i com sentencia l'autora, es passegen per "**marcs mil·lenaristes, hecatòmbics, catastrofistes o post-holocaust"** (Hormigos, 2011:118).

No obstant, tots aquests llargmetratges que reflecteixen el pànic per les malalties i els seus medicaments és una clara mostra de les situacions reals que ha viscut la societat en aquest aspecte**. La influència del cinema de catàstrofe basat en malalties i virus és molt extensa, ja que al llarg de la història de la humanitat aquesta ha hagut de lidiar amb moltíssimes infeccions tals com la pesta negra, la pesta bubònica, les diverses variants del virus de la grip, entre altres**.

3.2.3. Les amenaces extraterrestres i les creacions robòtiques

Una de les temàtiques també més utilitzades en el cinema de catàstrofe són les **invasions i amenaces** que provenen de l'**espai exterior**. Aquest misteri que ha existit sempre pel que fa a si el planeta Terra és l'únic planeta de l'univers que conté vida, ha portat a qüestionar-se diverses hipòtesis sobre què passaria si la resposta a aquest dubte fos afirmativa.

La por a que altres espècies extraterrestres amenacin i puguin destruir el nostre planeta, i a la raça humana amb ell, han creat un leitmotiv molt important en el cinema de catàstrofe.

Tot i que tal i com explica l'autor Gubern (2011:61) aquestes representacions d'amenaces espacials ja van començar a prendre forma durant la Primera Guerra Mundial en el cinema britànic, "seria durant la Guerra Freda del passat segle, que va enfrontar en l'Era Atòmica als EUA i a la Unió Soviètica, i en una època que va assistir a notables perfeccionaments dels trucatges cinematogràfics, quan el tema de l'amenaça exterior es va convertir en un leitmotiv recorrent en el cinema i la literatura nord-americana, avivat quan la Unió Soviètica va llençar el seu primer Sputnik a l'espai l'octubre de 1957".

Alguns dels llargmetratges propis del cinema de catàstrofe que tracten aquestes invasions alienígenes poden ser *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953), basada en la novel·la d'H.G. Wells i *Signs* (M. Night Shyamalan, 2002), entre d'altres.

Així doncs, podem afirmar que les invasions extraterrestres han influenciat amb força el desenvolupament del cinema de catàstrofe i la producció de films sobre aquest tema. No obstant, un altre tipus de catàstrofe molt recreada en el cinema d'aquest gènere són les amenaces provocades per un éssers tecnològics creats, la majoria de cops, per la humanitat.

Alguns d'aquests ésser els trobem en pel·lícules com *I, Robot* (Alex Proyas, 2004), *Terminator* (James Cameron, 1984) i *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

Els arguments d'aquestes pel·lícules es basen en què els humans, amb l'ajuda de la ciència, construeixen uns ésser robòtics, els quals molts cops són creats per fer més fàcil la vida dels humans. Al llarg dels films l'argument es torça quan aquesta nova espècie robòtica es "desperta" i es revoluciona contra els seus creadors, és a dir, els humans.

Aquests conjunt de pel·lícules que tracten sobre robots contra ésser humans és, en veritat, una al·legoria a la constant evolució de la tecnologia i del coneixement humà. En realitat, és això, una guerra entre la tecnologia i els humans, una guerra entre l'home versus la màquina.

Podem resumir aquests tipus de catàstrofes d'aquest gènere cinematogràfics amb l'afirmació amb la qual conclou Gubern (2011:83), quan diu que "les angoixes derivades de les llargues distàncies (els extraterrestres de llunyà espai exterior) i els monstres pròxims creats per l'ingeni humà que intenten emular el seu creador [...] acaben formant una espacial tenalla imaginària que ha estat capaç de produir intenses angoixes fantasmagòriques en l'ésser humà des de fa segles, víctima d'una impotència apressada entre les amenaces de llunyà horitzó còsmic i les del pròxim espai domèstic".

3.2.4. Possessions demoníaques i l'anticrist

Un altre leitmotiv molt buscat pels productors del gènere de catàstrofe són les possessions demoníaques i l'aparició de l'anticrist.

L'autor Antonio José Navarro (2011:138) presenta una breu introducció sobre aquesta **relació entre la religió i la catàstrofe**, la qual es veu representada en la gran pantalla mitjançant alguns films de cinema de catàstrofe, dient que "la persistència de l'apocalipsi en un àmbit cultural laic es basa en gran mesura en una de les característiques fonamentals dels ésser humans: la necessitat de viure <<esperant>>. La humanitat es defineix per les seves esperances, pels seus objectius, i també, per les seves pors, per la incertesa davant el futur". I d'aquesta manera, tal i com sentencia Navarro (2011), la religió ha intentat donar respostes a tots aquests misteris i dubtes existencials, bé siguin positius o negatius.

Situant-nos en el context social i cultural dels Estats Units d'Amèrica, s'ha de tenir molt en compte el grau de fe i creença religiosa de la qual disposa la població nord-americana. També és lògic que pel fet de ser tant creients, recreïn d'alguna manera el fi de la humanitat des del punt de vista religiós.

Aquesta modalitat de catàstrofe la plasma l'autor Frank G. Rubio (2011:86) quan explica que "la fi del món en la nostra cultura judeocristiana està vinculada estretament amb les tradicions apocalíptiques de les tres grans religions. Dins d'aquest vast conglomerat de mites, textos i referències hi ha que destacar pel seu desplegament en la cultura de masses el personatge anomenat Anticrist". L'autor també assenyala que el tema no s'esgotarà sempre que s'introdueixi el col·lapse del planeta o de la humanitat degut a una acció sobrenatural.

En aquests llargmetratges, el rerefons dels quals és religiós, l'argument es basa en una mena de catàstrofe religiosa, basada en l'apocalipsi del qual es parla a la Bíblia. Dues línies de pensament dominen en aquests films, ja sigui bé perquè Déu ens ha donat la mà i la humanitat li ha agafat el braç sencer i ara s'ha de fer penitència, o bé perquè el poder de Déu s'està debilitant vers l'augment de poder del Diable. En

tots dos casos, ja sigui una guerra entre Déu i la humanitat o una guerra entre el Diable o Anticrist i Déu, el perjudicat és l'ésser humà en major part.

Per tal de posar alguns exemples d'aquest tipus de catàstrofes remarquem films com *End of days* (Peter Hyams, 1999), el clàssic *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) i, també, *Legion* (Scott Stewart, 2010).

3.2.5. El terrorisme

El terrorisme és un dels factors causant de catàstrofes més representats en el món del cinema en l'última dècada, i el qual es basa gairebé en la seva totalitat en influències de situacions reals.

Podem veure com l'aparició del terrorisme com a causant de catàstrofe en el món del cinema té el màxim esplendor durant la segona meitat de la dècada dels 90 en endavant. Navarro (2011:154) ens situa en el context dels Estats Units d'Amèrica de l'època dient que el que va alimentar les creences apocalíptiques en grans sectors de la societat nord-americana foren "el protagonisme que va aconseguir Al-Qaeda amb el camió bomba llançat contra el complex d'apartaments de la base militar USA situada a Khobar (Aràbia Saudita) el 26 de juny de 1996, els atemptats terroristes a les ambaixades dels Estats Units d'Amèrica a Àfrica, el 7 d'agost de 1998 a Nairobi (Kenia) i a Dar es Salaam (Tanzània), l'assalt suïcida del 12 d'octubre del 2000, amb una llança-bomba, contra el buc de guerra americà USS Cole que fondejava a les costes del Iemen, i finalment, el trist atac a les Torres Bessones del World Trade Centre de Nova York, l'11 de setembre de l'any 2001".

Tots aquests successos, obra del terrorisme, que va patir la societat nord-americana van suposar un atac directe al simbolisme americà.

Uns dels elements més emblemàtics de l'Amèrica del Nord d'aquella època eren les Torres Bessones de la ciutat de Nova York, les quals s'aixecaven imponents a ulls de la resta del món. La poderosa imatge d'aquest conjunt d'edificis magnífics i icones de la gran ciutat americana estava clarament representat en el cinema de finals de segle. Tal i com explica Jesús González Requena (2002:7) a la revista de cultura Trama i fondo: "Almenys així ho acusava el cinema de final de segle: aquells grans gratacels, en la metròpoli de la Modernitat, desafiaven, en la seva erecció sobirana, la llei de la gravetat fins arribar al mateix cel. Però no ha d'entendre's això com una, més o menys expressiva, metàfora. Sinó, pel contrari, com el resultat de lletrejar les imatges que Hollywood ens ha ofert d'aquestes torres que coronaven la *Ciutat que mai dorm*".

Aquesta comparativa amb la superioritat dels Estats Units d'Amèrica, el seu govern i la destrucció del simbolisme tant representatiu del poder dels EUA es veu clarament i sorprenentment amb les paraules ofertes per l'exalcalde de la ciutat de Nova York Edward I. Koch al New York Times, el qual atribueix aquesta persistència en la temàtica de la destrucció a "l'enveja dels edificis". Les seves paraules, referint-se a la resta del país, resen així:

> "Ells volen veure els nostres gratacels destruïts perquè tenen enveja d'ells" [1]

[1] Font: The New York Times: The irresistible urge to destroy New York on screen (2007, desembre 26)

3.3. EL CINEMA DE CATÀSTROFE I LA SEVA EVOLUCIÓ DES DELS ANYS 70 EN ENDAVANT

La societat dels Estats Units d'Amèrica s'ha vist involucrada al llarg de la seva història en forts conflictes i dures situacions de crisis, les quals desprenien un gran sentiment d'angoixa en la seva ciutadania. Aquesta idea la plasma Ramonet (1978:85) quan sentencia que "els períodes de forta intensitat conflictiva (les crisis) susciten sempre ficcions específiques que reflecteixen (directa o indirectament, de forma latent o manifestada) les grans angoixes i les perspectives d'una societat descoratjada".

La indústria de Hollywood ha aprofitat totes aquests influències socials, econòmiques i culturals per intentar reflectir, doncs, en el rerefons de les seves pel·lícules amb quines situacions ha hagut de conviure la seva gent. Així ho mostren les paraules de Ramonet (1978) quan diu que Hollywood, al llarg dels temps, ha sabut com treure profit de les crisis a partir d'un tipus de ficcions capaces de reflectir aquestes situacions.

El paper del cinema ha estat fonamental en l'evolució de les societats i el món en el qual aquestes hi viuen. Aquest "Setè art" ha servit a la humanitat per ser capaç de mostrar a través de la gran pantalla el seu passat, present i futur fins a límits impensables.

Actualment, molta gent associa el fet d'anar al cinema a senzillament anar a veure una pel·lícula, independentment que sigui bona o dolenta, i menjar crispetes i veure refresc. No obstant, si el cinema gaudeix d'un segon nom com és el "Setè Art", aquest ho diu tot, és un art. El cinema és molt més que el que es veu a simple vista. D'aquest manera, tal i com explica Garcia González (2008:262): "El cinema és entreteniment. Va néixer bàsicament inspirat per l'oci i després es va convertir en espectacle. Poc a poc es va fer tant gran, i ha anat estenent tant les seves ales fins altres cosmos, que ara no podem concebre'l si no porta aparellada la funció determinant i cristal·lina d'haver-se constituït un vehicle de cultura. Perquè el cinema és cultura, de tan en quan conforma una cultura d'imatge. Una cultura que

varia en el temps, en l'espai, i en els diferents contextos que l'emmarquen. Però el cinema, és, encara, moltes més coses. El cinema és ideologia. És suficient, per exemple, amb comprovar els efectes en les audiències del cinema del període pròxim a les Guerres Mundials, o també els del cinema antibel·licista o els del cinema de denuncia social. El cinema és economia".

Resumint, el que l'autora aquí pretén explicar és que el cinema ha anat evolucionant al llarg dels anys, i que les influències socials, econòmiques i culturals han exercit una gran força en la seva ferma concepció.

Aquesta breu explicació sobre el cinema i tot el que l'envolta proporcionada per l'autora M. Nieves García González (2008) s'ha afegit per tal de mostrar els possibles orígens, posteriors al naixement del cinema, del cinema de catàstrofe. Què va portar a les grans productores a crear llargmetratges catastròfics? La ràpida evolució de la societat, la manera de viure, l'economia, el capitalisme, el canvi climàtic i, sobretot, els avenços en tecnologia, han jugat un paper fonamental en el desenvolupament d'aquest gènere cinematogràfic.

Per tal de defensar aquesta idea de que el cinema de catàstrofe gaudeix d'un rerefons real en algun sentit trobem l'argument de Navarro (2011:141) el qual explica que "cap acció humana es produeix a partir del no res, no és un *Deus ex machina*. D'alguna manera, les *disaster movies* s'inspiren en moviment mil·lenaristes el desenvolupament del qual culmina en circumstàncies històriques molt definides. Solen estar vinculats a la catàstrofe i a un tipus de dissonància cognitiva en la que es trenquen els lligams normals entre la percepció i la realitat".

Tractant el cinema de catàstrofe com una ficció en essència Bassa i Freixas (1993) estableixen aquesta relació de la ficció amb la reproducció de la realitat afirmant que aquestes ficcions (o mentides) en veritat són **clars simulacres de la realitat**.

Tot i la llarga trajectòria del cinema de catàstrofe americà anterior als anys 70, no és fins a aquesta dècada que aquest gènere cinematogràfic comença a veure el seu màxim esplendor gràcies a la influència de molts factors. Entre aquestes

influències tant notòries en els llargmetratges del cinema de catàstrofe dels 70, ressalten els impactes socials, és a dir, la situació dels EUA en aquella època i la percepció externa i interna d'aquests mateixos, i, sobretot, la constant evolució pel que fa a les noves tecnologies aplicades al món del cinema.

Després dels conflictes socials, culturals i polítics que van viure els Estats Units prèviament als anys 70, tal i com expliquen els autors Abrams et al. (2001), les problemàtiques van durar fins a la dècada dels anys 70, les quals es veien encara agreujades per l'encara continuat conflicte amb el Vietnam, l'aparició del cas Watergate, el qual va revelar els defectes i la corrupció de la presidència del país.

Pamies (1975:1771) defensa aquesta influència d'infortunis i catàstrofes en el cinema de catàstrofe argumentant que una de les causes sigui "que la humanitat està passant una època força crítica, els problemes econòmics són esperonats, els conflictes socials s'estenen arreu dels països i l'home té una necessitat de descarregar un seguit de pulsions que pugnen per a sortir a l'exterior. **Aleshores aquests films adquireixen la funció de desinhibidors**".

Per tal de justificar l'alt nombre de produccions de films pertanyents al cinema de catàstrofe al llarg dels anys 70, l'autor Peter Lev (2000) explica que el concepte *disaster movies* o pel·lícules de catàstrofe està específicament relacionat amb l'aparició d'un determinat nombre de llargmetratges als anys 70, posant d'exemple els films *Airoport* (George Seaton, 1970), *The Poseidon Adventure* (Ronald Neame, 1972), *Earthquake* (Mark Robson, 1974) i *Aeroport 75* (Jack Smight, 1975). L'autor segueix argumentant que aquest conjunt de films pertanyents al cinema de catàstrofe, uns films de gran pressupost i molt d'èxit es caracteritzen per dos recursos diversos: "En primer lloc, les pel·lícules presenten un conjunt de perills i amenaces força simples. Una situació o repte físic i d'alta qualitat visual amenaça als personatges, a la qual s'ha de respondre de manera difícil i perillosa per tal de sobreviure. En segon lloc, les pel·lícules de catàstrofe poden interpretar-se com a metàfores del malestar general de la naturalesa de la societat americana [....]. La naturalesa de l'amenaça, el maquillatge del microcosmos social i els aspectes

específics de la resposta, presenten una visió ideològica de la turbulenta i problemàtica Amèrica entre els anys 1970 i 1975 (Lev, 41).

Un altre argument que defensa aquesta idea de la influència en el món del cinema de Hollywood i, la qual va portar a la realització de tantes pel·lícules sobre catàstrofes als llarg dels anys 70 i que reflectia la situa que patien els Estats Units és el que postula l'autor Ramonet (1978:87) quan diu que "l'arrogant dècada dels anys setanta ve de repent, davant la sorpresa de casi tothom, a encallar als esculls de l'atur, de la inflació, de la derrota i de l'escàndol. Tres certituds, tres pilars de la confiança nord-americana s'enfonsen de sobte: l'omnipotència de l'Exèrcit, l'exemplaritat del President i la invulnerabilitat de l'economia".

Navarro (2011:141) segueix la defensa d'aquesta idea d'influències en el cinema de catàstrofe a partir dels anys setanta argumentant que "les *disaster movies* dels anys setanta van florir en temps de revolta (atur, delinqüència, crisi econòmica, inestabilitat política...), encoratjant el comerç de l'angoixa i de les emocions fortes"; argument que es pot relacionar directament amb l'afirmació de Ramonet (1978), la qual sentencia que l'efecte acumulat i difús d'aquests fracassos constants troba, en aquesta època, una il·lustració ingènua i primitiva en el nou gènere cinematogràfic del cinema de catàstrofe.

D'aquesta manera ho complementa Peter Lev (2000) quan explica clarament com el cinema de catàstrofe dels anys 70 reflexa perfectament la situació d'inconformitat i malestar en la qual es van veure immersos els Estats Units d'Amèrica. L'autor argumenta que els anys més significatius de la dècada dels 70 que van influenciar el cinema de catàstrofe d'aquesta dècada són els que contemplen els anys entre el 1970 i el 1975.

Anteriorment s'ha parlat de la definició del terme "catàstrofe" que donaven Poveda et al. (2012), establint que el significat del concepte és el de "revelació". Aquests autors, situant-se en el context de la societat americana i agafant el terme "revelació" com a definició de "catàstrofe" estableixen que "el cinema dels anys setanta compleix, entre altres, aquesta funció (la de revelació), la de suggerir

models que van paral·lelament a tres catàstrofes morals de l'època: la crisi del petroli i les fluctuacions del totpoderós dòlar, la retirada de Vietnam i, l'escàndol del Watergate. En definitiva, el trencament de la imatge de la societat americana, la caiguda dels seus gran mites perquè ni el dòlar és imbatible, ni ho és l'exèrcit americà obligat a abandonar Saigon llençant carros de combat i munició per la borda dels vaixells en una imatge ultratjant de fugida que mai abans s'havia vist, ni tampoc el president dels EUA pot ser considerat ja, de cap manera, el referent incorruptible àrbitre de la realitat present i esperança de realitat futura". (Poveda, Thous i Gómez 2012:31)

Peter Lev (2000) en el seu llibre *American Films of the 70s, conflicting visions*, mostra com dos possibles factors en els quals es van veure involucrats els Estats Units d'Amèrica van influenciar contundentment la superproducció pel que fa al cinema de catàstrofe. El primer d'aquests factors resultaria ser la Guerra del Vietnam, un conflicte bèl·lic que va durar des de l'any 1959 fins l'any 1975 i el qual tenia com a objectiu l'impedir la reunificació de Vietnam sota un govern comunista. Tot i que es el concepte de "Vietnamització" ja va ser proposat pel President John Kennedy als inicis dels anys 60, no fou fins el govern de Nixon quan es va començar a posar el pràctica aquesta idea. Es coneix la "Vietnamització" com una idea per tal d'enfortir i prepara al ARNV (Les Forces Armades de la República del Vietnam) per tal de defensar el sud del territori. És per això, que tot i que el conflicte bèl·lic al Vietnam semblava que havia arribat a la seva fi i que paral·lelament es va iniciar el procés de "Vietnamització" i començava a fer-se notori el sentiment de pau, la Guerra del Vietnam va tenir un fort impacte als Estats Units d'Amèrica i en la seva població.

Es pot afirmar que el conflicte bèl·lic al Vietnam va ser un dels desencadenants principals del cinema de catàstrofe dels anys 70 i el qual va desencadenar una forta crisi en la qual es van veure involucrats els EUA; tal i com l'autor Antonio José Navarro (2011:141), el qual cita a Wood Robin (2003:49) en la seva afirmació "la citada crisi va arrancar amb la guerra del Vietnam. No en va, el crític Robin Wood va subratllar que la guerra del Vietnam és <<clau per entendre el cinema de Hollywood dels anys setanta>>".

De la mateixa manera, i tal com s'ha comentat anteriorment, ho defensa Peter Lev (2000) explicant que en general, els films pertanyents al cinema de catàstrofe de la dècada dels 70 es consideren una forma de reflectir les problemàtiques contemporànies a partir de simples confrontacions físiques, posant d'exemple la confrontació de l'home senzill versus un tauró (*Jaws*, Steven Spielberg 1975), o la tripulació del Boeing 707 versus un gran forat a la secció posterior de l'avió.
L'autor resumeix aquesta idea, doncs, sentenciant que les pel·lícules de catàstrofe són "una resposta conservadora que <<resol>> el malestar de la dècada dels 70 simplificant-la dràsticament i canviant-ne l'enquadrament" (Lev, 2000:49).

Tot i que, tal i com molts autors assenyalen, un dels principals desencadenants de la gran producció de cinema de catàstrofe als anys 70 fou degut a la Guerra del Vietnam i la seva fi l'any 1975, l'autor Antonio José Navarro (2011) estableix que la culminació d'aquesta època de desencant i turbulència per als Estats Units d'Amèrica va ser a partir del 8 d'agost de 1974. Aquell dia fou quan Richard Nixon, 37è President dels EUA, va fer aparició en les principals cadenes de televisió del país per presentar públicament la seva dimissió, posant fi a l'escàndol del Watergate.

Durant la dècada dels anys 80 els canvis segueixen sent notoris en el món del cinema segons les seves influències. No obstant, el gènere cinematogràfic per excel·lència d'aquesta dècada és el pertanyent a la Ciència Ficció. (Vizcaíno Gómez, 2003).

Aquesta dècada és caracteritza per la **revolució tecnològica**, l'augment de l'ús d'ordinadors, els satèl·lits i els avenços tecnològics pel que fa a la comunicació es veuen perfectament reflectits en aquest gènere.

Essent, doncs, el gènere clàssic anomenat Ciència Ficció el governant en aquesta dècada, s'introdueixen nous canvis, mantenint, però, els aspectes tractats en dècades anteriors. És a dir, es podria dir que al llarg dels 80 la Ciència Ficció pateix una **hibridació** constant.

En aquesta dècada sorgeix l'estil conegut sota el nom de ***cyberpunk*** un atrevit subgènere de Ciència Ficció que en els seus inicis se'ls considerava revolucionari. Aquest tipus de Ciència Ficció, amb base literària, es basa, com s'ha dit anteriorment, en utilitzar la revolució tecnològica per als seus arguments. El temps en el qual s'inspira aquest gènere és un futur relativament pròxim que ha patit algun conflicte amb la tecnologia i les tecnologies de la informació. És en aquest moment quan apareix directament el concepte de **distòpia** relacionada amb l'existència humana, és a dir, la **contra utopia o utopia negativa**. (Vizcaíno Gómez, 2003).

Aquest canvi del cinema de catàstrofe dels anys 70 als 80 el plasmen Poveda et al. (2012:32) quan expliquen que "el cinema de catàstrofe fou provocat també per una crisi interna de Hollywood en front a la TV. El cinema oferia una espectacularitat netament cinematogràfica, inassequible a la TV, i que posava en marxa els avenços tecnològics en la filmació i la pròpia exhibició cinematogràfica. [...]. **De fet, a finals dels anys 70, films com *The Swarm*, *Meteor*, *King Kong 2* i altres, s'estavellen definitivament a taquilla i la popularitat del gènere és clarament subrogada per la del cinema fantàstic i de ciència ficció espectacular**".

Trobem films representatius d'aquestes dècades com són: *Star Wars, episodi V: the empire strikes back* (Irvin Kershner, 1980), *Tron* (Steven Lisberger, 1982), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) i *Star Wars, episodi VI: retorn of the Jedi* (Richard Marquand, 1983).

Pel que fa al renaixement del cinema de catàstrofe dels anys 90 i la seva continua producció als llarg d'aquesta dècada i la dels 2000, un paper molt important el pren la tecnologia i els avenços tècnics en el món del cinema. D'aquesta manera, tal i com sentencia Navarro (2011), **la tecnologia serà, en el context previ als anys 90 i 2000, una de les bases per al renaixement del cinema de catàstrofe i el triomf del cinema estrictament nord-americà.**

"Cap als 90, la fi de la Guerra Freda va fer que Hollywood busqués nous enemics, tant fora com dins dels Estats Units" (Abrams et al., 2001:21). Durant

els anys 90 i 2000 les temàtiques per excel·lència són aquelles que tracten les invasions alienígenes, les pandèmies, el canvi climàtic i el terrorisme. Aquestes tipologies de catàstrofe en els quals es va inspirar el cinema de catàstrofe dels anys 90 i 2000 es veuen clarament reflectides en el llibre *Apocalipsis ya: el cine del fin del mundo* (2011) on diversos autors tracten aquests desastres com a principals fonts d'inspiració.

Per tal de mostrar les influències sociològiques que van influenciar possiblement aquesta cinema de catàstrofe de final i principis de mil·lenni, s'ha extret un breu llistat amb els principals fets que han pogut causar aquest desencadenament.

A l'any 1985, dos fets importants es veuen clarament reflectits en el cinema de catàstrofe de les dècades dels 90 i 2000. Aquests són la detecció del forat de la capa d'ozó a l'Antàrtida i el trobament de les restes del Titanic per Robert Ballard. Relacionant el descobriment del forat de la capa d'ozó l'any 1985, és a dir, un tema climàtic, trobem que l'any 1986 es parla per primer cop de la qüestió del **canvi climàtic**. De fet, "el primer científic que va parlar sobre la qüestió del canvi climàtic fou Svante Arrhenius, un químic i físic suec guardonat amb el premi Nobel. L'any 1986, Arrhenius va presentar un comunicat on argumentava que una reducció o un augment del 40% en la concentració de diòxid de carboni (CO2), una gas present en concentracions molt petites a l'atmosfera, podia provocar pertorbacions en el funcionament del clima que explicarien l'avanç o la reculada de les geleres". [2]

També, relacionats amb el tema del canvi climàtic, l'any 1992 es convoca la Cimera de Rio de Janeiro, o també anomenada Cimera de la Terra, i fou la primera conferència internacional en la qual es va parlar sobre el medi ambient i la concepció del desenvolupament sostenible. L'any 1997, el fenomen del "Niño" preocupà tota la població mundial pel que fa a la climatologia del Planeta Terra.

Finalment, dos esdeveniments foren clau en el tractament d'aquestes catàstrofes degudes a la climatologia, essent aquests el tsunami a l'Oceà Índic que va devastar

[2] Font: Oficina Catalana del Canvi Climàtic. Generalitat de Catalunya (2014). El canvi climàtic.

el sud-est asiàtic i va provocar més de 280.000 morts, l'any 2004, i la destrossa provocada per l'huracà Katrina, l'any 2005.

Un dels màxims representants en el món del cinema de catàstrofe relacionat amb el canvi climàtic és el director Roland Emmerich, un gran seguidor i innovador dels efectes especials i que ha plasmat a la perfecció el concepte de catàstrofe deguda al canvi climàtic. Dues de les seves pel·lícules amb més renom de la dècada dels 2000 són: *The day after Tomorrow* (2004) i *2012* (2009).

Pilar Pedraza (2011) estableix que no és gens fàcil plasmar un cataclisme a gran escala que amenaça el nostre planeta sense un procés molt elaborat, ja que "només el cinema és capaç de condensar en dues hores una catàstrofe que depèn de nombrosos processos i no es desencadena sobtadament sinó poc a poc, com el desglaç dels casquets polars" (Pedraza, 2011:184). L'autora qualifica el llargmetratge dirigit per Emmerich com una pel·lícula valuosa i positiva.
Pel que fa a les crítiques que ha rebut aquest film d'Emmerich (*The day after tomorrow*, 2004) recalquem una crítica que afegeix Pedraza (2011) realitzada per l'ONG ecologista i de més renom mundial i amb la qual l'autora afirma la validesa d'aquesta pel·lícula com a referent del cinema de catàstrofe influenciat pel canvi climàtic dient que "per això Greenpeace ha saludat la pel·lícula *El día de mañana* (*The day after tomorroy*, 2004) de Rolan Emmerich, amb simpatia, pel seu caràcter pedagògic, per desenvolupar en continuïtat al llarg de 120 minuts un drama de magnituds planetàries que no podríem percebre en la seva totalitat per altres mitjans" (Pedraza, 2011:184).

En la filmografia de Roland Emmerich, com s'ha puntualitzat anteriorment, es troba un segon film representatiu d'aquestes catàstrofes provocades pel canvi climàtic, *2012* (2009). Aquest film, que tracta de la fi del món a causa del canvi climàtic, té diversos elements crítics i curiosos que evoquen a situacions reals de la societat americana i mundial. En aquesta pel·lícula, tota la humanitat es veu amenaçada per diversos fenòmens naturals provocats pel canvi climàtic, però resulta que, d'amagat, ja hi havia un mètode per sobreviure al cataclisme. No

obstant, només els més rics de la societat mundial són els que podran salvar-se, mitjançant unes arques o naus que s'estan construint a l'Himàlaia.

Tot i el caràcter propi de les catàstrofes ocorregudes a causa dels efectes del canvi climàtic, aquesta pel·lícula conté un rerefons de crítica social, política i cultural molt poderós. Així ho sentencia Pedraza (2011:192) quan estableix que "aquesta pel·lícula està plena d'ingenuïtats, però que el que importa d'ella és l'espectacularitat dels efectes especials i no perdre de vista la hipocresia dels poderosos, la inoperància dels presidents negres i la tendra història familiar americana blanca que s'estima a pesar del divorci, contraposada a la grotesca família russa de milionaris grassos".

És a dir, dos llargmetratges que mostren clarament a partir del cinema de catàstrofe la final del món o apocalipsi deguda al canvi climàtic i a la superioritat humana en la que es viu actualment.

El propi director d'aquests dos famosos llargmetratges, Roland Emmerich, va dir en una entrevista al New York Times en referència a aquests dos films que: "També s'ha adaptat a un públic que s'ha tornat més cínic. Crec que hem arribat a ser cada vegada més pessimistes sobre el futur. El veig en mi mateix. En el film *Independence Day* el món era una cosa que val la pena defensar. Al *The day after tomorrow*, el missatge va ser: anirem cap avall si no aturem el que estem fent, i en la *2012*: anem cap avall, no importa el que passi."[3]

Pel que fa a la temàtica de les invasions alienígenes trobem determinades situacions relacionades amb la temàtica de l'espai exterior que podrien haver influenciat la producció de llargmetratges inspirats en aquest leitmotiv durant la dècada dels anys 90 i 2000.

El primer succés el trobem l'any 1986, quan el 28 de gener, el transbordador espacials Challenger explota en enlairar-se. Entrant en la dècada dels 90, el mateix 1990 els Estats Units d'Amèrica posen en òrbita el telescopi espacial Hubble.

[3] The New York Times: "Destroying the Earth, over and over again" (2009, noviembre 6)

Directament relacionat amb el tema de trobar vida en altres planetes, l'any 1997 la sonda espacial de la NASA Mars Pathfinder inicia l'exploració de la superfície de Mart per primera vegada. Aquest fet va seguit de la creació de la primera Estació Espacial Internacional, l'any 1998. Finalment, en la dècada dels 2000 succeeix un fet relacionat amb el leitmotiv de l'espai exterior, el qual es tracta de la detecció de la presència d'aigua gelada als pols de Mart per la sonda Mars Express, l'any 2004.

Altrament, pel que fa a la temàtica de virus, pandèmies, comercialització de medicament, bio-terrorisme i farmacèutiques, aquesta pot ser estretament relacionada amb el diversos descobriments científics i mèdics que es van començar a assolir a finals dels anys 80. Un fet important, fou l'aprovació l'any 1988 de la píndola abortiva, sintetitzada per Georges Teutsch, l'any 1980, per la farmacèutica Roussel-Uclaf.

El clímax d'aquesta temàtica podríem relacionar-lo a la dècada dels anys 90 quan, per exemple, l'any 1996 es detecta la possible contaminació de l'home per l'EBB, o també coneguda "malaltia de les vaques boges".

Aquests fet no es va agreujar fins l'any 1997, ja que tal i com explica Homigos (2011) aquell any es van detectar a Hong Kong divuit casos d'una variant letal del virus de la grip (el qual rep el nom de H5N1) i que va acabar amb la vida de 6 persones. Afortunadament, "la font de contagi eren pollastres, ànecs i oques infectats, que foren ràpidament sacrificats. El virus va passar directament de les aus a l'home, però no va poder transmetre's d'un ésser humà a un altre, ja que no li va donar temps suficient per adquirir, per mutació o reordenació, aquesta capacitat". (Hormigos, 123)

Un altre fet amb rerefons social i farmacèutic important als anys 90 fou la comercialització de la Viagra, un fàrmac contra la impotència sexual masculina.

Durant els anys 2000 es troben dos fets mèdics importants que van poder repercutir en la producció de cinema de catàstrofe amb aquesta temàtica. L'any 2001, la Societat Americana d'Enginyeria Genètica (ACT) va anunciar que havia

complert amb èxit la primera clonació d'embrions humans amb fins terapèutics. Un avenç important en el món de la medicina i la genètica.

Finalment, una segona ona de pors i angoixes es va fer molt notable l'any 2003 quan hi va haver un brot de la grip aviar a Àsia i va posar en estat d'alarma la població mundial.

Pel que fa a la temàtica del terrorisme també hi ha determinats fets socials que han tingut repercussió notòria en el cinema de catàstrofe.

Cap a finals dels anys 90 i principis dels 2000 l'Occident gaudia d'un gran poder en tots els àmbits, i això es va veure reflectit en la forma com es mostraven al món exterior.

No obstant, el poder representatiu de la societat nord-americana i del poder d'Occident es va veure amenaçat i destruït amb l'arribada del terrorisme a Nova York i a Washington.

