


EL CINE ‘CLIFI’ Y LA RENTABILIDAD DE SALVAR EL PLANETA. ANÁLISIS DE LOS CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN EN ESPAÑA ENTRE 2000 Y 2019

‘CliFi’ movies and the profitability of saving the planet. Analysis of the production, distribution and exhibition’s contexts in Spain between 2000 and 2019

Dr. David VICENTE TORRICO

Personal Asociado en Formación en la Universidad de Valladolid, España

E-mail: david.vicente.torrico@uva.es

 <https://orcid.org/0000-0003-0379-6086>

Fecha de recepción del artículo: 16/07/2021

Fecha de aceptación definitiva: 08/10/2021

RESUMEN

La sociedad del siglo XXI se enfrenta a la emergencia climática, un fenómeno científico que se ha incorporado con fuerza a las esferas política, mediática y social. Su inclusión entre los Objetivos de Desarrollo de la ONU, el incremento de la cobertura informativa y la reciente movilización de la ciudadanía han actuado como catalizadores de un relato marcado tradicionalmente por más sombras que luces. En nuestra investigación proponemos un estudio de agenda en torno a la incorporación del contenido ‘CliFi’ (ficción climática) a las carteleras españolas entre los años 2000 y 2019. A partir de la ficha técnica que presentan los 92 títulos que componen la muestra, ofrecemos un estudio de las variables que delimitan los contextos de producción, distribución y exhibición, con el objetivo de detectar una posible tematización, la consolidación de grupos de trabajo o su rentabilidad en términos económicos y su éxito en certámenes internacionales. Los resultados revelan la madurez alcanzada por la ficción climática en la industria del cine, con una producción estabilizada, reconocida y rentable, pese a la atomización de los equipos responsables de los proyectos analizados.

Palabras clave: cine; CliFi; emergencia climática; producción; distribución; exhibición.

ABSTRACT

Twenty-first century society is facing the climate emergency, a scientific phenomenon that has been strongly incorporated into the political, media and social spheres. Its inclusion in the UN Development Goals, the increase in news coverage and the recent mobilization of citizens have acted as catalysts for a narrative traditionally marked by more shadows than lights. In our research we propose an agenda study on the incorporation of the ‘CliFi’ (climate fiction) content in Spanish movie theatres between 2000 and 2019. Based on the technical specifications of the 92 titles that make up the sample, we offer a study of the variables that delimit the contexts of production, distribution, and exhibition, with the

aim of detecting a possible thematization, the consolidation of working groups or their profitability in economic terms and their success in international competitions. The results reveal the maturity achieved by climate fiction in the film industry, with an established, recognized and profitable production, despite the atomization of the teams responsible for the projects analyzed.

Key words: cinema; CliFi; climate emergency; production; distribution; screening.

Introducción

El cine, tras más de 100 años de historia, se ha consolidado como un medio de comunicación social con una entidad propia y singular, amparado en una dinámica narrativa y unos códigos de expresión específicos que marcan la diferencia respecto al relato diario de la industria informativa. Alejado de los ritmos de trabajo de las redacciones periodísticas, el cine permite situar al espectador ante un escenario en el que se reinterpreta la realidad de un momento y de un lugar, en definitiva, de la propia sociedad que acude a las salas de exhibición. Por ello, algunos de los sociólogos más entusiastas del séptimo arte, como Marcuse (1979) o Kracauer (1997), vieron en el relato cinematográfico una herramienta para cambiar conciencias e, incluso, para redimirse de la propia realidad.

El cine supone una representación de lo social, una forma de entender no solo la historia, sino también las inquietudes que acompañan al ser humano, trascendiendo los límites que impone la rutina diaria. Se trata de una experiencia placentera, basada en el uso de un lenguaje sugerente y simbólico, que encierra importantes doctrinas ideológicas, que se entrega en un formato muy apropiado para acercarse a una sociedad posmoderna que a menudo lo ha etiquetado como un mero entretenimiento (Pereira Domínguez y Urpí Guercia, 2005; Igartua y Muñiz, 2008). Las películas amplían la realidad, la modifican y transforman de acuerdo con la lógica del medio y los intereses de sus creadores. De este modo, cada relato responde a la inquietudes, no solo de los responsables de cada proyecto, sino también del público, de una audiencia que quiere participar, relacionarse con los personajes, vivir sus aventuras y experimentar sus emociones (Chicharro Merayo, 2005). Para alcanzar este objetivo, los guionistas se aproximan a los medios de comunicación en busca de situaciones reales, de escenas dramáticas y estereotipos sociales que serán llevados a la pantalla en forma de dramas y conflictos capaces de generar sentimientos entre los espectadores. Es decir, el guion incorpora los referentes sociales propios de cada momento histórico, aportando así una lectura alternativa en torno a cuestiones políticas, económicas, sociales y culturales (Todd, 2015).

Para comprender el éxito del relato cinematográfico entre el público debemos señalar la importancia de dos principios fundamentales. En primer lugar, los seres humanos somos animales visuales, y este lenguaje, el de la imagen, tiene la capacidad de superar las barreras culturales y lingüísticas, creando un mensaje apto para ser interpretado por un amplio número de personas. Además, el discurso audiovisual estimula la memoria de un modo que las palabras no pueden, al vincularse más con la emoción que con la razón (Boomsma, 2013). Por otro lado, la narrativa se ha descubierto como un método altamente efectivo para impactar en la audiencia, que responde con una mayor implicación que ante los datos y reportes informativos (Berinsky y Kinder,

2006). Estos autores concluyen que para desarrollar una comunicación efectiva es preciso trazar una línea argumental con un orden cronológico, una contextualización, unos personajes y una moraleja. De este modo, el avance de la acción viene provocado por la aparición de un conflicto, a través del cual se definen el héroe y el villano, con los que el público se va a identificar a lo largo del relato, incrementando de este modo la capacidad del discurso para influir en los estados de ánimo, hábitos y conductas de los espectadores (Jones y Song, 2014). En este sentido, la narración adquiere una especial relevancia cuando los asuntos tratados se alejan de la vida cotidiana de la audiencia, pues constituye para una amplia mayoría su única fuente de conocimiento sobre un acontecimiento dado, al situar a la audiencia de forma virtual ante situaciones complejas y plantearles distintas alternativas para actuar (Gómez Sánchez, Hellín Ortuño y San Nicolás Romera, 2011). Esto es posible, según Bruce (2001), porque el cine no está sujeto a límites, a diferencia de los medios de comunicación tradicionales, y se permite licencias disruptivas como viajar en el tiempo o visitar escenarios imposibles para el ciudadano del siglo XXI, de una manera tan sugerente que hace que el relato parezca verosímil a los ojos del espectador. Esta condición, como ya hemos señalado, es única en la industria mediática, y otorga al cine la capacidad de focalizar y amplificar el debate sobre un determinado asunto e influir más en la población que los propios líderes de opinión (Lipovetsky y Serroy, 2009).

Por estas razones, nos proponemos analizar la industria del cine adoptando un punto de vista sociológico, y considerando cada obra como un vehículo de transmisión y difusión de ideas y valores, como un reflejo de las mentalidades de una época, como un impulsor de ideas, sentimientos y opiniones encontradas en torno a la principal amenaza medioambiental del presente, la emergencia climática. El deterioro del planeta se ha incorporado a las agendas política, mediática y social gracias a su inclusión entre los Objetivos de Desarrollo Sostenible y su designación como palabra del año 2019.

La literatura consultada coincide en señalar que el cine ha contribuido a elevar el conocimiento de la audiencia sobre este problema (Light, 2003; Navarro García, 2009), siendo un importante complemento a la educación formal y a la cobertura realizada por parte de los medios de comunicación tradicionales (Arendt y Matthes, 2016). Tal es la influencia del relato cinematográfico que para algunos académicos, como Michael Svoboda, el estreno de *El día de mañana* (2004) «ha contribuido a generar una mayor implicación del público con el problema que cualquier informe científico» (2016, 55). Sin embargo, el camino hasta alcanzar tal repercusión no ha sido sencillo. Aunque el cine y la ciencia han estado estrechamente vinculados desde su inicio (Kirby, 2014), sería necesario remontarse a las películas de ciencia ficción de mediados del siglo XX para encontrar los orígenes del movimiento medioambiental. Desde entonces, el cine ha mostrado la vertiente más indómita de la naturaleza, reflejando la amenaza nuclear, los errores en laboratorios, para acabar explorando un mundo inhóspito, carente de recursos y amenazado por el sol y la capa de ozono. Estos problemas comparten hoy protagonismo con la intervención del ser humano sobre el clima, una nueva categoría temática en la que quedan englobadas las implicaciones ecológicas, económicas y sociales de la emergencia climática bajo el nombre de ficción climática o 'CliFi' (Johns-Putra, 2016).

