





Luces en la caverna primitiva

Montserrat Hormigos Vaquero

Doctora en Comunicación Audiovisual

La Prehistoria ha encandilado al séptimo arte desde sus orígenes. El denominado cine primitivo muestra ejemplos fílmicos que centran la trama en dicho período. Pero hay que tener en cuenta que, en muchas ocasiones, la gran pantalla ha abusado de ambientaciones carentes del necesario rigor histórico, pero que están orquestadas para entretener al público en general, una de las condiciones bases de la industria cinematográfica. No pretendemos realizar un estudio en profundidad de todas las películas basadas en la Prehistoria, ya que no sería posible por cuestiones de espacio, sino establecer un análisis de los hitos fílmicos que dan sobrada cuenta de la relación entre cine y Prehistoria. El primero de estos hitos se produce en 1906 con *Miradas a la prehistoria* (*The prehistoric peeps*) del británico Cecil Hepworth. Georges Méliès vuelve su vista hacia el pasado en *La civilización a través de los tiempos* (*La civilisation à travers les âges*, 1908), un fresco que evoca cómo la intolerancia humana ha supuesto un freno al desarrollo de la civilización a lo largo de la Historia. El film comienza con el asesinato inaugural, el fratricidio de Abel a manos de Caín, que el autor sitúa 4.000 años a. C. A pesar de carecer de una estructura dramática sólida, la obra es una sucesión de escenas elaboradas con minuciosidad y de una gran belleza plástica, así como de atractivas estampas inspiradas en cuadros célebres, como el de *La Justicia y la Venganza Divina persiguiendo al crimen* (Pierre-Paul Prud'hon, 1808), que reproduce iconográficamente el asesinato bíblico. El propio mago de Montreuil la consideraba como una de sus obras fundamentales, que aunaba drama, naturalismo, sátira e ironía.



2 El harén de Charlot, en *Charlot prehistórico* (*His prehistoric past*, Charles Chaplin, 1914)



3 Buster Keaton en *Las tres edades* (*Three ages*, Buster Keaton, 1923)

El magistral David W. Griffith dirige *La génesis del hombre* (*Man's genesis*, 1912), donde un anciano le explica a su nieto la teoría de la evolución mediante la fábula de dos individuos primitivos que se disputan la posesión de una joven, venciendo el inteligente sobre el fuerte, y *La vida del hombre primitivo* (*Brute force/The primitive man*, 1914), subtitulada como comedia psicológica sobre el pensamiento evolucionista, donde para enmarcar la historia principal, muestra a un hombre que se ha dormido leyendo a Darwin y sueña con el mundo prehistórico. De esta manera, las dos películas destacan respecto a las importantes innovaciones en el campo de la focalización narrativa y en cuanto a su originalidad a la hora de presentar la acción. En *La vida del hombre primitivo*, un joven inventor (Bobby Harron) de los tiempos modernos, enamorado de una mujer inconstante y coqueta (Mae Marsh), anhela la época dorada de la fuerza bruta masculina. Así se introducen una serie de elementos que llegarán a ser constantes en el cine sobre el hombre de las cavernas: la lucha fratricida entre dos clanes en estadios diferentes de la evolución, la caracterización de los personajes (vestidos con pieles, sucios, barbudos, desgreñados, y de andares y gestualidad simiesca), y la coexistencia entre el humano y los dinosaurios, que desaparecieron durante el Cretácico hace 65 millones de años, por lo que nunca fueron coetáneos. Griffith argumenta que el origen de la guerra reside en la captura de esposas, a las que se necesita para la continuidad de la especie, lo que desemboca en un auténtico rapto de las Sabinas cavernario. De este modo el clan perdedor se ve impelido a usar el cerebro e inventar nuevas armas, que les otorguen una superioridad tecnológica.