Es troben doncs determinats successos al llarg dels anys 90 i 2000 que influeixen en les temàtiques del cinema de catàstrofe d'aquesta època. L'any 1993, va tenir lloc l'atemptat terrorista amb un cotxe bomba a les Torres Bessones de Nova York. Aquest succés va estar seguit per un altre atemptat terrorista, l'any 1995, a Oklahoma City (EUA), el qual va provocar la mort de 168 persones.

Finalment, s'arriba al clímax de la situació relacionada amb el terrorisme l'any 2001, amb l'atac terrorista sobre les Torres Bessones de Nova York i un altre al Pentàgon.

Requena (2002) tracta aquest atac a les Torres Bessones de Nova York com una metàfora a l'enderrocament del poder i narcisisme dels Estats Units d'Amèrica. "Tal i com es pot observar, són les imatges mateixes les que configuren aquesta metàfora: aquelles torres assoleixen el cel i amb la seva neta rectitud, desafiaven al món indefinidament sinuós de la naturalesa, és a dir, de la realitat. Es mostraven

capaces, fins i tot, de vèncer el llamps, absorbir-lo i neutralitzar-lo. **La metròpolis de la Modernitat, entregada a la metàfora de la seva omnipotència"** (Requena, 7).

3.4. El CINEMA DE CATÀSTROFE I ELS AVENÇOS TECNOLÒGICS

3.4.1. Del Sistema d'Estudis al "New Hollywood"

Quan es parla de la **indústria cinematogràfica**, tan a nivell local com internacional, la institució més coneguda en aquest sector és la nord-americana, també coneguda amb el nom de **Hollywood**.

Tal i com explica de la Riva Vegas (1999) es pot considerar l'any 1914 com l'any representatiu del creixement i auge de les productores establertes a Hollywood per dos factors concrets. El primer factor o succés fou que l'any 1914 els tribunals van donar la raó als productors Independents enfront el *Trust* MPPC (Motion Picture Patents Company) promogut i al capdavant del qual hi havia Edison, qui va "rendir-se" i acabà la lluita del cinema totalment l'any 1915. El segon factor fou l'inici de la Guerra Mundial I, el qual va significar una fallida important en la producció dels seus competidors europeus.

En aquesta època, un dels principals motius de la realització de films a gran escala era l'augment del capital de les productores. "Hollywood esdevingué aviat el centre del cinema mundial: els pressupostos de les pel·lícules van créixer considerablement, igual que els contractes de personal; els metratges i la complexitat dels films també van anar en augment. S'arribava al cim de l'*Star System*. El cinema dels Estats Units va arrasar en aquest període als mercats internacionals: quan va acabar la guerra, **el 90% del cinema que es veia a Europa era made in USA**" (Vegas, 1999:31).

Generalment, des dels seus inicis l'objectiu principal d'aquesta indústria ha estat intentar obtenir beneficis econòmics de la producció, distribució i exhibició de films. Els encarregats d'aquesta última tasca projectaven les pel·lícules al seu públic que pagava per veure-les, és a dir, oferien un determinat tipus d'**entreteniment a canvi de diners**.

Durant l'època del sistema d'estudis de Hollywood la indústria cinematogràfica va estar governada per 8 societats, les quals, a la vegada, dominaven completament

els tres sectors anteriorment nombrats, **la producció, distribució i exhibició** de les pel·lícules que es generaven. Aquest sistema d'estudis, el qual generava grans beneficis i limitava l'entrada de la competència en el sector, es va desenvolupar durant les tres primeres dècades del segle XX. Tal i com sentencien Abram , Bell i Udris (2001:8): "L'any 1930, vuit estudis dominaven la indústria cinematogràfica de Hollywood en forma d'oligopoli: una situació on el mercat està completament dominat per un petit nombre de companyies, donant lloc a un competència limitada. Aquestes companyies estaven dividides en les <<Majors>> o <<Les Cinc Grans>>, les quals eren Warner Brothers, Loew's-MGM, Fox, Paramount i Radio-Keith-Orpheum (RKO), i les <<Minors>> o <<Les Tres Petites>>: Columbia, Universal i United Artists (UA). Els grans estudis estaven integrats verticalment, la qual cosa significa que exercien el control sobre la producció, distribució i exhibició, mentre les menors es concentraven generalment en la producció".

Aquestes vuit societats van controlar la indústria del cinema durant els anys 30 i els 40, fins la seva decadència en entrar als anys 50. Tot i que aquestes tenien sota el seu poder tan la producció, distribució com exhibició d'aquest sector, els seus principals ingressos provenien de l'àmbit de la distribució principalment. Tal i com explica Douglas Gomery (1986) d'aquestes vuit societats, les "Cinc grans" o "Majors", tot i que no eren propietàries de totes les sales de cinema dels Estats Units, sí que ho eren d'aquelles que generaven les tres quartes parts dels ingressos de la indústria cinematogràfica.

Vegas (1999) estableix que **després de la Segona Guerra Mundial la industria de Hollywood va crear el seu propi imperi**, relacionant gèneres cinematogràfics amb directors, films concrets i, fins i tot, estrelles del món del cinema a les quals se les va vincular directament a determinats gèneres. Aquesta edat d'or del cinema de Hollywood "va conviure amb fases de preguera (anys 30), de guerra (final dels 30 i començament dels 40) i de postguerra (final dels 40 i dècada dels 50)"(Vegas, 9) .

No obstant, l'imperi cinematogràfic de la indústria de Hollywood va arribar al seu punt més àlgid per caure progressivament. La floració i l'auge de Hollywood i del seu Sistema d'Estudis va gaudir del seu èxit durant les dècades dels anys 30 i 40,

per trobar-se amb una lleu davallada als anys 50 i, arribar finalment, a trobar-se durant els anys 60 en una de les crisis més grans en els quals s'havia vist el món del cinema.
Aquesta decadència dels anys 50 es veu clarament reflectida en el cinema de catàstrofe. Aquest gener cinematogràfic ha servit, al llarg de tota la seva història, per crear una metàfora de la **realitat de crisi** que vivia i viu la societat a partir de temàtiques catastròfiques que posen en perill aquesta societat.

En aquest context de crisi, Vegas (1999) explica que els ingressos provinents dels seus públics, és a dir, els ingressos de taquilla, van començar a disminuir progressivament i posa d'exemple l'any 1962 quan hi va haver una davallada de 900 milions de dòlars en ingressos. L'autor segueix defensant, en aquest punt, que la indústria del cinema havia de competir fortament amb la televisió o, si més no, aliar-se amb ella, si aquesta volia sobreviure. Parlant de competències, també fa referència al fet que va arribar un moment que Hollywood havia de competir amb el mercat de Nova York en la immensa producció que demanaven les grans cadenes de televisió.

Seguint amb el tema de la decadència del sistema d'estudis i de Hollywood, Douglas Gomery (1986) argumenta que els principals motius pels quals aquest sistema d'estudis va començar a veure davallar els seus ingressos fou degut a tres impactes externs molt notoris. El primer impacte extern que va rebre la indústria del cinema i, per tant, el sistema d'estudis va ser el decreixement de la demanda com a conseqüència de la disminució dels ingressos econòmics en la qual es van veure immersos durant **la Gran Depressió del 29**. El segon impacte extern que va afectar el Hollywood d'aquell temps fou quan, l'any 1938, l'administració i direcció del president Franklin Roosevelt va decidir fer un **canvi pel que fa a la política aplicada a aquest sector**, presentant una demanda contra les accions del monopoli en els quals es basava l'activitat de les 8 societats cinematogràfiques que controlaven el sector del cinema. Finalment, Douglas Gomery (1986) estableix com a tercer i últim impacte notori i extern al sistema d'estudis **el protagonisme del govern Federal anterior a l'any 1949**, és a dir, a la Segona Guerra Mundial. Aquest últim impacte va afectar tant les "Majors" com les "Minor", disminuint els

ingressos que provenien del comerç exterior, pel fet que les hostilitats per Europa i Orient s'anaven expandint.

El sistema d'estudis de Hollywood que tan d'èxit va tenir durant les dècades dels anys 30 i 40 i el qual havia aconseguit uns ingressos econòmics amb xifres molt altes, va trobar el seu final cap a finals dels anys 40.

A diferència dels motius d'aquesta decadència del Sistema d'Estudis establerts anteriorment per diversos autors, hi ha diversos factors, relacionats entre ells, que van propiciar aquesta decadència. A continuació és detallen aquests factors principals que es van anar desenvolupant al llarg de la dècada dels 40, establerts per Abrams et al. (2201:15):

- El trencament a l'any 1948 va acabar amb la integració vertical, ja que els tribunals dels Estats Units d'Amèrica demanaven a les "Cinc Grans" que separessin la producció i distribució de l'exhibició perquè trencaven amb la llei antimonopoli; això va acabar amb l'oligopoli de l'era del Sistema d'Estudis. A la dècada dels 40 els estudis ja havien acordat acabar amb altres pràctiques restrictives com eren la reserva en bloc i la venda a cegues.

- La gran demanda de pel·lícules durant els anys 40 va portar a l'increment de la producció independent i, amb la intenció de reduir les despeses generals, les "Majors" en van subcontractar la producció.

- Les estrelles van començar a voler independitzar-se dels estudis. L'any 1943, Olivia de Havilland va portar a la Warner Brothers als tribunals pel seu contracte; això va acabar amb el desenvolupament de contractes de termini fix, en lloc de contractes il·limitats. Les estrelles i l'equip ara tenien més llibertat de la que havien tingut mai.

- Els costos de producció van incrementar com a resultat dels augments salarials produïts pel creixement dels sindicats en la indústria.

- Els aranzels d'importació es van imposar a les pel·lícules de Hollywood perquè els països estrangers volien impedir l'exportació de dòlars, mentre que les audiències estaven augmentant el seu interès pel cinema Europeu.

- Durant la dècada de 1950, molts nord-americans es van traslladar als suburbis de nova creació; això va tenir un efecte negatiu en els índex d'audiència, ja que els cinemes es trobaven principalment en zones urbanes en lloc de zones suburbanes. Tot i que es van introduir els "drive-ins"[4], això no va ajudar a parar les tendències a la baixa, ja que aquestes empreses tendien a afavorir les pel·lícules de producció independent.

- La televisió va competir amb el cinema després de l'any 1948 i les assistències van caure a mesura que la televisió es convertia en el focus de l'activitat de lleure de la població.

Tot i que a finals dels 40 i principis dels 50 el famós Sistema d'Estudis pateix una forta crisi i decadència en tots els aspectes, aquest sistema no es dóna per "finalitzat" fins la dècada dels 70. Pere de la Riva Vegas (1999) comenta que, efectivament, el sistema d'estudis va finalitzar als anys 70. No obstant, recalca que aquest final del **sistema d'estudis no finalitza en la seva totalitat, sinó només pel que fa a la seva organització empresarial i funcionament, ja que les seves marques perduraren**. De fet, és cert que un dels gran estudis no va sobreviure als canvis i va acabar desapareixent, l'estudi anomenat RKO. Pel que fa als altres estudis que es van mantenir l'autor explica que aquestes van patir diverses transformacions econòmiques i organitzatives, les quals van ser "tan importants que pot parlar-se amb propietat d'un <<**nou Hollywood**>> (de la Riva Vegas, 32).

Quan es parla de l'evolució que ha patit el cinema al llarg dels temps és important veure la influència i l'impacte que ha causat **el desenvolupament de noves tecnologies i la seva aplicació** en aquest sector. Aquests canvis es van fer notoris

[4] "Drive-in": Un establiment, especialment un cinema a l'aire lliure, dissenyat per permetre als clients a romandre en els seus vehicles de motor. (Font: http://www.thefreedictionary.com/drive-in, recuperat 20/07/201)

als anys 70, quan el vell Sistema d'Estudis va arribar al seu final i es va començar a reorganitzar la forma com funcionava el món del cinema.

Tal com expliquen Abrams et al. (2001), des de l'època del sistema d'estudis, la indústria de Hollywood ha pogut veure com es milloraven les tecnologies i com aquestes jugaven un paper molt important en l'èxit de la indústria cinematogràfica. Els canvis es van veure en molt poc temps.

Tot i que els canvis van succeir molt ràpidament, aquestes transformacions van patir la influència no només de les noves tecnologies d'aquell moment i les que vindrien en un futur pròxim, sinó també de factors històrics que van incentivar la situació de canvi. Així ho explica de la Riva Vegas (1999:33): "**La nova organització econòmica dels grans estudis respon a factors històrics i avenços tecnològics que han anat modificant progressivament el panorama de la societat nord-americana durant l'últim quart de segle**".

La relació entre la indústria del cinema i les noves tecnologies, la qual es pot aplicar directament a l'àmbit del cinema de catàstrofe estudiat en aquest projecte, és tant íntima que així ho afirmen Abrams et al. (2001) quan sentencien que la indústria del cinema sempre ha confiat en la tecnologia i depès d'ella. "Els avenços tecnològics han afectat a la realització de pel·lícules de dues maneres: els cineastes han utilitzat les noves tecnologies per realitzar pel·lícules i, paral·lela i conseqüentment, les pel·lícules han reflectit cada vegada més els efectes de la utilització d'aquestes tecnologies" (Abrams et al., 75).

A partir dels anys 1922 i 1923, van ser notoris els avenços en tecnologies referents a les càmeres, el so, el color, la visualització i les tecnologies de computació/digitalització van donar lloc a la creació de pel·lícules més sofisticades, les quals van ajudar a atraure nous i diferents tipus d'audiències als cinemes.

D'altra banda, els grans estudis van intentar augmentar i maximitzar el potencial del ràpid creixement de les noves tecnologies dels mitjans de comunicació. Les

emissores de cable i via satèl·lit desitjaven i estaven disposades a pagar grans quantitats de diners per poder emetre pel·lícules de Hollywood, la majoria de les quals ara recuperaven els pressupostos inicials de vendes i lloguer de vídeos.

Per tal de mostrar quin era el context social en el qual van tenir lloc tots aquests avenços i canvis, s'exposa el context elaborat per Abrams et al. (2001:20-21), en el seu llibre *Studiyng Film*:

"Com va ser el cas durant els dies del sistema d'estudis, les pel·lícules de Hollywood van continuar estant significativament determinades pel context en el qual es produïen. L'inici de la Guerra Freda el 1947, les investigacions del Comitè de la Cambra d'Activitats Antimaericanes (HUAC) a Hollywood, el 1947 i 1951, i la història de l'era McCarthy es van combinar per produir un clima de por i una llista negra a Hollywood. **El resultat va ser una disminució en pel·lícules de consciència social i l'augment d'una caracterització anti-comunista i de ciència ficció**. El final de la llista negra cap a finals dels anys 50 va revitalitzar la producció de cinema de Hollywood. A finals del 1960 les tendències anti-establiment i anti-culturals són clarament evidents en el cinema americà, sens dubte influenciat per l'assassinat de JFK, dels Beatles, la píndola, les drogues, la participació nord-americana al Vietnam, i els importants assassinats de Martin Luther King i Robert F. Kennedy. A més a més, el Codi de la Producció havia estat liberalitzat des de principis del 1960, i va ser oficialment rebutjat el 1968. Per aquest punt el moviment de drets civils de la dècada del 1950 s'havia convertit en més militant i violenta, transformant-se en el poder Negre, i això va ser acompanyat per les lluites estudiantils i femenines. Aquesta problemàtica va durar fins la dècada dels anys 70, agreujada pel continu conflicte al Vietnam. El cas Watergate va agreujar els problemes d'Amèrica, en revelar els defectes i la corrupció de la presidència del país. Als anys 80, però, Reagan va intentar restaurar la confiança en els Estats Units i la seva política exterior, i aquesta dècada va suposar un interès renovat per part de Hollywood en el conflicte de Vietnam i altres. Aquest es coneix com el període de producció cinematogràfica "d'alt concepte" (veure Wyatt, 1994).

3.4.2. Els efectes especials i el cinema digital

Els efectes especials que es poden veure a través de la gran pantalla de la indústria del cinema són una barreja de tècniques, les quals van sorgir amb el propòsit de crear una fàbrica de somnis fílmics que trenquessin la barrera entre la realitat i la ficció.

Durant els anys 90 es consolida aquest canvi de la producció cinematogràfica tradicional a l'actual, essent aquest canvi el nou paper protagonista que van adoptar en la indústria de Hollywood els efectes especials apareguts en aquesta dècada. (Manovich, 2005)

Definim el concepte d'efectes especial, segons la definició extreta d'un article d'una web especialitzada en cinema, de la següent manera:

"Els efectes especials es refereixen a aquells artificis als que es recórrer en el rodatge d'una pel·lícula per tal de donar aparença de realitat a determinades escenes. <<Es defineixen, també, com el grup de tècniques que permeten modificar l'aparença de la imatge o el so>>. Això clarifica i delimita una mica més el concepte, i és degut a aquesta concepció que es pot classificar en efectes de so i en efectes visuals. Generalment el públic fa referència a la idea del <<truc>>, quan es refereix a tots dos. **Actualment, els efectes especials constitueixen una activitat especialitzada dins de la poderosa indústria del cinema, la qual es nodreix de la ciència i es desenvolupa paral·lelament als avenços tecnològics**". [5]

La productora MEY, una productora especialitzada en projectes de cinema digital estableix 5 formes de classificar els diversos efectes especials, els quals els defineix de la següent manera: [6]

---

[5] Font: http://www.claqueta.es/articulos/efectos-especiales-en-el-cine.html (recuperat 26 juny, 2014).

[6] Font: http://meyproducciones.com/?p=13836 (recuperat 28 juny, 2014)

- **Efectes òptics**

  Els efectes òptics, o també anomenats visuals i/o fotogràfics, són els més antics de la història dels efectes especials.

- **Efectes mecànics**

  Els efectes mecànics ("Animatronics") són aquells que consten de la utilització de marionetes mecàniques, escenografia i pirotècnia. A més a més, també són aquells amb els quals es creen escenes amb pluja, trets, destrucció d'edificis, etc.

- **Efectes de so**

  Els efectes de so són tots aquells efectes sonors obtinguts a partir de sons pregrabats, amb o sense mescla de pel mig. Aquests s'utilitzen en la majoria de les pel·lícules que es produeixen.

- **Efectes de maquillatge**

  Els efectes de maquillatge tracten d'un conjunt d'efectes creats a partir de pròtesis o elements que s'afegeixen a l'actor o actriu per ressaltar la seva fisonomia, fer que sigui diferent i, també, per simular parts falses del cos.

- **Efectes digitals**

  Finalment, els efectes digitals són aquelles imatges digitals que es creen a partir d'un ordinador. No obstant, també es pot tractar d'imatges reals que estan retocades per ordinador, amb composició o procés d'integració de totes elles. Els efectes digitals també són coneguts per infografies o imatges generades per computació.

En el reportatge realitzat per la Televisió Nacional de Xile, l'any 2010, i titulat Efectos especiales, és recalca la importància que han tingut els efectes especials des dels inicis de la indústria del cinema per tal d'aconseguir plasmar les fantasies més impossibles i fantàstiques.

En el vídeo s'explica que un dels pioners en utilitzar els efectes especials en l'àmbit del cinema fou George Méliès, un il·lusionista i cineasta francès, que amb el film *Le voyage dans la lune* (1902), ja va aconseguir plasmar l'impossible.

En aquest reportatge sobre els efectes especials Yanko Rosenmann, cineasta xilè i creador d'efectes especials proclama **que "els efectes especials són la mentirà del cinema, on l'espai exterior del cinema tot és mentida i quan veiem la pel·lícula tot és veritat"**[7]. D'aquí la credibilitat que aporten els efectes especials a les produccions de la indústria del cinema.

Es pot relacionar la referència que fa Rombes (2009) quan estableix que l'època del digital desenvolupa i dóna l'inici a **una nova forma d'invisibilitat**, amb aquesta idea que plasmava Rosenmann sobre el fet que el que fa en veritat el digital és mentida, però que a les pel·lícules real.

Quan es fa referència a l'aparició del cinema digital destinat a grans públics, es necessari saber que aquest "naixement" està fortament lligat al desenvolupament de la producció d'imatge mitjançant els ordinadors.

Tal i com explica Andrew Darley (2002), cap a la meitat dels anys 80, els crítics vinculats, d'alguna manera, a Hollywood, ja havien acceptat positivament el fet que les imatges es produïssin per ordinador. Paral·lelament, i segons l'autor, els experts van començar a pensar que aquesta nova tecnologia de producció d'imatges deixava entreveure signes de l'existència de possibles i innovadores extensions de l'estètica de Hollywood. Darley (2002), doncs, fa plausible que **aquestes creences i expectacions van començar a veure's satisfetes amb la**

[7] Font: Yanko Rosenmann per a Televisió Nacional de Xile (citat a la bibliografía)

gran renovació dels efectes visuals especials aconseguits mitjançant ordinadors; uns efectes, de fet, lligats a la perfecció del fotorealisme.

Seguint amb aquest argument, Darley (2002:39) sentencia que: "Cap a mitjans de la dècada dels vuitanta, moltes empreses de gràfics per ordinador havien començat a realitzar important avenços, a l'introduir la producció d'imatges per ordinador en la publicitat televisiva, els vídeos musicals i l'animació. **Les investigacions al voltant del desenvolupament de sistemes i de programes informàtics per a la producció digital d'imatges en moviment que s'havien portat a terme els anys anteriors estaven començant a donar els seus fruits**".

Wright (1947) estableix que la composició mitjançant la digitalització és un element essencial dels efectes visuals. Aquest és un èxit no trivial artísticament, i hi ha una varietat de desafiaments tècnics que han de ser assolits camí. La composició digital és alhora, doncs segons l'autor, una tècnica i un repte artístic.

Un exemple de l'aportació dels efectes digitals la fan Abrams et al. (2001) quan mostren alguns dels efectes especials del quals disposa el film *Titanic* (James Cameron, 1997). Aquest autors assenyalen que aquest llargmetratge de catàstrofe "inclou un metratge contemporani amb l'exploració submarina del vaixell enfonsat i amb els records d'un dels passatgers supervivents [...].*Titanic* va més en el sentit de la producció i el conscient ús de les tècniques de càmera i edició, com primers plans, preses amb grua, el seguiment transversal. El *Titanic* de 1997 utilitza models complexes i convincents i efectes especials, fortament basats en la tecnologia digital i en les imatges generades a partir d'un ordinador" (Abrams et al., 115).

El cinema digital abasta tots els aspectes del procés de creació de pel·lícules, des de la producció i post-producció fins a la distribució i projecció.

L'autor Lev Manovich (2005:376) defineix el cinema digital amb la següent equació:

“Cinema digital = material d’acció real + pintura + processament d’imatge + composició + animació 2D per ordinador + animació 3D per ordinador”.

Mentre que les càmeres digitals no són res de nou, i les cases de post-producció han estat utilitzant equips digitals per editar i pel·lícules magistrals i animació des de fa algun temps, la distribució completament digital i projecció de pel·lícules ha arribat fa relativament poc per completar la cadena.

Una pel·lícula produïda digitalment o convertida digitalment pot ser distribuïda als cinemes a través de satèl·lits, mitjans físics o xarxes de fibra òptica. La pel·lícula digitalitzada s’emmagatzema en un ordinador/servidor que “serveix” a un projector digital per a cada projecció de la pel·lícula.

És comprensible qüestionar-se fins a quin punt l’aparició del cinema digital ha millorat o afectat, d’alguna manera, al cinema. En una època de canvi constant, fins i tot pot ser lògic que aquests avenços passin desapercebuts i el públic no sigui conscient d’aquesta evolució del cinema gràcies a l’aparició de digital. Segons Darley (2002:41): “En l’actualitat, aquestes tècniques (la manipulació i la síntesi de la imatge) s’utilitzen àmpliament a la televisió, la publicitat, el camp de l’edició i la producció de cinema i vídeo. De fet, aquests mitjans nous i que encara es troben en desenvolupament han provocat un nou auge del que es coneix com **<<postproducció>> audiovisual**, i des de mitjans de la dècada dels vuitanta ha sorgit un gran nombre de noves empreses centrades en aquest aspecte, cada cop més important, de la producció d’imatges en moviment”.

El cinema digital ha esdevingut una aportació favorable a tota la tècnica de creació de pel·lícules i, a més, l’ha afavorit millorant, com s’ha dit anteriorment, les tècniques de postproducció, fins i tot pel que fa al repartiment d’actors. Segons Àngel Quinta (2011:12): “Els actors protagonistes han estat filmats en un estudi i, mitjançant una sèrie de sofisticats efectes de postproducció, el seu cos ha estat traslladat i fusionat en un univers que només existeix en funció de la capacitat creativa de la pròpia tecnologia informàtica”.

El cinema digital ha esdevingut una avantatge important pel que fa la sincronització de personatges interpretats per persones reals i personatges creats a partir d'un ordinador. Aquest tipus de sistema permet introduir personatges reals o irreals en un mateix pla de manera artificial, i la qual resulta seductora i atractiva per als espectadors, convertint el cinema en un espectacle visual. Tal com diu Quintana (2011:17): "La unió entre l'èpica de les masses cibernètiques i la simulació dels gestos humans dins d'un entorn artificial s'ha convertit en la clau d'una proposta que ha propiciat alguns dels principals models de l'èpica visual del cinema espectacle de l'última dècada".

Aquestes aportacions innovadores i positives de l'aparició del digital també les fa plausibles l'autor Manovich (2005) quan compara la cinematografia tradicional amb l'actual. Segons l'autor en la cinematografia tradicional el metratge de l'acció real restava intacte i que el muntatge i els efectes especials eren tasques totalment alienes l'una de l'altra. No obstant, afirma que a dia en els últims temps, fent referència a l'aparició del digital, **el metratge de l'acció real que abans es quedava intacte ara funciona com a una base, una matèria primera, per a la seva posterior composició, animació i mutació.**

4. METODOLOGIA

4.1. CARACTERITZACIÓ DE LA INVESTIGACIÓ

La indústria del cinema és un mercat enormement ampli i en constant canvi. La diversitat que té el cinema pel que fa als seus gèneres complica, cada cop més, la possibilitat de classificar una producció cinematogràfica només en un gènere.

Aquesta investigació s'ha centrat en l'anàlisi de determinats llargmetratges pertanyents al cinema de catàstrofe. El que s'ha volgut aconseguir amb aquest estudi és establir una evolució del cinema de catàstrofe segons les dècades escollides a estudiar, cercant el rerefons d'aquests llargmetratges propis d'aquests anys i intentar establir una relació amb les tendències de cada període de temps escollit i la situació en la que s'ha vist el món en cada dècada, a partir d'una anàlisi qualitativa de contingut.

A més, també s'intentarà determinar l'evolució de les tècniques d'efectes especials aplicades i/o utilitzades en aquestes pel·lícules pertanyents al gènere de catàstrofe per tal de veure la diferència de la seva utilització en els anys 70, 90 i 2000 i la seva evolució.

Per tal d'explicar com es procedirà posteriorment a l'anàlisi de les *disaster movies* seleccionades s'ha creat un model d'estudi a partir de la informació extreta del marc teòric d'aquesta investigació.

La caracterització de la investigació es basarà, doncs, en identificar determinats elements tractats en el marc teòric per tal d'establir unes conclusions representatives pel que fa a l'evolució del cinema de catàstrofe nordàmericà.

El apartats més importants a destacar del marc teòric i els quals s'analitzaran en aquests films són:

- **La tipologia o tipologies de catàstrofe**. Analitzant així, les tipologies de catàstrofe tractades en el marc teòric i aportades pels autors estudiats, i les quals apareixen en els films seleccionats es podrà establir una tendència d'influències característica de les dècades estudiades. [8]

- **Aspectes i elements característics que determinen un gènere**. Aquesta part de l'estudi tractarà de l'anàlisi narrativa de les pel·lícules, és a dir, s'estudiaran els personatges, les trames i subtrames, l'estructura externa i interna, l'espai i el temps, a partir dels quals s'extrauran els rerefons socials.[9]

- **Els efectes especials**. En aquest punt s'identificaran els diversos efectes especials dels quals disposa cada una de les pel·lícules estudiades. [10]

A continuació, i un cop justificada la selecció de pel·lícules que s'analitzaran posteriorment en aquest projecte, s'ha elaborat una taula per tal d'explicar la caracterització de la investigació amb la qual està basat aquest estudi segons la seva finalitat, el seu abast temporal, la seva profunditat, les fonts i, finalment, segons el caràcter de la investigació en qüestió.

Pel que fa a la **finalitat** es tracta d'una investigació bàsica, ja que l'objectiu és extreure un millor coneixement sobre l'evolució del cinema de catàstrofe en determinats aspectes al llarg d'uns anys determinats.

Segons el seu **abast temporal,** és una investigació longitudinal retrospectiva pel fet que totes les pel·lícules estudiades formen part de dècades anteriors, englobant els anys 70, 90 i 2000.

---

[8] Font: *A choice of catastrophes: the disasters that threaten our world (Asimov. 1979)* i *Apocalipsis ya: el cine del fin del mundo* (Palacios, Gubern, Rubio, Hormigos, Navarro, Alcorcón i Pedraza. 2011)
[9] Font: *Studying Film* (Abrams, Bell i Udris 2001)
[10] Font: MEYproducciones

Pel que fa a la seva **profunditat**, aquesta investigació és exploratòria ja que persegueix explorar l'evolució del cinema de catàstrofe nord-americà segons la influència d'uns determinats factors en les dècades dels anys 70, 90 i 2000.

Pel que fa a les **fonts** de les quals s'ha extret la informació necessària per a aquesta investigació, aquestes han estat tan primàries com secundàries, és a dir, les fonts d'aquest estudi són mixtes. Pel que fa a les fonts primàries la informació s'ha extret de l'anàlisi del contingut de les pel·lícules estudiades. La resta d'informació, doncs, s'ha extret de fonts secundàries, és a dir, de documents, llibres i altres recursos consultats.

Finalment, pel que fa a la seva **naturalesa**, aquesta investigació és tan qualitativa com quantitativa.

Pel que fa a la tècnica qualitativa, aquesta ha utilitzat un estudi o anàlisi de contingut de les pel·lícules de catàstrofe escollides per tal d'identificar la tipologia de catàstrofe que tracten i, a més, per identificar i explicar els diferents elements narratius a partir dels quals s'ha pogut buscar el rerefons social i les influències que es plasmen en aquest gènere cinematogràfic.

D'altra banda, pel que fa a la tècnica quantitativa, aquesta s'ha utilitzat per determinar els efectes especials utilitzats en cada pel·lícula. En el marc teòric s'han pogut identificar cinc tipologies d'efectes especials, els quals es buscaran en cada pel·lícula analitzada. A partir dels resultats numèrics obtinguts, es podrà establir quina evolució han tingut els efectes especials en el cinema de catàstrofe dels anys 70, 90 i 2000.

Per tal d'aconseguir aquests resultats s'ha aplicat la següent gràfica dissenyada especialment per a la investigació quantitativa.

Taula 1: Disseny estudi efectes especials

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	
Efectes mecànics	
Efectes de so	
Efectes de maquillatge	
Efectes digitals	

Font: Pròpia

4.2. POBLACIÓ I MOSTRA

4.2.1. Població

La població en la qual s'ha basat aquesta investigació és el cinema de catàstrofe nord-americà pertanyent a tres dècades concretes. Aquestes dècades són els anys 70, 90 i 2000.

D'aquesta manera, la població d'aquesta investigació són tots els llargmetratges que pertanyen al gènere de catàstrofe d'origen nord-americà i que foren produïts entre els anys 1970 i 1979, 1990 i 1999, i, finalment, les produïdes entre els anys 2000 i 2010.

4.2.2. Mostra

Pel que fa a la mostra extreta de la població del cinema de catàstrofe, aquesta consta de determinats llargmetratges propis de les dècades dels anys 70, 90 i els anys 2000.

4.2.2.1. Caracterització de la mostra

Els períodes que s'han escollit a estudiar són els que engloben la dècada dels anys 70, la dels 90 i la del 2000. La justificació d'aquestes dècades la trobem en el marc teòric en el qual s'ha basat aquesta investigació.

Pel que fa al cinema de catàstrofe, tal i com s'ha mostrat en el marc teòric, els anys 50, 70 i 90 són els anys entre els quals aquest gènere cinematogràfic adquireix certa importància i augmenta la seva producció considerablement. Per tal de no analitzar tantes dècades, entre les quals ens trobem amb el gran buit dels anys 60 i 80, s'ha reduït l'anàlisi a tres dècades concretes, els 70, 90 i 2000, exceptuant els anys 80 en els quals la producció de cinema de catàstrofe va disminuir considerablement.

Per tant, l'objectiu principal d'aquesta investigació s'ha basat en veure quins corrents influenciaven el cinema de catàstrofe dels anys 70, en els quals va tenir molt d'èxit, comparant els que influenciaven el cinema de l'última dècada del segle anterior i la primera dècada del nou mil·lenni.

Els anys 70 representen, per al cinema de catàstrofe nord-americà, un aire de renovació i superproducció, motivat pel conflicte bèl·lic de la Guerra del Vietnam (Navarro, 2011).

Després d'una intensa recerca sobre quins han estat els llargmetratges més representatius de cada dècada s'ha procedit a argumentar aquesta selecció en base a dos arguments.

Les pel·lícules de catàstrofe escollides dels anys 70 són 4 pel·lícules produïdes entre els anys 1970 i 1975. Aquestes són: *Airport* (George Seaton, 1970), *The Poseidon Adventure* (Ronald Neame, 1972), *The Towering Inferno* (John Guillermin, Irwin Allen, 1974) i *Jaws* (Steven Spielberg, 1975).