El cine, por tanto, se convierte en un campo de debate basado en la especulación, al tratar de anticipar el devenir del planeta en función de las medidas que se adopten

(Williams, 2011; Culloty y Breerton, 2017). Dada la capacidad persuasiva del relato cinematográfico, resulta conveniente analizar los entornos de producción, distribución y exhibición del sector para conocer a las personas y empresas que han ayudado a conformar el imaginario colectivo acerca de la emergencia climática.

1. Objetivos e Hipótesis

La incorporación de la emergencia climática al relato cinematográfico mundial ha contribuido de manera significativa a incrementar el conocimiento y la sensibilidad de la población hacia este problema medioambiental. Por ello, nuestro estudio se plantea como objetivo principal analizar los contextos de producción y recepción de los títulos que integran la muestra.

A nivel específico, nuestra investigación pretende dar respuesta a los siguientes interrogantes:

1. ¿La cronología de las fechas de estreno indica un proceso de tematización?
2. ¿Qué países participan en la configuración del relato climático en el cine?
3. ¿Qué géneros cinematográficos se utilizan para representar este fenómeno?
4. ¿Hay equipos humanos especializados en la producción de estas narrativas?
5. ¿Es económicamente rentable invertir en proyectos sobre la crisis climática?
6. ¿Qué acogida tienen estas obras en los principales festivales cinematográficos?

Nuestro punto de partida, fundamentado en la literatura consultada, supone asumir la existencia de un proceso de tematización en las carteleras españolas, en línea con el incremento de la cobertura mediática en torno a la emergencia climática. Además, y en función de las estadísticas anuales que proporciona el Ministerio de Cultura y Deporte, esperamos encontrar un predominio de las obras de ficción norteamericanas frente a otro tipo de relatos. En cuanto al equipo humano, y a diferencia de las redacciones que se integran en los medios de comunicación tradicionales, esperamos encontrar unos núcleos de producción atomizados, es decir, la ausencia de grupos especializados en generar este tipo de contenidos. Por último, y debido al elevado interés que manifiesta la población en torno a la amenaza medioambiental, cabe esperar un buen rendimiento del conjunto de los títulos analizados tanto a nivel de taquilla como en los diferentes festivales.

2. Metodología

La teoría de la agenda setting (McCombs, 2004) señala que los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental al filtrar y ordenar la información, estableciendo una jerarquía entre los diferentes acontecimientos diarios susceptibles de ser relevantes para su audiencia. Si consideramos al cine como un medio de comunicación, la limitación de pantallas y la amplitud de la oferta generan una competencia por alcanzar un puesto en la cartelera, dirigiendo la atención del público hacia un número reducido de relatos (Luhmann, 2007). De este modo, los espectadores solo podrán elegir entre las opciones ofertadas, participando así de un imaginario común en el que se comparten definiciones, interpretaciones y valores.

La herramienta para alcanzar nuestros objetivos es la ficha técnica, un documento oficial que expone de manera simplificada las principales características de producción, distribución y exhibición que, junto al cartel y al tráiler, supone el primer contacto del público con la obra y determina, en gran medida, su deseo de comprar una entrada.

El instrumento de análisis, por lo tanto, queda configurado de la siguiente manera:

Tabla 1. Cuadro elaborado para el análisis de la ficha técnica de la película

Título original		Fecha estreno	
País		Género	
Dirección			
Guión			
Reparto			
Producción			
Distribución			
Presupuesto			
Recaudación			
Premios			

Fuente: Elaboración propia

Además del título de la película, que cumple con la función de identificar el proyecto, a continuación, exponemos las variables analizadas, que han sido completadas a partir de los datos obtenidos en los portales Internet Movie Database (IMDB)¹ y Box Office Mojo², ambos dedicados a la cobertura de todo lo relacionado con el séptimo arte.

El primero de los aspectos por considerar es la fecha de estreno. Esta variable permite establecer un orden cronológico, posibilitando así su posterior comparación para descubrir posibles tendencias y una hipotética tematización en las carteleras.

La segunda variable analizada revela el país o países de procedencia. En una industria como la cinematográfica, en la que el mercado mundial depende en gran medida de las producciones norteamericanas, es oportuno comprobar la nacionalidad de los relatos para situar en su contexto la interpretación que hacen de la crisis climática.

El tercer componente que hemos incluido es el género cinematográfico en el que se inscribe la obra, ya que este criterio resulta de gran importancia para el público, al haber mostrado una mayor predisposición hacia determinados tipos de relatos.

En cuarto lugar, planteamos el estudio del equipo humano responsable de la película, destacando la figura del director, del guionista y del reparto. A través de un estudio de frecuencias buscaremos la repetición de nombres para así justificar la existencia de grupos de trabajo consolidados y especializados en abordar esta temática.

El quinto punto responde a las cuestiones del mercado, señalando en este caso al productor, al distribuidor, así como el presupuesto final y la recaudación obtenida. De este modo comprobaremos qué empresas han apostado por incluir la emergencia climática entre sus proyectos y la rentabilidad económica de este tipo de narrativas.

1. <https://www.imdb.com/>

2. <https://www.boxofficemojo.com/>

Por último, y en línea con el rendimiento social, analizamos el número de premios y nominaciones cosechados por cada obra para así contar con un criterio objetivo que pueda medir la repercusión de cada título dentro de su contexto.

Una vez definido el instrumento de análisis, procedemos a detallar el proceso de selección de la muestra. Los títulos que conforman el material de análisis son las producciones exhibidas en las salas españolas entre los años 2000 y 2019. Para elaborar este corpus hemos incluido todos los títulos, tanto de ficción como no ficción (documentales), cuya línea argumental abordase alguna de las cuestiones referidas a la emergencia climática, entendida como un proceso de naturaleza holística, como son sus implicaciones en materia medioambiental, de salud, seguridad, economía, movilidad, vivienda, gestión de recursos o la búsqueda de energías alternativas, unas categorías temáticas que son habituales en el estudio de la cobertura de la crisis climática en los medios de comunicación tradicionales.

De este modo, hemos logrado avanzar desde una amplia recopilación de películas hacia una muestra representativa y técnicamente operativa de la oferta audiovisual distribuida a lo largo de los últimos 20 años en el mercado español, gracias a la utilización de diferentes filtros conceptuales (criterio temporal, temático y circuito comercial) que han limitado de manera progresiva el número de resultados hasta alcanzar la muestra deseada, formada por un total de 92 títulos:

Tabla 2. Muestra seleccionada para el análisis

AÑO	TÍTULO DE LA PELÍCULA EN ESPAÑA
2000	<i>Erin Brockovich</i> ; <i>Dinosaurio</i> ; <i>La tormenta perfecta</i>
2001	-
2002	<i>La máquina del tiempo</i> ; <i>Ice age: la edad de hielo</i>
2003	<i>El núcleo</i> ; <i>La tierra prometida</i>
2004	<i>El día de mañana</i>
2005	<i>Sabara</i>
2006	<i>Ice age 2: el deshielo</i> ; <i>Hoot: pequeños salvajes</i> ; <i>Una verdad incómoda</i> ; <i>Happy feet</i>
2007	<i>El corazón de la tierra</i> ; <i>Sunshine</i> ; <i>Los Simpson</i> ; <i>Tierra</i> ; <i>El último invierno</i> ; <i>Michael Clayton</i> ; <i>Bee movie</i>
2008	<i>Paisajes transformados</i> ; <i>Nuestro pan de cada día</i> ; <i>Tres días</i> ; <i>El incidente</i> ; <i>Wall-E</i> ; <i>Babylon A.D.</i> ; <i>Encuentros en el fin del mundo</i> ; <i>Cenizas del cielo</i> ; <i>Nosotros alimentamos el mundo</i> ; <i>Quantum of solace</i> ; <i>Ultimátum a la Tierra</i>
2009	<i>La hora 11</i> ; <i>Home</i> ; <i>Ice age 3: el origen de los dinosaurios</i> ; <i>Pandorum</i> ; <i>2012</i> ; <i>Avatar</i>
2010	<i>Teniente corrupto</i> ; <i>La carretera</i> ; <i>Océanos</i> ; <i>En pata de guerra</i>
2011	<i>Las aventuras de Sammy</i> ; <i>Objetivo Terrum</i> ; <i>¿Para qué sirve un oso?</i> ; <i>Rebelión en la isla</i> ; <i>Happy feet 2</i>
2012	<i>Una aventura extraordinaria</i> ; <i>Lorax: en busca de la tréfila perdida</i> ; <i>Soul surfer</i> ; <i>Lo imposible</i>
2013	<i>El corazón del roble</i> ; <i>Bestias del sur salvaje</i> ; <i>Tierra prometida</i> ; <i>After Earth</i> ; <i>Elysium</i> ; <i>Colonia V</i> ; <i>Rompenieves</i> ; <i>Al final todos mueren</i>
2014	<i>Khumba</i> ; <i>En el ojo de la tormenta</i> ; <i>La sal de la Tierra</i> ; <i>Interstellar</i>
2015	<i>Quédate conmigo</i> ; <i>Autómata</i> ; <i>Kingsman: servicio secreto</i> ; <i>Mad Max: furia en la carretera</i> ; <i>Tomorrowland</i> ; <i>Segundo origen</i> ; <i>45 años</i>
2016	<i>El infierno verde</i> ; <i>Norman del norte</i> ; <i>Mañana</i> ; <i>Inferno</i> ; <i>Before the flood</i> ; <i>Marea negra</i>
2017	<i>Psiconautas</i> ; <i>Una verdad muy incómoda: ahora o nunca</i> ; <i>Geostorm</i> ; <i>Deep</i> ; <i>Una vida a lo grande</i>
2018	<i>Siete hermanas</i> ; <i>Ready player one</i> ; <i>Marea humana</i> ; <i>Vengadores: infinity war</i> ; <i>Operación huracán</i> ; <i>Venom</i> ; <i>El reverendo</i> ; <i>El Papa Francisco: un hombre de palabra</i> ; <i>Mortal engines</i>
2019	<i>La mujer de la montaña</i> ; <i>Vengadores: endgame</i> ; <i>Arctic dogs</i>

Fuente: Elaboración propia

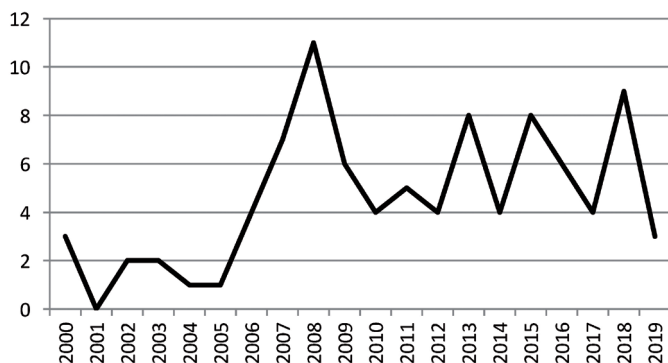
3. Resultados de la investigación

A continuación, se presentan los resultados de los aspectos correspondientes a la ficha técnica de cada registro, atendiendo al desarrollo cronológico, la nacionalidad, el género cinematográfico en el que se inscribe, el equipo humano que participa, la rentabilidad económica y la repercusión social a través del reconocimiento en los diferentes certámenes, de modo que podamos acceder a los contextos de producción, distribución y exhibición de cada obra seleccionada.

3.1. Cronología

El estudio de la fecha de estreno permite poner de relieve la accesibilidad de los proyectos enfocados hacia la representación de la emergencia climática en el circuito español. Este recorrido cronológico presenta importantes diferencias a lo largo del periodo analizado (2000-2019), que serán detalladas en las siguientes páginas.

Gráfico 1. Cronología de estrenos en rango anual



Fuente: Elaboración propia

Como se aprecia en el gráfico superior, los resultados muestran un interés creciente y sostenido en el tiempo por abordar la crisis climática, a pesar de que durante el primer lustro su presencia fuera más bien escasa. Durante este periodo inicial, que podríamos considerar embrionario en la difusión pública de este tipo de relatos, el número de estrenos se mantiene por debajo de los 3 títulos anuales, e incluso presenta el único ejercicio sin resultados (2001). Sin embargo, en este mismo periodo se estrena una de las películas más influyentes sobre esta temática: *El día de mañana* (2004).

La segunda mitad de la década supone la época dorada para este tipo de contenidos. A la expectación generada por la entrada en vigor del Protocolo de Kioto (2005) y el optimismo que precede a la Cumbre de Copenhague (2009), se suman el impacto por la publicación de Nicholas Stern sobre los costes del cambio climático (2006) y las conclusiones del IV informe elaborado por el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (2007). Estos hechos culminan con la concesión conjunta del Premio Nobel de la Paz del año 2007 al propio grupo de expertos y al exvicepresidente norteamericano Al Gore, responsable del documental *Una verdad incómoda*

(2006). En este entorno favorable para la producción de narrativas medioambientales llegamos al año 2008, un ejercicio en el que el número de estrenos alcanza la cifra de 11 títulos, lo que equivale a un 12% de la muestra seleccionada. El empuje del sector de la animación, del cine de ficción y, especialmente, del relato documental va a impulsar de manera decidida un tipo de relato que avanza con paso firme, al concentrar en esta fase casi un tercio de la producción cinematográfica sobre la emergencia climática, con títulos tan destacados como *Wall•E* (2008), *La hora 11* (2009) o *2012* (2009).

El periodo comprendido entre 2010 y 2014 supone una fase de retroceso. La falta de acuerdos en la cumbre de Copenhague (2009), unida a un periodo de cierta estabilidad climática, conducen a la «fatiga verde» (Clements, 2012), una sensación de desapego por parte del público hacia la gravedad de esta amenaza. A ello contribuye también la crisis económica iniciada en 2008, con la caída de Lehman Brothers (Pidgeon, 2012). Pese al descenso en el número de títulos, el cine mantiene unos registros superiores a los detectados en la primera etapa, llegando a los 8 estrenos durante el año 2013 (un 9% sobre el total analizado), y suma al catálogo de la emergencia climática éxitos como *Bestias del sur salvaje* (2013), *Rompenieves* (2013) o *La sal de la Tierra* (2014).

La última fase de nuestra investigación aparece marcada por el acuerdo alcanzado en la Cumbre de París (2015) y por el resurgir de la conciencia ecológica de la población, de la mano de las generaciones más jóvenes (2019). A nivel productivo, asistimos a un periodo de consolidación de la narrativa climática, con años de especial relevancia en cuanto a número de estrenos (2018, con 9 títulos, y 2015, con un total de 8). En el apartado cualitativo, durante este último periodo se produce un nuevo auge del género documental, impulsado por las secuelas de Al Gore (2017) y Leonardo DiCaprio (2016), y la exploración de una nueva temática en el relato de ficción, basada en la ingeniería social para controlar a una población que crece de manera exponencial, con títulos como *Inferno* (2016), *Una vida a lo grande* (2017) o las últimas entregas de la saga de *Los Vengadores* (2018 y 2019).

Además de lo señalado, otro de los criterios comerciales que debemos considerar al trazar un mapa cronológico de los estrenos es el mes en el que son lanzados estos proyectos al mercado, ya que las empresas distribuidoras tienden a presentar sus mejores películas en las fechas más propicias para atraer al espectador a las salas, como son los periodos vacacionales o en las semanas previas a la celebración de las galas y festivales más relevantes.