Charles Chaplin fue el primero en explotar la comicidad de los tópicos sobre la Prehistoria en *Charlot prehistórico* (*His prehistoric past*, 1914), donde ya aparece la figura de la hermosa troglodita. Chaplin introduce el personaje de Charlot, ataviado con las típicas pieles, pero con su característico bombín, su bastón de caña y su pequeño bigote, en un paraíso masculino de las Islas Salomón (pobladas desde el Paleolítico), donde a cada hombre le corresponden cien esposas. Una edad de oro donde nada está prohibido excepto el trabajo. Pero Charlot se enamora de la favorita del rey, se deshace de éste



4 *El mundo perdido* (*The lost world*, Harry Hoyt y Willis H. O'Brien, 1925)

arrojándolo por una hendidura de la montaña y se convierte en soberano absoluto del harem. Cuando el monarca regresa, golpea al advenedizo con una piedra en la cabeza y éste se desmaya. El sueño termina en el momento en que un policía en la época contemporánea toca a Charlie con su bastón en la testa, porque se ha quedado dormido en el parque ².

Por su parte, Buster Keaton desarrolla en *Las tres edades* (*Three ages*, 1923) ³, homenaje y parodia del film de Griffith *Intolerancia* (*Intolerance: love's struggle throughout the ages*, 1916), un tríptico sobre diferentes períodos históricos de la humanidad: Prehistoria, Imperio Romano y Época Moderna; pero en realidad se trata de una comedia sentimental. Respecto a

la confección de los decorados, el director mandó fabricar unos fondos de cartón piedra que resultaban majestuosos para la época. En cuanto a la sinopsis, el protagonista (Buster Keaton) intenta conquistar a una joven, bella bacante cubierta con piel de felino, que sus progenitores destinan a un rival más fuerte (Wallace Beery). Keaton ofrece una serie de gags, que reposa en un primer grado sobre el efecto sorpresa de los anacronismos: elefantes y dinosaurios domesticados como porteadores¹, una vidente que adivina el futuro gracias a los movimientos de una tortuga, jugar al golf con un garrote, un duelo prehistórico a bastonazos tras dictar testamento en petroglifos, o el invento del béisbol durante una reyerta con piedras. Una vez que el macho emerge victorioso del juego de la seducción, se lleva a la hembra arrastrándola del pelo como un troglodita de viñeta; siguiendo la tradición del cine cómico ambientado en la Prehistoria, proyectando el machismo de la época hacia las sociedades paleolíticas. El final feliz muestra a la pareja emergiendo de la cueva con su numerosa prole.

Respecto al cine fantástico de aventuras, *El mundo perdido* (*The lost world*, Harry Hoyt y Willis O'Brien, 1925) supone el comienzo de una serie de adaptaciones fílmicas basadas en la novela de Arthur Conan Doyle (1912), sobre una expedición a una meseta sudamericana, donde los exploradores encuentran dinosaurios antediluvianos y homínidos primitivos ⁴. El autor británico se inspiró en los reportajes de campañas coetáneas al monte Roraima de la selva amazónica venezolana (sus cimas se consideran algunas de las formaciones geológicas más antiguas de la tierra, que se remontan a unos dos mil millones de años, en el Precámbrico), y que causaron impresión en la Europa victoriana,

1. El dinosaurio de Keaton recuerda al personaje de *Gertie, el dinosaurio*, ideado por Winsor McCay y llevado a la pantalla grande en 1914. McCay emplea el método de animación conocido como *split system* por primera vez, logrando resultados de fluidez de movimientos y detalles sin precedentes en el dibujo animado. Gertie más que una bestia antediluviana es presentado como la fierecilla domada y en un determinado momento de la diégesis da un paseo con McCay sobre su lomo. El film consiguió una enorme popularidad en la época de su estreno.