El motiu pel qual s'han escollit aquestes pel·lícules tant representatives del cinema de catàstrofe dels anys 70 no ha estat quelcom aleatori. Després d'haver fet una recerca exhaustiva sobre quins films de catàstrofe més importants s'havien produït al llarg dels anys 70, es va arribar a tenir un llistat com el següent:

- *Airport* (George Seaton, 1970)
- *The Poseidon Adventure* (Ronald Neame, 1972)
- *The Towering Inferno* (John Guillermin, Irwin Allen, 1974)
- *Jaws* (Steven Spielberg, 1975)
- Hindenburg (1975)
- *Airport 75* (Jack Smight, 1975)
- *Orca, the killer wale* (Michael Anderson, 1977)
- *Airport 77* (Jerry Jameson, 1977)
- *Avalanche* (Corey Allen, 1978)
- *Gray Lady Down* (David Greene, 1978)
- *The Swarm* (Irwin Allen, 1978)
- *Jaws II* (Jeannot Szwarc, 1978)
- *Piranha* (Joe Dante, 1978)
- *The Concorde: airport 79* (David Lowell Rich , 1979)

Aquest llistat és només una representació dels films de catàstrofe més representatius dels 70, però el motiu pel qual s'han desestimat els films a partir de l'any 75 és perquè l'esquema argumental que segueixen és igual al de les pel·lícules anteriors al 75.

En el cas de la primera pel·lícula que s'ha decidit analitzar *Airport* (1970), es pot veure com al llarg dels 70 se'n van fer diverses versions, no una ni dues, sinó tres. Així doncs, l'exemple d'una catàstrofe provocada per un element aeri ja està resolta amb l'anàlisi de la primera d'aquestes versions. Relacionada amb aquestes catàstrofes ocorregudes per un element aeri també s'ha desestimat *Hindenburg* (1975), la qual està basada en la història real del dirigible alemany Hindenburg, glòria de l'Alemanya nazi, i que volava cap a Nova York amb una bomba de rellotgeria.

Pel que fa a la segona pel·lícula escollida dels anys 70, *The Poseidon Adventure* (1972), trobem que aquesta té una altra pel·lícula que tracta sobre la mateixa temàtica, essent aquest el film *Gray Lady Down* (1978). Totes dues tracten sobre una catàstrofe localitzada al mar, la diferència és que en la primera la situació està ambientada en un transatlàntic i la segona en un submarí, els quals tots dos són enderrocats i la tripulació en pateix les conseqüències.

Finalment, trobem l'última repetició, i no una ni dues tampoc sinó quatre vegades, del tema que tracta l'última pel·lícula escollida per ser analitzada en aquest estudi. Aquesta, *Jaws* (1975), tracta en essència sobre la lluita que ha de viure la població d'un lloc contra els feroços atacs d'un tauró als banyistes de la costa d'Estats Units. Una repetició clara la trobem l'any 1978 quan, directament, es realitza la segona part d'aquesta pel·lícula. No només se'n fa una segona versió al 78 sinó que l'any 83 es fa la tercera pel·lícula de *Jaws* i l'any 87 la quarta entrega. Pel que fa a la repetició del leitmotive en qüestió en el llistat anterior trobem tres exemples més: *Orca, the killer wale* (1977), *The Swarm* (1978) i *Piranha* (1978).

D'aquesta manera, assolim la primera justificació de perquè s'ha fet aquesta selecció de llargmetratges de cinema de catàstrofe dels anys 70 al 75.

No obstant, el principal motiu pel qual s'han escollit aquests films és perquè la seva temàtica reflexa clarament els criteris establerts en el marc teòric anterior en el qual s'ha basat aquesta investigació.

Recordem dues explicacions clau per tal de situar el cinema de catàstrofe dels anys 70 i les seves influències.

Per un banda, l'autor Peter Lev (2000) explica que els films de catàstrofe dels anys 70 es consideren una forma de reflectir les problemàtiques contemporànies a partir de confrontacions físiques. Ell mateix, posa els exemples de *Airport* (1970) i *Jaws* (1975) i estableix que els anys de més influència en aquest gènere són els que es contemplen entre l'any 70 i el 75.

Per tant, per tal de demostrar aquesta idea de confrontacions físiques entre l'home i un altre factor s'ha considerat pertinent i just analitzar aquestes pel·lícules en concret.

D'altra banda, s'ha adoptat l'argument que donen Poveda, Thous i Gómez (2012), quan expliquen que el cinema dels anys setanta (aplicat al cinema de catàstrofe) compleix una funció de revelació, la qual serveix per suggerir models que es desenvolupen paral·lelament a tres catàstrofes morals del període en qüestió: la crisi del petroli i les fluctuacions del totpoderós dòlar, la retirada del Vietnam i l'escàndol del Watergate.

Per justificar el fet que no s'hagi considerat pertinent analitzar els llargmetratges corresponents a la dècada dels 80, recordem que, tal i com s'explica en el marc teòric d'aquesta investigació, el gènere cinematogràfic que pren força en aquesta dècada no és el gènere de catàstrofe, sinó el gènere clàssic de la Ciència Ficció. Durant aquesta dècada, doncs, les temàtiques principals en la producció de pel·lícules són influenciades per la revolució tecnològica, el cinema de culte i l'aparició del *cyberpunk*. (Vizcaíno Gómez, 2003)

Pel que fa a les pel·lícules de cinema de catàstrofe escollides per ser analitzades en representació de la dècada dels 90 i 2000 aquestes s'han treballat en un mateix bloc. S'ha considerat pertinent estudiar-les conjuntament pel fet que durant aquestes dues dècades de final i principi de mil·lenni van seguir una línia temàtica de producció molt alta.

Tal i com s'ha mostrat en el marc teòric, durant els anys 90 i 2000 hi va haver unes determinades temàtiques en el cinema de catàstrofe que van destacar. D'aquesta manera, el que s'ha pretès és analitzar uns determinats films de la dècada dels 90 del les quals es pugui trobar una mateixa temàtica en un altre film de la dècada dels 2000.

No obstant això, es podrà veure que s'han introduït algunes excepcions. Potser aquestes no tenen una altre film semblant en l'altra dècada en qüestió, però, després d'haver estudiat el marc teòric en el qual està ambientat aquesta investigació i les lectures pertinents que s'han fet, s'ha considerat convenient introduir aquests títols amb tant de renom i que han analitzat tant autors de la bibliografia d'aquest estudi.

Les pel·lícules pertanyents a la dècada dels 90 que s'han estudiat en aquesta investigació són: *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Titanic* (James Cameron, 1997) i *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997).

D'altra banda, les pel·lícules analitzades de la dècada dels 2000 són: *The day after tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), *War of the worlds* (Steven Spielberg, 2005), *United Flight 93* (Paul Greengrass, 2006) i, finalment, *2012* (Roland Emmerich, 2009).

A continuació es procedirà a establir la relació de semblança entre les pel·lícules dels 90 escollides amb les escollides del 2000. No obstant, és necessari puntualitzar alguns aspectes.

Pel que fa a la pel·lícula de *Titanic* (1997), la seva semblant dels anys 2000 podria ésser el remake *Poseidon* (Wolfgang Petersen, 2006). No obstant, aquesta darrera no s'ha analitzat pel fet de ser un remake d'un llargmetratge ja analitzat en la dècada dels anys 70, *The Poseidon Adventure* (1972). Tanmateix, s'ha considerat pertinent estudiar *Titanic* (1997), pel fet que és un llargmetratge molt important en el cinema de catàstrofe, basat en fets reals i del qual s'han fet diversos documentals, recerques i, a més, per ser considerat un dels llargmetratges més famosos i amb més audiència del cinema de catàstrofe.

Si ens centrem en la temàtica de les pel·lícules escollides per analitzar de les dècades dels anys 90 i 2000 s'estableix, a continuació, quina pel·lícula dels anys 90 correspondria a la dels 2000:

Independence day (1996) -> *War of the worlds* (2005)

Air force one (1997) -> *United 93* (2006)

En aquest punt, queda puntualitzar el motiu pel qual s'han afegit dos llargmetratges més de la dècada del 2000 que no tenen un semblant directe a la dècada dels 90.

Aquests films són: *The day after tomorrow* (2004) i *2012* (2009).

Totes dues pel·lícules, pertanyents al cinema de catàstrofe, pertanyen al mateix director Roland Emmerich. Director, escriptor i productor (amb un toc d'acció impulsat pels efectes especials, l'alemany Emmerich es va promocionar com a un dels màxims representants dels blockbusters del Hollywood de la dècada dels 90. [11]

Aquest director tant representatiu del cinema de catàstrofe dels anys 90 i 2000 va rebre el sobrenom de "Das Spielbergle aus Sindelfingen" (traduït com " El Spielberg de Sindelfingen"). Tot i que podia sonar afalagador aquesta comparació

[11] Font: http://www.allmovie.com/artist/roland-emmerich-p88961 (recuperat 9 de juliol, 2014)

amb el gran Spielberg, en realitat fou un sobrenom que se li va atorgar a la dècada de 1980 pels mitjans alemanys com a un insult, pel fet de fer seves pel·lícules en anglès i en l'estil de l'última part de l'era "Nou Hollywood". Aquest fet no va agradar als crítics de cinema alemanys els quals preferien, i prefereixen, els estils convencionals que van ser influenciats per la "nova onada francesa" i l'expressionisme alemany. [12]

El motiu de selecció d'aquestes dues pel·lícules dirigides per Roland Emmerich no és quelcom aleatori, sinó que, tal i com s'ha pogut veure en el marc teòric són des del punt de vista de diversos entesos llargmetratges important a tenir en compte en el cinema de catàstrofe de la dècada del 2000. Recordem que l'autora Pedraza (2011) valorava aquestes dues pel·lícules molt positivament per la seva alta pedagogia sobre el tema del canvi climàtic, la seva forta crítica a la societat actual i el seu alt contingut en efectes especials.

Per tal de justificar el seu criteri l'autora fa referència, com s'ha mostrat en els antecedents pertinents a aquesta investigació, a la valoració favorable de l'ONG ecologista Greenpeace vers un dels llargmetratges en qüestió, *The day after tomorrow* (2004).

A més a més, Emmerich ha realitzat diverses entrevistes a mitjans de comunicació de renom sobre la popularitat i èxit dels seus llargmetratges. EN el marc teòric s'ha introduït un petit fragment d'una entrevista que se li va fer al director per al diari New York Times. En aquest conegut mitjà de comunicació, també s'ha trobat un article que tracta sobre les *disaster movies* i en el qual l'autor de l'article recalca la importància que han tingut les pel·lícules d'Emmerich després dels atacs de l'11S, 2001.

> "El cinema d'apocalipsi va més enllà de les referències de l'11 de setembre, i ningú fa aquest somni tant desastrós amb tant entusiasme o tan sovint com Roland Emmerich ("Independence Day", "The Day After Tomorrow", "10,000

[12] Font: http://www.imdb.com/name/nm0000386/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (recuperat 9 de juliol, 2014)

BC", "2012" i ara "White House Down"). Mai el millor, encara que sovint meravellosament ambiciós, els espectacles catastròfics del Sr. Emmerich representen aquestes mateixes pors que heretem dels nostres avantpassats, empès a les altures de l'Himàlaia, després empès per sobre l'Himàlaia, com ho va fer amb un tsunami a "2012".[13]

[13] Font: The New York Times: "These days, the end is always near" (19 de juliol, 2013).

5. ANÀLISI

5.1. PEL·LÍCULES DEL CINEMA DE CATÀSTROFE NORD-AMERICÀ DELS ANYS 70

AIRPORT

Títol original: Airport.

Any: 1970.

Direcció: George Seaton.

Duració: 137 minuts.

Guió: George Seaton (Novel·la: Arthur Hailey).

Fotografia: Ernest Laszlo.

Música: Alfred Newman.

Productora: Universal.

Font: Film Affinity[14]

Imatge 1: Cartell Airport (1970)

Repartiment: Burt Lancaster, Dean Martin, Jean Seberg, Jacqueline Bisset, George Kennedy, Helen Hayes, Van Helfin, Mauren Stapleton, Barry Nelson, Dana Wynter, Barbara Hale i Lloyd Nolan.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

[14]Font: http://www.filmaffinity.com/es/film609925.html (recuperat 3 de juny, 2014)

Sinopsi: Un temporal de neu colpeja Chicago, dificultant l'intens tràfic del seu aeroport. A pesar de les males condicions meteorològiques, l'aeroport aconsegueix romandre obert, però d'entre els avions que s'enlairen causa una gran alarma el que vola amb destinació a Roma perquè, entre els passatgers, hi ha un polissó i un home amb un maletí sospitós. [15]

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

Airport (1970) presenta uns personatges característics, els quals presenten, cadascun d'ells, una història determinada i diferent. Dintre del grup de personatges principals trobem el protagonista.

El protagonista d'aquest film, Mel Bakersfeld, és un home d'uns 40 anys, amb dona, Cindy Bakersfeld, i dues filles. És el director general de l'aeroport en el qual és desenvolupa part de la trama. Aquest és un personatge al qual se'l podria qualificar d'exemplar. Està immers en un matrimoni en el qual no és feliç, ja que durant la pel·lícula es mostren diverses discussions entre ell i la seva dona. Aquest matrimoni és una clara representació de la família blanca americana de l'època. Home blanc, casat amb la seva dona i, sobretot, casat amb la seva feina.

Relacionada amb el protagonista apareix en el film el personatge d'una dona d'uns 35 anys, Tanya Livingston, que treballa d'ajudant o assistent del protagonista al mateix aeroport. El protagonista i aquesta dona mantenen una relació afectuosa, però sense entrar en la infidelitat del matrimoni del protagonista. Ella és la clara representació d'una dona agradable, comprensiva i pacient, la qual mai, a menys que la situació ho permetés, deixaria que la relació amb el protagonista anés més enllà mentre ell estigui casat.

[15] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film609925.html (recuperat 3 de juny, 2014)

Tot i que el matrimoni del protagonista no és el matrimoni exemplar, ja que cap dels dos és feliç, el divorci és l'última opció segons el protagonista, ja que segons ell acceptar un divorci seria acceptar que ha fracassat en una part de la seva vida. És el marit exemplar i, es podria dir, utòpic i perfecte, ja que tot i tenir la possibilitat de tenir una aventura amb la seva companya de feina, per la qual clarament sent alguna cosa més que amistat, o senzillament divorciar-se i tenir una relació amb ella, ell prefereix seguir lluitant per l'estabilitat del matrimoni sense caure en l'engany i la infidelitat.

No obstant, en aquest matrimoni no són els dos exemplars, ja que la dona del protagonista en un moment determinat del film decideix fer un pas endavant, demanar-li al protagonista el divorci confessant-li que fa temps que està amb una altra persona que l'estima. Curiosa representació d'un home exemplar, incapaç de ser infidel i de divorciar-se per voluntat pròpia, versus una dona capaç de ser infidel i divorciar-se per tal de lluitar per la seva llibertat i la seva felicitat.

De fet, en la pel·lícula apareixen 3 tipus de matrimonis, un dels quals és el matrimoni del protagonista del qual ja s'ha parlat anteriorment.

El segon matrimoni que apareix en la trama és el matrimoni format per la germana del protagonista, Sarah Demerest, i el seu respectiu marit, Vernon Demerest. Aquest matrimoni és un clar exemple del típic matrimoni on cap del dos s'estimen. Ell, el cunyat del protagonista, és un pilot exitós que manté una aventura amb una de les hostesses, Gwen Meighen, i que, s'entén, que segueix casat doncs per l'estabilitat i per la idea aquella de "què està bé, casar-se? Doncs em caso, encara que no m'estimi la meva dona".

D'altra banda, la dona d'aquest pilot infidel i germana del protagonista té el paper de la típica dona resignada que argumenta el fet de seguir casada amb un home que li és infidel amb la justificació de "si el deixés a ell, què em quedaria?". És la clara representació de la dona enganyada pel seu marit i la qual ho sap perfectament, però que prefereix callar, seguir casada i mantenir les aparences.

Aquest cunyat del protagonista infidel, com s'ha dit, manté una aventura amb una de les hostesses de la companyia. Tot i que al principi del film es pot notar que per part d'ella la relació és més seriosa que per part d'ell, al llarg de la trama la perspectiva del marit infidel canvia en relació amb la seva amant. Aquest canvi es fa plausible quan abans d'enlairar-se el vol i que comenci tota l'acció, l'amant li confessa que està embarassada. En aquest punt, es pot veure la cara de sorpresa i espant del marit infidel, el qual proposa l'avortament de la criatura. No obstant, a part de la idea de l'avortament, també apareix la idea de l'adopció, ja que l'hostessa embarassada no està del tot convençuda de perdre la criatura.

El matrimoni format per la germana del protagonista i el seu marit es veu com arriba a la seva fi, quan el marit infidel, durant la trama, accepta el nen de la seva amant, i, finalment, després de la catàstrofe ell se'n va a l'hospital amb la seva amant ferida deixant-se a la seva dona a l'aeroport.

El tercer matrimoni que ens trobem en aquesta pel·lícula és el format per una parella de classe baixa que està patint les conseqüències d'una situació econòmica molt dura. El marit, D. O. Guerrero, és el suïcida que fa detonar l'explosiu a dalt de l'avió. Ell, desesperat, per no poder mantenir la seva família ni poder mantenir una feina durant molt de temps, pren la decisió de construir un explosiu bomba i detonar-lo a l'avió. Amb la desesperació, abans de pujar a l'avió contracta una assegurança de vida perquè la cobri la seva dona un cop ell hagi mort en l'explosió. És el clar exemple d'un personatge desesperat, trist i "patètic", que recorre a la detonació d'una bomba enlloc d'afrontar la vida tal com hauria de ser.

La seva dona, la Senyora Inez Guerrero, la qual es veu que tampoc té una vida feliç degut a la situació econòmica del matrimoni, representa la dona enganyada pel seu marit. Ell li promet que ha trobat una feina nova i que ha de marxar, però en realitat es disposa a pujar a un avió amb direcció a Roma i fer-lo explotar. Gràcies a aquest personatge, en un moment de la trama es descobreix que el seu marit és un ex militar expert en detonacions d'edificis que estava ingressat en un hospital militar amb una malaltia mental forta. Al final de la trama, aquesta dona

desesperada i afectada per la culpabilitat a causa de la catàstrofe provocada pel seu marit, es disculpa entre crits i llàgrimes amb els supervivents del vol.

Finalment, l'últim personatge principal que ens trobem és el personatge d'una dona d'uns 70 anys que viatja il·legalment, la Senyora Quonsett. Aquest personatge és una evocació a la figura del polissó. El paper en qüestió aporta a la trama un to còmic i divertit, la qual està en essència basada en una catàstrofe. Al llarg de la pel·lícula, aquesta senyora forma part important en la trama pel fet de ser la persona a la que recorren els pilots per intentar robar-li l'explosiu bomba al suïcida quan l'avió està en ple vol.

~ TEMPS:

Airport (1970) és un llargmetratge amb una duració de 137 minuts. El temps en el qual es desenvolupa l'acció del film està comprès en una sola nit. L'avió amb direcció Roma en el qual es desenvolupa part de l'acció, no surt de l'aeroport dins les 23.00h de la nit degut a les complicacions meteorològiques causades per una forta tempesta de neu que dificulta l'enlairament dels avions. Tot i que no es mostra l'hora exacta en la qual l'acció finalitza, és a dir, quan l'avió accidentat torna al punt d'origen, determinem la durada de l'acció principal en una nit perquè quan l'avió torna a l'aeroport d'on ha sortit encara és de nit.

Finalment, la pel·lícula finalitza el matí del dia següent.

~ ESPAI:

Pel que fa als espais en els quals es desenvolupa l'acció d'*Airport* (1970) es diferencien dos espais principals.

El primer espai que apareix al film per ordre cronològic és l'Aeroport Internacional Lincoln de l'àrea de Chicago. Aquest primer espai és caracteritza per un gran aeroport, el qual està tenint dificultats per enlairar i aterrar els seus vols, a causa d'una forta tempesta de neu que bloqueja les pistes d'aterratge. En el mateix

aeroport, trobem altres espais secundaris, com les oficines, despatxos i torres de control.

El segon espai en el qual es desenvolupa l'acció és un "Boeing 707", un avió que vola de Chicago a Roma i que es veu atacat durant el seu vol per l'explosió d'una bomba.

~ TRAMA:

La trama principal d'*Airport* (1970) tracta de com tota la direcció de l'aeroport de Chicago, amb ajuda d'altres aeroports, i els pilots i els personal de vol del "Boeing 707" intenten, primer, evitar la detonació de l'artefacte bomba que carrega un passatger de l'avió, i, segon, com han d'aconseguir tornar a l'aeroport de Chicago i salvar tota la tripulació un cop l'artefacte bomba ja ha estat detonat i l'avió vola amb un forat a la part posterior.

En aquesta trama hi ha diversos esdeveniments simultanis que ajuden a desenvolupar tota la trama principal i explicar les situacions personals dels personatges.

En aquests esdeveniments simultanis ens trobem amb la situació del matrimoni del protagonista. Es veu com al llarg del film aquest matrimoni evoluciona negativament, amb discussions, propostes de divorci i la infidelitat per part de la dona del protagonista.

També ens trobem amb la història entre el cunyat del protagonista i la seva amant embarassada, de la qual se'n fa un petit tast al principi del film i un cop el vol a Roma enlaira amb aquests dos personatges la seva història pren més importància.

Una tercera història secundària que forma part de la trama principal és la història del suïcida que porta la bomba i la fa explotar a dalt l'avió quan aquest ja està a l'aire. Aquesta història explica els problemes del mateix personatge i els problemes en els quals està immers el seu matrimoni i la seva relació amb la seva dona.

Ens trobem, també, amb la història de la senyora de 70 anys que viatja il·legalment com a polissó. La seva història és la d'una dona vídua que no té diners per pagar els viatges per anar a Nova York a veure la seva filla que viu allà. Durant el vol, aquesta senyora té un paper important, ja que és la persona que està asseguda al costat del suïcida que porta l'artefacte bomba. Abans de descobrir la possibilitat que l'avió porti una bomba en ell, des de l'aeroport informen a l'avió que porten un polissó. Un cop descoberta la presència d'una bomba el personatge de la senyora és de gran ajuda. El cunyat del protagonista i copilot de l'avió li ofereix a la senyora poder viatjar sempre que vulgui a Nova York en primera classe si els ajuda a intentar robar-li la bomba al suïcida.

Finalment, una de les històries simultànies que ens trobem en aquesta pel·lícula és l'intent de netejar la pista principal de l'aeroport. Al principi del film es veu com a causa de la neu un avió queda encallat a la neu en aterrar i deixa la part posterior de l'avió al mig de la pista, obstruint aquesta i impedint que altres avions aterrin o enlairin. Així doncs, al llarg del film el personal de l'aeroport i el protagonista han de fer dures maniobres per intentar treure l'avió encallat a la pista i facilitar l'aterrament del "Boeing 707" accidentat per l'explosió de la bomba.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

Pel que fa a l'estructura externa d'*Airport* (1970), la qual es divideix en capítols, podríem establir que en aquest film l'estructura està composta per dos capítols principals.

El primer capítol de la pel·lícula és el que conté l'acció des del primer minut de film fins el minut 80, quan la direcció i el personal de l'aeroport comencen a tenir sospites que hi ha un home a bord de l'avió a Roma amb un artefacte bomba.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 80

El segon capítol de la pel·lícula és el que va des del minut 80:01 fins el final de la pel·lícula.

Parts capítol 2	Minuts
Part I	Minut 80:01 al minut 137

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna d'*Airport* (1970) gaudeix d'un plantejament, un nus i un desenllaç.

El plantejament de la història es desenvolupa des del principi de la pel·lícula fins el minut 60, que es quan l'avió enlaira.

D'altra banda, el nus comprèn des del minut 60 fins el minut 105. El nus comença a desenvolupar-se quan apareixen les sospites de que hi ha un home a bord de l'avió cap a Roma amb un artefacte explosiu, el qual explota al minut 98. El nus arriba al seu final quan al minut 105 la situació ja està controlada, l'avió accidentat està estable i es dirigeix cap a l'aeroport d'origen per aterrar.

Finalment el desenllaç de la pel·lícula compta des del minut 105 fins el final del film. El desenllaç d'aquest film tracta la manera com després d'una llarga nit intentant treure la neu i l'avió encallat a la pista principal de l'aeroport ho aconsegueixen sense haver d'utilitzar les màquines especialitzades i evitar danyar l'avió encallat. Aquest final també mostra com l'avió accidentat per l'explosió de la bomba aconsegueix, amb dificultat, aterrar a l'aeroport de Chicago amb els seus passatgers sans i estalvis. Un cop l'avió ja ha aterrat, a partir d'aquí es van resolent les diferents trames secundàries de les quals disposa el film.

El protagonista, finalment, es queda amb la seva companya de feina amb la qual hi havia sentiments mutus i que ja poden estar junts ja que la dona d'aquest ha decidit demanar el divorci. El matrimoni format per la germana del protagonista i el pilot de l'avió accidentat es veu com arriba al final quan en aterrar l'avió el marit,

ignorant de la presència de la seva dona, decideix acompanyar a l'hospital a la seva amant embarassada.

Pel que fa al matrimoni format pel suïcida i la seva dona, ell mor en l'explosió de la bomba en el nus del film i ella es queda descoratjada i sense consol per l'ocorregut. Finalment, a la senyora de 70 anys que viatja il·legalment se li compleix la promesa que se li va fer de viatjar sempre que volgués a Nova York amb primera classe. Es veu, doncs, com la senyora embarca en un avió amb primera classe, tot i que molt tendrament li diu a l'assistent que l'acompanya que era més divertit de l'altra forma.

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

Durant l'anàlisi d'aquest film s'han extret diversos temes amb rerefons social que s'han vist plasmats en aquests.

Un dels principals temes en els quals s'envolta tota l'acció és la temàtica del matrimoni. Apareix la idea de la típica família blanca americana que, probablement, de portes enfora aparenta ser la més feliç o la més normal, però que de portes endins són completament infeliços. Amb aquesta temàtica també hi apareixen relacionades les idees de la infidelitat i el divorci. Paral·lelament a aquestes temàtiques, també hi trobem relacionat la idea de l'avortament o de l'adopció.

En aquest llargmetratge també apareix una critica directa al capitalisme i una crítica a les grans empreses i poderoses companyies. Inclou també crítiques al sector de les direccions d'aquestes gran empreses que només els importa la imatge i el dòlar.

Altrament, un altre tema que es plasma en el film és l'aparició de les manifestacions i els drets dels ciutadans.

Els mitjans de comunicació també apareixen com quelcom important a tenir en compte degut a l'aparició dels manifestants que es queixen que una de les pistes de l'aeroport està massa prop i els avions molesten als veïns d'aquesta zona residencial. Es recalca el motiu de la manifestació, no per la queixa en sí, sinó per la importància que té per als manifestants el sortir als mitjans de comunicació i ensenyar la seva causa.

Una temàtica també molt important tractada en aquest film és la crisi econòmica en la qual es veuen moltes famílies americanes en aquells anys. La desesperació per no poder tenir una vida digna que et porta al suïcidi.

Apareix el paper del "polissó", representat per una senyora de 70 anys innocent i dolça inofensiva per a tothom, però que ja porta molt temps viatjant il·legalment. Així doncs, ens apareix el tema de la il·legalitat.

Finalment, i relacionat amb aquesta idea d'il·legalitat, apareix la imatge del contrabandista, representat per una dona de mitjana edat, també innocent, però que es dedica al contraban de joies i que l'enxampen a la duana de l'aeroport de Chicago.

~ ASPECTES A COMENTAR:

Un cop analitzat aquest film de l'any 70, es considera pertinent comentar determinats aspectes irregulars que s'han pogut identificar en aquest film.

L'acció en general és força lenta. Es tracta d'un film de 130 minuts que es basa en l'amenaça d'una bomba a dalt d'un avió. Durant el procés, l'avió no aconsegueix enlairar fins el minut 60, tot i que la primera hora de pel·lícula et manté entretingut gràcies als problemes personals dels personatges que te'ls van presentant poc a poc. Com s'ha dit, l'avió enlaira al minut 60, però no és fins al minut 98 que finalment explota la bomba.

Pel que fa a la temàtica de l'explosió hi ha moltes incoherències. És curiós veure com sent un dels grans clàssics del cinema de catàstrofe dels anys 70 el film es basa en l'explosió d'un artefacte bomba a dalt d'un avió que provoca un petit forat de 90x120m deixant pràcticament intacte tot l'avió. També és curiós i incoherent que en un avió que està descendint amb un forat a la part posterior d'aquest causat per una bomba, no només intenten tapar el propi forat, sinó que s'ordena als passatgers que no tenen necessitat d'utilitzar les màscares d'oxigen, tot i que encara està volant a una gran distància del sòl.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

En film *Airport* (1970) es pot identificar una tipologia de catàstrofe principal, una bomba. Es pot relacionar aquesta situació d'un suïcida que porta un artefacte explosiu i el qual pretén detonar-lo en un vol que es dirigeix a Roma amb la idea de la catàstrofe provocada per un acte terrorista.

Una segona tipologia de catàstrofe que es pot identificar en aquesta pel·lícula és un problema climàtic que dificulta tota l'acció d'aquesta. Una forta tempesta de neu amenaça la situació bloquejant les pistes d'aterratge de tots els aeroports pròxims a Chicago i les d'aquest mateix. Tot i que no la podem considerar la principal catàstrofe de la pel·lícula, ja que no és aquesta la que provoca el problema, és un fenomen important a tenir en compte per la gravetat de la tempesta i les dificultats que aquesta ocasiona per al desenllaç favorable de la trama.

EFECTES ESPECIALS:

Taula 2: Efectes especials *Airport* (1970)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	No

Font: Pròpia

THE POSEIDON ADVENTURE

Títol original: The Poseidon Adventure.

Any: 1972.

Direcció: Ronald Neame.

Duració: 117 minuts.

Guió: Stirling Silliphant i Wendell Mayes.

Fotografia: Harold Stine.

Música: John Williams.

Productora: 20th Century-Fox.

Font: Film Affinity[16]

Imatge 2: Cartell The Poseidon Adventure (1972)

Repartiment: Gene Hackman, Ernet Borgnine, Red Buttons, Carol Lynley, Leslie Nielsen, Shelley Winters, Roddy McDowall, Stella Stevens, Jack Albertson, Pamela Sue Martin, Arthur O'Connell i Eric Shea.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: Mentre els 1.500 passatgers del Posidó, un luxós transatlàntic que navega d'Estats Units a Europa, celebrant la Nit de Cap d'Any, esclata una forta tempesta i una enorme ona transforma el plaent viatge en una catàstrofe que pot acabar amb la vida de tots els passatgers.[17]

[16] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film226506.html (recuperat 3 de juny, 2014)

[17] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film226506.html (recuperat 3 de juny, 2014)

ANALISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

Els personatges principals dels quals consta el film *The Poseidon Adventure* (1972) són un grup de 9 supervivents que lluiten per la seva vida.

El personatge principal de tots aquests és el pastor Frank Scott, revolucionari per la seva feina, i el qual es defineix com a un religiós "en contra de la majoria dels poders clericals, però sempre disposat a lluitar." Aquest personatge religiós ha estat desterrat a un país africà degut a les seves ideologies de religiós revolucionari. Aquest adopta un paper de defensor de la valentia, el coratge i la llibertat. No concep la religió com quelcom que es basa en limitar-se a demanar a Déu que faci miracles, sinó a demanar a Déu que ens faci més valents per ser capaços de fer els miracles nosaltres mateixos. D'entre els personatges principals se'l pot considerar el major protagonista pel fet que el seu paper sigui clau per al desenvolupament de l'acció, ja que és el qui manté el grup de supervivents units i els porta a la salvació.

Apareixen dos personatges principals més, dos germans, un nen petit, el Robin Shelby, que viatja amb la seva germana adolescent, la Susan Shelby, per anar a trobar els seus pares a Grècia.

Els següents personatges principals són un matrimoni de tercera edat, el Senyor i la Senyora Rosen, que van de vacances a conèixer el seu nét de dos anys que viu amb els seus pares a Israel.

Un altre personatge principal d'aquest film és un solter d'uns 35 anys, el senyor James Martin, que viatja sol i que no ha tingut gens de sort en l'amor. És un personatge força curiós i estrany. Al principi del film és veu com està una mica obsessionat amb les vitamines, ja que es pren un grapat de píndoles. Argumenta la

seva falta de relacions amoroses amb el fet que està molt ocupat amb el negoci que té que li treu moltes hores.

Dos personatges principals més d'aquesta història són un matrimoni format per un ex policia que està casat amb una ex prostituta, i que fan el seu primer viatge després d'haver-se casat. El Senyor i Senyora Rogo són una parella amb molt de caràcter, una mica rebels i cridaners, que es tenen un amor incondicional l'un per l'altre.

Finalment, hi ha dos personatges més que apareixen en la trama compartint la pel·lícula amb els principals personatges, però que els podríem considerar com a secundaris degut a la seva poca importància en la trama.

El primer d'aquests personatges secundaris és la noia que canta a l'orquestra del vaixell la nit de cap d'any. La Nonnie Parry és una noia hippy que forma part de l'orquestra, juntament amb el seu germà i els altres integrants del grup.

Finalment, l'últim personatge secundari que comparteix l'argument amb els principals és el senyor Acres Yoyok, un cambrer del Posidó que també sobreviu a la catàstrofe.

~ TEMPS:

Pel que fa al temps de la narració en el qual es desenvolupa l'acció, aquest comprèn des del dia de la vesprada de cap d'any fins el dia següent. Degut a que la major part de l'acció succeeix dintre del vaixell resulta difícil establir un temps exacte d'hores per determinar l'acció, s'aprecia aproximadament que l'acció es desenvolupa en un interval aproximat de 24 hores més o menys.