Los resultados revelan que los meses con una mayor incidencia corresponden a abril y noviembre, con 16 y 14 estrenos respectivamente, seguidos de octubre y marzo, que suman 11 y 10 títulos cada uno. Por el contrario, los números más bajos se registran durante los periodos de mayor interés para la industria cinematográfica: las vacaciones de Navidad, con diciembre y enero, y las vacaciones de verano, entre los meses de junio y agosto, con una horquilla que varía entre los 5 y los 7 títulos mensuales. Esta circunstancia supone relegar la emergencia climática a un espacio secundario.

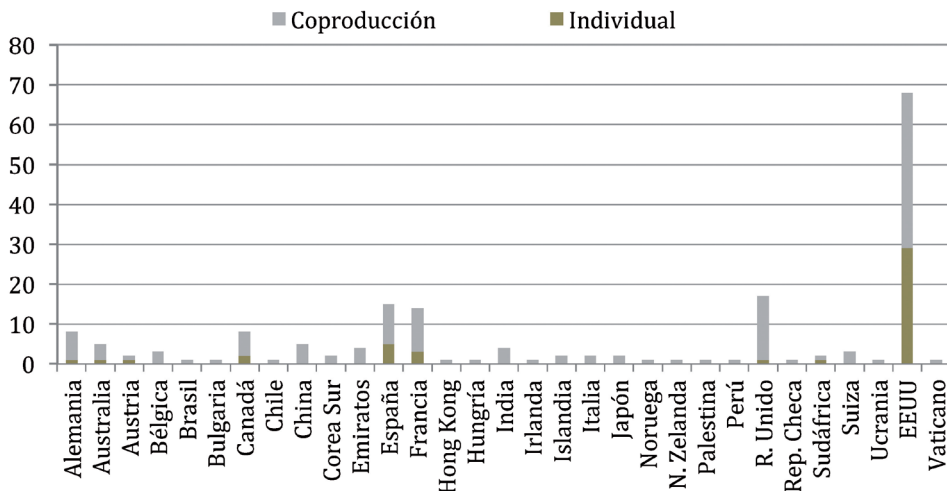
A partir de estos resultados, comprobamos que el relato sobre la emergencia climática ha logrado hacerse un hueco en las carteleras españolas, con una tendencia estable a pesar de los altibajos registrados en el gráfico. Sin embargo, el mercado sigue apostando por otro tipo de narrativas en los periodos de mayor afluencia de público.

3.2. Nacionalidad

El país de origen de los títulos analizados aporta una interesante perspectiva, ya que, pese a que la emergencia climática es un fenómeno global, sus efectos se muestran en diferente grado y forma en las distintas latitudes del planeta. Este hecho incide profundamente en la percepción de la población, y la industria cinematográfica no es ajena a la realidad del territorio al que pertenece. Además, la exhibición cinematográfica en España es una actividad regulada a través del criterio de la cuota de pantalla, por lo que, a pesar del predominio norteamericano esperado, resulta pertinente comprobar qué países han apostado por trasladar la narrativa climática al mercado audiovisual.

Los resultados obtenidos en nuestro análisis revelan que el 48% de la muestra se corresponde con las producciones realizadas de manera individual. El porcentaje restante se atribuye a coproducciones internacionales, en las que dos o más territorios se han involucrado en el desarrollo del proyecto. La suma de países devuelve un total de 179 resultados, lo que sitúa la media de industrias para cada relato en 1,95 participantes, que se distribuyen de la siguiente manera:

Gráfico 2. Representación gráfica de los países de procedencia de las películas analizadas



Fuente: Elaboración propia

Como se aprecia en el gráfico superior, el mercado más potente es el norteamericano, que está presente en 68 de las 92 obras (70% de la muestra). Además de dominar el dato de producciones individuales (n=29), participa en otros 39 títulos coproducidos, permitiendo así acceder a la cartelera española a industrias menos potentes y que no han logrado distribuir ninguna pieza de manera individual, como por ejemplo los Emiratos Árabes Unidos o Nueva Zelanda.

A una notable distancia del mercado norteamericano, si atendemos al número de películas aportadas al estudio, aparecen las principales industrias europeas, representadas en orden decreciente por Reino Unido, Francia y, en último lugar, Alemania.

El caso de Reino Unido resulta singular, ya que acumula 17 títulos (18% de la muestra), aunque solo ha desarrollado un proyecto en solitario, el drama costumbrista titulado *45 años* (2015). Sin embargo, existe una lógica y destacada sintonía con Hollywood, con quien participa en la coproducción del resto de sus largometrajes.

El cine francés está presente en 14 de los relatos analizados (15% de la muestra), pese a que su firma individual corresponde únicamente a 3 obras. No obstante, colabora en proyectos desarrollados de manera conjunta con los Estados Unidos, así como con países de su entorno, como la industria británica, la española y la germana.

El mercado alemán, con presencia en 8 películas (9% de la muestra), se sitúa por debajo de sus homólogos europeos. Al igual que en el caso de Reino Unido, el país germano presenta un único proyecto individual (*Rebelión en la isla*, 2011), y ha desarrollado la mitad de sus coproducciones en colaboración con la industria británica.

El cine español obtiene unos baremos muy similares a los países de su entorno, pese a que el criterio de restringir el estudio a las obras exhibidas en las salas cinematográficas españolas debería haber beneficiado, a priori, a la producción nacional. El mercado español ha logrado crear de manera individual un total de 5 películas, entre las que se encuentran los dramas *Tres días* (2008) y *Cenizas del cielo* (2008), las comedias *¿Para qué sirve un oso?* (2011) y *Al final todos mueren* (2013), y la película de animación *El corazón del roble* (2013). Además, la producción española añade a nuestro estudio 10 coproducciones desarrolladas principalmente con las industrias del cine más relevantes –Estados Unidos, Reino Unido y Francia–, lo que sitúa a España con una representación cercana al 16% sobre la muestra seleccionada.

Si atendemos al resto de resultados resulta llamativo que mercados tan potentes como el indio, con una producción anual que duplica a la norteamericana, cuente con solo 6 títulos, todos ellos coproducidos. Esta situación se repite en el caso de países poderosos económicamente como Canadá y Australia, que presentan un total de 8 y 6 obras respectivamente, aunque solo dos (*Paisajes transformados*, 2008, y *Quédate conmigo*, 2015) y una (*Happy feet 2*, 2011) de forma individual. Sus respectivas cinematografías aparecen siempre vinculadas a los mercados estadounidense y británico, por lo que se detecta una evidente sinergia productiva entre los países de habla inglesa.

El recuento se completa con la presencia de varias industrias que suponen un menor peso relativo en el ámbito de la exhibición cinematográfica internacional, pero que, aun así, han logrado hacerse un hueco en nuestro estudio. Este es el caso de los Emiratos Árabes Unidos (n=4), un país tradicionalmente vinculado a la explotación de yacimientos petrolíferos; el de Islandia (n=2), el primer país del mundo en alcanzar el consumo generalizado de energías renovables; y Sudáfrica (n=2), la primera economía del continente con la huella de carbono más baja, que presenta un proyecto propio (*Khumba*, 2014) y una colaboración con Australia (*Mad Max: Furia en la carretera*, 2015).

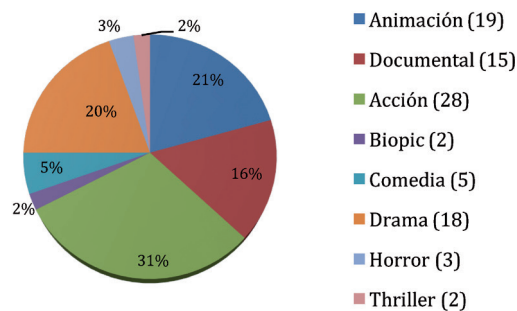
Los resultados vinculados al estudio de la procedencia de los relatos cinematográficos que componen la muestra de análisis ponen en evidencia un notable sesgo eurocéntrico en la producción, distribución y exhibición del mensaje, obviando con ello las aportaciones de importantes industrias internacionales, como Bollywood, en la India, o Nollywood, en Nigeria, que presentan una producción superior a la americana en términos absolutos, aunque su capacidad para acceder a los mercados occidentales se ve claramente lastrada.