cuando Sir Everard im Thurn trepó por sus laderas en 1884. Respecto a la película, se planteó desde sus orígenes como una superproducción, e incluso, se rodaron algunos exteriores en Sudamérica. Se trata de una deliciosa joya que, tras la preparación inicial de la expedición, muestra un ritmo impecable, buen reparto y presentación de personajes. Wallace Beery encarna al profesor Challenger, cuya caracterización física y psicológica es muy fiel al personaje literario. Pero el guión también se permite licencias de adaptación, como el hecho de incluir a un personaje femenino, Paula White (Bessie Love), para dotar de tintes románticos al film. Lo más destacado de la película son sus logrados efectos especiales, a cargo de O'Brien, ya que es pionera en la técnica de animación por *stop-motion* (animación de objetos estáticos capturando fotografías) y fuente de inspiración para films posteriores como *King-Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933). La primera aportación de O'Brien para una película llamó la atención de la Edison Company y le contrataron para una serie de cortometrajes de la Edad de Piedra. En 1915 rodó una bobina de prueba de un minuto con un dinosaurio y un cavernícola moldeados en barro sobre esqueleto de madera, animándolos imagen por imagen, base del proyecto para su primer cortometraje: *The dinosaur and the missing link* (1915); otro de sus cortos, *R.F.D. 10,000 B.C* (1917), ejecutado con modelos de plastilina de humanos y dinosaurios, se supone un precedente de *Los Picapiedra* (*The Flintstones*, William Hanna y Joseph Barbera, 1960). Para recrear a los dinosaurios (Pterodáctilo, Brontosauo, Alosaurio, Estegosaurios) del film que nos ocupa, se construyeron varios esqueletos de acero, recubiertos de un material esponjoso. La piel se simuló con goma y se consiguió imitar la respiración con bombas de aire que se hinchaban y deshinchaban dentro de los esqueletos, por lo que se consiguió un enorme realismo. El equipo se asesoró en temas referentes a paleontología y se inspiró en láminas del Museo Americano de Historia Natural, por lo que la época de finales del Jurásico se reproduce de forma bastante convincente. *El mundo perdido*, base de futuros *remakes* y de influencias en películas posteriores sobre *terra incognita*, instituye el estilo visual del género, barroco, estilizado y de reminiscencias pictóricas.

Si hay un film de aventura prehistórico-erótica que obtuvo un éxito de público a nivel internacional es *Hace un millón de años* (*One million years B.C.*, Don Chaffey, 1966), *remake* de la película del mismo nombre, dirigida por Hal Roach y Hal Roach Jr y estrenada en 1940 ⁵. Típico film hollywoodiense y del *star-system*, que contó con dos divos de la época: Victor Mature y Carole Landis, y para la que se contrató al mismísimo Griffith como asesor y reclamo publicitario. La película de Chaffey comienza con la voz en off de un narrador omnisciente: «Un mundo en el amanecer del tiempo». Tumak (John Richardson) es expulsado de la tribu de las rocas, clan donde reina la ley del más fuerte, materialización en imágenes de las teorías freudianas enarboladas en *Tótem y Tabú*. Tras el destierro comienza el típico viaje del héroe de regusto clásico y la amenaza encarnada en los dinosaurios (Ray Harryhausen empleó el recurso de galápagos y reptiles aumentados de tamaño) e, incluso, en una tarántula gigante típica de la *science-fiction*. En su vagar, Tumak contacta con la tribu de las conchas, cuya organización social armónica está basada en la división sexual del trabajo. El film muestra un choque de civilizaciones, expresión que acuñara el historiador Arnold J. Toynbee, primero por montaje paralelo y luego por confrontación física, que también se explicita a nivel cromático: los primitivos son morenos y los rubios son más civilizados. También resulta poco creíble la historia de amor romántico entre Tumak y Luana (Raquel Welch), quienes, como Adán y Eva, viven hacia la mitad de la diégesis en un lugar que



6 Sexo forzado. *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean Jacques Annaud, 1981)

recuerda al paraíso bíblico, con el árbol de la vida plagado de manzanas en el centro, y que sufren un destierro edénico. Luana, a pesar de ser el personaje femenino que se encarga de la aculturación del macho y que defiende la integración social, no sobrevive al icono erótico en el que se convirtió Raquel Welch con su bikini de piel, más famosa por sus atributos sexuales que por sus dotes artísticas. El cierre del film, cuyo relato sin diálogos fluye gracias a la soberbia banda sonora de Mario Nascimbene, muestra una erupción volcánica que lleva a la fusión interracial, frágil *happy end* hollywoodiense. Existen dos secuelas del film de Chaffey: *Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra* (*When dinosaurs ruled the earth*, Val Guest, 1970) y *Criaturas olvidadas del mundo* (*Creatures the world forgot*, Don Chaffey, 1971). Otro de los iconos más conocidos de la Prehistoria en el cine también se produce en la década de los 60 y de la mano de Stanley Kubrick, en su prólogo «El amanecer del hombre», en la aclamada *2001: una odisea del espacio* (*2001: a space Odyssey*, 1968). Gracias a la buena acogida de *Hace un millón de años*, comienza un aluvión de films donde el «primitivismo» de las protagonistas no afecta a su sensualidad, y donde se muestra a la fémina como encarnación de la *femme fatale*, coincidiendo con el movimiento de liberación de la mujer. En esta particular visión de la lucha de géneros, se presentan verdaderos gineceos de Amazonas, cuyo salvajismo viene denotado por una libido muy exacerbada.