~ ESPAI:

En la pel·lícula *The Poseidon Adventure* (1972) l'espai en el qual es desenvolupa l'acció és el transatlàntic SS Posidó, un luxós vaixell que fa el seu últim viatge des de Nova York a Atenes.

~ TRAMA:

La trama principal de la pel·lícula *The Poseidon Adventure* (1972) tracta de la catàstrofe en la que es veu immers un transatlàntic luxós i antic que viatja de Nova York a Atenes fent el seu últim viatge.

El dia de la vesprada de cap d'any el capità del vaixell SS Posidó rep una notificació des de les estacions de sismologia de Grècia i Creta que l'informen d'aquesta activitat, la qual ha provocat una ona de 30 metres d'alçada i que es dirigeix en direcció al vaixell.

Durant la celebració del Cap d'Any, l'onada de 30 metres impacta contra el transatlàntic a les 12h i pocs minuts de la nit fent que aquest doni la volta i es quedi del revés.

La trama principal, doncs, tracta de com un grup de supervivents format pels personatges principals, nomenats anteriorment en aquesta anàlisi, han d'aconseguir arribar a la part inferior del vaixell on hi ha la sala de màquines, la qual ara està situada a la superfície, per tal d'arribar al casc del vaixell i poder ser rescatats des de l'exterior.

En aquesta trama principal hi intervenen altres subtrames, les quals narren al llarg de la història les situacions personals de cadascun dels personatges.

Ens trobem amb la història del personatge principal, el pastor Scott, que té problemes amb la seva fe i la forma com ell concep la seva relació amb Déu. Aquest ha estat desterrat a un a Àfrica per la seva falta d'ortodòxia. Al llarg de la pel·lícula,

aquest personatge mostra la fortalesa i la valentia que una persona ha o hauria de tenir per tal d'assolir allò que vol, en aquest cas, salvar-se de la catàstrofe i salvar amb ell a la resta de supervivents.

En el film també apareix la situació en la que es troben la parella d'avis que van a conèixer al seu nét a Israel per primera vegada. Durant la pel·lícula es va explicant la història personal d'aquest matrimoni d'avis. Viatgen dels Estats Units fins a Israel per conèixer el seu nét, al qual encara no coneixen i mostren al llarg del film l'esperit de superació i la valentia que tenen tot i ser dues persones de mitjana edat a les quals la seva condició física no els ajuda gaire a superar els obstacle que se'ls presenten durant la trama principal. També es descobreix una mica de la vida de la senyora, la qual explica que de jove va ser campiona d'immersió a Nova York durant tres anys. Intenta demostrar la seva valentia i força física en un dels obstacles amb els quals es troben on han de submergir-se i anar d'un lloc a un altre aguantant la respiració.

Una altra subtrama que apareix és la que explica la història del matrimoni Rogo. Ell és un ex policia força antipàtic i amb molt de caràcter, i el qual sent amor i devoció per la seva recent esposa. L'esposa és una ex prostituta, també amb força caràcter i molt dinàmica. En la seva història s'explica com el marit, abans de casar-se amb ella, l'havia detingut determinats cops per intentar treure-la del negoci de la prostitució fins que ho va aconseguir finalment. En aquesta subtrama, pertanyent a aquest matrimoni, també es mostra la por que té l'ex prostituta a passejar-se pel vaixell per si en aquest hi viatja algun dels seus antics clients i la reconeix.

La història dels dos germans és la de dos germans que viatgen a Atenes per retrobar-se amb els seus pares que estan allà. El nen petit és una criatura molt dinàmica, que ajuda a fer més tendra la història i que ajuda a recalcar la importància que realment poden tenir els nens en una situació tan difícil i complicada com la que es troben al film. És un nen molt intel·ligent, que té fascinació pels vaixells i per aprendre, gràcies a ell descobreixen algunes coses que són de molta importància per aconseguir salvar-se.

Pel que fa a la germana, una noia adolescent, responsable i educada, cuida del seu germà inquiet durant el viatge. En la pel·lícula es mostra com, tot i ser un personatge força valent, pateix la por a un alt nivell i depèn molt de la fortalesa, galanteria i valentia del pastor Scott.

Dues subtrames més d'aquesta pel·lícula són les pertanyents a la cantant de l'orquestra, la Nonnie Parry, i al solter extravagant, el senyor James Martin.

Pel que fa a la Nonnie, és una noia jove que explica que té o tenia (degut a la mort del seu germà en la catàstrofe) una relació molt forta amb el seu germà. La seva història plasma la realitat d'una noia dependent del seu germà i que no sap com podrà seguir vivint sense ell.

La història que s'explica del Senyor Martin, és la d'un solter una mica estrany i molt entregat amb el seu negoci. La seva història explica, doncs, com un home jove i ben plantat no ha tingut sort en les relacions amoroses per la gran entrega que té amb el seu treball.

Al llarg de la trama ens trobem amb la complicitat que es crea entre aquests darrers personatges, ja que estan els dos sols, s'ajuden mútuament i es donen suport.

Finalment, una subtrama important d'aquest film és la que ens descobreix com el capità del transatlàntic es veu forçat i obligat pels caps de la companyia a fer que el vaixell viatgi a màxima velocitat per tal d'estalviar costos, la qual cosa posa en greu perill el viatge. A més, en aquesta subtrama també s'explica com, per tal d'aconseguir que el vaixell sigui més lleuger i viatgi més ràpid, aquest no porta llastre i porta una quantitat mínima de combustible.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

Pel que fa a l'estructura externa d'aquesta pel·lícula es poden establir determinats capítols en els quals es divideix el film segons el desenvolupament de l'acció.

El primer capítol del film està comprès entre el mateix principi de la pel·lícula al minut 17:18. En aquest capítol es veu com es planteja la situació de la trama principal, es presenta el vaixell, els personatges, les situacions i les seves històries personals.

Parts capítol 1	Minuts
Part I	Minut 0 al minut 17:18

En el segon capítol comprès entre el minut 17:19 i 48:02, es desenvolupa la catàstrofe de la qual tracta el film. Aquest segon capítol, a més, es pot dividir en dues parts.

Parts capítol 2	Minuts
Part I	Minut 17:19 al minut 26:08
Part II	Minut 26:09 al minut 48:02

El tercer capítol d'aquest llargmetratge va del minut 48:03 al minut 106:29. Aquest és el capítol més llarg de tot el film i engloba tot el procés d'ascensió a través del vaixell per aconseguir arribar a la sala de les hèlixs i intentar ser rescatats des de l'exterior. Aquest tercer capítol es divideix en quatre parts.

Parts capítol 3	Minuts
Part I	Minut 48:03 al minut 60:09
Part II	Minut 60:10 al minut 67
Part III	Minut 67:01 al minut 95:18
Part IV	Minut 95:19 al minut 106:29

El quart i últim capítol, del minut 106:30 al final de la pel·lícula, tracta sobre com, finalment, els supervivents que han aconseguit arribar a la sala de les hèlixs són salvats per un equip de salvament des de fora i se'ls emporten amb un helicòpter.

Parts capítol 4	Minuts
Part I	Minut 106:03 al minut 117

~ ESTRUCTURA INTERNA:

En la pel·lícula *The Poseidon Adventure* (1972) consta de les tres parts de l'estructura interna típica narrativa, plantejament, nus i desenllaç.

El plantejament de la pel·lícula, del ben principi d'aquesta fins el minut 24 aproximadament. En aquest plantejament, es presenten els personatges, les seves trames personals i la situació en la qual es desenvoluparà l'acció.

Pel que fa al nus de la pel·lícula, aquest comprèn del minut 24 fins el minut 106:30, i ens mostra l'acció principal, és a dir, la catàstrofe, i com, a partir d'aquí, els personatges principals fan tot el recorregut pel vaixell per aconseguir arribar a la superfície i ser rescatats.

El desenllaç del film, doncs, el qual va del minut 106:30 fins ja el final de la pel·lícula, mostra el final de la catàstrofe. Finalment, els que encara estan vius dels supervivents formats pels personatges principals aconsegueixen arribar al seu destí i, miraculosament, són rescatats per un equip de salvament des de l'exterior.

<u>ALTRES ASPECTES:</u>

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

Pel que fa a les temàtiques extretes del film *The Poseidon Adevnture* (1972) que tenen un rerefons social s'identifiquen diferents tipologies.

En l'aspecte religiós, trobem l'estranya fe i religiositat del protagonista i un dels personatges principals, el pastor Scott. Al llarg del film es mostra, clarament, l'interès, de fortificar aquesta idea d'un religiós preocupat pels altres i que aconsegueix portar als seus companys supervivents a la seva salvació. L'home de

fe, l'home que prové de la religió, és, de fet, el que aconsegueix que els que arriben vius a la part del vaixell que està més a prop de la superfície se salvin. Tot gràcies a ell i al final, per encara recalcar més la importància d'aquest personatge, és ell el que se sacrifica i mor per salvar-los.

Una altra temàtica, ja detectada en el primer film analitzat en aquest estudi, *Airport* (1970), és la crítica cap als magnats de les grans companyies de l'època. En el film *The Poseidon Adventure* (1972) es fa notòria la crítica cap als caps de la companyia al que pertany el transatlàntic SS Posidó, ja que aquests per tal d'evitar perdre diners obliguen al capità del vaixell a navegar a tota velocitat per arribar abans a Atenes.

~ ASPECTES A COMENTAR:

Un cop analitzat aquest film de l'any 70, es considera pertinent comentar determinats aspectes irregulars que s'han pogut identificar en aquest film.

A diferència del primer film analitzat en aquest estudi, *Airport* (1970), l'acció és bastant dinàmica. La catàstrofe en la que es basa aquest film succeeix al principi d'aquest, la qual cosa, facilita el moviment i la dinàmica del llargmetratge. Els canvis d'escenes, de sales i d'obstacles amb els quals es troben els protagonistes permeten que en cada part del film i hagi una acció diferent.

A part de fer-se notori el sentiment de por i angoixa que mostra aquest film, també pren especial importància l'apel·lació als sentiments de l'audiència mitjançant la contínua temàtica que tracta les diferents trames i històries de cadascun dels personatges.

Hi ha dos aspectes que s'han identificat com a curiosos en la pel·lícula *The Poseidon Adventure* (1972). El primer d'aquests aspectes es troba en la celebració de Cap d'Any. Un cop passada mitja nit, per tal de celebrar-ho i mostrar-se afecte els passatgers del transatlàntic que es troben a la festa es fan petons a la boca uns amb els altres. S'ha considerat pertinent recalcar aquest fet per la curiositat que

representa que totals desconeguts es facin petons a la boca per felicitar-se l'Any Nou.

El segon aspecte curiós o estrany que s'ha identificat en aquest film, és la relació entre el pastor Scott i l'adolescent, la Susan Shelby. Durant la celebració de Cap d'Any, la noia es queda amb la boca oberta mirant-se al pastor Scott. Tot i que ell la tracta com una persona més durant tota la pel·lícula, el sentiment que mostra ella vers a ell és de quelcom més que una relació cordial. És a dir, es pot veure clarament, com la devoció, fascinació i dependència d'aquesta noia pel que fa al pastor Scott desprèn una sensació d'amor prohibit. Quelcom força estrany.

En aquest film, també s'ha pogut identificar la importància que se li dóna a la vida i al fet de lluitar per conservar-la. Lluitar per ser lliures, ser valents i poder fer les coses per un mateix sense importar els obstacles.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

En la pel·lícula *The Poseidon Adevnture* (1972) s'identifica una catàstrofe principal causada per un fenomen de la natura, un tsunami de 30 metres d'alçada.

La principal catàstrofe que s'identifica en aquest film, i a partir de la qual es desenvolupa tota l'acció, és l'accident que pateix el transatlàntic SS Posidó quan rep l'impacte d'una onada de 30 metres causada per uns moviments sísmics ocorreguts al Mediterrani. La catàstrofe, doncs, és aquest impacte del tsunami contra el vaixell que el fa girar 180º, deixant-lo del revés.

EFECTES ESPECIALS:

Taula 3: Efectes especials *The Poseidon Adventure* (1972)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	No

Font: Pòpia

THE TOWERING INFERNO

Font: Film Affinity[18]

Imatge 3: Cartell The Towering Inferno (1974)

Títol original: The Towering Inferno.

Any: 1974.

Direcció: John Guillermin i Irwin Allen.

Duració: 165 minuts.

Guió: Stirling Silliphant.

Fotografia: Fred J. Koenekamp i Joseph Biroc.

Música: John Williams.

Productora: 20th Century Fox / Warner Bros. Pictures.

Repartiment: Steve McQueen, Paul Newman, William Holden, Faye Dunaway, Fred Astaire, Susan Blakely, Richard Chamberlain, Jennifer Jones, O.J. Simpson, Robert Vaughn i Robert Wagner.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: Les autoritats i els personatges més importants de San Francisco es troben a la festa d'inauguració d'un nou gratacel de 138 plantes. Mentre els convidats gaudeixen de la festa, la qual se celebra a l'últim pis de l'edifici, un succés fortuït desencadena la tragèdia: un curtcircuit en un traster del pis 81 provoca un incendi que comença a expandir-se a gran velocitat. [19]

[18] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film246863.html (recuperat 3 de juny, 2014)

[19] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film246863.html (recuperat 3 de juny, 2014)

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

Entre tot l'elenc de personatges que apareixen en la pel·lícula *The towering inferno* (1974) destaquem els principals. Els quals són:

Doug Roberts, arquitecte de l'edifici.

Michael O'Halloran, el personatge del cinquè cap de batalló del Departament d'Incendis de Sant Francisco.

James Duncan és el personatge que representa al constructor de l'edifici.

Susan Franklin és la promesa de Doug.

Trobem els personatges de Harlee Claiborne i la Senyora Mueller.

Patty Duncan Simmons és el personatge de la filla de James Duncan.

Roger Simmons i Will Giddins representen als l'enginyers elèctrics.

Harry Jernigan és l'Oficial Principal de Seguretat.

Gary Parker és el personatge que representa al Senador dels Estats Units d'Amèrica.

Dan Bigelow és l'Oficial de Relacions Públiques.

Apareix, també, el personatge de l'alcalde de San Francisco, Robert Ramsay.

Finalment, cal afegir-hi la resta de personatges secundaris que conformen els convidats a la celebració de la inauguració del gratacel i la resta de l'equip de bombers de San Francisco.

~ TEMPS:

The towering inferno (1974) és un llargmetratge amb una duració de 165 minuts, en el qual la trama es desenvolupa en un període aproximat de 12 hores.

La primera part de la trama succeeix durant el mateix dia que se celebra la inauguració del gratacel més alt construït a San Francisco.

La segona part de la trama es desenvolupa al llarg de la vesprada d'aquest mateix dia de la celebració i part de la nit i matinada.

~ ESPAI:

La localització en la qual es desenvolupa aquesta pel·lícula és a la ciutat de Chicago, concretament a l'interior i exterior del nou gratacel més alt construït fins ara a la ciutat.

~ TRAMA:

La trama principal del film explica la catàstrofe de l'incendi originat a la sala de màquines d'un gratacel acabat de construir a la ciutat de Chicago. La nit de la celebració de la inauguració de l'edifici, el gratacel explota en flames posant en perill la vida de centenars de persones.

Una subtrama important que trobem és la que mostra el perquè de la catàstrofe. Per culpa de la negligència dels directors del projecte que volen estalviar pressupost no adopten totes les mesures de seguretat pertinents, la qual cosa desemboca en una catàstrofe.

Diverses subtrames relacionades amb els personatges mostren afers romàntics amb altres persones, enganys i infelicitats entre les parelles.

Hi apareix tota la història de com l'equip de bombers de la ciutat de Chicago fa tot el possible per intentar apagar el foc i salvar les persones que estan a l'últim pis del gratacel on se celebrava la festa.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

Pel que fa a l'estructura externa de la pel·lícula de *The towerring inferno* (1975), el primer capítol en la qual aquesta es divideix comprèn del principi de la pel·lícula fins el minut 22:06.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 12:16
Part II	Minut 12:17 al minut 22:06

El segon capítol del film inclou del minut 22:07 fins el minut 90:25. Aquest segon capítol, a la vegada, es divideix en cinc parts.

Parts capítol 2	**Minuts**
Part I	Minut 22:07 al minut 35:55
Part II	Minut 35:56 al minut 50:08
Part III	Minut 50:09 al minut 55:52
Part IV	Minut 55:53 al minut 69:16
Part V	Minut 69:17 al minut 90:25

El tercer capítol d'aquest film va del minut 90:26 al minut 128:15. Aquest capítol es divideix en diverses parts.

Parts capítol 3	**Minuts**
Part I	Minut 90:26 al minut 96:01

Part II	Minut 96:02 al minut 105:53
Part III	Minut 105:54 al minut 116:23
Part IV	Minut 116:24 al minut 128:15

El quart i últim capítol d'aquesta pel·lícula inclou del minut 128:16 al minut 165 i mostra el final del film.

Parts capítol 4	**Minuts**
Part I	Minut 128:16 al minut 165

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna de la pel·lícula *The towering inferno* (1974) consta d'un plantejament, un nus i un desenllaç.

El plantejament del film equival al capítol 1 analitzat en l'estructura externa, el qual va des del principi de la pel·lícula fins el minut 22:06.

El nus de la pel·lícula que engloba del minut 90:26 al minut 128:15 correspon als capítols 2 i 3, en els quals es desenvolupa la major part de la catàstrofe.

El desenllaç, del minut 128:16 al final del film, explica com se soluciona la gran catàstrofe. Aquest desenllaç concorda amb l'últim capítol de l'estructura externa,

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

Pel que fa a altres temàtiques apareix la importància de la seguretat en les construccions d'edificis.

També es parla sobre la negligència dels directius o magnats que per tal d'estalviar costos posen en perill a altres persones innocents.

~ ASPECTES A COMENTAR:

La pel·lícula *The towering inferno* (1974) és un film en el qual l'acció és extremadament llarga i pesada. Tot i ésser un clàssic del cinema de catàstrofe dels anys 70, l'anàlisi d'aquest ha estat força dur per la seva llarga durada.

L'acció és dinàmica però repetitiva, ja que els personatges es passen tota la pel·lícula pujant i baixant d'un pis a un altre per intentar salvar-se els uns als altres entre flames i fum.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

La catàstrofe que es tracta en la pel·lícula *The towering inferno* (1974) és l'incendi del gratacel més alt mai construït a la ciutat de Chicago.

Durant tota la catàstrofe, el caos s'apodera de les víctimes que lluiten per salvar-se i poder sortir de l'edifici.

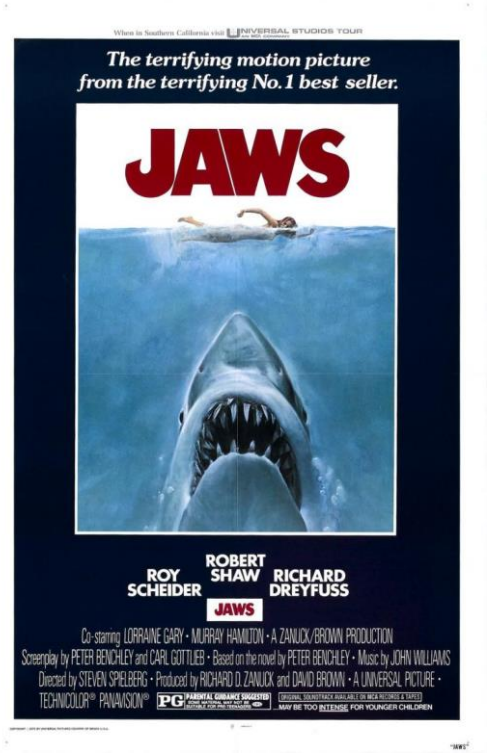
EFECTES ESPECIALS

Taula 4: Efectes especials *The towering inferno* (1974)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	No

Font: Pròpia

JAWS



Font: Film Affinity[20]

Imatge 4: Cartell Jaws (1975)

Títol original: Jaws.

Any: 1975.

Direcció: Steven Spielberg.

Duració: 124 minuts.

Guió: Peter Benchley i Carl Gottlieb.

Fotografia: Bill Butler.

Música: John Williams.

Productora: Universal Pictures / Brown Production.

Repartiment: Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary, Murray Hamilton, Carl Gottlieb i Jeffrey C. Kramer.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: Un petit poble turístic de la costa de Nova Anglaterra veu alterada la seva vida afable i tranquil·la per la presència d'un gran tauró blanc. Al igual que el temible esqual amb els seus indefensos nedadors, el jove Steven Spielberg, amb un talent i una gosadia increïbles, va demostrar que sabia manejar a la seva voluntat les emocions d'un públic horroritzat, que surava en la butaca, sense si més no pressentir què succeiria en la següent escena. *Jaws* és un film comercial gairebé perfecte, una història creïble i astutament dosificada que va escombrar en les

[20] http://www.filmaffinity.com/es/film242422.html (recuperat 3 de juny, 2014)

taquilles de tot el món. D'altra banda, mai uns simples compassos de música van provocar tanta angoixa.[21]

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

El personatge protagonista de *Jaws* (1975), tot i que no està interpretat per una persona de carn i ossos, és el tauró, el principal causant de la catàstrofe.

Dintre del gran nombre del personatges que hi ha els principals considerats serien tres.

El primer personatge principal amb el que ens trobem en aquest film és Martin Brody, el cap del departament de policia d'Amity Island, una illa de Nova Anglaterra.

El segon personatge principals que trobem és un especialista en taurons enviat de l'institut oceanogràfic, el senyor Matt Hooper.

El tercer personatge principal del film és Quint. Aquest personatge és un pescador especialista en taurons i pesques de gran mesura.

Pel que fa altres personatges importants trobem a la figura de l'alcalde d'Amity Island, el qual es preocupa més els beneficis que obté l'illa gràcies al turisme que per la seguretat dels seus habitants.

La muller i els dos fills del policia Martin Brody també tenen papers importants en aquest llargmetratge, ja que hi apareixen al llarg de la trama.

[21] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film242422.html (recuperat 3 de juny, 2014)

Pel que fa a la resta de personatges es podria establir que els pescadors de l'illa també són un grup important que ajuden a desenvolupar la trama del film i, també, la resta d'habitants i turistes que hi ha a l'illa durant la trama.

~ TEMPS:

Jaws (1975) és un llargmetratge amb una duració de 124 minuts. El temps en el qual es desenvolupa l'acció del film està comprès en determinats dies o setmanes. Degut a que en el film no s'especifica els dies exactes que passen durant tota l'acció és difícil establir en quina quantitat de temps succeeix l'acció. No obstant, pel que es mostra en la pel·lícula es podria establir que la trama succeeix entre les últimes setmanes del més de juny i part del més de juliol, gràcies a que una part de l'acció passa abans de la celebració del 4 de juliol i la resta de l'acció després de la celebració d'aquest dia tan especial per als nord-americans.

~ ESPAI:

Pel que fa als espais en els quals es desenvolupa l'acció de *Jaws* (1975) es diferencien dos espais diferenciats.

El principal lloc on es desenvolupa part de l'acció és a l'aigua i entre vaixells de pesca. De fet, el vaixell de pesca principal on passa part de l'acció és el vaixell de Quint, anomenat Orca, amb el qual els tres protagonistes principals es fan a la mar per pescar l'esqual i salvar els habitants d'Amity Island.

El segon lloc on succeeix part de l'acció és a l'illa Amity, entre els seus carrers, cases i platges. De tots aquests, es pot destacar la importància de les platges, ja que és on succeeixen part dels atacs del tauró causant de tanta catàstrofe.

~ TRAMA:

La trama principal de *Jaws* (1975) tracta sobre com la població d'Amity Island i els seus turistes estan en perill de mort degut als continus atacs d'un tauró blanc de 8

metres i 3 tones. A partir del primer atac d'aquest tauró, es desenvolupen altres esdeveniments i atacs que portaran als tres personatge principals a fer-se a la mar i lluitar contra aquest animal per tal de matar-lo i evitar una catàstrofe més gran.

En aquesta trama hi ha diverses subtrames que complementen a la trama principal.

La història del cap del departament de policia de l'illa Amity, Martin Brody, i la seva família, formada per la seva dona i els seus dos fills, és una de les més representades al llarg de la pel·lícula. La por dels dos pares perquè els nens entrin a l'aigua és un tema bastant repetit, el qual apel·la a la por i l'angoixa de l'espectador perquè estigui pendent de si els passa alguna cosa o no.

Al llarg de la trama es veu com Martin Brody intenta, per tots els mitjans, que es tanquin les platges. No obstant, resulta impossible fins que no succeeix l'últim atac del tauró blanc perquè l'alcalde de l'illa no permet que es tanquin les platges per tal de no perdre diners. És principi d'estiu, arriba la celebració del 4 de juliol, tota l'illa s'emplena de turistes, i tan l'alcalde com els propietaris dels negocis de l'illa estan en contra de tancar les platges, perquè si no hi ha platges no vindran els turistes, i si no hi ha turistes, no hi haurà ni negoci ni beneficis econòmics.

Al llarg de la història també s'expliquen dues històries de dos dels personatges principals, el senyor Hopper i Quint. Pel que fa a Matt Hooper, aquest és un noi que ha estat enviat de l'institut oceanogràfic i especialista en taurons, per ajudar amb la situació dels atacs de tauró. En teoria, aquest noi ha de marxar al poc temps d'arribar, ja que se'n va a treballar a una plataforma al mig del mar, anomenada Aurora, i en la qual es fan investigacions marines. No obstant, quan Hooper s'adona que el que tenen entre mans és un gran tauró blanc decideix no anar a l'Aurora i quedar-se ajudant a Martin Brody.

El personatge de Quint, el gran caçador de taurons explica en un moment determinat la seva història personal. La història de Quint es remunta anys enrere quan formava part d'una missió militar de l'armada a bord del creuer de guerra

USS Indianapolis. El buc es envestit per dos míssils disparats per un submarí japonès, quan tornaven d'entregar la bomba que havia de ser per a Hiroshima i tota la tripulació va a parar al mar. Fou llavors quan va tenir la seva primera experiència amb taurons, ja que durant els dies que van estar a la intempèrie del mar diversos taurons van començar a atacar als supervivents que estaven a l'aigua. Explica com, a conseqüència dels atacs dels taurons, aquells dies van passar de ser 1100 homes a ser-ne 316.

Els diversos atacs del tauró desenvolupen determinades subtrames que formen part important de la trama principal i de la catàstrofe general.

El primer atac és el d'una noia que a la matinada entra al mar per banyar-se, acompanyada d'un noi que va una mica begut i que es queda adormit a la platja i no sent com la noia crida degut a l'atac del tauró. A partir d'aquí es comencen a desenvolupar els fets i les investigacions pertinents al cas.

En el segon atac important del tauró blanc que causa tanta catàstrofe, la víctima és un nen que neda amb el seu flotador. L'angoixa de la mare i el dol posterior d'aquesta també forma una subtrama important derivada de la trama principal. A partir d'aquest segon atac, es desenvolupa una altra subtrama que tracta de com els habitants de l'illa es fan a la mar per pescar el tauró en qüestió pel qual la mare del nen mort ofereix una recompensa.

Pensant-se que el tauró està mort perquè uns pescadors n'han pescat un, tothom està content i tranquil. No obstant, el dia del 4 de juliol, durant aquest dia tant important per als nord-americans, un tercer atac del tauró blanc té lloc, causant el pànic i activant les alarmes altre cop. A partir d'aquest moment és quan els tres personatges principals, Brody, Hooper i Quint, s'uneixen i surten amb el vaixell de Quint a la caça i captura del tauró blanc.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

Pel que fa a l'estructura externa de *Jaws* (1975), el primer capítol en el qual aquesta es divideix comprèn del principi de la pel·lícula fins al minut 4:56. En aquest primer capítol es produeix el primer atac del tauró.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 4:56

El segon capítol del film, el qual inclou del minut 4:56 fins el minut 61:30, mostra diversos atacs del tauró prop de la costa de l'illa Amity.

Aquest segon capítol, a la vegada es divideix en diverses parts.

Parts capítol 2	**Minuts**
Part I	Minut 4:57 al minut 17:28
Part II	Minut 17:29 al minut 26:34

El tercer capítol d'aquest film va del minut 26:35 al minut 57. Aquest capítol es divideix en diverses parts.

Parts capítol 3	**Minuts**
Part I	Minut 26:35 al minut 36:24
Part II	Minut 36:25 al minut 51:40
Part III	Minut 51:41 al minut 57

El quart capítol d'aquest pel·lícula inclou del minut 57 al minut 63:35. En aquest es veu la continuació del dia 4 de juliol amb tothom ja dintre l'aigua. Tothom entra en pànic quan una persona veu l'aleta d'un tauró entre la gent. Tothom comença a nedar i corre per les platges. Un cop els vigilants que van en barca i helicòpter tenen localitzat el tauró s'adonen que són dos nens amb una aleta de tauró de fusta. Passat l'ensurt una noia comença a cridar que hi ha un tauró a la llacuna i tothom comença a corre cap allà. El fill petit de Brody està jugant a la sorra mentre

el seu germà gran i els seus amics estan a l'aigua dintre d'una barqueta. Estan acompanyats d'un home que va a dir-los quelcom, però aquest es envestit pel tauró de 8 metres i el mata. Afortunadament els nens aconsegueixen sortir de l'aigua i salvar-se, però el fill gran de Brody s'ha desmaiat i el porten a l'hospital. Un cop a l'hospital Brody parla amb l'alcalde per fer-lo entrar en raó i que firmi l'autorització perquè Quint capturi el tauró blanc. Aquest perplex per la catàstrofe firma.

Parts capítol 4	**Minuts**
Part I	Minut 57:01 al minut 63:35

El cinquè i últim capítol, que va del minut 63:35 al ben final de la pel·lícula, mostra tot el procés de captura del tauró blanc.

Parts capítol 5	**Minuts**
Part I	Minut 63:36 al minut 77:27
Part II	Minut 77:27 al minut 82:44
Part III	Minut 82:45 al minut 92:26
Part IV	Minut 92:27 al minut 105:25
Part V	Minut 105:25 al minut 124

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna de *Jaws* (1975) consta d'un plantejament, un nus i un desenllaç.

El plantejament del film equival al primer capítol analitzat en l'estructura externa, el qual va des del principi de la pel·lícula fins al minut 4:56, i en el qual es produeix el primer atac.

El nus de la pel·lícula, que engloba del minut 4:56 al minut 105:26. En aquest es desenvolupa l'acció, els diversos atacs i els diversos procediments i accions dels

personatges vers què fer amb el tauró. També inclou el procés de caça dels tres personatges principals de la trama.

El desenllaç, del minut 105:26 al final del film, explica la part final d'aquest i com finalment els tres homes aconsegueixen acabar amb el tauró.

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

Analitzat aquest film de l'any 75 s'han establert diversos aspectes amb rerefons social que es veuen plasmats en aquest film.

El principal aspecte que ens trobem és la fredor amb que l'alcalde i els seus consellers tracten el tema del tauró. Tot i que l'alcalde és avisat diversos cops de l'amenaça del tauró, ell segueix mirant cap a un altre costat. No està disposat a tancar les platges als habitants i turistes durant la temporada d'estiu perquè això seria una pèrdua de diners per a l'illa molt important. La importància del dòlar vers la seguretat i salvació dels habitants i turistes de l'illa Amity torna prendre partit en aquest film.

Els mitjans de comunicació també tenen part important en aquest film, ja que són els encarregats de retransmetre les notícies sobre els atacs del tauró i d'informar de la situació en la qual es troba l'illa. Així doncs, el com es retransmetran les notícies i com es veurà afectada la imatge de l'illa és un aspecte important a tenir en compte.

~ ASPECTES A COMENTAR:

La pel·lícula *Jaws* (1975) és un film molt dinàmic, en el qual l'acció és continua gràcies als seguits atacs del tauró.

A més, el film manté l'espectador pendent en tot moment, per veure quan serà el pròxim atac del tauró, si matarà la seva víctima, el moment en que finalment es podrà veure el tauró en la seva totalitat i no només la representació des de fora dels seus atacs.

És a dir, és un film que gràcies a l'apel·lació als sentiments de l'audiència aconsegueix mantenir els ulls de qualsevol expectants per veure què passarà en cada moment.

Un últim aspecte a comentar, és la no utilització, per part del director, d'actors i actrius coneguts, de manera que l'única estrella del film fos el tauró blanc de 8 metres que té aterrada la població de l'illa Amity.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

En film *Jaws* (1975) la principal i única catàstrofe és la provocada per l'aparició d'un tauró blanc de 8 metres de llargada que ataca i mata els banyistes de l'illa Amity.

Considerant que la catàstrofe, en aquest film, es basa en els diversos atacs del tauró, el film disposa d'un nombre considerat de catàstrofes, ja que l'animal ataca diverses i repetides vegades causant la mort de les seves víctimes.

EFECTES ESPECIALS:

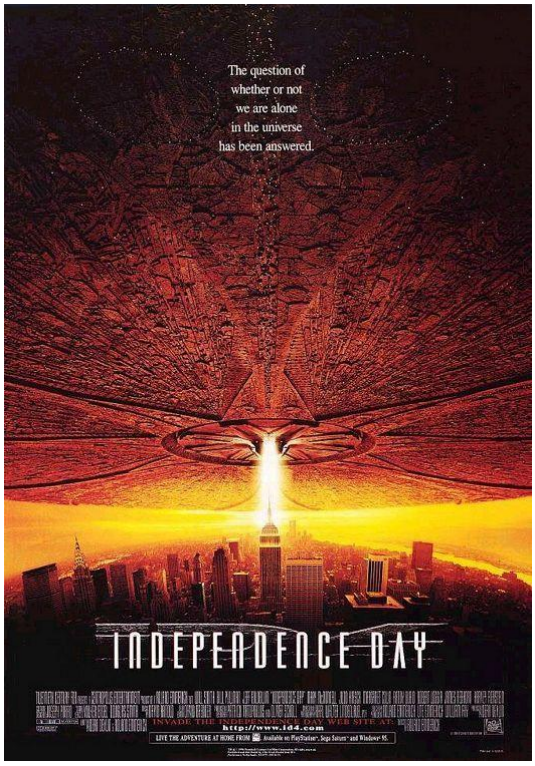
Taula 5: Efectes especials *Jaws* (1975)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	No
Efectes digitals	No

Font: Pròpia

5.2. PEL·LÍCULES DEL CINEMA DE CATÀSTROFE NORD-AMERICÀ DELS ANYS 90

INDEPENDENCE DAY



Font: Film Affinity[22]

Imatge 5: Cartell Independence Day (1996)

Títol original: Independence Day.