3.3. Género cinematográfico

El género al que se asocia una producción determina en gran medida tanto el tipo de representación que va a desarrollar como el público al que está dirigido. Esta elección, por lo tanto, condiciona no solo al creador del mensaje, sino también a la audiencia a la hora de escoger una obra de entre las distintas opciones que se encuentran en la cartelera.

Atendiendo a la clasificación por géneros que ofrece el portal IMDB, los resultados revelan que más de la mitad de las películas (63%) se agrupan dentro del relato de ficción. Este criterio, que actúa como contenedor de unos subgéneros más específicos, se corresponde con aquellas películas con actores reales, descartando así al cine de animación, y que siguen una trama narrativa ficcionada, esto, es, alejada del rigor y precisión que exigen los documentales. De este modo, dentro del cine de ficción encontramos los apartados de acción, biopic, comedia, drama, horror y thriller.

Gráfico 3. Representación gráfica de los géneros de las películas analizadas



Fuente: Elaboración propia

En función de los datos obtenidos, y como muestra el gráfico superior, podemos señalar que el género más recurrente corresponde a la acción, con un resultado de 28 títulos (31% de la muestra). En un segundo nivel, con un porcentaje cercano al 20% de los títulos seleccionados, aparecen el cine de animación y el relato dramático. El primero, apto para todos los públicos, presenta una narrativa sencilla y dirigida especialmente hacia un público de corta edad. El segundo, por el contrario, explora el lado más emotivo de las consecuencias de la emergencia climática.

Al margen de los subgéneros menores, como la comedia, el thriller o el biopic, que aportan un número residual, contrasta el reducido peso del género documental en nuestro estudio, un formato que goza de la credibilidad del público pero que apenas suma un 16% de los títulos debido, probablemente, a su escasa rentabilidad económica.

Con el objetivo de aportar una perspectiva más completa de los resultados, hemos optado por cruzar los datos de la catalogación por géneros con sus fechas de estreno, a fin de descubrir alguna relación significativa entre ambas variables. La evolución cronológica de los géneros revela un tratamiento homogéneo hasta mediada la década pasada, momento en el que comienzan a destacar la animación, el drama, la acción y, por encima de ellos, el documental. El año 2008 marca el punto álgido para este tipo

de producciones, favorecido por el éxito cosechado por la cinta de Al Gore (2006), mientras que la animación alcanza su valor más elevado en 2011. Durante los últimos años recogidos en la muestra asistimos a una cierta consolidación, ya que ninguno de los géneros analizados destaca sobre el resto, y el rango de frecuencia oscila entre el 0 y las 2 repeticiones. Sin embargo, este espacio es ocupado por el cine de acción, que presenta sus mejores registros en el año 2018, con hasta 6 títulos durante dicha temporada.

Para finalizar este apartado, completamos el estudio de los géneros estableciendo una conexión con la otra variable analizada hasta el momento, el país de procedencia. De este modo, descubrimos que el género de animación pertenece prácticamente en exclusiva a la industria norteamericana, al participar en 13 de los 15 relatos pertenecientes a este grupo, y en 7 ocasiones en solitario. El relato documental se encuentra más diversificado, y existe un relativo equilibrio de fuerzas entre las producciones estadounidenses y las europeas. En el apartado de la ficción cabe detenerse en los tres apartados más recurrentes, que son el cine de acción, el drama y la comedia. Hablar de cine de acción, en el caso de las películas que representan la emergencia climática, equivale a hablar de cine estadounidense, y es que sus 25 producciones lo sitúan con un porcentaje superior al 89% en este apartado. En el género dramático gana presencia el cine español, al trasladar los efectos de la emergencia climática al territorio nacional, aunque se mantiene el predominio americano, que presenta 13 historias por las 4 del cine español. Por último, el género cómico es el único en el que la industria norteamericana es desbancada del primer puesto, que recae en la industria española.

3.4. *Equipo humano*

En este apartado analizamos el equipo humano que desarrolla cada proyecto, con el objetivo de comprobar la relación de personas que manifiesten una preocupación por la emergencia climática y apuesten por mostrarla a través de su obra.

3.4.a) Dirección

El estudio de esta figura muestra un total de 107 directores para un total de 92 producciones, lo que devuelve un resultado de 1,16 responsables por cada título. En la muestra hay 71 obras dirigidas de forma individual, mientras que las 21 restantes cuentan con más de un director. Destaca *Al final todos mueren* (2014), una serie de microrrelatos en clave de humor que han sido dirigidos por diferentes personas.

En relación con la repetición de nombres, se ha detectado la implicación de 6 directores en 2 relatos (M. Night Shyamalan, Roland Emmerich, Werner Herzog, Wim Wenders y los hermanos Anthony y Joe Russo) y, por encima de ellos, con 3 proyectos, los responsables de las sagas *Ice Age* (Carlos Saldanha), y *Happy Feet* (George Miller), que además dirige la distopía futurista *Mad Max: Furia en la carretera* (2015).

3.4.b) Guión

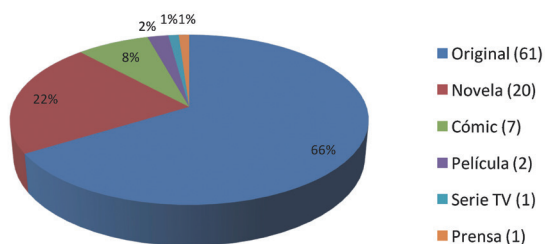
El colectivo de guionistas suma un total de 235 firmas para 92 películas, lo que arroja una estadística de 2,68 guionistas por proyecto. En 24 de estos títulos, casi la cuarta parte, hay un único responsable del texto, y se distribuyen de la siguiente

manera: 7 documentales y 17 películas de ficción. En consecuencia, el cine de animación es el que más personal requiere en la elaboración del relato, llegando a equipos de incluso 15 personas, como en *Los Simpson: La película* (2007).

Varios de estos guionistas asumen también la responsabilidad de dirigir, ya sea como parte de un equipo (n=47) o como responsables absolutos del proyecto (n=10). Este es el caso de George Miller, que dirige y guioniza los tres relatos en los que participa, y de M. Night Shyamalan y Roland Emerich, con 2 películas.

El número de guionistas que participan en varias producciones se sitúa en 11, y engloba a especialistas en animación (Peter Ackerman, Mike Reiss o Warren Coleman), en documentales (David Rosier, Wim Wenders) y a guionistas de acción (Stephen McFeely o Christopher Marcus), además de los ya mencionados directores-guionistas.

Gráfico 4. Representación gráfica del origen de los guiones analizados



Fuente: Elaboración propia

En cuanto a la naturaleza de los guiones, como muestra el gráfico anterior, la mayoría de los textos son relatos originales (66%). La principal fuente de inspiración para los autores han sido los libros, donde predomina la literatura (22%) frente a la novela gráfica (8%). Las referencias audiovisuales aparecen en 3 ocasiones, y se componen de 2 películas anteriores, ahora versionadas, y 1 relato basado en una serie de televisión, la de *Los Simpson* (2007). Por último, incluimos entre las referencias narrativas los recortes de prensa que inspiraron el drama *Marea negra* (2016), adaptados a la gran pantalla de la mano de Matthew Michael Carnahan y Matthew Sand.

3.4.c) Reparto

El elenco de actores analizados suma un total de 3.403 resultados diferentes, de modo que la media de participantes en cada relato se sitúa en torno a las 37 personas. No obstante, existen grandes contrastes si analizamos los títulos de manera individual. Así, las grandes producciones como *2012* (2009), *El día de mañana* (2004) o *Vengadores: endgame* (2019) superan el centenar de participantes, mientras que varios de los documentales presentan registros más modestos, con apenas 3 actores, como *Nosotros alimentamos el mundo* (2008), *Home* (2009) o *El Papa Francisco* (2018).

Si atendemos al número de repeticiones, 216 actores participan en más de una producción. En este sentido, cabe destacar como principal causa la estabilidad que aporta a los resultados la presencia en la muestra de tres importantes sagas (*Ice Age*, *Happy Feet* y *Los Vengadores*), que suman un total de 77 coincidencias. Por otro lado, el doblaje de animación es otro factor a tener en cuenta en este aspecto.