NUEVAS MIRADAS SOBRE EL CINE Y LA PREHISTORIA

Un punto de inflexión lo supone *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981), basada en la novela de J.H. Rosny Aîné (1911), una reconstrucción hipotética y ficticia de nuestros antepasados con cierto grado de verosimilitud científica. La novela fue modificada por el guionista Gérard Brach en función de los nuevos documentos y pruebas que se iban obteniendo sobre la sociedad primitiva, y el film contó con el asesoramiento del filólogo Anthony Burgess (estudio del lenguaje primitivo, utilizando como base el indoeuropeo) y del antropólogo Desmond Morris, para todo lo relacionado con



7 Sexo consentido. *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean Jacques Annaud, 1981)

la gestualidad y el comportamiento de los actores. Recibió decenas de premios en festivales de cine y un Oscar al mejor maquillaje en 1983. La película se basa en el viaje iniciático de tres miembros del clan «Ulam» (mostrados como típicos neandertales), que han de abandonar la matriz protectora de la caverna en busca del fuego, elemento vital para sus vidas que no saben crear artificialmente, y que entran en contacto con los «Fkava» (representados como típicos cromañones). En la película se muestran dos modelos de comportamiento sexual: el de los «Ulam», donde el impulso libidinal constituye una respuesta inmediata al estímulo (visión de las nalgas, estímulo olfativo), la cópula se realiza por detrás *more ferarum*, por la fuerza, y en presencia de los demás **6**. Y el modelo que encarna Ika (Rae Dawn Chong): donde existe sentimiento de «atracción personal», el coito se produce cara a cara, con cierta intimidad y unidos por un vínculo afectivo. De esta manera destaca el papel asignado a lo femenino en lo que a la evolución de las funciones sexuales se refiere, Ika da paso al movimiento básico del diálogo que supone volverse hacia el otro, a la singularidad humana **7**. La escena final ofrece un hermoso momento fílmico: el protagonista mira a la luna y experimenta la conciencia de ser en la Naturaleza, a la vez que acaricia el vientre grávido de Ika, en un gesto de perpetuidad en el futuro. Desde ese momento, el hombre «será ese ser dual y desgraciado que se mueve y vive entre la tierra de los animales y el cielo de sus dioses, que habrá perdido el paraíso terrenal de su inocencia y no habrá ganado el paraíso celeste de su redención. Ese ser dolorido y enfermo del espíritu que se preguntará, por primera vez, el porqué de su existencia» (E. Sábato, 1984: 519). *El clan del oso cavernario* (*The clan of the cave bear*, Michael Chapman, 1986), adaptación del primer libro de la saga de Jean M. Auel, es deudor de la película de Annaud, también presenta al cromañón en contraste con el neandertal (por un espacio de tiempo de al menos 10.000 años los dos grupos compartieron el entorno); pero falla en su propuesta.

Existe otro film de Annaud contextualizado en la Prehistoria que hemos querido analizar en profundidad debido a la escasa atención que ha recibido por parte de la crítica fílmica. *Su Majestad Minor* (*Sa Majesté Minor*, 2007) sitúa al espectador en una isla imaginaria del mar Egeo, mucho tiempo antes de Homero y, según palabras del propio director, se trata de una comedia neolítica. El protagonista,



8 Minor en la pocilga. *Su Majestad Minor* (*Sa Majesté Minor*, Jean Jacques Annaud, 2007)

Minor (José García), cuyo nombre recuerda al semi-legendario rey de Creta Minos, es un ejemplo paradigmático de niño salvaje y de metamorfosis clásica: ser mitad hombre y mitad cerdo (es mudo y comparte espacio y hábitos con los marranos de la pocilga) **8**. En su primera incursión al bosque mitológico, Minor se encuentra con unas ninfas -que recuerdan a los cuadros de Waterhouse- bañándose en un estanque, y es iniciado en las prácticas paganas por el mismísimo dios Pan², interpretado por un histriónico Vincent Cassel, que resulta muy convincente en su priapismo incontrolado **9**. Dicha arboleda trae ecos de *El sueño de una noche de verano* (1595) de Shakespeare, si bien en este caso el hombre con cabeza de asno es sustituido por un Centauro. De regreso al poblado, Minor se sube a