Any: 1996.

Direcció: Roland Emmerich.

Duració: 145 minuts.

Guió: Dean Devlin i Roland Emmerich.

Fotografia: Karl Walter Lindenlaub.

Música: David Arnold.

Productora: 20th Century Fox / Centropolis Entertainment.

Repartiment: Will Smith, Jeff Goldblum, Bill Pullman, Mary McDonnell, Judd Hirsch, Randy Quaid, Margaret Colin, Robert Loggia, James Rebhorn, Harvey Fierstein, Vivica A. Fox, Harry Connick Jr., Dan Lauria, Adam Baldwin, Brent Spiner, Lisa Jakub, James Duval, Mae Whitman, Leland Orser, Erick Avari i Derek Webster.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: La vespra del 4 de juliol, unes naus espacials gegants apareixen al cel. L'estupor inicial es converteix en terror en veure com ataquen el planeta llençant raigs destructius contra les majors ciutats del món. L'única esperança per salvar-se

[22] http://www.filmaffinity.com/es/film542328.html (recuperat 3 de juny, 2014)

està en mans d'alguns supervivents, els quals s'uneixen per planejar un atac massiu contra els alienígenes, abans que sigui massa tard per a la humanitat. [23]

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

En la pel·lícula *Independence Day* (1996) apareixen diversos personatges importants al llarg de la trama, dels quals se'n poden diferenciar tres entre tots aquests com als protagonistes.

El tres protagonistes del film són el Capità Steven Hiller, un pilot de la marina dels Estats Units d'Amèrica, David Levinson, un tècnic de cable expert en informàtica que treballa al MIT (Institut Tecnològic de Massachusets), i, finalment, Thomas J. Whitmore, president dels Estats Units d'Amèrica i ex-pilot de la guerra del Golf Pèrsic.

Pel que fa la resta de de personatges principals apareix Constance Spano, l'ex muller del tècnic David Levinson, la qual treballa per a la Casa Blanca com a directora del gabinet de comunicacions del president dels Estats Units.

Apareix el personatge de Russel Casse, un ex pilot de la guerra del Vietnam que està a càrrec dels seus tres fills després que la seva dona morís. Aquest personatge fou, teòricament, segrestat pels extraterrestres deu anys abans.

El General William Grey és el General del Cos de la Marina dels Estats Units i home de confiança del president Whitmore.

[23] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film542328.html (recuperat 3 de juny, 2014)

Apareixen Jasmine Dubrow, la novia de Steve Hiller, i el seu fill, Dylan Dubrow. Ella és l'antítesi a la dona típica americana, és mare soltera i treballa com a ballarina exòtica per poder mantenir el seu fill.

Marilyn Whitmore és el personatge de la primera dama i esposa del president dels Estats Units d'Amèrica, Thomas J. Whitmore.

Finalment, d'entre els personatges principals , s'identifica el personatge d'Albert Nimziki, el secretari de defensa i director de la CIA. Aquest personatge representa al llarg de la pel·lícula, la figura més vil d'entre tots els personatges.

D'entre tots els personatges que apareixen a la pel·lícula ressalten alguns altres com a personatges secundaris, però que també tenen força importància al llarg del film.

Apareix el personatge del Dr. Okun, el qual és un científic que està a càrrec de les investigacions i descobriments extraterrestres que es porten a cap a l'Àrea 51.

Julius Levinson és el pare del tècnic David Levinson, un dels protagonistes.

Apareix, també, el Major Mitchell, els qual representa a l'oficial que està a càrrec de l'Àrea 51.

Finalment, tot i que la seva aportació és força reduïda a la trama, apareix Miguel Casse, el fill gran de Russel.

~ TEMPS:

Independence Day (1996) és un llargmetratge amb una durada de 145minuts i la història del qual succeeix en un interval de temps de 3 dies.

L'acció comença el dia 2 de juliol quan hi ha les primeres notificacions de les naus extraterrestres. Aquestes s'instal·len a sobre de les ciutats més importants de tot el món, les quals queden reduïdes i destruïdes en poc temps.

L'acció segueix el dia 3 de juliol quan comencen les diverses ofensives i atacs per enderrocar l'enemic.

Finalment, el dia 4 de juliol, celebració del Dia de la Independència, un dia molt especial per als nord-americans. En aquest dia es desenvolupa el clímax final de la trama, quan s'aconsegueix, a la fi, enderrocar l'enemic extraterrestre i salvar la població mundial, o la part que queda d'aquesta.

~ ESPAI:

En el film *Independence Day* (1996) apareix un gran nombre d'espais en els quals es desenvolupa la trama i les subtrames.

La major part de l'acció succeeix als Estats Units d'Amèrica. Les principals ciutats que apareixen són Washington D.C., Nova York i Los Angeles.

Al principi de la pel·lícula l'acció es divideix entre dues localitzacions, una és la Casa Blanca, a Washington D.C., i l'altra l'Institut de Recerca d'Intel·ligència Extraterrestre, a Nou Mèxic.

A part d'aquestes localitzacions, part de la trama passa a El Toro, una base militar de l'exèrcit dels Estats Units d'Amèrica. Un cop aquesta base militar queda destruïda, l'acció principal es desenvolupa en la famosa Àrea 51.

Al llarg de la pel·lícula apareixen altres espais importants, com són Iraq i, sobretot, i una de les importants, l'espai exterior, on hi ha la nau principal dels extraterrestres que volen acabar amb la vida a la Terra.

~ TRAMA:

La trama principal d'*Independence Day* (1996) tracta sobre l'atac i la destrucció de la humanitat a escala mundial per part d'uns extraterrestres que es dediquen a anar de planeta en planeta esgotant els seus recursos i matant qualsevol forma de vida que hi hagi en ell. A partir d'aquest atac es desenvolupa la resta de la trama principal, la qual es basa en com la humanitat ha d'intentar sobreviure i enderrocar aquests extraterrestres que pretenen acabar amb la humanitat sencera.

Al llarg de la trama principal, apareixen diverses subtrames que ajuden al desenvolupament d'aquesta i ens presenten les situacions i vivències personals de cadascun dels personatges.

En la trama s'explica la història del tècnic de cable expert en informàtica, David Levinson, i la seva ex dona, Constance Spano. El matrimoni, tot i que s'estimaven i s'estimen, tenia dificultats i desavinences pel que fa a la professió. Constance pensava que el seu marit no era prou ambiciós i ella, a diferència, d'ell si que ho és. Així, s'explica com va acceptar treballar per a la Casa Blanca com a directora del gabinet de comunicació. Tres anys després de separar-se David encara porta l'anell de casat. En la trama s'explica com un dia va donar un cop de puny al president Whitmore perquè es pensava que la seva dona tenia una aventura amb ell. L'única aventura que tenia ella era amb la seva complicada feina a la Casa Blanca. Tot i les desavinences del matrimoni separat, al llarg de la trama s'adonen que encara s'estimen i tornen a ajuntar-se al final del film.

La vida personal i professional del president i la seva família també forma part important de la trama principal. Aquest, ex pilot de guerra, no està tenint bones crítiques com a president, ja que molts argumenten que no és el mateix ser un heroi de guerra que presidir un país. No obstant, tot i els dubtes de la població, al llarg de la trama el president Whitmore demostra la seva valentia i validesa com a president dels Estats Units d'Amèrica. Pel que fa a la seva vida personal es mostra la devoció i amor que sent per la seva filla i la seva dona. Tot i que la seva filla està amb ell durant tota la trama, la seva dona, d'altra banda, està fora de la capital.

Durant la catàstrofe el president Whitmore, la seva filla, el seu equip i David Levinson i el seu pare aconsegueixen fugir de Washington D.C. amb l'avió presidencial. No obstant, l'helicòpter en el qual marxa la seva dona no aconsegueix passar la catàstrofe i té un accident. Tot i ser rescatada, posteriorment, per la novia de Hiller, la primera dama mor en un moment de la trama.

Paral·lelament a aquestes subtrames es presenta al protagonista Steven Hiller, a la seva novia i al fill d'aquesta. Amb la imminent catàstrofe Hiller ha de marxar a la base militar d'El Toro i li diu a Jasmine que agafi al nen i que quan acabi el dia vagin cap a la base. En aquesta subtrama es desenvolupa el personatge de Jasmine, la qual és una mare soltera que treballa com a ballarina de striptease. Després de l'atac a la ciutat de Los Angeles aconsegueix sortir de la ciutat amb altres supervivents. La seva història es topa amb la primera dama, a la qual rescaten.

També apareix la història de la família Casse. El pare, a càrrec dels seus tres fills, és un alcohòlic i ex pilot de la Guerra del Vietnam al qual no li van gaire bé les coses. Treballa com a fumigador de collites i viu amb la seva família en una caravana. Aquest personatge, força pintoresc, explica com deu anys abans fou segrestat pels extraterrestres que li van fer proves i estudis. Porta deu anys dient que existeixen els extraterrestres i mai ningú l'havia cregut. Tothom es riu d'ell, creient-lo un personatge patètic i desequilibrat.

Forma part de la trama principal tot el procés de gestió de crisi del govern americà. Des del principi del film, fins al final, són els americans i el seu govern els que intenten diversos mètodes per tal d'enderrocar l'enemic. En aquesta subtrama trobem la història relacionada amb el secretari de defensa i director de la CIA, Marilyn Nimziki, el qual amaga informació al president i al govern americà sobre l'existència de l'Àrea 51 i sobre el fet que tinguin conservats en aquesta Àrea 51 a 3 exemplars d'extraterrestres i la seva nau recuperats durant un atac dels anys 50.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

Pel que fa a l'estructura externa del film *Independence Day* (1996), aquesta es divideix en tres capítols, els quals equivalen als tres dies en els quals es desenvolupa l'acció.

El primer capítol, equivalent al dia 2 de juliol, inclou del principi de la pel·lícula al minut 52:11. Aquest capítol dividit en diverses parts.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 4:48
Part II	Minut 4:49 al minut 7:13
Part III	Minut 7:14 al minut 9:53
Part IV	Minut 9:54 al minut 11:37
Part V	Minut 11:38 al minut 13:34
Part VI	Minut 13:35 al minut 14:18
Part VII	Minut 14:19 al minut 28:45
Part VIII	Minut 28:46 al minut 38:27
Part IX	Minut 38:27 al minut 52:11

El segon capítol d'aquest film engloba del minut 52:12 al minut 98:41. Aquest segon capítol es divideix en dues parts.

Parts capítol 2	**Minuts**
Part I	Minut 52:12 al minut 70:17
Part II	Minut 70:72 al minut 98:41

El tercer i últim capítol d'aquest film engloba del minut 98:42 al final de la pel·lícula. Aquest tercer capítol es divideix en dues parts.

Parts capítol 3	**Minuts**
Part I	Minut 98:42 al minut 110:17
Part II	Minut 110:18 al minut 145

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna d'*Independence Day* (1996) gaudeix d'un plantejament, un nus i un desenllaç, els quals concorden amb el I, II i III capítol analitzats en l'estructura externa del film.

Així doncs, establim que el plantejament del film correspon al dia 2 de juliol, el qual va des del mateix inici del film al minut 52:11.

Pel que fa al nus de la història, la qual correspon al dia 3 de juliol, comprèn del minut 52:12 al minut 98:41.

Finalment, el desenllaç de la pel·lícula, engloba del minut 98:42 al final del film, el qual correspon al dia 4 de juliol.

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

En la pel·lícula *Independence Day* (1996) s'identifiquen diverses temàtiques amb rerefons social.

El primer aspecte que s'identifica és la qüestió que es porta fent la humanitat des de fa molt anys, la qual es basa en saber si realment estem sols a l'univers o hi ha altres formes de vida.

Al principi del film també apareix la idea de que les comunicacions no identificades es tracten d'un espionatge d'algun altre país, concretament provinent dels russos.

Entre aquests aspectes que apareixen en el film que tenen un rerefons social identifiquem, també, el tema de la Guerra del Golf Pèrsic. Aquest guerra va tenir lloc entre el 2 d'agost de 1990 i el 28 d febrer de 1991. Fou una invasió lliurada per una força de coalició autoritzada per l'ONU, composada per 34 països i liderada

pels Estats Units d'Amèrica. L'ofensiva era contra la República d'Iraq per respondre a la invasió i unió iraquiana de l'Estat de Kuwait.

Un altre aspecte amb rerefons social que apareix en el film és la Guerra del Vietnam, la qual va tenir lloc entre els anys 1954 i 1975, i que fou un conflicte bèl·lic entre el Vietnam del Nord i el Vietnam del Sud.

En el film també apareix la posició del personatge David Levinson, el qual està extremadament preocupat pel medi ambient i el reciclatge.

Finalment, un aspecte que pren importància és la importància de la utilització del concepte de "virus", no en el sentit de la malaltia, sinó en el sentit d'un virus informàtic.

~ ASPECTES A COMENTAR:

Un cop analitzat aquest film de l'any 96, es considera pertinent comentar determinats aspectes curiosos que s'han pogut identificar en aquest film.

L'element més curiós a comentar és l'heroïcitat dels mateixos nord-americans. En el marc teòric d'aquest treball ja s'ha parlat sobre aquest aspecte pel que fa als nord-americans, als quals en el cinema de catàstrofe els encanta ser els herois i els que salven a tota la humanitat d'una catàstrofe mundial.

Tot el món està en perill d'extinció i tots els països comencen a crear ofensives i plans militars per enderrocar els atacants; no obstant, són els nord-americans els únics que aconsegueixen descobrir com acabar amb l'atac extraterrestre i salvar el món.

Un aspecte curiós a recalcar, finalment, és un fet que es veu en una de les escenes. En aquest escena, després de la destrucció de les principals ciutats del món, es poden veure diversos elements emblemàtics dels Estats Units d'Amèrica destruïts. Entre aquests elements emblemàtics, representants del poder d'Occident, són

l'Estàtua de la Llibertat i les Torres Bessones. Tot i que l'Estàtua de la Llibertat a dia d'avui encara segueix intacta, les Torres Bessones no. És un fet que, tot i que en aquest film representa ser ficció, uns anys més tard, concretament l'any 2001, trobem la destrucció d'aquestes dues torres a causa del terrorisme.

Tot i que és un film de 145 minuts, força llarg, en cap moment es fa pesat. La contínua acció que es desenvolupa entre caos, invasions, naus extraterrestres, descobriments de diversos tipus i els increïbles efectes especials fan que l'espectador no pugui apartar els ulls de la pel·lícula en cap moment.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

En la pel·lícula *Independence Day* (1996) la catàstrofe en la qual es basa el film és la destrucció de la humanitat deguda a una invasió alienígena.

Al llarg de tota la trama, l'argument principal recau en com la humanitat aconseguirà destruir aquests extraterrestres que volen destruir la Terra i les seves formes de vida, per tal de salvar a la raça humana.

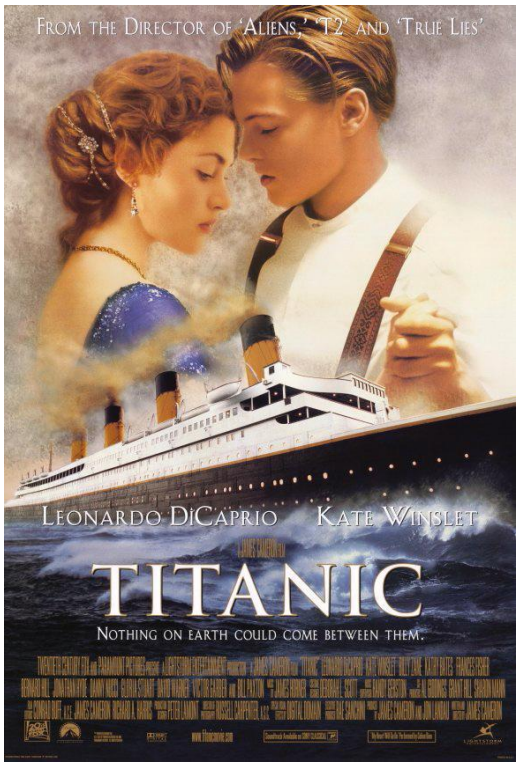
EFECTES ESPECIALS:

Taula 6: Efectes especials *Independence Day* (1996)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	Sí

Font: Pròpia

TITANIC



Font: Film Affinity[24]

Imatge 6: Cartell Titanic (1997)

Títol original: Titanic

Any: 1997.

Direcció: James Cameron.

Duració: 195 minuts.

Guió: James Cameron.

Fotografia: Russell Carpenter.

Música: James Horner.

Productora: Paramount Pictures / 20th Century Fox / Lightstorm Entertainment.

Repartiment: Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane, Kathy Bates, Frances Fisher, Gloria Stuart, Bill Paxton, Bernard Hill, David Warner, Victor Garber, Jonathan Hyde, Suzy Amis, Danny Nucci, Jason Barry, Ewan Stewart i Ioan Gruffudd.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: Jack, un jove artista, guanya en una partida de cartes un passatge per viatjar a Amèrica amb el Titanic, el transatlàntic més gran i segur mai construït. A bord hi coneix la Rose, una jove de bona família que contraurà matrimoni per conveniència amb Cal, un milionari mesquí i cregut a qui només li interessa el prestigiós cognom de la seva promesa. Jack i Rose s'enamoren, però el promès i la

[24] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film814379.html (recuperat 3 de juny, 2014)

mare d'ella posen tot tipus d'obstacles a la seva relació. Mentrestant, l'enorme i luxós transatlàntic s'aproxima cap a un immens iceberg.[25]

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

La pel·lícula *Titanic* (1997) consta de dos tipus de personatges, els ficticis i els reals. Degut a que aquest film està inspirat en un fet real, l'enfonsament del RMS Titanic, un transatlàntic britànic que viatjava d'Anglaterra als Estats Units d'Amèrica i que es va enfonsar, aquest consta d'uns personatges ficticis, inventats per al desenvolupament de la trama, i d'uns personatges reals, extrets de la història real del transatlàntic.

Pel que als personatges ficticis hi ha els següents:

Jack Dawson, un dels protagonistes de la pel·lícula, és un jove de classe baixa que guanya dos bitllets a bord del Titanic en una partida de pòquer.

El segon personatge protagonista del film és Rose DeWitt Bukater, una noia de disset anys que està immersa en un matrimoni de conveniència amb un home que no estima.

El personatge de la Rose té dues variants, ja que apareix la Rose jove de la història i, a part, la Rose d'anys més tard. Hi ha aquestes dues vessants del personatge perquè la història comença essent narrada per la Rose de 100 anys i, mitjançant la utilització dels flashbacks, apareix el personatge de la Rose quan tenia disset anys.

[25] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film814379.html (recuperat 3 de juny, 2014)

Un personatge principal fictici del film és Caledon Hockley. Aquest és un l'home de trenta anys amb el qual Rose, la protagonista, està compromesa. És un personatge cruel, gelós i maquiavèl·lic.

El següent personatge principal i fictici que s'identifica és Ruth DeWitt Bukater. Aquest personatge representa la mare de Rose, una dona arrogant que vol que la seva filla es casi amb el Senyor Hockley per tal d'ascendir socialment gràcies a l'estatus social i econòmic de Hockley.

El personatge Brock Lovett és una personatge que caracteritza a un caçador de tresors que dirigeix una expedició a través de les restes submergides del Titanic en busca d'una joia que Hockley li regala a Rose abans de l'enfonsament d'aquest. La joia es tracta d'un collar conegut sota el nom de "El Cor del Mar".

D'entre aquest personatges ficticis apareix Lewis Abernathy, el company de Lovett en l'expedició marina.

Apareix el personatge de Lizzy Calvet, que és la neta de la Rose de 100 anys.

Fabrizio De Rosso és el personatge que representa al millor amic de Jack. Aconsegueix viatjar a bord del Titanic perquè ell és el company de Jack durant la partida de pòquer en la qual guanyen els dos bitllets.

Un altre personatge fictici i força important és Spicer Lovejoy. Aquest és el guardaespatlles de Hockley, però que en veritat es limita a vigilar a Rose i a Jack.

L'últim personatge principal fictici que apareix en el film és Thomas o Tommy Ryan. Representa a un passatger de tercera classe d'origen irlandès que es fa amic de Jack i Fabrizio. Aquest mor a causa d'un tir a mans de l'oficial Murdoch entre el caos creat la nit que el Titanic s'enfonsa.

Finalitzat l'anàlisi dels personatges ficticis, apareixen els que representaven personatges de la història real del Titanic.

Margaret Brown, també coneguda sota el nom de Molly Brown és una nova rica coneguda també sota el sobrenom de "La insubmergible Molly". Aquesta es fa amiga de Jack el protagonista durant al trama i l'ajuda en determinats moments del film.

Thomas Andrews fou el dissenyador del Titanic, un home simpàtic, modest i agradable amb tothom.

Edward John Smith era el capità del Titanic, el qual apareix en diversos moments al llarg del llargmetratge.

Un altre personatge real fou Joseph Bruce Ismay, un empresari poderós que al film és qui motiva al capità Smith, utilitzant la seva influència com a director de la companyia White Star Line, constructora del Titanic, perquè aquest augmenti la velocitat del vaixell amb l'excusa de que si arribaven a Nova York abans del previst tindrà molta repercussió positiva en els mitjans de comunicació.

El coronel John Jacob Astor IV és un passatger que viatja a primera classe amb la seva dona de divuit anys, Madeleine, i al qual Rose considera l'home més ric de tot el vaixell.

Un altre personatge real és el coronel Archibald Gracie IV, el qual en film apareix diversos cops, un d'ells quan felicita a Jack per salvar a Rose de caure per la borda del vaixell.

El personatge Benjamin Guggenheim representa al personatge real que viatjava en el Titanic. Un magnat de la mineria que viatjava a primera classe amb la seva amant francesa, Madame Aubert, mentre la seva dona i els seus fills restaven a casa.

Wallace Hartley és el director de la banda musical del Titanic. És un dels músics, violinista, que es queda interpretant música a la coberta del Titanic mentre aquest s'està enfonsant.

William McMaster Murdoch és el personatge inspirat amb l'oficial Murdoch, el qual estava a càrrec del pont la nit que el Titanic xocà contra l'iceberg. Murdoch és el personatge que dispara a Tommy, un dels personatges ficticis nombrats anteriorment, així com a altres passatgers.

Charles Lightoller és el personatge que representa a l'oficial Lightoller, l'oficial de més alt rang que va sobreviure a la catàstrofe del Titanic.

Henry Wilde és el personatge real que deixa pujar a Hockley a un dels bots salvavides pel fet que aquest té una nena en braços, tot i que només poden pujar les dones i els nens abans que els homes.

Un personatge real molt important a tenir en compte és Harold Lowe, l'únic oficial del vaixell que va tornar amb el bot salvavides en busca de supervivents després de la catàstrofe. A la pel·lícula, és qui rescata a Rose de morir congelada.

James Moody és el personatge real del suboficial que viatjava a bord del Titanic i que va morir en la tragèdia.

Finalment, l'últim personatge real que ens trobem en la pel·lícula és Robert Hichens, un dels sis oficials a bord de Titanic que no accepta tornar amb el vot salvavides per buscar supervivents. Molly Brown és, en aquest moment, la que es fa càrrec del bot i torna a la zona de la catàstrofe en busca de supervivents.

~ TEMPS:

La pel·lícula *Titanic* (1997) és un film en el qual l'acció es desenvolupa en un temps de 195 minuts.

Pel que fa al desenvolupament de la narració aquest es divideix en dos intervals.

Una part de l'acció succeeix l'any 1996, quan s'estan fent les expedicions marines al Titanic enfonsat per intentar trobar la joia perduda anomenada "El Cor del Mar".

A partir d'aquesta acció a l'any 96, la història comença a partir de flashbacks, situant l'acció i la trama principal a l'any 1912, quan el Titanic es va enfonsar.

Aquesta part de la trama comença el 10 d'abril de 1912 amb el viatge inaugural del RMS Titanic, un transatlàntic que viatja d'Anglaterra als Estats Units d'Amèrica, i finalitza el 15 d'abril de 1912.

~ ESPAI:

El film *Titanic* (1997) succeeix en dos espais diferenciats, tan en localització com en el temps.

La part del film que explica la història a bord del Titanic, l'any 1912, succeeix a bord d'aquest transatlàntic tant luxós que viatjava de Southampton (Anglaterra) a Nova York (EUA).

D'altra banda, la part de la pel·lícula ambientada a l'any 1996, 84 anys després, succeeix a bord del Akadémik Mstislay Kéldysh, vaixell en el qual s'estan fent diverses immersions per veure si Lovett i el seu equip troben la joia anomenada "El Cor de la Mar".

~ TRAMA:

La trama principal del film *Titanic* (1997) és representar la catàstrofe real que va fer desaparèixer el gran transatlàntic RMS Titanic en el seu viatge inaugural des d'Anglaterra als Estats Units, l'any 1912, a causa de la col·lisió amb un iceberg.

Tot i ser una història basada en fets reals, el motiu del film es veu acompanyat per les diferents subtrames dels seus passatgers.

La subtrama principal que ens trobem és la que dóna motiu per l'inici del film. Aquest tracta la recerca d'un caçador de tresors, el Senyor Lovett, que està en una expedició buscant, entre les restes enfonsades del Titanic, la joia anomenada "El

Cor de la Mar". Tot i que no troben la joia, troben un dibuix fet a una noia que portava la joia la nit que el Titanic s'enfonsà. Paral·lelament a aquest fet, quan la notícia i el dibuix surten als mitjans de comunicació, Rose, la protagonista, una dona de 100 anys truca a Lovett al·legant que ella és la noia del dibuix. A partir d'aquí, la Rose de 100 anys viatja al vaixell de Lovett amb la seva néta. Allà li ensenyen el Titanic enfonsat i algunes de les seves pertinences recuperades del fons marí. Ella accepta narrar la història de principi a fi. Aquesta subtrama de 84 anys després a la catàstrofe, es veu entrellaçada amb els flashbacks de la història que explica la Rose del seu viatge a bord del Titanic.

Ens trobem amb l'amor prohibit entre els dos protagonistes Jack i Rose. Ell és un noi que viatja a tercera classe que s'enamora a primera vista de Rose quan la veu a la coberta de primera classe. No obstant, no es coneixen fins la nit que ella intenta suïcidar-se per la borda del Titanic i Jack la salva. A partir d'aquí comença la seva història d'amor.

Al llarg de tot el film, es mostra la subtrama que explica la vida personal de la Rose i la seva família. La noia, de disset anys, a causa de la precària situació econòmica de la seva família, està obligada a casar-se amb un home ric de 30, Hockley. La mare de la Rose és una dona esquerpa, que menysprea aquell qui no pertany a la classe alta i té un nivell de vida de l'alta societat.

Apareixen diversos moments al llarg del film que expliquen els motius de la construcció d'un buc com el Titanic i el perquè del seu nom.

Una subtrama també molt important és la que compara, al llarg de la pel·lícula, la diferència de vida entre els rics i els pobres, tots en un mateix vaixell, però amb moltes diferències entre ells. Els luxes i les aparences de l'alta societat vers la simplicitat de la classe baixa es veuen perfectament reflectits en aquesta subtrama.

Tot i que la trama principal és la que tracta de la catàstrofe originada per la col·lisió del Titanic amb un iceberg, una subtrama relacionada directament amb la principal és els moments després a la catàstrofe. El procediment d'evacuació dels

passatgers del vaixell amb els bots salvavides, el caos i, finalment, el rescat dels supervivents que estan mig congelats a l'aigua de l'Atlàntic.

Finalment, ens trobem amb la subtrama relacionada amb la famosa joia que rep el nom de "El Cor de la Mar", la qual al final del film es descobreix que encara la té Rose. 84 anys després, ella encara el conserva i, tot i que tothom pagaria amb la seva vida per fer-se amb ell, ella, sense dir-ho a ningú, el tira per la borda a les profunditats del mar.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

L'estructura externa de *Titanic* (1997) es divideix en diversos capítols.

El primer capítol engloba del principi del film al minut 31:57 i es divideix en dues parts.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 19:23
Part II	Minut 19:24 al minut 31:57

El segon capítol del film, el qual va del minut 31:58 al minut 79:19, està dividit en quatre parts.

Parts capítol 2	**Minuts**
Part I	Minut 31:58 al minut 45:08
Part II	Minut 45:09 al minut 54:20
Part III	Minut 54:21 al minut 67:21
Part IV	Minut 67:22 al minut 79:19

El tercer capítol de la pel·lícula inclou del minut 79:20 al minut 92:57 i està dividit en dues parts.

Parts capítol 3	Minuts
Part I	Minut 79:20 al minut 80:08
Part II	Minut 80:09 al minut 93

El quart capítol d'aquest film, el qual va del minut 93 fins al minut 170:35, és el que conté tota l'acció de la trama principal del film. Aquest quart capítol està dividit en tres parts.

Parts capítol 4	Minuts
Part I	Minut 93 al minut 99
Part II	Minut 99:01 al minut 105
Part III	Minut 105:01 al minut 170:35

El cinquè i últim capítol del film, el qual va del minut 170:36 al final del film, mostra la part final del llargmetratge.

Parts capítol 5	Minuts
Part I	Minut 170:36 al minut 195

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna de *Titanic* (1997) té una estructura interna formada per un plantejament, un nus i un desenllaç.

El plantejament d'aquesta concorda amb el capítol I analitzat en l'estructura externa del film, el qual va del principi del film al minut 31:57.

El nus, la part més llarga i intensa del film, concorda amb els capítols II, III i IV, els quals engloben del minut 31:58 al minut 170:35.

Finalment, el desenllaç del film, i el qual concorda amb el cinquè i últim capítol de l'estructura externa, inclou del minut 170.36 al final de la pel·lícula.

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

En la pel·lícula *Titanic* (1996) s'identifiquen diverses temàtiques amb rerefons social.

La primera i més important temàtica que s'identifica i que s'ha de recordar, és el fet que el film està basat en un catàstrofe real, l'enfonsament del Titanic en el qual van morir moltes persones.

Aquesta primera temàtica i, també, el motiu principal pel qual segurament es va decidir fer un film sobre el RMS Titanic, doncs, es pot relacionar amb el descobriment de les restes originals del RMS Titanic l'any 1985, gràcies a l'oceanògraf Robert Ballard.

Així, doncs, trobem la principal influència social en el film en aquest descobriment real del RMS Titanic i el qual justifica la motivació a realitzar la pel·lícula de *Titanic* de l'any 1997.

Tot i que no és un film ambientat en l'actualitat en la seva totalitat, ja que hi ha parts del film ambientades a l'any 1912, i d'altres ambientades a l'any 96, es poden identificar diverses influències socials plasmades en el film.

Pel que fa a les escenes ambientades a l'any 1912 apareix la idea del somni americà. Molts dels passatgers que viatjaven a bord del RMS Titanic emigraven a Amèrica en busca del tant desitjat somni americà,

Es plasma, també, el tipus de societat que hi havia a l'any 1912 i la diferència entre les seves classes socials. El menyspreu que molts cops hi havia per part de les persones de primera classe cap a les de tercera queda totalment reflectit en aquestes escenes del film.

També apareix el concepte de "nou ric" (del francès "Nouveau riche"), que descrivia a una persona que, tot i els seus orígens, formes i d'estatus social inferior, havia aconseguit fer fortuna i ascendir en l'escala social. Fou, i és, un terme utilitzat en sentit despectiu al llarg de la història, ja que s'utilitza per descriure a persones vulgars i sense modals que ara es mesclaven entre l'aristocràcia i la burgesia.

S'identifica la idea del matrimoni per conveniència i el fet que en aquella època les noies de disset anys ja estaven promeses, o fins i tot casades, amb senyors més grans que elles i als quals no estimaven menys per la seva fortuna o l'interès de les famílies.

Apareix, també, la importància de la premsa del principi de segle. Ho veiem reflectit en l'escena on el Senyor Ismay, director de companyia White Star Line a la qual pertanyia el RMS Titanic, utilitza la seva influència com a director i pressiona al capità del Titanic a posar el vaixell a màxima velocitat per intentar arribar a Nova York un dia abans i emplenar els titulars amb el nom del RMS Titanic. A part de la importància dels mitjans de comunicació de l'època també queda reflectit en aquest punt l'interès de les grans companyies vers la seguretat dels altres.

Ens trobem, en una de les escenes, amb l'aparició del nom de Sigmund Freud, un metge neuròleg austríac d'origen jueu, considerat el pare de la psicoanàlisi i una de les més grans influències intel·lectuals del segle XX.

En aquest film, també apareix la importància per la cultura i la pintura, ja que apareix el nom del pintor espanyol Pablo Ruiz Picasso, un pintor i escultor espanyol, considerat un dels creadors del moviment cubista. Potser, la seva influència en aquest film es deu a que fou un dels més grans pintors que tingueren part en mols moviments artístics que es van propagar arreu del món i que van exercir una gran influència en altres artistes del seu temps.

Pel que fa a les parts ambientades a l'any 96, ens trobem amb l'aparició dels grans caçadors de tresors que es dediquen a buscar riqueses perdudes per tal de fer fortuna i guanyar-se un nom mundialment.