Los nombres más repetidos en nuestro análisis corresponden a los actores Chris Evans (5), Matt Damon (5) y Dennis Quaid (4), y a los actores de doblaje Jess Harnell (5), Bob Bergen (4), Danny Mann (4), Laraine Newman (4) y John Leguizamo (4).

3.5. Datos económicos

El proceso creativo de un proyecto comienza con la figura del productor, que es el encargado de contactar con el guionista, elegir al director y al reparto, y negociar su posterior distribución. Por ello, en este apartado abordamos el sector de la producción y distribución de los títulos analizados y su rentabilidad económica en la taquilla, atendiendo al presupuesto, la recaudación y el retorno obtenido.

3.5.a) Producción

En el apartado de producción se han detectado 423 empresas diferentes para financiar los 92 proyectos (509, contando duplicidades). De este modo, para acometer una película sobre la crisis climática se necesitan de media 5,5 productoras.

El estudio pormenorizado de esta figura revela notables diferencias entre los distintos casos. Así, mientras que algunos de los proyectos impulsados (*Cenizas del cielo*, 2008) o participados (*Océanos*, 2010; *Lo imposible*, 2012) por la industria española superan la decena de inversores, otras narraciones son financiadas por una única empresa. En este grupo se encuentran las animaciones *Ice age 3* (2009) y *Khumba* (2013), el documental austriaco *Nosotros alimentamos el mundo* (2008) y películas de menor repercusión como el drama rural canadiense *Quédate conmigo* (2015).

En cuanto al número de repeticiones, tan solo 44 de las 423 productoras participan en más de un proyecto. En este sentido, la empresa que mayor actividad ha desarrollado es una de las majors norteamericanas, la Twentieth Century Fox (n=11). A una notable distancia se encuentran el resto de las compañías de Hollywood, con la Warner Bros (n=8) y Columbia Pictures (n=6) por delante de la Paramount (n=4) y Universal (n=4). Al margen de las grandes, destacan la productora independiente Participant (7), implicada en la lucha por los derechos sociales, y la australiana Village Roadshow (5).

Además del sector empresarial, las películas analizadas reciben fondos institucionales y de canales de televisión, tanto públicos como privados, que también figuran en los créditos como productores. En el caso de los organismos públicos, el Instituto de la Cinematografía de las Artes Audiovisuales (n=4) y el Instituto de Crédito Oficial (n=3) juegan un papel fundamental para impulsar el cine español, así como otras entidades regionales como el Institut Català de les Indústries Culturals (n=2) y el Gobierno del Principado de Asturias (n=2). Respecto a las televisiones, el principal inversor es Televisión Española (n=3), por delante de la Televisió de Catalunya (n=2) y Canal Sur (n=2). En el ámbito privado destacan la cadena francesa Canal+ (n=3) y la americana Discovery Channel (n=2).

3.5.b) Distribución

El ámbito de la distribución proporciona menos información que el resto de los apartados, ya que cada película está asociada a una única distribuidora para el

territorio nacional. Además, debemos señalar que en este caso abordamos un mercado que se caracteriza por una elevada concentración empresarial, lo que provoca que tan solo aparezcan 40 distribuidores en los relatos que componen nuestro material de estudio, con un total de 16 duplicidades.

De estas 40 distribuidoras, las 3 que aparecen asociadas a las grandes compañías cinematográficas americanas, a través de distintas denominaciones, distribuyen prácticamente la tercera parte de las películas analizadas, ejerciendo con ello un control absoluto sobre su producto. En esta ocasión es la Warner Bros (n=11) la empresa que lidera el listado, superando por la mínima a Universal Pictures (n=10) y a la distribuidora de la Twentieth Century Fox en España, Hispano Foxfilm (n=10). Si atendemos a las empresas españolas, la distribuidora de cine independiente y documental Karma Films obtiene el mejor resultado (n=4), por delante de la distribuidora de cine en tres dimensiones SoloTresD (n=3) y de la también productora A Contracorriente Films (n=2).

3.5.c) Presupuesto

La exploración de los datos referidos a la inversión realizada para cada película ha devuelto un total de 82 resultados, pues ha resultado imposible acceder al presupuesto de 10 producciones. Esta opacidad en términos económicos afecta principalmente al documental, ya que hasta 8 de estas obras corresponden a este ámbito, pero también al cine español, con la ausencia de cifras en 3 títulos.

El importe destinado a la producción de relatos sobre la emergencia climática asciende a 5.404.140.005\$, lo que se traduce en una media de 68 millones de dólares por proyecto. Este dato presenta grandes disparidades, al haber obras como *Una verdad incómoda* (2006) o *Bestias del sur salvaje* (2013) con un presupuesto inferior a los 2 millones de dólares, mientras otras como la saga de *Los Vengadores* (2018 y 2019) superan los 300 millones de inversión. Así pues, 50 de las 82 películas se sitúan por debajo de la media, lo que desplaza la mediana a un coste de 45 millones de dólares.

3.5.d) Recaudación

Para el estudio de la recaudación contamos con las estadísticas de 86 películas, siendo imposible recabar la información de venta de entradas en las 6 restantes, entre las que se encuentran 2 obras del género documental y 4 producciones de ficción españolas.

La recaudación global asciende a 21.069.379.399 dólares, una cifra que establece un ingreso medio de 245 millones de dólares, aunque estos baremos solo se alcanzan en 23 ocasiones. Entre las obras menos taquilleras se encuentran el documental *Before the flood* (2016), la animación *Psiconautas* (2017) y el relato de terror *El último invierno* (2007), que no alcanzan los 100.000\$ de recaudación. En el lado contrario, *Avatar* (2009) y la saga de *Los Vengadores* (2018 y 2019) se convierten en las películas con los mayores ingresos al superar los 2.000 millones de dólares, lo que supone más de la tercera parte de la recaudación total de la muestra seleccionada. Por esta razón, recurrimos nuevamente al estudio de la mediana para tratar de obtener una información más precisa. Mediante este cálculo, la cifra por proyecto desciende considerablemente, hasta una suma de 63 millones de dólares por película.

3.5.e) Rentabilidad

Uno de los principales factores a considerar para estudiar el éxito o el fracaso de un producto audiovisual es su rentabilidad económica. Hasta el momento hemos valorado las cifras absolutas y medias de los presupuestos y recaudaciones, pero es preciso comparar las dos cifras para comprobar si la emergencia climática es económicamente atractiva para la industria del cine. En este apartado, y teniendo en cuenta la ausencia de datos ya señalada, se han obtenido las cifras completas de un total de 77 películas, que arrojan un beneficio medio de 3,89 veces por cada dólar invertido.

Los resultados demuestran que una cuarta parte de las producciones han perdido dinero (n=20). Las películas que conforman este grupo muestran unas características heterogéneas, por lo que su resultado no se puede achacar a un factor concreto. Entre los títulos señalados se entremezclan relatos del cine independiente, como *Segundo origen* (2015) o *La tierra prometida* (2002), con títulos comerciales que no rindieron en la taquilla, como *Una vida a lo grande* (2017), *Mortal engines* (2018) o *Sabara* (2005).

En el lado positivo, 57 títulos resultaron una inversión rentable para sus responsables. Los documentales *Una verdad incómoda* (2006) y *El Papa Francisco* (2018) son los proyectos con un mayor retorno, llegando a multiplicar el dinero inicial por 16 y 17 veces respectivamente. En el cine de ficción, los relatos más rentables son *Avatar* (2009) y *Bestias del sur salvaje* (2013), cuyos réditos superan el 1100%. En cuanto a la animación, las mejores taquillas las obtienen la saga *Ice Age* (2002, 2006 y 2009) y la primera entrega de *Happy Feet* (2006), con unos retornos cercanos al 9 a 1.

3.6. Repercusión social

El otro factor para medir la repercusión de un título está vinculado a su éxito en las galas y festivales más destacados en el mundo del celuloide, para lo que tendremos en cuenta las nominaciones y premios obtenidos en este tipo de eventos. Nuestro estudio presenta un análisis estadístico de los resultados que aparecen en el portal IMDB, y dedica un apartado exclusivo al resultado obtenido por los títulos seleccionados en los principales certámenes de la industria del cine.