9 Pan. *Su Majestad Minor* (*Sa Majesté Minor*, Jean Jacques Annaud, 2007)



2. Deidad caprípeda, bicorne, barbada y desgreñada, similar a los sátiros y los faunos, exitoso seductor de ninfas, que se jactaba de haber copulado con todas las ménades, adoradoras de Dionisos. Habitaba los bosques de la Arcadia, interpretando música con su siringa, flauta que había fabricado con las cañas del cañaveral, forma vegetal que adoptó la ninfa Siringa para huir de sus envites sensuales.



10 Árbol sagrado. *Su Majestad Minor* (*Sa Majesté Minor*, Jean Jacques Annaud, 2007)

un olivo para espiar a la hija del patriarca, la hermosa Clytia (Mélanie Bernier, quien porta el mismo nombre que la oceánida amante de Apolo transformada en girasol), cae, se golpea la testa y muere. En su renacimiento simbólico, recupera el habla y las primeras palabras que pronuncia son: «Conócete a ti mismo» (inscripción del pronaos del templo de Apolo en Delfos, si tenemos en cuenta a Pausanias). Todo parece girar alrededor del Árbol del Mundo, centro y pilar del micro universo de la comunidad, donde se posan las palomas, que para los lugareños encarnan a deidades inmaculadas y son portadoras de presagios de «abundantes cosechas y amores fecundos», lo que recuerda al oráculo de Dodona

10. El Oráculo de Dodona fue el más antiguo de los santuarios heládicos (posiblemente se remonta al II milenio a. C., pero el lugar presenta una gran actividad desde la Edad de Bronce) y es el ejemplo más célebre de árbol oráculo. Originalmente estaba dedicado a Dione, antigua diosa madre pelasga, pero tras la llegada de los indoeuropeos, Zeus se convirtió en su deidad principal. Según Herodoto, en tiempos remotos una paloma se posó sobre el roble y con voz humana expresó su deseo de que en aquel lugar se erigiera un oráculo a Zeus, los dodonienses, teniéndola por mensajera de los dioses, obedecieron de inmediato. Tal como recoge Estrabón, las sacerdotisas interpretaban los augurios del mundo invisible por el crujido y la caída de las hojas del árbol, por el sonido de los recipientes de bronce que colgaban de las ramas, y por las actividades de los pájaros en la copa, sobre todo por el vuelo de las palomas, las sagradas pléyades, mismo nombre que recibían las sacerdotisas.

También es la paloma la que marca el destino de rey de Minor, al posarse sobre su cabeza durante su «bautismo», así todos se arrodillan ante el nuevo monarca de la ínsula, quien emerge como un dios itifálico. En ese momento de la trama comienza una sátira sobre el poder efímero y el ascenso y caída de los ídolos con pies de barro, porque Minor no puede sacar los pies del lodazal primigenio, representado por la cerda Mauricette. La marrana, doble de la diosa de la vegetación desde el Neolítico según Marija Gimbutas y epifanía de Deméter y Perséfone, no sólo encarna a la figura materna (amamantándolo desde niño), también ha practicado relaciones zoofílicas con ella. Y la trama adquiere tintes de tragedia edípica y shakesperiana: Minor no puede deshacerse del cráneo de su progenitora humana. Finalmente su que-