~ ASPECTES A COMENTAR:

Analitzat el film *Titanic*, de l'any 1997, cal recalcar que, tot i que el principal gènere amb el qual s'ha descrit aquest film és el romàntic, pertany totalment al gènere de catàstrofe, ja que el motiu i la inspiració principal del film recau en la catàstrofe ocorreguda l'any 1912 en la qual el RMS Titanic es va enfonsar i on van morir moltes persones.

Pel que fa a l'anàlisi del film, aquest ha estat força difícil. S'ha trobat amb la dificultat d'identificar els diferents personatges, entre els quals es barregen personatges ficticis i personatges reals, que realment van existir i formaren part de la catàstrofe que va portar el RMS Titanic al fons de l'Atlàntic.

Un altre aspecte que ha dificultat l'anàlisi ha estat la utilització de flashbacks dintre de la trama principal. El determinar la partició de l'estructura externa, amb els seus capítols i les seves parts, ja estat una dura tasca pel fet de separar els diversos moments a la vegada ambientats a l'any 96 i a l'any 1912.

Titanic (1997) és un film de 3 hores de durada, el qual manté en tot moment la mirada de l'espectador fixada en la pantalla. Els efectes especials i la digitalització d'aquest l'ha convertit en una de les majors creacions del final del segle XX. La perfecta caracterització i interpretació permeten introduir-se totalment en la situació que mostra el film, i et permet, en el moment de la catàstrofe, sentir l'angoixa, el pànic i el terror que realment van haver de sentir les persones que viatjaven a bord del RMS Titanic.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

En la pel·lícula *Titanic* (1997) el tipus de catàstrofe reflectida és la col·lisió d'un transatlàntic, el qual es pensava que era insubmergible, amb un gran iceberg.

Aquesta pel·lícula està basada en una catàstrofe real. Realment el RMS Titanic es va enfonsar entre el 14 i el 15 d'abril de l'any 1912 quan viatjava, en el seu viatge inaugural, d'Anglaterra als Estats Units d'Amèrica.

Entre els seus passatgers hi havia algunes de les persones més riques del món a més de molts immigrants que anaven als Estats Units en busca del somni americà.

Les restes del Titanic foren descobertes l'1 de setembre de l'any 1985 per l'oceanògraf Robert Ballard al fons de l'Atlàntic Nord a una profunditat de 3.784 metres.

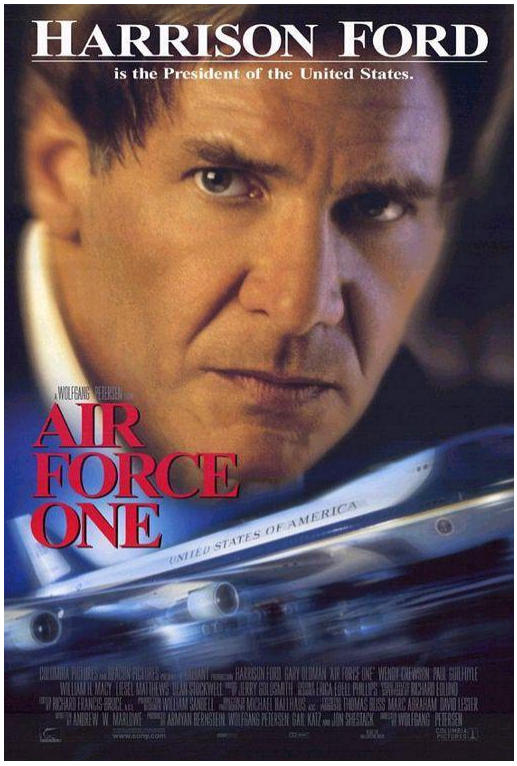
EFECTES ESPECIALS:

Taula 7: Efectes especials *Titanic* (1997)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	Sí

Font: Pròpia

AIR FORCE ONE



Font: Film Affinity[26]

Imatge 7: Cartell Air Force One (1997)

Títol original: Air Force One.

Any: 1997.

Direcció: Wolfang Petersen.

Duració: 114 minuts.

Guió: James Cameron.

Fotografia: Michael Ballhaus.

Música: Jerry Goldsmith.

Productora: Columbia Pictures.

Repartiment: Harrison Ford, Gary Oldman, Glenn Close, William H. Macy, Dean Stockwell, Paul Guilfoyle, Jürgen Prochnow, Wendy Crewson, Xander Berkeley, Liesel Matthews, Tom Everett, Donna Bullock i Michael Ray Miller.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: El President dels EUA, James Marshall, torna d'un viatge oficial a Rússia a bord del Boing 747 Presidencial, el famós Air Force One. Un grup terrorista rus s'apodera de l'avió i pren com a ostatges a la família i als membres de l'equip presidencial.[27]

[26] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film600203.html (recuperat 3 de juny, 2014)

[27] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film600203.html (recuperat 3 de juny, 2014)

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

Entre els personatges que apareixen en la pel·lícula trobem el personatge protagonista que recau sobre la figura del President dels Estats Units, James Marshall.

Pel que fa a la resta de personatges principals trobem els següents:

Egor Korshunov és el personatge del cap dels terroristes russos lleials a Radek que segresten l'Air Force One.

Kathryn Bennet és el personatge de la Vicepresidenta dels Estats Units d'Amèrica.

Grace i Alice Marshall representen el paper de la primera dama i la filla del President dels EUA, respectivament.

Walter Dean és el secretari de Defensa dels Estats Units.

Andrei Kolchak representa un dels terroristes que segresten l'avió, millor amic de Egor i pilot.

El Major Lloyd Pastor és el Cap d'Estat Major de la Casa Blanca.

L'agent Gibbs és un representant del Servei Secret dels Estats Units.

El Major Caldwell és l'ajudant de la Força Aèria del president Marshall.

Petrov és el personatge que representa el President de Rússia.

Ivan Radek és el dictador comunista de Kazakhstan.

El personatge de Melanie Mitchell representa a la Secretaria de Premsa Adjunta.

Entre la resta de personatges secundaris que s'identifiquen en la pel·lícula hi ha els altres terroristes que segresten l'Air Force One i aliats a Egor, i la resta d'equip de la Casa Blanca.

~ TEMPS:

El temps en el qual es desenvolupa la trama es podria resumir en aproximadament un mes.

L'inici del film succeeix en una nit i passen tres setmanes fins que arriba el punt on la trama principal es desenvolupa.

~ ESPAI:

Les localitzacions que s'identifiquen en aquesta pel·lícula es divideixen en quatre espais diversos del planeta.

El primer que apareix és Rússia. Dintre d'aquesta localització general se situa l'acció entre la ciutat de Moscow, el seu aeorport i la seva presó i el despatx del President de Rússia.

La segona localització que s'identifica és l'interior de l'avió del President dels Estats Units d'Amèrica, l'Air Force One.

En tercer lloc, tot i que molt breument, apareix la Base Aèria d'Alemanya, Ramstein.

Finalment, el quart espai on es desenvolupa l'acció és la Casa Blanca, a Washington D.C.

~ TRAMA:

La trama principal que tracta la pel·lícula *Air Force One* (1997) és la catàstrofe terrorista que comença amb el segrest de l'avió del President dels Estats Units d'Amèrica, l'Air Force One, per part d'un grup de terroristes comunistes russos lleials al dictador comunista Radek.

En aquesta trama es desenvolupa l'objectiu que porta als terroristes a segrestar l'avió del President dels EUA. Després d'ésser capturat, el dictador Radek està engarjolat, però el seu grup de fidels tramen un pla terrorista per aconseguir que l'alliberin a canvi de no matar al President dels Estats Units.

Les diverses subtrames que formen part d'aquesta trama principal són les que engloben al President dels Estats Units, a la seva família i a la resta d'hostatges de l'avió, al Govern dels EUA i la gestió des de la Casa Blanca i al Govern de Rússia.

Durant el segrest, els terroristes amenacen amb matar un hostatge cada 30 minuts si el Govern dels EUA no aconsegueix que s'alliberi al dictador Radek. Quan no obtenen resultats amenacen amb matar a la família de President.

El President, a la vegada, s'amaga a l'avió donant a entendre que ha fugit amb la càpsula d'escapament i intenta desenvolupar diversos plans per enderrocar els terroristes. Al llarg de l'acció, el President es veu amb el dilema de no saber què fer, ja que si no ordena l'alliberament de Radek la seva família i ell moriran, però si ho fa i l'allibera una catàstrofe mundial, semblant a la Guerra Freda, tornaria a començar.

L'altra subtrama que apareix en la pel·lícula és tot el protocol de gestió de crisi que s'acciona des de la Casa Blanca, a Washington D.C., quan s'adonen que l'Air Force One ha estat segrestat i que la vida del President dels EUA està en perill.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

L'estructura externa de la pel·lícula *Air Force One* (1997) consta de quatre capítols subdividits en diverses parts.

El primer capítol que s'identifica en aquest film va del primer minut de la pel·lícula al minut 17:42. Aquest es divideix en 3 parts.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 5:26
Part II	Minut 5:27 al minut 8:27
Part III	Minut 8:28 al minut 17:42

El segon capítol de la pel·lícula, el qual engloba del minut 17:43 al minut 45:24, està subdividit en quatre parts.

Parts capítol 2	**Minuts**
Part I	Minut 17:43 al minut 23:47
Part II	Minut 23:48 al minut 27:57
Part III	Minut 27:58 al minut 38:13
Part IV	Minut 38:14 al minut 45:24

El capítol 3 d'aquesta pel·lícula, el qual engloba del minut 45:25 al minut 104:40, està dividit en quatre parts més.

Parts capítol 3	**Minuts**
Part I	Minut 45:25 al minut 60:32
Part II	Minut 60.33 al minut 81:57
Part III	Minut 81:58 al minut 97:54
Part IV	Minut 97:55 al minut 104:40

El quart i últim capítol identificat és el que engloba tot el desenllaç de la pel·lícula i el qual inclou del minut 104:41 al minut 114.

Parts capítol 4	Minuts
Part I	Minut 104:41 al minut 114

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna d'*Air Force One* (1997) consta de l'estructura interna de plantejament, nus i desenllaç.

El plantejament d'aquesta pel·lícula engloba el primer capítol identificat en l'estructura externa d'aquest film.

Pel que fa al nus de la pel·lícula, aquest engloba els capítols 2 i 3 assenyalats en l'estructura externa.

El desenllaç correspon a l'últim capítol identificat en l'estructura externa de l'anàlisi de la pel·lícula *Air Force One* (1997).

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

Pel que fa a altres temàtiques amb rerefons social, la primera referència a una influència de la vida real és la que desenvolupa la trama principal i la catàstrofe, és a dir, el terrorisme.

Tal i com s'ha mostrat en el marc teòric d'aquesta investigació el terrorisme fou un concepte que va començar a prendre força al llarg dels anys 90, la influència del qual es fa plausible en la temàtica d'aquesta pel·lícula.

Relacionat amb el terrorisme, també apareix la figura de Sadam Husein, personatge real que va causar grans catàstrofes per als Estats Units d'Amèrica i altres països durant els 90 fins que va acabar essent empresonat i condemnat a mort l'any 2006.

En tot el film apareix aquesta idea del patriotisme americà i el fet que els Estats Units d'Amèrica són la potència mundial més forta.

Apareix el rerefons social que engloba tot el succeït amb la Guerra Freda, la Unió Soviètica i tot el tema del radicalisme comunista rus.

Hi ha, també, aquesta idea que mostra el President dels Estats Units en la pel·lícula de que tot i que hi pot haver catàstrofes i desgràcies, un país només decideix actuar quan la seva seguretat nacional es veu amenaçada. Relacionat amb aquest discurs hi ha la idea del canvi de la política exterior i el fet que no és acceptable negociar amb terroristes.

La diplomàcia, la importància de la pau i la justícia són una altra temàtica plasmada al llarg del film.

~ ASPECTES A COMENTAR:

Air Force One (1997) és una pel·lícula que apel·la totalment al patriotisme americà i la batalla constant contra el terrorisme que es lliura a tot el món.

Un aspecte curiós a ressaltar d'aquesta pel·lícula és el fet que en el film el President dels EUA és un dels primers en pujar a bord de l'avió. No obstant, el protocol real d'enlairament de l'Air Force One estableix que el President dels EUA sempre és l'última persona que puja a bord.

Un darrer aspecte a comentar que ha resultat curiós és l'existència real d'aquesta càpsula d'escapament que suposadament té l'avió del President dels EUA en cas de catàstrofe per tal que ell escapi.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

La catàstrofe que es tracta en la pel·lícula *Air Force One* (1997) tracta sobre el terrorisme d'un grup de nacionalistes radicals russos.

Aquests terroristes segresten l'avió del President dels Estats Units, el conegut Air Force One, i prenen com a hostatges al mateix President, a la Primera Dama i a la filla d'aquests i a la resta de l'equip del President. L'objectiu d'aquest segrest terrorista és aconseguir que alliberin al General Ivan Radek, el líder terrorista comunista de Kazahstan.

En aquesta catàstrofe terrorista, el President dels EUA té el dilema de decidir com actuar quan ha de decidir si salvar a la seva família o salvar el món sencer evitant l'alliberació del líder comunista.

EFECTES ESPECIALS:

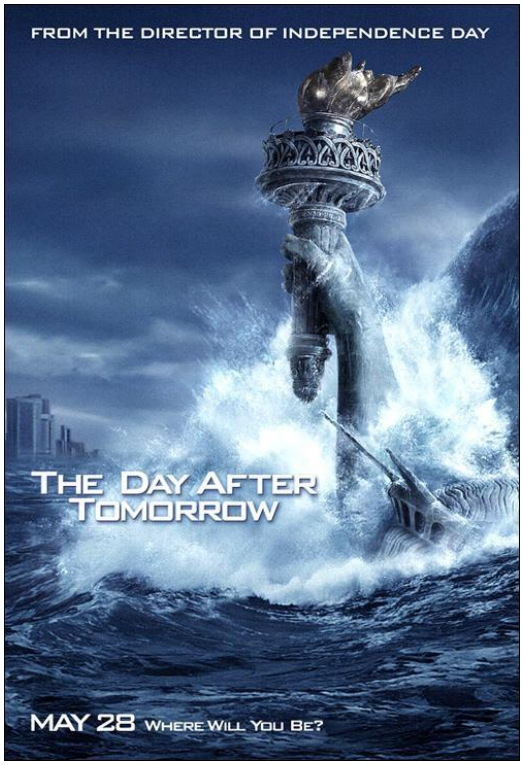
Taula 8: Efectes especials *Air Force One* (1997)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	Sí

Font: Pròpia

5.3. PEL·LÍCULES DEL CINEMA DE CATÀSTROFE NORD-AMERICÀ DELS ANYS 2000

THE DAY AFTER TOMORROW



Font: Film Affinity[28]

Imatge 8: The Day After Tomorrow (2004)

Títol original: The day after tomorrow.

Any: 2004.

Direcció: Roland Emmerich.

Duració: 117 minuts.

Guió: Roland Emmerich i Jeffrey Nachmanoff.

Fotografia: Ueli Steiger.

Música: Harald Kloser i Thomas Wanker.

Productora: 20th Century Fox.

Repartiment: Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal, Ian Holm, Emmy Rossum, Sela Ward, Arjay Smith, Tamlyn Tomita, Austin Nichols, Jay O. Sanders, Nestor Serrano, Rick Hoffman i Richard McMillan.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: Les investigacions del climatòleg Jack Hall indiquen que l'escalfament global podria desencadenar un sobtat i catastròfic canvi climàtic de la Terra. Les perforacions realitzades a l'Antàrtida demostren que és quelcom que ja ha succeït fa 10 mil anys. Hall adverteix als dirigents polítics de la necessitat d'adoptar

[28] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film377460.html (recuperat 3 de juny, 2014

immediatament mesures per evitar-ho; però les seves advertències arriben massa tard. Hall presencia com un bloc de gel de la mida de Rhode Island es desprèn completament de l'Antàrtida. A continuació, una sèrie de fenòmens climàtics estranys comencen a produir-se en diverses parts del món. Un col·lega seu escocès confirma els pitjors temors de Jack. En fondre's la capa de glaç polar, els oceans han rebut massa aigua, la qual cosa afecta a les corrents marines, responsables de l'estabilitat del clima. L'escalfament global ha posat el planeta a la vora d'una nova era glacial. I tot succeirà durant una tempesta de caràcter global. Mentre Jack adverteix a la Casa Blanca de l'imminent canvi climàtic, el seu fill Sam i els seus amics es troben atrapats a Nova York, on han anat per participar en un concurs acadèmic entre instituts.[29]

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

La pel·lícula The day after tomorrow (2004) consta d'un elenc de personatges molt nombrós.

El protagonista del film que es pot identificar fàcilment és el personatge de Jack Hall, un especialista en paleoclimatologia.

A partir d'aquest protagonista s'identifiquen la resta de personatges principals i secundaris.

Pel que fa, doncs, a l'elenc conformat pels personatges principals apareix el personatge de Sam Hall, fill de Jack. Relacionats amb aquest personatge hi ha Laura Chapmann, Brian Parks i J.D., uns amics de Sam.

Apareix, també, la doctora Lucy Hall, esposa de Jack i mare de Sam.

[29] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film377460.html (recuperat 3 de juny, 2014)

El professor Terry Rapson és el personatge d'un especialista en climatologia que treballa al Centre d'Investigació del Clima, situat a Escòcia.

Frank Harris i Jason Evans són els personatges dels companys de feina del protagonista, Jack.

Apareix el personatge de Janet Tokada, una especialista en huracans que treballa per a la NASA.

Pel que fa als personatges polítics s'identifica el paper del president dels Estats Units d'Amèrica, el President Blake, i el seu vicepresident, Raymond Becker.

També apareixen tres astronautes que estan instal·lats a l'Estació Espacial Internacional (ISS).

~ TEMPS:

En la pel·lícula *The day after tomorrow (*2004) resulta força complicat establir una línia temporal, almenys al principi d'aquest.

Des de que comença la pel·lícula fins que la catàstrofe es desboca, la trama es desenvolupa al llarg de diverses setmanes, ja que en un moment del film s'especifica que la catàstrofe es desenvoluparà al llarg de 6 o 7 setmanes. Per la falta d'informació temporal, doncs, és difícil establir en quant de temps es desenvolupa l'inici de la trama.

A partir del moment on la catàstrofe comença, degut a que resulta molt difícil diferenciar si és de dia o de nit ja que el cel està completament cobert per les grans masses de núvols, és difícil establir amb seguretat en quants dies transcorre aquesta part de la trama.

No obstant, segons com va desenvolupant-se la trama i les accions dels personatges s'ha pogut establir que, a partir del moment en el qual s'inicia la

catàstrofe, l'acció transcorre en un període de temps d'uns 5 o 6 dies aproximadament.

~ ESPAI:

La història que narra la pel·lícula *The day after tomorrow* (2004) està localitzada en diversos espais.

Segons l'evolució de la trama, l'acció se situa primerament a l'Antàrtida, a una base científica on Jack i els seus dos companys estan fent recerca.

A continuació, apareix la capital de l'Índia, Nova Delhi, on s'està fent una conferència o cimera de l'ONU sobre l'escalfament global.

Els carrers de Tokyo, capital de Japó, apareixen un moment al principi del film.

Algunes parts de la trama es desenvolupen a un Centre d'Investigació Climatològic, situat a Escòcia.

Apareix, també Washington D.C. Apareix la Casa Blanca i el despatx Oval del president dels Estats Units d'Amèrica.

En diferents moments la situació es localitza a l'Administració Nacional Oceànica i Atmosfèrica (NOAA), una agència científica del Departament de Comerç dels EUA i la jurisdicció de la qual pertany al Govern Federal d'aquests.

Hi ha l'Estació Espacial Internacional (ISS), un centre d'investigació en l'òrbita terrestre.

Un altre espai que apareix és l'interior de l'avió que viatja de Washington D.C. a Nova York. En la localització de la ciutat de Nova York, apareix la ciutat en general, el famós Museu d'Història Natural breument i, sobretot, la Biblioteca Pública de Nova York, on es desenvolupa part de la narració.

La trama també se situa al Centre meteorològic de la ciutat de Los Angeles i en diverses localitzacions de Los Angeles.

Una petita part de la narració es desenvolupa a un dels hospitals de Washington D.C., on hi treballa la doctora Lucy Hall.

Finalment, s'identifica la localització on hi ha el camp de refugiats dels Estats Units i l'ambaixada d'aquesta a Mèxic.

~ TRAMA:

La trama principal que es desenvolupa al llarg de la pel·lícula *The day after tomorrow* (2004) tracta sobre una catàstrofe natural deguda a les conseqüències de l'escalfament global que genera un canvi climàtic molt dràstic, amenaçant, així, l'existència de la humanitat i de la resta d'éssers vius del planeta.

Al llarg de la pel·lícula es van acumulant totes les situacions en les quals els científics aconsegueixen desxifrar el què està passant i com evolucionarà la catàstrofe.

Aquesta catàstrofe en la qual es basa la trama principal de la pel·lícula té com a resultat una segona edat de gel que cobreix de blanc tot l'hemisferi nord del planeta, deixant a moltes persones enrere, les quals no aconsegueixen salvar-se.

Lligada a aquesta trama principal s'identifiquen les subtrames que expliquen el desenvolupament de la situació i la història dels personatges que apareixen en la pel·lícula.

La subtrama principal és la que engloba al personatge protagonista, el científic Jack Hall, el qual al llarg de la pel·lícula va descobrint les novetats que porta aquesta catàstrofe i les seves conseqüències. Jack és un especialista en paleoclimatologia que en una de les seves expedicions a l'Antàrtida presencia, amb els seus dos companys, com es crea una esquerda de la grandària de Rhode Island.

El protagonista assisteix a una conferència de l'ONU sobre l'escalfament global a l'Índia en el qual explica la situació. No obstant, el vicepresident dels Estats Units d'Amèrica no se'l pren seriosament tot i que Hall li assegura que en un període de 100 anys, si la situació segueix igual, es podria desencadenar una segona Edat de Gel.

Al llarg del film i amb ajuda d'altres científics i especialistes en climatologia, Jack descobreix que les prediccions eren errònies i que la catàstrofe no passarà en 100 anys, sinó en un període de 6 a 8 setmanes.

Quan la catàstrofe està en acció Jack inicia un viatge amb els seus dos companys de feina per arribar a Nova York on el seu fill està protegint-se del temporal a la Biblioteca Pública.

Una altra subtrama que apareix és la que explica el personatge de Sam Hall, el fill de Jack. Sam se'n va a Nova York per participar en un Decatló Acadèmic. En aquest torneig l'acompanyen el seu amic Brian Parks i una altra companya d'escola, Laura Chapmann, de la qual n'està enamorat. Durant l'estada a Nova York coneixen a J. D., un noi ric que intenta flirtejar amb Laura, però que al final acaba deixant el camí lliure per a Sam. Al llarg del film, Sam s'encarrega de mantenir amb vida als seus companys i a la resta de supervivents que decideixen quedar-se a la Biblioteca Pública, seguint el consell del seu pare de no sortir a l'exterior per qualsevol motiu, ja que moririen congelats.

Apareix la subtrama que mostra el personatge de Lucy Hall, la mare de Sam. Aquesta treballa a un hospital de Washington D.C. i és la que quan tothom és evacuat ella decideix quedar-se a l'hospital amb Peter, un nen que està malalt i al qual no va a buscar-lo la seva ambulància. Al final, els dos són rescatats i portats al camp de refugiats dels Estats Units a Mèxic.

Derivada de la trama principal de la catàstrofe és desenvolupa la subtrama de com el Govern dels Estats Units decideix actuar. Per la negligència del Vicepresident, el qual no es creu la informació de Jack Hall, la catàstrofe agafa per sorpresa a tot el

país i no és fins que el President Blake hi intervé que s'activa el protocol d'evacuació. En aquesta evacuació, el President dels EUA no aconsegueix salvar-se. Tot i que no es veu la seva mort s'identifica que no s'ha salvat perquè quan tot torna més o menys a la normalitat i el clima es torna a estabilitzar, el que fa el discurs a la nació és el que era el Vicepresident durant la trama.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

L'estructura externa de la pel·lícula *The day after tomorrow* (2004) consta de cinc capítols, dels quals s'han identificat les respectives parts.

El primer capítol que s'identifica en aquesta pel·lícula va del primer minut de la pel·lícula al minut 23.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 23

El segon capítol de la pel·lícula, el qual engloba del minut 23:01 al minut 46:32, està subdividit en tres parts.

Parts capítol 2	**Minuts**
Part I	Minut 23:01 al minut 34:12
Part II	Minut 34:13 al minut 38:36
Part III	Minut 38:37 al minut 46:32

El capítol 3 d'aquesta pel·lícula, el qual engloba del minut 46:33 al minut 68:19, està dividit en quatre parts.

Parts capítol 3	**Minuts**
Part I	Minut 46:33 al minut 51:36
Part II	Minut 51:37 al minut 61:08
Part III	Minut 61:09 al minut 66:42

Part IV	Minut 66:43 al minut 68:19

El capítol 4 d'aquesta pel·lícula és l'últim identificat en aquesta pel·lícula, i està dividit en dues parts.

Parts capítol 4	**Minuts**
Part I	Minut 68:20 al minut 75:25
Part II	Minut 75:26 al minut 78:07
Part III	Minut 78:08 al minut 84:31
Part IV	Minut 84:32 al minut 91:10

El capítol 5, engloba del minut 91:11 al minut 101:55, i està subdividit en tres parts.

Parts capítol 5	**Minuts**
Part I	Minut 91:11 al minut 97:07
Part II	Minut 97:08 al minut 101:55
Part III	Minut 101:56 al minut 106:26

Finalment, l'últim capítol que s'identifica en l'estructura externa del film engloba del minut 106:27 al minut 117. Aquest capítol es pot dividir en dues parts.

Parts capítol 6	**Minuts**
Part I	Minut 106:27 al minut 111
Part II	Minut 111 al minut 117

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna de *The day after tomorrow* (2004) comprèn l'estructura típica de plantejament, nus i desenllaç.

El plantejament d'aquesta pel·lícula, on es presenten els principals motius que causaran la gran catàstrofe i on es presenten els principals personatges, engloba el primer capítol identificat en l'estructura externa d'aquest anàlisi.

Pel que fa al nus, aquest inclou els capítols 2, 3, 4 i 5 de l'estructura externa i és on desenvolupa tota la catàstrofe en la qual es basa la trama principal de la pel·lícula.

Finalment, s'identifica el desenllaç del film quan la catàstrofe ja ha passat i la situació es calma i tot comença a tornar a la normalitat, tot i que tot l'hemisferi nord del planeta està congelat. El desenllaç, doncs, engloba l'últim capítol identificat en l'estructura externa.

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

Al llarg de la pel·lícula *The day after tomorrow* (2004) es poden identificar altres temàtiques amb un rerefons social.

Pel que fa a la temàtica principal que es veu en el film, l'escalfament global i el canvi climàtic, apareix estretament relacionat el Protocol de Kyoto. Aquest protocol és un acord internacional de la Convenció Marc de les Nacions Unides sobre el Canvi Climàtic, el qual té com a principal objectiu reduir les emissions de sis gasos d'efecte hivernacle que són les causants de l'escalfament global. Tot i que aquest protocol es va adoptar en uns inicis l'11 de desembre de 1997, no fou fins l'any 2005 que va entrar en vigor. Es recalca aquesta temàtica pel fet que a dia d'avui els Estats Units d'Amèrica encara no ha acceptat l'aplicació d'aquest acord internacional. Així doncs, es pot veure clarament com una influència amb rerefons social es la creació d'aquest Protocol de Kyoto i el qual els Estats Units no estan disposats a aplicar.

En el film apareix aquesta idea de les conferències mundials sobre l'escalfament global, la qual pot trobar el seu rerefons social amb la Cimera de Rio de Janeiro, també anomenada Cimera de la Terra, l'any 1992.

Apareix, també la idea de la immigració il·legal. Tot i que en el film aquest concepte és utilitzat per referir-se als nord-americans que intenten passar la frontera i entrar a Mèxic i salvar-se, el rerefons social i polític d'aquesta idea es pot trobar amb el conflicte continu que tenen els Estats Units d'Amèrica per controlar la immigració il·legal des de Mèxic als EUA.

Apareix la idea de la humanitat relacionada amb el concepte de la raó quan un personatge secundari que es troba a la Biblioteca Pública de Nova York intenta que no cremin la Bíblia de Gutenberg, argumentant que fou el primer llibre imprès i representant de l'edat de la raó.

Finalment, s'identifica, a partir del personatge de Laura Chapmann, aquesta ambició pròpia de l'ésser humà. Ella representa el tipus de persona que està tota la vida fent esforços per tenir un futur excel·lent i ser una persona brillant, però un cop succeeix la catàstrofe ella s'adona que realment això no és important ja que el futur es pot acabar en un instant.

~ ASPECTES A COMENTAR:

The day after tomorrow (2004) és una pel·lícula de 117 minuts al llarg de la qual l'espectador queda embadocat amb la trama i subtrames i la gran quantitat d'efectes especials i visuals.

Aquesta pel·lícula, a partir de la catàstrofe en la qual es veu immers el planeta i els seus personatges, apel·la en tot moment a les emocions de l'audiència, la qual espera que tot acabi bé després d'haver-ho passat molt malament.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

La catàstrofe que es troba en la pel·lícula *The day after tomorrow* (2005) tracta sobre una catàstrofe natural que amenaça l'espècie humana i la destrucció de la superfície terrestre.

És tracta del primer film del segon bloc de l'estudi, és a dir, el bloc pertanyent als anys 90 i 2000, que tracta sobre una catàstrofe causada per l'escalfament global i el canvi climàtic.

A causa, doncs, d'aquest escalfament global, els pols s'estan desfent, creant diversos cataclismes naturals. Aquest escalfament global, en la trama s'explica que causa un canvi climàtic que fou el que va originar l'edat de gel fa milions d'anys. La situació, doncs, es repeteix.

L'escalfament global està desenvolupant diversos factors naturals que generaran un canvi climàtic molt brusc, a partir del qual s'iniciarà una segona edat de gel que cobrirà tot l'hemisferi nord de blanc, enterrant-lo sota la neu i el gel amb temperatures que arriben als 100ºC sota zero. Entre aquests factors naturals que precedeixen a la catàstrofe glaciar s'identifiquen grans huracans, tempestes sense final, fortes calamarses i grans tsunamis que inunden les ciutats.

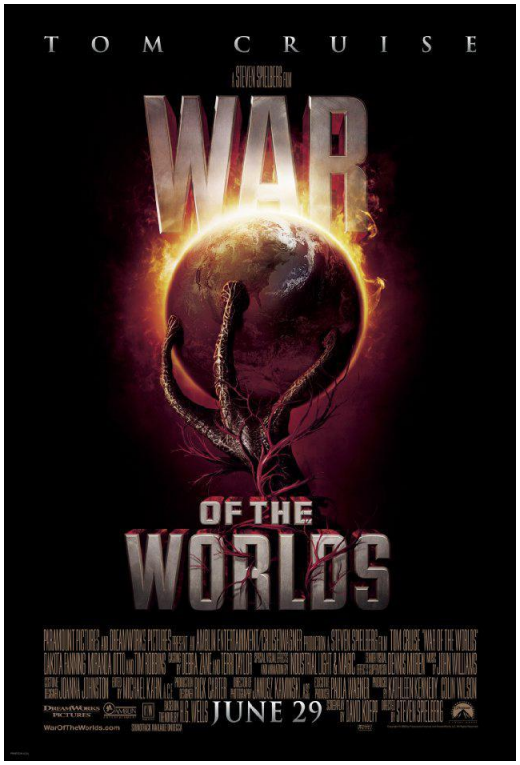
EFECTES ESPECIALS:

Taula 9: Efectes especials *The day after tomorrow* (2004)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	Sí

Font: Pròpia

WAR OF THE WORLDS



Font: Film Affinity[30]

Imatge 9: War of the worlds (2005)

Títol original: War of the worlds.

Any: 2005.

Direcció: Steven Spielberg.

Duració: 116 minuts.

Guió: David Koepp, Josh Friedman.

Fotografia: Janusz Kaminski.

Música: John Williams.

Productora: Dreamworks Pictures / Paramount Pictures / Amblin Entertainment / Cruise-Wagner Production.

Repartiment: Tom Cruise, Dakota Fanning, Justin Chatwin, Tim Robbins, Miranda Otto, David Harbour i Ty Simpkins.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: Adaptació de la novel·la homònima de H. G. Wells. La invasió de la Terra pels marcians i la terrible batalla que ha de lliurar la humanitat per sobreviure se centra en una família americana. Ray Ferrier és un estibador divorciat i un pare gens exemplar. Estan els seus fills de visita a casa seva, esclata una tremenda i inesperada tempesta elèctrica. Uns moments després, Ray és testimoni d'un esdeveniment extraordinari que canviarà la seva vida i la dels seus per sempre: una enorme màquina de tres potes sorgeix del sòl i ho arrasa tot.[31]

[30] http://www.filmaffinity.com/es/film597664.html (recuperat 3 de juny, 2014)

[31] http://www.filmaffinity.com/es/film597664.html (recuperat 3 de juny, 2014)

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

En la pel·lícula *War of the worlds* (2005) s'identifiquen tres personatges principals.

El protagonista del film és Ray Ferrier, un home d'uns 40 anys que treballa al port marítim i que viu a Nova Jersey.

Els altres dos personatges principals lligats, durant tota la trama, al protagonista són els fills de Ray, Rachel i Robbie.

Pel que fa als personatges secundaris trobem a Mary Ann, l'ex dona de Ray, i la qual ara està casada amb Tim.

Apareix el personatge de Harlan Ogilvy, un home que a perdut a la seva família per l'atac extraterrestre i que ofereix amagatall a Ray i la seva filla Rachel.

Al final del film, també apareixen els avis de Rachel i Robin, pares de les seva mare.