Las películas analizadas acumulan un total de 3.308 nominaciones, es decir, una media de 36 por título. Solo 19 de estas producciones se sitúan por encima de esta cifra, por lo que acudimos a la mediana para obtener un dato más aproximado (11,5 nominaciones.) Los títulos con más nominaciones son *Mad Max: Furia en la carretera* (2015), que acumula 470 candidaturas, *Bestias del sur salvaje* (2013), con 221, y *Avatar* (2009), que alcanza las 218. Este resultado pone en evidencia el mayor protagonismo de los títulos que pertenecen al género de ficción en este tipo de eventos, así como la consolidación y madurez que han alcanzado las narrativas climáticas en la industria del cine, ya que estos relatos pertenecen a la segunda mitad del periodo analizado en nuestra investigación.

El número de premios cosechados asciende a un total de 1.179, lo que se traduce en una media de casi 13 premios por obra. En este caso, tan solo 17 películas logran superar dicho promedio, por lo que la mediana se establece en 3. Entre las obras con un mayor reconocimiento vuelven a aparecer *Mad Max: Furia en la carretera* (2015)

y *Bestias del sur salvaje* (2013), que obtienen 242 y 92 premios respectivamente. En tercer lugar, figura *Wall•E* (2008), que también alcanza los 92 galardones.

Para concluir nuestro estudio, recuperamos los triunfos cosechados en los principales certámenes internacionales de la industria del cine, esto es, la gala de los Oscar, los Globos de Oro, los premios BAFTA, los Goya y los festivales de Berlín, de Cannes, de Sundance y de Venecia. Además, incluimos en nuestra investigación un evento específico en el que participan los mejores contenidos relacionados con la temática medioambiental, los Environmental Media Awards.

Tabla 3. Relación de premios obtenidos en galas y festivales

<p style="text-align: center;">Oscar (16 premios)</p> <p><i>Mad Max</i> (2015) => 6 <i>Avatar</i> (2009) => 3 <i>Una verdad incómoda</i> (2006) => 2 <i>Erin Brockovich</i> (2000) => 1 <i>Happy feet</i> (2006) => 1 <i>Michael Clayton</i> (2007) => 1 <i>Wall-E</i> (2008) => 1 <i>Interstellar</i> (2014) => 1</p>	<p style="text-align: center;">Bafta (14 premios)</p> <p><i>Mad Max</i> (2015) => 4 <i>Avatar</i> (2009) => 2 <i>Erin Brockovich</i> (2000) => 1 <i>La tormenta perfecta</i> (2000) => 1 <i>El día de mañana</i> (2004) => 1 <i>Happy feet</i> (2006) => 1 <i>Los Simpson</i> (2007) => 1 <i>Michael Clayton</i> (2007) => 1 <i>Wall-E</i> (2008) => 1 <i>Interstellar</i> (2014) => 1</p>	<p style="text-align: center;">Venecia (8 premios)</p> <p><i>Marea humana</i> (2018) => 5 <i>Avatar</i> (2009) => 1 <i>Teniente corrupto</i> (2010) => 1 <i>El reverendo</i> (2018) => 1</p>
<p style="text-align: center;">Cannes (8 premios)</p> <p><i>Bestias del sur salvaje</i> (2013) => 4 <i>La sal de la Tierra</i> (2014) => 3 <i>La mujer de la montaña</i> (2019) => 1</p>	<p style="text-align: center;">Goya (7 premios)</p> <p><i>Lo imposible</i> (2012) => 5 <i>Tres días</i> (2008) => 1 <i>Psiconautas</i> (2017) => 1</p>	<p style="text-align: center;">Environmental Media (5 premios)</p> <p><i>Erin Brockovich</i> (2000) => 1 <i>El día de mañana</i> (2004) => 1 <i>Ice age 2</i> (2006) => 1 <i>Avatar</i> (2009) => 1 <i>Una verdad muy incómoda</i> (2017) => 1</p>
<p style="text-align: center;">Globos de oro (5 premios)</p> <p><i>Avatar</i> (2009) => 2 <i>Erin Brockovich</i> (2000) => 1 <i>Happy feet</i> (2006) => 1 <i>Wall-E</i> (2008) => 1</p>	<p style="text-align: center;">Berlín (3 premios)</p> <p><i>45 años</i> (2015) => 2 <i>Tierra prometida</i> (2013) => 1</p>	<p style="text-align: center;">Sundance (3 premios)</p> <p><i>Bestias del sur salvaje</i> (2013) => 3</p>

Fuente: Elaboración propia

Los resultados obtenidos señalan que los títulos correspondientes a *Happy feet* (2006) y *Wall•E* (2008) han alcanzado una mayor repercusión, al alzarse con los premios a mejor película infantil en las galas de los Oscar y Bafta. Además, *Wall•E* (2008) ha logrado también dicho reconocimiento en los Globos de Oro. Otros proyectos, como *Erin Brockovich* (2000), han recibido el aplauso de la crítica por la interpretación de su protagonista, así como *El día de mañana* (2004), *Avatar* (2009), *Lo imposible* (2012) o *Mad Max: Furia en la carretera* (2015) por sus recursos estéticos.

Los festivales europeos han reconocido la labor social y de denuncia que promueven los documentales *La Sal de la Tierra* (2014) y *Marea humana* (2018), y premian la valentía del cine independiente, con los mensajes críticos recogidos en *Bestias del sur salvaje* (2013), *El reverendo* (2018) y *La mujer de la montaña* (2019).

4. Discusión y conclusiones

El estudio de los contextos de producción, distribución y recepción de los títulos seleccionados nos ha permitido confirmar nuestro planteamiento de partida, en el que señalamos la consolidación de la narrativa climática en las carteleras pese a la atomización empresarial y la falta de especialización del sector en torno a esta temática.

El análisis cronológico demuestra el auge de este tipo de relatos durante el periodo analizado, en lo que podría considerarse un indicio de tematización, especialmente en el periodo correspondiente a los años centrales de la muestra. Esta evolución se asemeja a la detectada en la cobertura de la crisis medioambiental en los medios de comunicación tradicionales, que presenta un crecimiento sostenido a lo largo de las dos últimas décadas, como sostienen los estudios de Anderson (2009), Boykoff (2010) o el de Fernández Reyes, Piñuel Raigada y Vicente Mariño (2015).

Sin embargo, los registros obtenidos siguen representando una porción mínima entre toda la oferta audiovisual, y los estrenos suelen producirse en épocas de bajo interés para el mercado cinematográfico, lo que nos lleva a deducir que la producción de narrativas medioambientales ocupa un espacio secundario en las carteleras. Este problema se manifiesta de igual manera en el ámbito periodístico, donde el relato en torno a la emergencia climática se encuentra alejado de las portadas y de las secciones más relevantes de la actualidad informativa (Alcoceba Hernando, 2004; León, 2007).

Respecto a la nacionalidad de las películas, hemos comprobado que el cine norteamericano obtiene la mayor cuota de pantalla, al participar en casi tres de cada cuatro proyectos. Esta circunstancia, habitual en el mercado cinematográfico occidental, resulta especialmente relevante al abordar una temática tan controvertida como la emergencia climática, cuya existencia es aún cuestionada por las altas esferas estadounidenses. En este sentido, la factoría de Hollywood se asegura el control del relato climático (Brereton, 2005), dejando fuera del circuito comercial aquellas historias procedentes de los países más afectados por esta realidad, como son el sudeste asiático, África o Latinoamérica (Harris, 2010; González Alcaraz, 2014).

El estudio de los géneros cinematográficos en los que se inscriben los títulos analizados refleja el predominio de la vertiente más emotiva de la emergencia climática, ya que los relatos de acción y drama se imponen al resto de variables. Se trata, pues, de un tipo de narración donde las pulsiones humanas prevalecen sobre la reflexión y el análisis, que quedan supeditadas al género documental. Por ello, la capacidad persuasiva del relato cinematográfico en torno a la crisis climática queda en entredicho, tal y como sostienen Starosielski (2011) y Sakellari (2015).