■ Primer plano de Zima. *Su Majestad Minor* (*Sa Majesté Minor*, Jean Jacques Annaud, 2007)

rencia a la regresión al estadio infantil y sus obsesiones orales ponen fin a su régimen: mientras le da de mamar, muerde en el seno a una de sus más fieles seguidoras, Zima la carnicera (Taïra), una mezcla de Venus de Willendorf y de mamíferas fellinianas, como la estanquera de *Amarcord* o la Saraghina de *Otto e mezzo* ■. Porque en esta fiesta esperpéntica se pasean personajes singulares como Karkos (Sergio Peris-Mencheta), quien recuerda al bardo de Asterix y Obelix, o una Pitia alelada que practica la uromancia. El epílogo muestra como Minor termina sus días tocando la zampoña con el dios Pan. Las críticas, si bien reconocen su coherencia arqueológica, resaltan que se trata de una prima bastarda de *La trilogía de la vida* de Pasolini, con conexiones con la monótona comedia prehistórica *¡Caverrrrnícula! (RRRrrr!*, Alain Chabat, 2004) y exceso de escatología. Pero hay que reconocer a Annaud, en este, su iconoclasta *Satyricon* particular, la apuesta por mostrar lo mitológico, base de las civilizaciones, en un ambiente mundano y burlesco.

En los 2000, junto a films como *10.000 BC* (Roland Emmerich, 2008), típico ejemplo de película de aventuras de escasa originalidad en el argumento, atenta a la espectacularidad de los efectos especiales digitales, cuya verosimilitud visual no redundaba en una reconstrucción histórica plausible; se producen interesantes propuestas en la estela de *En busca del fuego*, pero con menor éxito de público. En esta línea se inscribe *Ao, le dernier néandertal* (Jacques Malaterre, 2010), basada en la novela de Marc Klapczynski, una epopeya sobre el destino de los últimos hombres de neandertal, especie que se extinguió misteriosamente hace unos 30.000 años, encarnados en el protagonista, Ao (Simon Paul Sutton), un nómada que vive en comunión con la naturaleza, y su largo viaje desde las estepas del este de Europa hasta las orillas del Mediterráneo. Malaterre también es el autor de *L'Odysée de l'espèce*, una serie de ficciones documentales producidas por la televisión francesa, y cuenta en el film con el asesoramiento de Marylène Patou-Mathis, investigadora del CNRS en el Museo Nacional de Historia Natural de París y gran especialista en el *Homo neanderthalensis*. Pero nos gustaría reseñar que uno de los primeros directores de cine que se interesó por realizar series televisivas de carácter didáctico y divulgativo de la historia fue Roberto Rossellini, en colaboración con su hijo Renzo. *La edad del hierro* (1964) supuso un abandono de la espectacularidad superflua típica de las reconstrucciones históricas hasta el momento, sin que eso fuera en detrimento de los presupuestos estéticos. Mientras en *La lucha del hombre por la supervivencia* (1967-1969), serie para la RAI sobre el desarrollo científico y tecnológico desde el Neolí-



12 Cobaya humana. *The neanderthal man* (Ewald A. Dupont, 1953)

te sus trabajos en un yacimiento del Calcolítico decorado con pinturas rupestres, se golpea la cabeza y comienza a tener sueños recurrentes. En éstos se ve a sí mismo como un hombre de hace 5.000 años, perseguido por los miembros de una tribu vecina. Las visiones van adquiriendo consistencia, hasta que descubre que, por un extraño giro del destino, el tiempo de los sueños es la realidad. Él es la víctima propiciatoria de un cruento sacrificio humano, orquestado por un chamán con cornamenta de cérvido (que recuerda a la figura zoomorfa de *Trois Frères*), en un ritual a los astros, basado en el tiempo cíclico y por el bien de las cosechas. Y en este siniestro eterno retorno, con su sangre pintan las paredes de la caverna del comienzo de la diégesis.

Como hemos comprobado a lo largo de nuestro análisis, la Prehistoria sirve de marco para desarrollar films de aventuras (donde los héroes se mueven por un medio hostil y se enfrentan a fuerzas amenazadoras), para explorar la naturaleza humana, con especial incidencia en una serie de elementos sentimentales inverosímiles, mostrar erotismo y exhibicionismo corporal, o inscribirse en el género de la comedia a través de la parodia. El tema prehistórico incluso se ha usado para producciones de terror y ciencia-ficción como *El hombre de las cavernas* (*The neanderthal man*, Ewald André Dupont, 1953), sobre un *mad doctor*, capaz de crear un suero que convierte a los gatos domésticos en dientes de sable y que, tras probar su pócima de laboratorio, al modo de Jekyll y Hyde, se transforma en un monstruo simiesco-lobuno y da rienda suelta a sus instintos animales. También utiliza como cobaya a su criada, una mexicana impedida que recuerda a la reina del *freak show* Julia Pastrana (1834-1860), quien, como otras hirsutas, se mostró en los espectáculos circenses como «el eslabón perdido» de Darwin. 12 Pero el tema del científico loco que recrea una criatura del pasado, en este caso un antropoide que adquiere inteligencia gracias a unos extraños rayos, ya se muestra en films tan tempranos como *The prehistoric man* (Alfred Desy, 1917).