~ TEMPS:

El temps en qual se situa la pel·lícula *War of the worlds* (2005) es reparteix en 4 dies i 3 nits. Aquests temps el situem a les vacances de Nadal, quan Ray es fa càrrec dels seus dos fills durant una de les setmanes de les vacances de Nadal.

L'acció del film comença ben bé el primer dia en el qual comença la trama. A partir d'aquí Ray i els seus fills fugen i s'amaguen durant 3 nits i 3 dies, aconseguint finalment salvar-se al quart dia.

~ ESPAI:

La trama de la pel·lícula *War of the worlds* (2005) té diferents espais en els quals aquesta es desenvolupa.

Al principi del film l'acció se situa a Bayonne, una ciutat situada al comtat de Hudson, Nova Jersey (EUA). En aquesta ciutat apareix la casa de Ray. Un cop la catàstrofe comença, l'acció es mou a través dels EUA fins a Boston.

Una altra localització que apareix és una petita zona residencial de la Costa Oest dels Estats Units d'Amèrica, on viuen Rachel i Robin amb la seva mare i la parella d'aquesta.

A partir d'aquest moment el protagonista i els seus fills viatgen per carreteres poc transitades amb cotxe. Arriben a un lloc on la multitud els roba el cotxe i entren una estona a un bar.

Després del bar, caminen fins a arribar a la ribera del riu Hudson per agafar el ferri.

L'acció se situa també a la casa de Harlan Ogilvy, concretament al seu soterrani.

Durant la pel·lícula apareixen altres localitzacions impossibles de localitzar per la falta de rètols o alguna informació que indiqui on es troben exactament el personatges.

Finalment, l'últim espai que apareix en el film és la ciutat de Boston.

~ TRAMA:

La trama principal que s'identifica en la pel·lícula *War of the worlds* (2005) és una catàstrofe mundial en la qual la humanitat és exterminada per unes màquines extraterrestres.

Tot comença quan hi ha una tempesta molt forta de llamps, en la qual no se senten els trons. La trama explica que de fa molt temps hi ha unes màquines extraterrestres amagades al sòl i que, durant la tempesta de llamps, els extraterrestres es transporten a través del llamp fins l'interior d'aquestes màquines enterrades.

A partir d'aquí les màquines enterrades s'alcen, conduïdes pels extraterrestres, i es converteixen en trípodes enormes que disparen uns rajos que ho desintegren tot.

En aquesta trama principal ens trobem amb el paper del protagonista i els altres dos personatges principals. Ray, un divorciat que té als seus dos fills un dies amb ell, ha d'aconseguir durant la trama assegurar la vida dels seus fills fins a portar-los a Boston on està la seva ex dona. Al llarg de la història hauran de superar diversos atacs d'aquests trípodes extraterrestres, fins el final que Ray s'adona que un dels trípodes té un comportament molt estrany i que un grup de gavines estan a sobre de les màquines aquestes quan en teoria tenen un escut protector que els fa indestructibles. S'interpreta que l'únic que aconsegueix matar aquestes criatures són les malalties causades per virus i microbis del planeta Terra.

Dintre d'aquesta trama principal tant complexa ens trobem amb altres subtrames.

La subtrama principal és aquella que mostra la relació que té el protagonista, Ray, amb els seus dos fills, Rachel i Robin. Ell no desenvolupa el paper de pare exemplar i té força descuidats els seus fills, els quals viuen amb la seva mare i la parella d'aquesta. Al llarg de la trama, aquesta subtrama mostra com Ray, intenta durament guanyar-se altre cop l'estimació i afecte dels seus dos fills.

A la vegada, ens trobem amb la subtrama que descriu els personatges de Rachel i Robin, els fills de Ray. Rachel és una nena extravagant, que pateix de claustrofòbia i al·lèrgies, i està una mica sobreprotegida pel seu germà i la seva mare degut a aquestes debilitats.

Pel que fa al personatge de Robin, aquest està contínuament discutint amb el seu pare, al qual el crida pel nom i no per "pare". La seva història mostra un nen força estrany i malcarat. Tracta al seu pare de manera cruel, però s'estima molt a la seva germana petita, Rachel. Ell, enlloc de córrer i amagar-se el que vol és ajuntar-se amb els de l'Exèrcit dels Estats Units, tornar on hi ha les màquines extraterrestres i vèncer-los sense escoltar al seu pare que li diu que no es pot. S'acaba separant del seu pare i la seva germana per anar a trobar-se amb els militars. Al final de la trama aconsegueix tornar sa i estalvi i es troba amb la seva família a Boston.

Finalment, ens trobem amb la subtrama que explica una mica la història breu de l'ex dona de Ray. Aquesta està casada amb un home amb diners i està esperant un altre fill. Viuen en una casa gran i luxosa a la Costa Oest i, tot i que és el seu ex marit i pare dels seus fills, no té una relació molt agradable amb Ray, ja que no considera que sigui un pare exemplar per als seus fills.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

L'estructura externa de la pel·lícula *War of the worlds* (2005) consta de quatre capítols subdividits en diverses parts.

El primer capítol que s'identifica en aquest film va del primer minut de la pel·lícula al minut 12:47. Aquest es divideix en dues parts.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 2:35
Part II	Minut 2:36 al minut 12:47

El segon capítol de la pel·lícula, el qual engloba del minut 12:48 al minut 67:44, està subdividit en cinc parts.

Parts capítol 2	**Minuts**
Part I	Minut 12:48 al minut 26:46

Part II	Minut 26:47 al minut 37:12
Part III	Minut 37:13 al minut 43:47
Part IV	Minut 43:48 al minut 53:56
Part V	Minut 53:57 al minut 67:44

El capítol 3 d'aquesta pel·lícula, el qual engloba del minut 67:45 al minut 96:51, està dividit en dues parts.

Parts capítol 3	**Minuts**
Part I	Minut 67:45 al minut 90
Part II	Minut 90:01 al minut 96:51

El capítol 4 d'aquesta pel·lícula és l'últim identificat en aquesta, i està dividit en dues parts.

Parts capítol 4	**Minuts**
Part I	Minut 96:52 al minut 102:16
Part II	Minut 102:17 al minut 116

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna de *War of the worlds* (2005) consta de l'estructura interna de plantejament, nus i desenllaç.

El plantejament d'aquesta pel·lícula engloba el primer capítol identificat en l'estructura externa d'aquest film. En aquest plantejament, doncs, es presenta la situació i els tres personatges principals, Ray Ferrier i els seus dos fills, Rachel i Robin.

Pel que fa al nus de la pel·lícula aquest és el que explica tota la trama principal i en el qual es desenvolupa tota l'acció i la catàstrofe que amenaça amb acabar amb la humanitat. El nus del film engloba els capítols dos i tres assenyalats en l'estructura externa.

El desenllaç explica el final de la catàstrofe, i com part de la humanitat se salva i els extraterrestres, que amenacen amb destruir el món, són destruïts pel contagi dels microbis terrestres. Aquest desenllaç consta del quart i últim capítol identificat en l'estructura externa.

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

En la pel·lícula *War of the worlds* (2005) s'identifiquen diversos aspectes o temàtiques amb un rerefons social. Tot i que la idea d'aquest film està basada en la novel·la homònima de H. G. Wells i la idea general, és a dir, l'atac d'uns extraterrestres que condueixen uns trípodes, és la mateixa; la trama i subtrames són completament diferents en aquesta versió de l'any 2005.

Apareix el concepte del terrorisme quan la filla del protagonista, amb el caos, no sap què està passant i li pregunta al seu pare si es tracta d'un atac terrorista. Clarament aquest concepte està lligat amb les influències dels atacs terroristes reals ocorreguts ens els anys anteriors que van crear tanta catàstrofe als Estats Units d'Amèrica.

Hi ha, també i com en altres pel·lícules estudiades en aquesta investigació, la celebració del 4 de juliol, el dia en que es va llegir i acceptar la Declaració d'Independència dels Estats Units d'Amèrica. Tot i que en aquest film no apareix la celebració d'aquest dia, sí que se'l nombra, i pel fet de ser un aspecte molt important de la història dels Estats Units és pertinent recalcar-ho com a una temàtica important a tenir en compte.

Apareix la idea de la família americana trencada. La mare que ja té nova parella i de la qual n'està esperant un fill, té altres fills amb el seu ex marit. Aquest ex marit és un home una mica deixat i poc curós amb els seus fills. Relacionat amb aquesta idea negativa de la família americana, hi ha la relació difícil entre els fills i el seu

pare. No obstant, al final del film el pare aconsegueix recuperar l'amor del seu fill i la família americana torna a estar unida.

En un moment del film apareix una escena on entre tot el caos hi ha un lloc on es fa donació de sang. Aquest concepte altruista dels americans en el gènere de catàstrofe, doncs, també el trobem en aquesta pel·lícula.

Finalment, apareix la idea de que la humanitat probablement no dóna prou importància al que té avui dia. Aquesta idea es veu perfectament plasmada al final del film, quan el motiu pel qual s'acaba la catàstrofe i els extraterrestres moren és pel contagi dels microbis que els contagien. Constantment la ciència i la medicina desenvolupen tractament per matar els microbis, bactèries i virus, però en aquest film són aquests els que salven a la humanitat de la seva completa destrucció.

~ ASPECTES A COMENTAR:

La pel·lícula *War of the worlds* (2005) és un llargmetratge ple d'emoció durant els 116 minuts que aquest dura.

Degut al seu elenc de personatges reduït i poques subtrames ha estat un film força fàcil d'analitzar.

Un aspecte curiós a comentar és que tot i ser una adaptació d'una novel·la, la salvació que acaba amb la catàstrofe està totalment extreta de la novel·la de H. G. Wells, de l'any 1898. Així doncs, és curiós saber com, tot i ésser escrita l'any 1898 i els pocs avenços que hi havia en aquells temps, l'autor va arribar a aconseguir una salvació com aquesta, és a dir, que un simple microbi terrestre sigui capaç d'acabar amb la fortalesa i tecnologia d'uns éssers extraterrestres molt superiors a la raça humana.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

La catàstrofe que es troba en la pel·lícula *War of the worlds* (2005) tracta sobre una invasió alienígena.

Al principi del film hi ha una forta tempesta de llamps, a partir dels quals els extraterrestres es transporten fins al sòl on hi ha amagades una màquines des de molt abans que hi hagués la humanitat. Les màquines emergeixen del sòl convertint-se en trípodes que disparen rajos que desintegren tot el que troben.

Al llarg de la pel·lícula, aquests trípodes capturen a persones i les conserven en unes garjoles, de les quals de quan en quan n'agafen alguna, li succionen la sang, els maten i després expulsen les restes sobre el sòl.

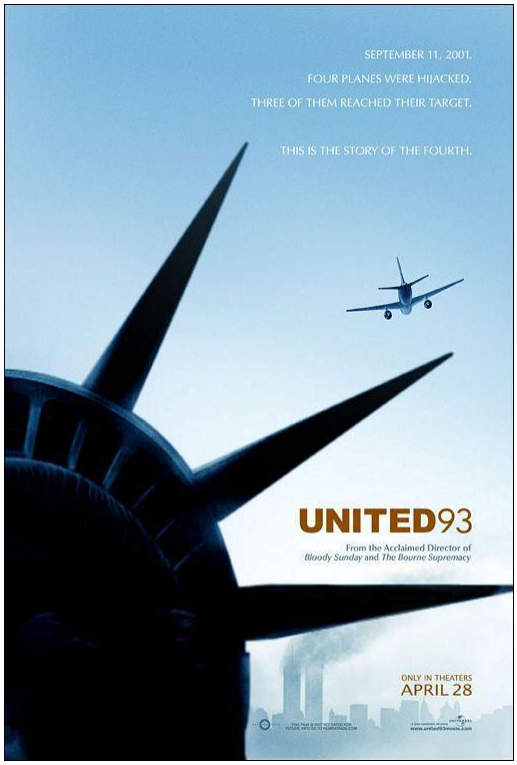
EFECTES ESPECIALS:

Taula 10: Efectes especials *War of the worlds* (2005)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	Sí

Font: Pròpia

UNITED 93



Font: Film Affinity[32]

Imatge 10: Cartell United 93 (2006)

Títol original: United 93.

Any: 2006.

Direcció: Paul Greengrass.

Duració: 102 minuts.

Guió: Paul Greengrass.

Fotografia: Barry Ackroyd.

Música: John Powell.

Productora: Universal Pictures.

Repartiment: J. J. Johnson, Gary Commock, Polly Adams, Opal Alladin, Nancy McDoniel, Starla Benford, Trish Gates, Simon Poland, Khalid Abdalla, David Alan Basche i Olivia Thirlby.

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: L'11 de setembre de 2001 quatre avions van ser segrestats. Tres van aconseguir el seu objectiu, però el quart no. Relat de la tragèdia per mitjà d'una meticulosa recreació dels fets que envoltaren el vol 93 de United Airlines amb l'esperança de tenir una visió més àmplia dels fets. La pel·lícula, realitzada amb el suport de les famílies dels passatgers que viatjaven a bord de l'avió, relata en temps real la dramàtica història del que va passar a l'aire i a terra, mentre els passatgers, la tripulació, els controladors aeris i els centres militars intentaven entendre i solucionar una crisi inimaginable. [33]

[32] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film897951.html (recuperat 3 de juny, 2014)

[33] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film897951.html (recuperat 3 de juny, 2014)

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

L'elenc de personatges que apareixen en la pel·lícula *United 93* (2006) recull un seguit de personatges reals, basats en els atacs terroristes de l'11 de setembre de l'any 2001. És a dir, tot l'elenc de personatges que apareixen en aquesta pel·lícula són vertaders, sense cap de fictici.

En aquest anàlisi, doncs, es tracten els personatges directament com si fossin les persones reals que van viure la catàstrofe.

Els primers personatges que trobem són els 4 terroristes que s'encarreguen de segrestar el vol 93 de la United Airlines. Aquests són Ziad Jarrah, Saeed Al-Ghamdi, Ahmed Al-Nami i Ahmed Al-Haznami.

Altres personatges que trobem són els passatgers d'aquest vol, el 93 de la United Airlines, tan els de primera com els que hi ha a la zona de turista.

Relacionat amb aquest vol hi apareixen el comandant Jason Dahl i el primer oficial Leroy Homr Jr..

Hi ha també tot el grup d'hostesses, de les quals Deborah Welsh n'és la cap.

Pel que fa a l'acció desenvolupada a terra apareixen els treballadors de les següents institucions:

- L'aeroport Newark.
- El Centre Nacional del Control del Tràfic Aeri, situat a Herndou (Virginia).

- El Centre de Control de Tràfic Aeri de Boston, situat a Boston (Massachusetts).
- El Centre de Comandament de Defensa Aeri, situat a Rome (Nova York).
- El Centre de Control de Tràfic Aeri de Nova York, situat a Ronkonkoma (Nova York).
- El Centre de Control de Tràfic Aeri de Cleveland, situat a Cleveland (Ohio).

~ TEMPS:

El temps en el qual es desenvolupa la trama succeeix en un període de només un dia. Concretament, l'acció es desenvolupa el dia 11 de setembre de l'any 2001.

~ ESPAI:

Les localitzacions que apareixen en la pel·lícula *United 93* (2006) són diverses.

L'acció que es desenvolupa a l'aire se situa a l'interior del vol 93 de la United Airlines, el qual fou segrestat per 4 terroristes l'11 de setembre de 2001.

La resta de l'acció, la qual es desenvolupa a Terra inclou els espais següents:

- L'aeroport Newark.
- El Centre Nacional del Control del Tràfic Aeri, situat a Herndou (Virginia).
- El Centre de Control de Tràfic Aeri de Boston, situat a Boston (Massachusetts).
- El Centre de Comandament de Defensa Aeri, situat a Rome (Nova York).

- El Centre de Control de Tràfic Aeri de Nova York, situat a Ronkonkoma (Nova York).
- El Centre de Control de Tràfic Aeri de Cleveland, situat a Cleveland (Ohio).

~ TRAMA:

La pel·lícula *United 93* (2006) és un llargmetratge que consta d'una única trama principal.

En aquesta pel·lícula tota la trama està basada en una catàstrofe real que va tenir lloc l'11 de setembre de l'any 2001 als Estats Units d'Amèrica. La pel·lícula explica, a partir de la reconstrucció dels fets succeïts aquell dia, el segrest de 4 avions per un grup de terroristes de la xarxa yihadista Al-Qaida amb l'objectiu d'impactar-los en diversos punts emblemàtics i importants dels EUA.

Aquell matí, els dos primers avions segrestats foren els vols 11 d'American Airlines i el vol 175 de la United Airlines, els quals van impactar contra les Torres Bessones del World Trade Centre de Nova York.

El tercer avió segrestat va ésser el vol 77 de l'American Airlines, el qual va impactar contra l'edifici del Pentàgon, situat a Virginia.

El quart i últim avió segrestat va ésser el vol 93 de la United Airlines, el qual tenia com a objectiu impactar contra la Casa Blanca, a Washington D.C.

Al llarg de la trama de la pel·lícula s'explica tot el protocol d'acció dels diferents centres de comandament aeris i militars per descobrir què esta passant amb els avions suposadament segrestats. A mesura que passa l'acció els avions segrestats es van estavellant contra els seus objectius de la mateixa manera que ho van fer a la realitat.

Part de la trama se centra en l'últim avió segrestat, el 93 de la United Airlines, el qual no va aconseguir impactar contra la Casa Blanca perquè els passatgers van organitzar-se per lluitar contra els quatre terroristes que tenien segrestat l'avió. La situació que es va viure a l'interior d'aquest avió i la qual es plasma a la perfecció al llarg de la catàstrofe és deguda a que, durant el segrest, els passatgers, que ja sabien que moririen, es van dedicar a trucar als familiars i a altres autoritats explicant què estava passant i que tenien pensat atacar als terroristes i intentar fer-se amb el control de l'avió.

No obstant, malauradament el pla no va sortir com es pensaven els passatgers i quan intentaven fer-se amb el control del comandaments de l'avió, el terrorista que el pilota estavella l'avió en un camp obert situat a prop de Shanksville, a Pennsilvània.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

L'estructura externa de la pel·lícula *United 93* (2006) consta de cinc capítols subdividits en diverses parts.

El primer capítol que s'identifica en aquest film va del primer minut de la pel·lícula al minut 16:31. Aquest es divideix en 4 parts.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 3:02
Part II	Minut 3:03 al minut 6:47
Part III	Minut 6:48 al minut 11:58
Part IV	Minut 11:59 al minut 16:31

El segon capítol de la pel·lícula, el qual engloba del minut 16:32 al minut 32:22, està subdividit en quatre parts.

Parts capítol 2	Minuts
Part I	Minut 16:32 al minut 19:17
Part II	Minut 19:18 al minut 23
Part III	Minut 23:01 al minut 28:16
Part IV	Minut 28:17 al minut 32:22

El capítol 3 d'aquesta pel·lícula, el qual engloba del minut 32:33 al minut 53:10, està dividit en tres altres parts.

Parts capítol 3	Minuts
Part I	Minut 32:33 al minut 37:11
Part II	Minut 37:12 al minut 46:36
Part III	Minut 46:37 al minut 53:10

El capítol 4 d'aquesta pel·lícula està dividit en tres parts i engloba del minut 53:11 al minut 77:48.

Parts capítol 4	Minuts
Part I	Minut 53:11 al minut 62:05
Part II	Minut 62:06 al minut 73:35
Part III	Minut 73:36 al minut 77:48

El cinquè i últim capítol identificat és el que engloba tot el desenllaç de la pel·lícula i el qual inclou del minut 77:49 al minut 102.

Parts capítol 5	Minuts
Part I	Minut 77:49 al minut 102

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna de *United 93* (2006) consta de l'estructura interna de plantejament, nus i desenllaç.

El plantejament d'aquesta pel·lícula engloba el primer capítol identificat en l'estructura externa d'aquest film. En aquesta part es presenta als terroristes i, a continuació, l'inici d'un matí rutinari a l'aeroport de Newark.

Pel que fa al nus de la pel·lícula, aquest engloba els capítols 2, 3 i 4 assenyalats en l'estructura externa. En aquesta part és on es desenvolupa tota l'acció relacionada amb el segrest dels avions de l'11S i les catàstrofes que aquests van causar en assolir els seus objectius.

El desenllaç explica el final tràgic de la catàstrofe real que va tenir lloc el matí del dia 11 de setembre de l'any 2001. Aquest desenllaç concorda amb el capítol 5 identificat en l'estructura externa.

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

Pel que fa a altres temàtiques amb rerefons social, la primera referència a una influència de la vida real la trobem en la trama principal, degut a que la trama principal estigui basada ja, minut a minut, amb els successos desenvolupats l'11 de setembre de 2001.

De fet, aquell succés catastròfic del 2001 es considera l'episodi per excel·lència que precediria a la Guerra d'Afganistan i a l'adopció, per part del Govern nord-americà i els seus aliats, de la política anomenada Guerra contra el terrorisme.

En aquesta pel·lícula també apareix el protocol d'actuació que es va seguir des de les diferents institucions i centres de comandament del país i, també, la seva negligència.

Apareix la negligència política i governamental en aquesta pel·lícula mostrant el que va passar realment, ja que sabent que el United 93 havia estat segrestat i que es dirigia en direcció a Washington els militars no podien enviar els avions de

combat per enderrocar-lo perquè aquesta ordre només la pot donar el President dels EUA. No obstant, no es va arribar a temps i el President va donar l'ordre d'atac uns 20 minuts aproximadament després que el United 93 s'estavellés.

~ ASPECTES A COMENTAR:

United 93 (2006) és una pel·lícula que, amb el rerefons social del qual disposa i sabent que tota la història va passar casi exactament igual, manté a l'espectador amb els nervis i les emocions a flor de pell fins el final del film.

A diferència d'altres films estudiats en aquesta investigació, aquest és l'únic film en el qual els personatges principals que viuen la catàstrofe no se salven.

Un aspecte molt important d'aquesta pel·lícula són els crèdits que apareixen al final, aclarint dubtes i donant més informació del que realment va passar aquell dia. Els textos dels crèdits diuen el següent:

"Dels quatre avions segrestats aquell dia, el United 93 fou l'únic que no va aconseguir el seu objectiu. S'estavellà prop de Shanksville, Pennsilvania a les 10:03am. Ningú va sobreviure".

"Els comandants militars no van rebre la notificació de que el United 93 havia estat segrestat fins quatre minuts després de que aquest s'estavellés. Els avions de combat més propers estaven a 100 milles de distància".

"A les10:18am, el President va autoritzar als militars per combatre els avions segrestats. Davant la por d'un enderrocament accidental, els comandants militars van decidir no passar l'ordre als pilots que estaven a l'aire".

"Sobre les 12:06pm cada avió civil sobre Amèrica es va veure forçat a aterrar. En mig d'una mobilització militar sense precedents, l'espai aeri dels EUA va restar tancat fins a nou avís".

I, finalment, trobem el text que resa:

"Dedicat a la memòria de tots aquells que van perdre la seva vida l'11 de setembre, 2001".

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

La catàstrofe que es tracta en la pel·lícula *United 93* (2006) és un atac terrorista contra els Estats Units d'Amèrica.

La catàstrofe que es mostra és el segrest de 4 avions el dia 11 de setembre de l'any 2001 per part d'un grup de terroristes que pretenen impactar els avions segrestats en diversos punts importants dels EUA, concretament, les Torres Bessones, l'edifici del Pentàgon i la Casa Blanca.

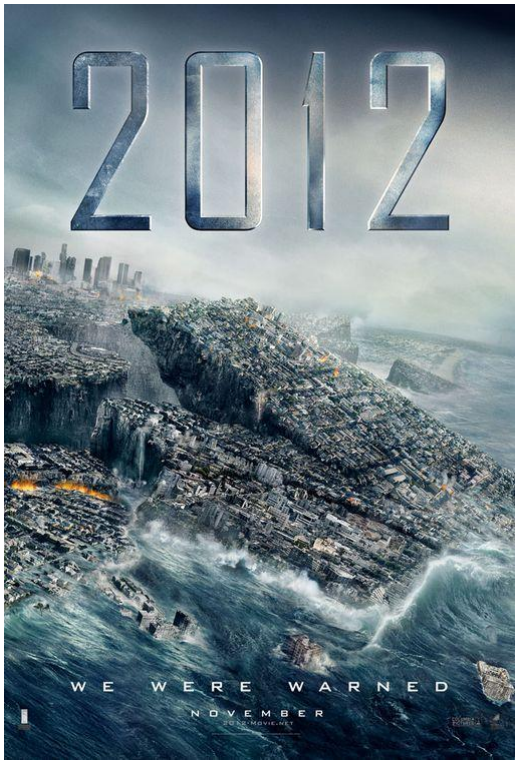
EFECTES ESPECIALS:

Taula 11: Efectes especials *United 93* (2006)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	Sí

Font: Pròpia

2012



Títol original: 2012.

Any: 2009.

Direcció: Roland Emmerich.

Duració: 158 minuts.

Guió: Roland Emmerich, Thomas Wanker.

Fotografia: Dean Semler.

Música: Harald Kloser, Thomas Wanker.

Productora: Columbia Pictures / Sony Pictures Entertainment.

Font: Film Affinity[34]

Imatge 11: Cartell 2012 (2009)

Repartiment: John Cusack, Chiwetel Ejiofor, Amanda Peet, Oliver Platt, Thandie Newton, Danny Glover, Woody Harrelson, Thomas McCarthy, Liam James, Morgan Lily, Zlatko Buric, Beatrice Rosen, John Billingsley, Johann Urb, Jimi Mistry

Nacionalitat: Estats Units d'Amèrica.

Sinopsi: En el calendari dels maies apareix assenyalat l'any 2012 com la data en la qual es produirà la fi del món, que anirà acompanyat de diverses catàstrofes naturals: erupcions volcàniques, tifons, glaceres que inundaran el planeta. Quan l'escriptor Jackson Curtis i els seus fills tornen a casa, una intensa activitat sísmica recorre la Costa Oest dels Estats Units.[35]

[34] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film403489.html (Recuperat 3 de juny, 2014)

[35] Font: http://www.filmaffinity.com/es/film403489.html(Recuperat 3 de juny, 2014)

ANÀLISI

ASPECTES NARRATIUS:

~ PERSONATGES:

La pel·lícula *2012* (2009) inclou una gran llista de personatges, dels quals en aquesta anàlisi s'han destacat els protagonistes, els personatges principals i alguns dels personatges secundaris més importants.

Pel que fa al paper protagonista es destaca el paper de dos personatges.

El principal protagonista és Jackson Curtis, un escriptor no gaire exitós que treballa com a xofer de limusina per a un poderós magnat rus i guanyar-se la vida.

El segon protagonista que trobem és el Dr. Adrian Helmsely, un geòleg i assessor científic del president dels Estats Units d'Amèrica.

La resta de personatges principals engloben el llistat següent:

Kate Curtis és l'ex dona de Jackson Curtis i estudiant de medicina. A la vegada, és la mare dels dos fills resultants del matrimoni entre ella i Jackson, Noah i Lilly Curtis. Relacionat amb Kate Curtis trobem el personatge secundari del Dr. Gordon Silberman, l'actual parella de Kate i el qual es dedica a la cirurgia plàstica.

Un altre personatge principal és Thomas Wilson que representa la figura del President dels Estats Units d'Amèrica. Lligat a aquest personatge trobem el personatge secundari de la seva filla, la Dra. Laura Wilson, experta en art.

Carl Anheuser representa el cap del Ganivet de la Casa Blanca.

Ens trobem amb el personatge de Charlie Frost, un personatge força pintoresc que està obsessionat en la ciència, la fi del món i en la teoria de la conspiració. A més, és un locutor de ràdio amateur des de la seva caravana situada al parc Yellowstone.

Un altre personatge important i que té molt a veure en el desenvolupament de la trama és Yuri Karpov, un multimilionari rus i ex boxejador.

Pel que fa als personatges secundaris s'identifiquen els següents:

El professor Frederick West, científic i amic de Helmsley.

Scotty, un ajudant de Helmsley i West.

El Dr. Satnam Tsurutani és el personatge d'un astrofísic que descobreix que els neutrons mutats de les erupcions solars estan escalfant l'escorça terrestre. Relacionat amb aquest personatge tenim el personatge d'Aparna Tsurutani, la seva esposa.

Tenzin és un treballador que treballa en la construcció de les arques i que intenta salvar la seva família. Amb aquest personatge apareix Nima, un monge budista i germà de Tenzin. També hi ha l'avi i l'avia Sonam, els respectius de Tenzin i Nima.

Apareixen 4 personatges secundaris més, relacionats amb un personatge principal, Yuri Karpov. El primer d'aquests és Tamara Jikan, una jove noia que representa ser la novia de Yuri. Trobem també Alec i Oleg Karpov, els dos fills bessons de Yuri. Finalment, relacionat amb aquests personatges hi ha Sasha, un pilot que treballa per a Yuri.

Harry Helmsley és el personatge que interpreta el pare d'Adrian, i el qual viatja en un creuer amb el seu amic Toni Delgotto.

El Capità Michaels és el capità de l'Arca 4.

Apareix també el personatge de Roland Picard, el director del Louvre, el qual mor en un cotxe bomba per ordre del govern dels Estats Units.

~ TEMPS:

La pel·lícula *2012* (2009) és un film en el qual l'acció es desenvolupa en un temps de 158 minuts.

El temps en el qual es desenvolupa la trama del film es divideix en quatre anys. La primera part del film succeeix l'any 2009.

Una segona part de la pel·lícula engloba l'any 2010.

També es desenvolupa una part de la trama en un petit moment de l'any 2011.

I, finalment, la trama principal es desenvolupa al llarg de l'any 2012.

~ ESPAI:

El film *2012* (2009) gaudeix de moltes localitzacions. En aquesta anàlisi s'han identificat les principals localitzacions en les quals es desenvolupa la història, exceptuant alguns llocs de molt poca importància.

Una part del film se situa a l'Índia, en una mina de coure fictícia.

Part de la trama també es desenvolupa a Washington D.C. i a l'interior de la Casa Blanca.

També apareix el Tibet, concretament una vall anomenada Cho Ming, la qual a la realitat no existeix.

En aquest film també hi ha la ciutat de París i el Louvre.

La trama també se situa a Londres, a l'interior de l'Empire Grand Hotel, també fictici.

Apareix també Manhattan Beach, a Califòrnia, on viu el protagonista.

Part de la trama es localitza al Parc Nacional Yellowstone, un parc situat majorment a l'Estat de Wyoming i que també s'estén fins l'Estat de Montana i Idaho.

Una petita part de la història també es desenvolupa en un creuer anomenat Genesis, el qual viatja pel mar del Japó quan el món arriba a la seva fi.

En el film també apareix la ciutat de Las Vegas amb la seva rèplica de la Torre Eiffel.

Una altra localització del film és la ciutat del Vaticà (Roma), concretament la plaça de Sant Pere, i l'interior de la Capella Sixtina.

Finalment, part del film també es desenvolupa a la República Popular de Xina, o també coneguda senzillament com a Xina.

~ TRAMA:

La trama principal de *2012* (2009) tracta sobre una catàstrofe natural fictícia que acaba amb el món tal i com es coneix. Degut a la mutació d'uns neutrons sorgis a partir d'una erupció solar, aquests causen que l'escorça terrestre augmenti la seva temperatura. A partir d'aquí, s'inicia un projecte internacional d'alta envergadura per salvar el que es pugui de la humanitat i del planeta Terra. L'objectiu és arribar a unes arques que els xinesos estan construint a Xina, on només hi tenen bitllet les persones més importants i més riques del món, deixant a la resta de la humanitat a l'espera de la seva destrucció.

Dins d'aquesta trama principal, hi ha diferents subtrames que expliquen les diferents històries dels personatges que hi apareixen.

Apareix la història del principal protagonista, Jackson Curtis, un escriptor no gaire exitós que treballa de conductor de limusina per a un multimilionari rus. Aquest personatge té una ex dona i dos fills, un nen i una nena. En la seva història es veu com els seus fills tenen una relació estranya amb el seu pare, el qual intenta durament guanyar-se el seu afecte. L'ex dona està sortint amb Gordon, un metge de cirurgia plàstica i que pensa que Curtis és un home estrany. Aquest personatge es creua amb el personatge de Charlie Frost, un maniàtic de la conspiració que l'avisa de la fi del món i que els facilita un mapa de Xina on hi ha les arques.

Adrian Helmsley és un geòleg que té un amic a l'Índia, Satnam Tsurutani, que és astrofísic i és qui descobreix, en els seus experiments a la mina de coure més profunda del món, que els neutrons del Sol han mutat fent que l'escorça terrestre desenvolupi un comportament semblant al d'un microones. Al llarg del film, el personatge d'Adrian Helmsley desenvolupa un paper molt important sobre l'evolució de la catàstrofe. Té al seu pare, Harry, de viatge en un creuer pel mar del Japó, qui treballa a l'orquestra del vaixell amb un amic seu, Tony Delgotto. El Tony, a la vegada, té al seu fill al Japó, el qual viu amb la seva dona i la seva filla, als quals no parla des de fa molt de temps.

Apareix la història del President dels Estats Units i altres històries lligades a la Casa Blanca. El President Wilson representa el paper del gran president dels Estats Units d'Amèrica que decideix no anar a les arques i sacrificar-se, quedant-se a la Casa Blanca per fer un comunicat i dirigir-se a la nació un últim cop. La seva filla, Laura Wilson, és experta en art i és la que s'encarrega de salvar totes les peces d'art més importants, tot i que ella desconeix que realment aquestes obres van en direcció a Xina, a les arques. Ella i el Dr. Helmsley comencen una història d'amistat que al final de la pel·lícula acaba amb final feliç.