Los resultados en torno a los equipos que participan en las películas analizadas presentan una gran heterogeneidad, puesto que conviven proyectos prácticamente individuales con superproducciones que implican a varias decenas de trabajadores. Las repeticiones y, por tanto, los posibles indicios de alguna especialización vienen dados por la inclusión en la muestra de varias sagas, con títulos en los que participan los mismos profesionales, y por la presencia de determinadas figuras del celuloide asociadas al cine de acción, al thriller o al doblaje de animación. Por este motivo, podemos señalar que, al igual que sucede en los medios de comunicación tradicionales (Fahy y Nisbet, 2011), no existe un grupo establecido de profesionales dedicados a la elaboración en exclusiva de este tipo de narrativas.

En el apartado empresarial, y en relación con la nacionalidad de las obras, las grandes compañías norteamericanas presentan los registros más elevados tanto en el sector de la producción como en el de la distribución. Su posición hegemónica en el

mercado cinematográfico garantiza un retorno positivo de las inversiones, haciendo que la narrativa climática alcance, en su conjunto, una importante rentabilidad económica. Sin embargo, cabe destacar la presencia de la productora Participant Media, una compañía más enfocada hacia la difusión de valores sociales que a la comercialización, y que contribuye en la financiación de varios de los documentales analizados.

Por último, podemos considerar que el cine en torno a la emergencia climática es también rentable desde el punto de vista social, gracias al reconocimiento obtenido en los principales festivales, unos eventos que actúan como amplificadores del mensaje (Medina de la Viña y Fernández García, 2014).

5. Bibliografía

- Alcoceba Hernando, J. A. (2004). La contribución de la comunicación pública al desarrollo social de la conciencia medioambiental. *Revista Ecosistemas*, 13(3), pp. 1-8.
- Anderson, A. (2009). Media, politics and climate change: Towards a new research agenda. *Sociology compass*, 3(2), pp. 166-182. doi: 10.1111/j.1751-9020.2008.00188.x
- Arendt, F. & Matthes, J. (2016). Nature documentaries, connectedness to nature, and pro-environmental behavior. *Environmental Communication*, 10(4), pp. 453-472. doi: 10.1080/17524032.2014.993415
- Berinsky, A. J. y Kinder, D. R. (2006). Making sense of issues through media frames: Understanding the Kosovo crisis. *The Journal of Politics*, 68(3), pp. 640-656. doi: 10.1111/j.1468-2508.2006.00451.x
- Boomsma, Ch. (2013). *Visual images as a motivational bridge to pro-environmental behaviour: A cognitive approach* (Tesis doctoral). Plymouth, Inglaterra: Universidad de Plymouth.
- Boykoff, Maxwell T. (2010). Indian media representations of climate change in a threatened journalistic ecosystem. *Climatic Change*, 99, pp. 17-25. doi: 10.1007/s10584-010-9807-8
- Brereton, P. (2005). *Hollywood utopia: Ecology in contemporary American cinema*. Bristol, Inglaterra: Intellect Books.
- Bruce, D. (2001). Notes toward a rhetoric of animation: The Road Runner as cultural critique. *Critical Studies in Media Communication*, 18(2), pp. 229-245. doi: 10.1080/07393180128078
- Chicharro Merayo, M. M. (2005). Jóvenes en la gran pantalla: algunos apuntes sobre la definición de lo juvenil en el reciente cine español. *Área Abierta*, 11, pp. 1-10. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1303681>
- Clements, B. (2012). Exploring public opinion on the issue of climate change in Britain. *British Politics*, 7(2), pp. 183-202. doi: 10.1057/bp. 2012.1
- Culloty, E. y Brereton, P. (2017). Eco-film and the Audience: Making ecological sense of national cultural narratives. *Applied Environmental Education & Communication*, 16(3), pp. 139-148. doi: 10.1080/1533015X.2017.1322011
- Fahy, D. y Nisbet, Matthew C. (2011). The science journalist online: Emerging practices. *Journalism*, 12(7), pp. 778-793. doi: 10.1177/1464884911412697
- Fernández Reyes, R., Piñuel Raigada, J. L. y Vicente Mariño, M. (2015). La cobertura periodística del cambio climático y del calentamiento global en El País, El Mundo y La Vanguardia. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, pp. 122-140. doi: 10.4185/RLCS-2015-1038
- Gómez Sánchez, A. I., Hellín Ortuño, P. A. y San Nicolás Romera, C. (2011). Los sentidos de la ciencia en el cine. Metodología para su análisis. *Razón y palabra*, 78, pp. 1-23. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199524192012.pdf>
- González Alcaraz, L. J. (2014). El framing como legitimación de la política climática. Encuadres del cambio climático en la presa argentina y brasileña durante las conferencias de Doha y Varsovia. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social «Desertaciones»*, 7(1), pp. 224-259. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/95209>
- Harris, P. G. (2010) *World ethics and climate change: From international to global justice*. Edimburgo, Escocia: Edinburgh University Press.

- Igartua Perosanz, J. J. y Muñiz Muriel, C. (2008). Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica. *Investigación y sociedad*, 21(1), pp. 25-52. recuperado de <https://hdl.handle.net/10171/8472>
- Johns-Putra, A. (2016). Climate change in literatura and literary studies: From cli-fi, climate change theater and eco-poetry to ecocriticism and climate change criticism. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 7(2), pp. 266-282. doi: 10.1002/wcc.385
- Jones, Michael D. y Song, G. (2014). Making sense of climate change: How story frames shape cognition. *Political Psychology*, 35(4), pp. 447-476. doi: 10.1111/pops.12057
- Kirby, David A. (2014). Science and Technology in film: themes and representations. En M. Bucchi y B. Trench (Ed.) *Routledge Handbook of Science and Technology* (pp. 113-128). Londres, Inglaterra: Routledge.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- León, B. (2007). El medio ambiente en las televisiones españolas. Un análisis de contenido de los informativos nacionales. En F. Contreras (dir) *Cultura verde: ecología, cultura y comunicación* (pp. 361-373). Sevilla, España: Consejería de Medio Ambiente.
- Light, A. (2003). *Reel arguments: film, philosophy and social criticism (thinking through cinema)*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Lipovetsky, Guilles y Serroy, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, España: Anagrama.
- Luhmann, N. (2007). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona, España: Rubí.
- Marcuse, H. (1979). *The aesthetic dimension*. Boston, Estados Unidos: Beacon Press.
- McCombs, M. (2004). *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Barcelona, España: Paidós.
- Medina de la Viña, E. & Fernández García, J. (2014). Nuevo cine español: cine, cine, cine, más cine, por favor. *Fonseca Journal of Communication*, 9(9), pp. 85-117.
- Navarro García, L. (2009). Racismo y medios de comunicación: Representaciones del inmigrante magrebí en el cine español. *IC, Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp. 337-362. Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/33446>
- Pereira Domínguez, M. C. y Urpí Guercía, C. (2005). Cine y juventud: una propuesta educativa integral. *Revista de estudios de juventud*, 68, pp. 73-90. Recuperado de http://www.injuve.es/sites/default/files/revista68_7.pdf
- Pidgeon, N. (2012). Public understanding of, and attitudes to, climate change: UK and international perspectives and policy. *Climate Policy*, 12(1), pp. 85-106. doi: 10.1080/14693062.2012.702982
- Sakellari, M. (2015). Cinematic climate change, a promising perspective on climate change communication. *Public Understanding of Science*, 24(7), pp. 827-841. doi: 10.1177/963662514537028
- Starosielski, N. (2011). 'Movements that are drawn': A history of environmental animation from The Lorax to FernGully to Avatar. *International Communication Gazette*, 73(1-2), pp. 145-163. doi: 10.1177/1748048510386746
- Svoboda, M. (2016). Cli-fi on the screen (s): patterns in the representations of climate change in fictional films. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 7(1), pp. 43-64. doi: 10.1002/wcc.381
- Todd, A. M. (2015). Cartoons and the environment. En A. Hansen y R. Cox (Eds.) *The Routledge handbook of environment and communication* (pp. 250-257). Londres, Inglaterra: Routledge.
- Williams, L. (2011). Shadows of the Holocene: Transfigurations of the non-human world in science fiction film. *Arena Journal*, 35-36, pp. 196-215.