Relacionades amb la Casa Blanca, trobem la subtrama que mostra tot el procés de gestió de crisi i relacions públiques que s'activa quan comença l'operació Cho Ming,

és a dir, l'operació que activa l'embarcament de totes aquelles persones que tenen bitllet per pujar a les arques i salvar-se. Amb el caos i tot el que passa, apareix la història de com moltes persones que havien de ser recollides per embarcar a les arques no arriben mai a ser rescatades i moren.

Apareix la història del multimilionari rus Yuri Karpov, un antic boxejador separat de la seva dona i que té al seu càrrec als seus dos fills bessons. Aquest està ajuntat amb una noia molt més jove, la Tamara. Aquesta noia coneix a la parella de la Kate, Gordon, perquè ell fou qui li va operar els pits per petició de Yuri. A la vegada, ella té una aventura amb el pilot que treballa per a Yuri, Sasha Hoho. Com que Yuri sap de l'aventura, ell no li compra el bitllet a ella i la deixa al mig de les muntanyes de Xina amb la família de Curtis.

Ens trobem, també, amb la subtrama que tracta la història del monge budista Nima. La seva història està relacionada amb el seu germà, Tenzin, que treballa en la construcció de les arques. Tenzin pretén col·lar al seu germà i al seu avi i àvia a les arques per un lloc secret que coneix. Durant el camí cap a les arques el monge i els avis es troben amb la família de Curtis, el Gordon i la Tamara, als quals recullen i també col·len a l'interior de l'arca.

~ ESTRUCTURA EXTERNA:

L'estructura externa de la pel·lícula *2012* (2009) gaudeix de cinc capítols.

El primer capítol que s'identifica en aquest film és el que engloba l'any 2009 i l'any 2010. Aquest capítol va del primer minut de la pel·lícula al minut 11:18. Aquest es divideix en sis parts.

Parts capítol 1	**Minuts**
Part I	Minut 0 al minut 4:35
Part II	Minut 4:36 al minut 6:53
Part III	Minut 6:54 al minut 8:32
Part IV	Minut 8:33 al minut 9:23

Part V	Minut 9:24 al minut 10:11
Part VI	Minut 10:12 al minut 11:18

El segon capítol de la pel·lícula engloba la major part de la trama desenvolupada al llarg de l'any 2012. Aquest capítol està dividit en cinc parts.

Parts capítol 2	**Minuts**
Part I	Minut 11:19 al minut 20:31
Part II	Minut 20:32 al minut 26:04
Part III	Minut 26:05 al minut 41:25
Part IV	Minut 41:26 al minut 49:54
Part V	Minut 49:55 al minut 52:49

El capítol 3 d'aquesta pel·lícula, el qual engloba del minut 52:50 al minut 102:24, està dividit en sis parts.

Parts capítol 3	**Minuts**
Part I	Minut 52:50 al minut 62:28
Part II	Minut 62:29 al minut 75:55
Part III	Minut 75:56 al minut 78:17
Part IV	Minut 78:17 al minut 81:33
Part V	Minut 81:34 al minut 90:41
Part VI	Minut 90:42 al minut 102:24

El capítol 4 d'aquesta pel·lícula, el qual engloba del minut 102:25 al minut 137:30, està dividit en quatre parts.

Parts capítol 4	**Minuts**
Part I	Minut 102:25 al minut 106:40
Part II	Minut 106:41 al minut 109:41
Part III	Minut 109:42 al minut 115:54
Part IV	Minut 115:55 al minut 137:30

El capítol 5 d'aquesta pel·lícula, el qual engloba del minut 102:25 al minut 137:30, està format només per una part.

Parts capítol 5	Minuts
Part I	Minut 137:31 al minut 158

~ ESTRUCTURA INTERNA:

L'estructura interna de *2012* (2009) està formada per la típica estructura narrativa, és a dir, plantejament, nus i desenllaç.

El plantejament d'aquesta pel·lícula és un plantejament força diferent al que es considera un plantejament en la narració, ja que en aquest film, aquesta introducció ja té guspires de la catàstrofe imminent que es desenvoluparà al llarg del nus.

S'estableix, doncs, a partir de l'anàlisi de l'estructura externa que el plantejament engloba el capítol 1 i part del capítol dos, fins el minut 41:25, a partir del qual comença el caos i les catàstrofes provocades per la catàstrofe general.

El nus de la pel·lícula engloba la resta del capítol 2 i els capítols 3 i 4. En aquesta part és on es desenvolupa tota l'acció del film i totes les grans catàstrofes que acaben amb el món tal i com es coneix. El nus, doncs, comença al minut 41:26 i acaba al minut 137:30.

El desenllaç del la pel·lícula comprèn l'últim capítol identificat en l'estructura externa, en el qual la catàstrofe amaina i part de la població mundial que està a bord de les arques se salva.

ALTRES ASPECTES:

~ ALTRES TEMÀTIQUES:

En la pel·lícula *2012* (2009) s'identifiquen diverses temàtiques amb rerefons social, algunes de les quals s'han tractat en el marc teòric d'aquesta investigació.

Un dels temes importants a comentar és tota aquesta idea de conspiració i crisi mundial latent que apareix al llarg del film. És a dir, el món se'n va en orris i els caps d'Estat ho amaguen.

Lligat a aquest tema apareix la figura del president dels Estats Units d'Amèrica representada per un president negre, interpretem que fent referència al govern de Barack Obama.

Apareix la idea de la fi del món relacionada amb altres prediccions anteriors i a les quals ningú ha considerat possibles, com la predicció del Maies.

S'identifiquen també, varies teories científiques, com per exemple la hipòtesi que va proposar Charles Hapgood, l'any 1958, que explicava que l'eix de la Terra s'ha desplaçat diverses vegades al llarg de història del planeta. Aquesta teoria va rebre el nom del "Desplaçament de l'escorça terrestre" i es veu exemplificada en el film quan, durant la catàstrofe, l'escorça es mou convertint un dels Estats dels EUA amb el Pol Nord i fent que, quan la catàstrofe ja ha passat, el punt més alt del món ja no és l'Himàlaia, sinó un massís muntanyós a l'Àfrica del Sud.

Apareix la importància de la ciència i la importància dels experiments i avenços científics, els quals en el film aporten una justificació possible i comprovable a la catàstrofe imminent.

En la pel·lícula s'identifica també la importància de les classes riques, les quals són les úniques que es poden permetre comprar els bitllets per embarcar a les arques

que salvaran a la humanitat, vers la gent normal del carrer que mor en la catàstrofe.

Hi ha la importància dels Estats Units d'Amèrica com a principal potència mundial i les crítiques al G8, un grup de països que per la seva gran força política, econòmica i militar són considerats els més importants a escala global.

S'identifica, també, la introducció en el guió del record de l'accident que va causar la mort de Lady Diana, princesa de Gal·les, i el qual va crear rumors de conspiració i d'assassinat.

~ ASPECTES A COMENTAR:

Val a dir, que fet aquest estudi a l'any 2014, els efectes que pot generar el veure aquest film a dia d'avui potser no són tan notoris com els que va generar quan el film es va estrenar l'any 2009.

La societat pot no creure plenament amb les prediccions que s'han fet al llarg de la història de la humanitat sobre la fi del món, però referent a la predicció del Maies, la qual deia que el món arribaria a la seva fi el dia 21 de desembre de l'any 2012, aquell dia tothom tenia un ull posat al cel i un recel de si veurien sortir el Sol el dia 22.

Estrenat, doncs, l'any 2009, i a l'espera de veure què passaria el 21/12/2012, aquest film va tenir una repercussió social molt forta. Els públics van tenir tres anys per considerar les opcions i pensar sobre el tema per veure finalment que el dia 21/12/2012 fou un dia molt normal per al planeta Terra.

2012 (2009) és una pel·lícula de 158 minuts en el qual es representa una continua catàstrofe que pretén acabar amb la humanitat i el planeta Terra. És un film llarg i difícil d'analitzar per les moltes subtrames que inclou i localitzacions diferents en les quals es desenvolupa l'acció.

La gran quantitat d'efectes especials que fa que aquesta sigui una de les pel·lícules més representatives del gènere de catàstrofe dels últims anys, ofereix a l'espectador dues hores de completa acció i espectacularitat.

TIPOLOGIA DE LA CATÀSTROFE:

En la pel·lícula *2012* (2009) la tipologia de catàstrofe que s'identifica és una catàstrofe natural provocada per la mutació dels neutrons d'una erupció solar i els quals actuen com a una nova partícula nuclear. Aquesta mutació fa que la temperatura de l'escorça del planeta Terra augmenti deliberadament.

Amb aquet augment de temperatura, es comencen a produir grans terratrèmols i s'obren falles a diferents parts del planeta. A partir d'aquí tota l'escorça terrestre comença a moure's i succeeix un dels principals clímax de la catàstrofe, l'explosió de la Caldera de Yellowstone, o també coneguda sota el nom de supervolcà de Yellowstone.

És en aquest moment quan el món se'n va en orris. El moviment de les plaques tectòniques i els terratrèmols originen grans tsunamis proporcionals al grau de gravetat dels sismes, i així el món comença la seva pròpia destrucció.

EFECTES ESPECIALS:

Taula 12: Efectes especials *2012* (2009)

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	Sí
Efectes mecànics	Sí
Efectes de so	Sí
Efectes de maquillatge	Sí
Efectes digitals	Sí

Font: Pròpia

6. RECOLLIDA DE RESULTATS

Aquest projecte ha constat, en part, de l'estudi quantitatiu dels efectes especials que es poden identificar, en aquest cas, en les diferents pel·lícules del gènere de catàstrofe analitzades en aquesta investigació.

A continuació, es procedirà a la recollida de les dades obtingudes en cada anàlisi i plasmar-les, posteriorment, en un valor numèric. A partir d'aquest valor numèric obtingut dels anys 70, 90 i 2000 es procedirà a fer la comparativa per tal de veure quina ha estat l'evolució dels efectes especials en aquestes dècades.

Mitjançant les taules elaborades i contestades en l'anàlisi de les quatre pel·lícules estudiades dels anys 70, els resultats són els següents:

Taula 13: Resultats efectes especials anys 70

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	4/4
Efectes mecànics	4/4
Efectes de so	4/4
Efectes de maquillatge	4/4
Efectes digitals	0/4

Font: Pròpia

Pel que fa als resultats obtinguts de les tres pel·lícules de catàstrofe representatives dels anys 90, s'han obtingut els següents resultats:

Taula 14: Resultats efectes especials anys 90

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	3/3
Efectes mecànics	3/3
Efectes de so	3/3
Efectes de maquillatge	3/3
Efectes digitals	3/3

Font: Pròpia

Finalment, a partir de l'anàlisi de les quatre pel·lícules del gènere de catàstrofe més representatives dels anys 2000 els resultats pel que fa a la utilització dels efectes especials són els següents:

Taula 15: Resultats efectes especials anys 2000

Efectes especials	**Sí / No**
Efectes òptics	4/4
Efectes mecànics	4/4
Efectes de so	4/4
Efectes de maquillatge	4/4
Efectes digitals	4/4

Font: Pròpia

7. CONCLUSIONS

L'objectiu principal d'aquest projecte ha estat identificar l'evolució del cinema de catàstrofe nord-americà comparant alguns dels llargmetratges més representatius d'aquest gènere cinematogràfic de les dècades dels 70, 90 i, finalment, del 2000.

Per tal d'assolir aquest objectiu principal es va decidir analitzar a fons el conjunt de llargmetratges escollits.

En primer lloc, l'anàlisi ha estat basada en l'estudi formal de les pel·lícules per extreure'n la influència i el rerefons social per tal de comprovar que l'evolució de la producció del gènere de catàstrofe està íntegrament lligat a les temàtiques socials de cada període de temps.

En segon lloc, s'ha procedit a identificar les tipologies de catàstrofe en les quals es basa cada pel·lícula, i intentar relacionar-les amb aquestes influències socials a les quals s'ha fet referència en el paràgraf anterior. A partir de l'anàlisi d'aquestes catàstrofes, del seu desenvolupament i del tractament d'aquestes en els films, s'ha intentat, també, establir alguna relació amb la situació social de cada dècada.

Finalment, en tercer lloc, s'ha procedit a analitzar aquesta evolució del cinema de catàstrofe segons l'evolució de les tecnologies. A partir de la identificació dels cinc tipus d'efectes especials coneguts, s'ha comparat el cinema de catàstrofe dels anys 70 vers els 90 i vers els 2000, per tal de justificar l'evolució d'aquests gènere cinematogràfic des d'una perspectiva socio-tecnològica.

- **Influències socials en el cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 70, 90 i 2000**

Pel que fa a les pel·lícules de catàstrofe analitzades i pertanyents a la dècada dels 70, de tots els aspectes socials que s'han identificat s'ha arribat a l'establiment d'un rerefons social característic d'aquesta dècada.

En el cinema de catàstrofe dels any 70 una de les principals i màximes influències socials és la importància que va adoptar el Dòlar ($) en aquesta dècada. En tots els llargmetratges nord-americans estudiats, doncs, es veu plasmat el paper fonamental del Dòlar.

Relacionat amb la importància del Dòlar hi ha la crítica social a les grans empreses, companyies o institucions. En totes les pel·lícules estudiades dels 70, les catàstrofes són degudes, majoritàriament, a la negligència d'aquestes empreses, companyies i institucions i els seus directius, ja que durant la trama aquests grups i els seus representants donen més importància als diners i als beneficis econòmics que a la seguretat dels altres, la qual queda reduïda a un segon pla. Dintre d'aquest aspecte també s'ha identificat la crítica a la corrupció i inseguretat política i a la irresponsabilitat de les persones que, en les pel·lícules, estan a càrrec de la seguretat de la resta.

Aquests aspectes identificats troben fàcilment la seva influència en la situació en la qual es van veure immersos els Estats Units d'Amèrica durant els anys 70, els quals sortien d'una forta crisi i es van trobar amb la forta crisi política sorgida del cas Watergate.

Un altre aspecte concloent que plasma la societat d'aquella època és l'aparició de les aparences de la típica família americana. L'aparició, doncs, de matrimonis infeliços que s'enganyen, però que tot i la infelicitat i la catàstrofe interna segueixen aparentant que tot està bé. És pot identificar aquest aspecte com a una metàfora a la situació dels Estats Units d'Amèrica als anys 70, els quals per molt

problemes en els quals es trobessin social i políticament parlant, intentaven plasmar aquesta idea de seguretat i tranquil·litat a través del cinema.

A part, una altra influència molt notòria que apareix en les pel·lícules de catàstrofe dels anys 70 és el paper que adopten els mitjans de comunicació. Relacionant aquest aspecte amb la crítica a les empreses i governs i als seus caps, a partir de la catàstrofe, aquests es preocupen més per com els afectarà la notícia de la catàstrofe quan aparegui als mitjans de comunicació que d'intentar arreglar el problema.

En la dècada dels 90 es veuen clarament els canvis que ha assolit el gènere cinematogràfic de catàstrofe. És en aquesta dècada, quan la temàtica de les pel·lícules dóna més importància a la catàstrofe en si que a les històries personals en les quals es troben els seus personatges.

Un aspecte rellevant identificat a la dècada dels 90 i que també és possible identificar-lo exitosament a la dècada dels 2000 és la importància política i militar dels Estats Units d'Amèrica, així com els protocols d'actuació de l'exèrcit nord-americà, i del Govern dels EUA i la Casa Blanca, per tal de tractar l'amenaça o catàstrofe.

En les pel·lícules de catàstrofe estudiades dels anys 90 sobresurt la temàtica bèl·lica, la qual s'inspira directament en situacions en les quals la societat americana s'ha vist involucrada. Els fets amb un rerefons bèl·lic més importants es basen amb la introducció del nomenament de conflictes com la Guerra del Vietnam, la Guerra del Golf Pèrsic i la Guerra Freda.

A partir de l'anàlisi dels llargmetratges de catàstrofe nord-americans dels 90 s'ha pogut establir la importància que pren la idea del terrorisme a partir de l'any 95, quan els EUA van començar a tenir seriosos conflictes amb aquest aspecte.

Per últim, un aspecte molt important que sorgeix en el cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 90, i sobretot relacionat amb el terrorisme, és la destrucció

metafòrica del poder dels Estats Units d'Amèrica a partir de la destrucció dels símbols més emblemàtics de la societat nord-americana. Aquesta influència real s'ha pogut identificar tan en les pel·lícules de catàstrofe estudiades dels anys 90 com en les del 2000.

Analitzades les principals pel·lícules representatives dels anys 2000 s'han pogut identificar dos aspectes amb rerefons social molt importants.

El primer aspecte amb rerefons social que s'ha trobat ja s'havia identificat també en les pel·lícules dels 90, essent aquest l'aparició del terrorisme. En els anys 90, sobretot a partir dels atacs terroristes dels anys 96 i 98, es va començar a notar aquesta influència social que tractava el terrorisme real en les pel·lícules de catàstrofe. No obstant, el clímax de la influència del terrorisme real en el cinema de catàstrofe no s'identifica amb tota la seva excel·lència i importància fins entrats els 2000. Això, doncs, està explícitament relacionat amb els atacs de l'11 de setembre de 2001 que van submergir els Estats Units d'Amèrica en una catàstrofe a gran escala. Tot i que no totes les pel·lícules analitzades de la dècada del 2000 tracten sobre el terrorisme, en aquestes s'introdueix aquest concepte com a possible justificació de la catàstrofe que s'està desenvolupant.

El segon aspecte amb rerefons social trobat en les pel·lícules de catàstrofe dels anys 2000 és l'intent de conscienciació social pel que fa al tema del canvi climàtic i l'escalfament global. La justificació de la utilització d'aquest factor tant important avui dia en el cinema de catàstrofe la trobem en el moviment social de la preocupació pel medi ambient que es va originar l'any 1986 quan Svante Arrhenius va utilitzar per primer cop el concepte de canvi climàtic.

Des de l'any 1986, doncs, el món ha començat a preocupar-se realment pel canvi climàtic i l'escalfament global, ja que probablement és un dels factors més reals i científicament comprovables que podrien causar una catàstrofe real que acabés amb la humanitat i el món tal i com es coneix.

En les pel·lícules de catàstrofe estudiades en la dècada dels 2000 aquest factor climàtic amb rerefons social inclou altres factors en els quals la societat ha participat.

Comparant, doncs, tots aquests aspectes identificats en el cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 70, 90 i 2000 es pot concloure que les influències socials que rep aquest gènere cinematogràfic són molt fortes.

Amb els resultats obtinguts a partir de la investigació s'han establert grans diferències pel que fa al cinema d'aquestes dècades. En l'anàlisi s'ha pogut identificar i comprovar que el cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 70 no basava les seves pel·lícules en l'explicació a fons de la catàstrofe; senzillament es buscaven temàtiques que poguessin representar una catàstrofe i a partir d'aquí es realitzaven les pel·lícules. No obstant, les pel·lícules de catàstrofe dels anys 90 i 2000 donen gran importància a la justificació social i científica de les catàstrofes que es tracten es aquestes pel·lícules.

Es pot concloure, també, que l'objectiu principal dels llargmetratges del cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 70 era entretenir els públics amb una història horrible i caòtica que amenaçava la humanitat sense haver de justificar-ne el perquè; probablement perquè alguns dels temes tractats encara no estaven prou desenvolupats o perquè no hi havia prou coneixement sobre les causes que podien originar aquestes catàstrofes i dels efectes que podien desenvolupar. Un altre motiu per justificar aquest fet es troba en el marc teòric d'aquest projecte, quan en un moment determinat s'explica que, tot i que el cinema d'aquella època tractava catàstrofes, el que representava per a l'audiència era una forma per evadir-se de la dura realitat dels EUA dels anys 70.

D'altra banda, és pertinent concloure que s'ha identificat un ideal o intent de conscienciació en les pel·lícules de catàstrofe dels anys 90 i 2000 estudiades en aquest projecte. És a dir, el cinema de catàstrofe de la indústria de Hollywood de les darreres dècades utilitza, a partir d'aquests films, el rerefons social que pot

causar alguna catàstrofe futura que amenaci a la humanitat per involucrar la societat a fer les coses d'una manera diferent.

- **Característiques i tipologies de les catàstrofes en el cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 70, 90 i 2000**

En l'anàlisi de les tipologies de catàstrofe que es plasmen en les pel·lícules nord-americanes d'aquest gènere cinematogràfic s'han pogut identificar diversos factors dels anys 70 que canvien en les dècades dels anys 90 i 2000.

Un cop analitzades les tipologies de catàstrofe de cada dècada es pot concloure que hi ha diferències considerables de les catàstrofes que es plasmaven a la gran pantalla en els anys 70 a les catàstrofes dels anys 90 i 2000.

Tot i que les pel·lícules del cinema de catàstrofe nord-americà que s'han estudiat són considerades de les més representatives d'aquesta dècada, s'ha pogut observar que les catàstrofes que es desenvolupen són catàstrofes a petita escala. És a dir, les catàstrofes dels 70 amenaçaven a una molt reduïda part de la humanitat, com els habitants d'una illa, els passatgers d'un transatlàntic, els convidats a una inauguració d'un gratacel o, també, els passatgers d'un avió.

D'altra banda, en les pel·lícules dels anys 90 i 2000 les catàstrofes esdevenen una amenaça mundial en tota regla. És a dir, catàstrofes que, ara sí, posen en perill a tota la humanitat i, fins i tot, a la conservació del planeta Terra tal i com es coneix fins al moment.

L'altra diferència entre les catàstrofes cinematogràfiques nord-americanes dels anys 70, 90 i 2000 que s'ha pogut observar en aquest estudi és la manera com es tracten aquestes catàstrofes.

En els anys 70 és observable que les catàstrofes senzillament succeïen i, a partir, d'aquí, els personatges han d'intentar salvar-se i acabar amb la catàstrofe de la manera més rudimentària. Així doncs, es pot concloure que en el cinema de

catàstrofe nord-americà dels any 70 la justificació o estudi de la catàstrofe al llarg de la pel·lícula no era quelcom rellevant.

No obstant, en les pel·lícules estudiades dels 90 i 2000, la catàstrofe és, en alguns casos, previsible, estudiada durant tota la trama i justificada. S'observa, també, la justificació de les catàstrofes a partir d'un raonament social o científic.

- **L'evolució del cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 70, 90 i 2000 pel que fa a la utilització de les tecnologies**

Finalment, després de tot l'estudi exhaustiu del cinema de catàstrofe nord-americà de les dècades dels anys 70, 90 i 2000 es pot concloure que les tecnologies han tingut molt a veure en el seu procés d'evolució.

A partir de l'estudi realitzat s'ha pogut observar que, dels cinc efectes especials que es coneixen, les pel·lícules de catàstrofe estudiades pertanyents a la dècada dels 70 utilitzen els quatre primers. És a dir, en tots els llargmetratges analitzats s'ha observat la utilització d'efectes òptics, mecànics, sonors i de maquillatge. En cap d'aquests films s'han observat tècniques d'efectes digitals per la manca d'aquests en aquella època.

D'altra banda, analitzades les pel·lícules dels 90 i 2000 s'ha pogut comprovar com totes elles utilitzen majoritàriament totes cinc tipologies d'efectes especials coneguts.

L'aparició i utilització del digital es fa molt plausible en l'evolució del cinema de catàstrofe nord-americà dels anys 90 i 2000, ja que no s'ha trobat cap rastre d'efectes especials en la dècada dels 70.

Un aspecte que es pot justificar amb l'aparició del digital i l'evolució dels efectes especials és la tipologia de les catàstrofes i el seu grau de destrucció.

En el punt anterior, s'ha comentat que les catàstrofes dels anys 70 són a petita escala, mentre que a partir del 90 i, sobretot, del 2000, les catàstrofes s'expandeixen a catàstrofes mundials. El motiu pel qual s'observa aquest canvi, a part de la influència de les tendències socials de les quals s'ha parlat anteriorment dels anys 70, pot ésser la falta de recursos tècnics als anys 70 per tal de reproduir una catàstrofe mundial

D'aquesta manera, es pot concloure que les noves tecnologies i, sobretot l'aparició i perfeccionament del digital, han afavorit l'evolució positiva del gènere cinematogràfic de catàstrofe nord-americà.

8. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

- **Llibres**

Vizcaíno Gómez, Antonio David (2003). *Las comunicaciones en la ciència ficción* (1ª ed.). Màlaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga.

Darley, Andrew (2002). *Cultura visual digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Quintana, Àngel (2011). *Después del cine. Imagen y relaidad en la era digital*. (1ª ed.). Barcelona: ACANTILADO Quaderns Crema, S.A.U.

Bassa, J., i Freixas, R. (1993). *El cine de ciència ficción: Una aproximación* (1 ª ed.). Ciutat: Ediciones Paidós.

Gomery, Douglas. (1986). *Hollywood: el sistema de estudios.* (1ª ed.). Madrid: Verdoux, S.L.

Abrams, N., Bell, I., i Udris, J., (2001). *Studying Film* (1ª ed.). Londres: Hodder Arnold Publication.

García González, M. Nieves (2008). *Periodismo, publicidad, cine, comunicación audiovisual y relaciones públicas. Iconos para un lenguaje democrático: Un enfoque interdisciplinar para el aprendizaje de los estudios superiores*. (1ª ed.). Madrid: Editorial Fragua.

Palacios, J., Gubern, R., Rubio, F. G., Hormigos, M., Navarro, A. J., Alarcón, T. L., i Pedraza, P. (2011). *Apocalipsis ya: El cine del fin del mundo* (1ª ed.). València: Sendemà Editorial

Asimov, Isaac. (1979). *A choice of catastrophes: the disasters that threaten our world*. (1ª ed.). Nova York: Simon & Schuster.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen de la era digital* (1ª ed.). Madrid: Espasa Libros S. L. U.

Rombes, Nick. (2009). *Cinema in the Digital Age*. (1ª ed.) Londres: Wallflower Press

De la Riva Vegas, Pere. (1999). *Història del cinema i la televisió* (1ª ed.) Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya

Altman, Rick. (1999). *Los géneros cinematográficos*. (1ª ed.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Lev, Peter. (2000). *American films of the 70s: Conflicting visions*. (1ª ed.). Estats Units d'Amèrica: University of Texas Press

- **Llibres electrònics amb URL**

Kagarlitski, Y. (1974). *Chto Takoie Fantastika? (¿Qué es la ciència-ficción?)*. Recuperat 10/05/2014, a http://scholar.google.es/scholar?cluster=2987529147583766106&hl=es&lr=lang_es%7Clang_en&as_sdt=0,5

Wright, Steve. (1947). *Compositing visual effects*. Recuperat 20/06/2014, a http://www.sciencedirect.com/science/book/9780240817811

- **Revistes electròniques**

González Requena, J. (2002). 11 de Septiembre: *escenarios de la Posmodernidad*. *Trama y fondo: revista de cultura* (nº 12), 7-18. Recuperat 06 de juny 2014, a http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248487

Imbert, G. (2002). Azar, conflicto, accidente, catástrofe: *figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo desfçorico)*. *Trama y fondo: revista de cultura* (nº 12) 19-30. Recuperat 04/06/2014, a http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248489

Molino García, R. (2012). El discurso del miedo apocalíptico y sus representaciones cinematográficas durante la Guerra Fría. *Comunicación y Ciudadanía*. (nº 6) 6-15. Recuperat 09/06/2014, a http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4321760

Poveda Criado, M. A., Thous Tuset, C., i Gómez Martínez, P. J. (2012)El tratamiento de la crisis económica y financera en Hollywood. *Comunicación y hombre: revista interdisciplinar de ciències de la comunicación y humanidades*. (nº 8) 25-40. Recuperat 09/06/2014, a http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4087150

Ramonet, I. (1978). El "cine de catàstrofes" norteamericano: *Ficciones para una crisis histórica*. *Tiempo de historia*. (nº 40) 84-93. Recuperat 06/07/2014 a http://www.tiempodehistoriadigital.com/mostradorn.php?a%F1o=IV&num=40&imagen=84&fecha=1978-03-01

Pamies, J. (1975). Catastrofe mania. *Revista del Centre de Lectura de Reus.* (nº277) 1771-1772. Recuperat 20/06/2014 a http://www.raco.cat/index.php/RevistaCLR/article/view/139714/248811

Brusi, D. (2008) Simulando catástrofes: *recursos para la enseñanza de los riesgos naturales*. *Alambique: Didáctica de las Ciencias Experimentales.* (nº55) 32-42, Recuperat 03/06/2014 a http://m.dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/2861/simulando_catastrofes.pdf?sequence=1

Porretta, D. (2011). El gran espectáculo de la destrucción urbana. *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*. (nº 21-22). 45-52. Recuperat 05/06/2014 a http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3910830

- **Diaris electrònics**

Gray, T. (6 de noviembre, 2009). Destroying the Earth, over and over again. *The New York Times*. Recuperat 05/07/2014 a http://www.nytimes.com/2009/11/08/movies/08gray.html?pagewanted=all&module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C%7B%222%22%3A%22RI%3A13%22%7D&_r=0

Wallace, C. (19 de juliol, 2013). These days, the End is always near. *The New York Times*. Recuperat 05/07/2014 a http://www.nytimes.com/2013/07/21/movies/disaster-films-plague-the-box-office.html?pagewanted=all&module=Search&mabReward=relbias%3Aw%2C%7B%222%22%3A%22RI%3A13%22%7D

Chan, S. (26 de decembre, 2007). The irresistible urge to destroy New York on screen. *The New York Times*. Recuperat 03/07/2014 a http://cityroom.blogs.nytimes.com/2007/12/26/the-irresistible-urge-to-destroy-new-york-on-screen/?module=Search&mabReward=relbias%3Aw%2C%7B%222%22%3A%22RI%3A13%22%7D

Fisher, M. (14 de juny, 2012). Watergate at 40: *The long shadow of the 'national nightmare'*. Recuperat 02/07/2014 a http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/latest-headlines/2010/08/25/gJQAKVYcdV_story.html

- **Vídeo (Youtube)**

Casey, J. (2014, maig 6). *The evolution of visual effects* [vídeo]. Recuperat juliol 15, 2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=0BYovvLhy7A#t=105

Televisió Nacional de Xile (TVN). (2010, febrer 19). *Efectos especiales* [vídeo]. Recuperat juliol 15, 2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=XmGyAL3X48w

The Jaws Archives. (2012, juliol 18). *Jaws: The inside story – Documentary* [vídeo]. Recuperat 18/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=pC3bh0Yj-Fs

M, Mich. (2012, abril 16). *The making of Titanic behind the scenes part 6 of 10* [vídeo]. Recuperat 15/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=9cMQtJBBBRs

BBC. (2011, novembre 02). *Director's Cut: Paul Greengrass on United 93 – Film 2011 with Claudia Winkleman – BBC One* [vídeo]. Recuperat 13/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=-kRmYdtEoLk

Bernard, M. (2009, octubre 18). *VFX Breakdowns – Digital Domain – Day after tomorrow (wàter)* [vídeo]. Recuperat 16/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=A0jR4mAVx3Y

CraigWeaverTV. (2009, octubre 10). *Day after tomorrow behind the scenes* [vídeo]. Recuperat 16/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=l4we0VkG90k

Gesu33. (2009, octubre 17). *2012 – Special effects on set* [vídeo]. Recuperat 10/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=5cQ3krVZgaw

CGChannel.com. (2010, març 29). Making of *2012* [vídeo]. Recuperat 09/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=5aMXmxQBsoA

2012- on Blu-ray & DVD. (2009, novembre 12). *Watch the 2012 special effects vlog – "Yellowstone eruption"* [vídeo]. Recuperat 13/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=Sp8KQ16bBSU

Дмитрий Белинский. (2011, 23 novembre). *The making of war of the worlds (2005) – Designing tripods and aliens* [vídeo]. Recuperat 10/07/2014 des de https://www.youtube.com/watch?v=6IN0Vjcl7TY

- **Webs**

Memo.com.co (2001). *Condiciones Internacionales: La Gran Depresión de 1930.* Recuperat 30/05/2015, des de http://www.memo.com.co/fenonino/aprenda/historia/republica-liberal2.html

Biografiasyvidas.com (2004-14). *Biografia: Yuri Gagarin*. Recuperat 31/05/2014, des de http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gagarin.htm

Astronautix.com. *Encyclopedia Astronautica: Telstar*. Recuperat 31/05/2014, des de http://www.astronautix.com/craft/telstar.htm#more

Nasa Administrator. (2013). *Apollo. July 20, 1969: One Giant Leap For Mankind*. Recuperat 31/05/2014, des de http://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/apollo11_40th.html#.U4mak_l_vLl

Texas Instruments. *What is Digital Cinema*. Recuperat 01/06/2014, des de http://www.dlp.com/cinema/dlp-cinema/

Manu Argüelles. *La tecnologia digital en el cine*. Recuperat 03/06/2014, des de http://www.elespectadorimaginario.com/pages/abril-2009/investigamos/tecnologia-digital.php

Oficina Catalana del Canvi Climàtic. Generalitat de Catalunya (2014). *El canvi climàtic*. Recuperat 25/06/2014 a

http://www20.gencat.cat/portal/site/canviclimatic/menuitem.c4833b494d44967f9b85ea75b0c0e1a0/?vgnextoid=3eea1743177d6210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&vgnextchannel=3eea1743177d6210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&vgnextfmt=default&newLang=es_ES

Claqueta. (2005). *Efectos Especials en el cine*. Recuperat 26/06/2014, des de http://www.claqueta.es/articulos/efectos-especiales-en-el-cine.html

MEYproducciones. (2013). *La historia de los efectos especiales*. Recuperat 28/06/2014, des de http://meyproducciones.com/?p=13836

Allmovie. (2014). *Roland Emmerich*. Recuperat 09/07/2014, des de http://www.allmovie.com/artist/roland-emmerich-p88961

IMDb. (1990-2014). *Roland Emmerich*. Recuperat 09/07/2014, des de http://www.imdb.com/name/nm0000386/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

http://www.enciclopedia.cat/

http://watergate.info/