La mayoría de las películas ambientadas en los tiempos remotos, salvo excepciones mejor documentadas, presentan deficiencias desde el punto de vista histórico, antropológico y zoológico, así como todo tipo de anacronismos (vestuario, maquillaje, armamento, instrumental, lenguaje). El cine sobre la Prehistoria también ha estimulado la creencia en la agresividad paleolítica, pero hay que tener en cuenta la influencia de Raymond Dart, uno de los paleoantropólogos pioneros, que si bien es hon-

tico, ensayan una reconstrucción rigurosa del pasado, mezclando las convenciones del documental y del cine comercial.

También podríamos destacar el cortometraje español *La noche boca arriba* (Rubén Marquerie, 2005), basado en el relato homónimo de Julio Cortázar, donde el personaje principal sufre un accidente de tráfico y comienza a padecer extraños sueños: se ve como un «mote-ca» –guiño irónico del autor– perseguido por los aztecas, que quieren convertirlo en víctima de su Guerra Florida. En el corto el protagonista es un arqueólogo del siglo XX, quien duran-



rado por el descubrimiento del primer australopiteco, también dejó una herencia incómoda: la creencia de que nuestros ancestros sobrevivieron por sus instintos asesinos. Ideas recogidas por el periodista Robert Ardrey en su *best-seller Génesis africana* (1961), que implantó con fuerza la teoría de la violencia innata del ser humano.

Más allá, si tenemos en cuenta las teorías de Marc Azéma, doctor en Prehistoria por la Universidad de Toulouse y cineasta, los primeros rudimentos cinematográficos se desarrollaron en las cavernas prehistóricas. Su investigación comenzó con el friso de los leones en la gruta de *la Vache* (Magdalenense, Francia), donde concluyó que no se trataba de tres animales diferentes o de una obra inacabada, sino que el felino estaba representado en tres posiciones distintas para crear la sensación de un salto. Durante su análisis de las pinturas rupestres de *Lascaux* (Magdalenense, Francia), comprobó que el movimiento de la luz de una antorcha delante de la representación de caballos y bisontes creaba la sensación de que los animales estaban galopando, gracias a una descomposición del movimiento por yuxtaposición de imágenes sucesivas. Respecto al conocido como panel del «pequeño arquero» de *Trois Frères* (Magdalenense, Francia), que muestra a un «hechicero» híbrido rodeado de una amalgama de docenas de herbívoros (equinos, bóvidos, cápridos) y felinos, Azéma afirma que se trata de una especie de *story-board*, secuencia planificada en el que se ve en doce pasos cómo los depredadores acosan y cazan a sus presas.³ Por otra parte, Florent Rivère, ilustrador especializado en la Prehistoria, llamó su atención sobre una arandela de hueso conservada en el yacimiento arqueológico de *Laugerie-Basse* (Magdalenense, Francia), cuyas dos caras representaban la figura de un herbívoro en posturas diferentes. Crearon una réplica, le introdujeron un hilo central y, al hacer girar el disco, comprobaron que se creaba la sensación de que el animal trotaba. Para Azéma estaba claro, se trataba de un modelo prehistórico de taumatropo, un juguete óptico que oficialmente no se inventó hasta 1824 por John Ayrton Paris, y que está considerado como uno de los antecedentes del cinematógrafo.



13 Ciervas en movimiento. Plaqueta de la Cova del Parpalló (Gandia, Valencia)

3. Azéma estudió otros ejemplos de arte parietal como el Abri du Colombier, Foz Côa, La Marche o Altamira, y expuso sus hipótesis en el Congreso de Arte Prehistórico de Foix en 2010, que fueron bien acogidas por la comunidad científica, especialmente por Jean Clottes, el prestigioso especialista en pinturas rupestres. Para un estudio más detallado de sus investigaciones véase: Azéma (2008): «Representation of movement in the Upper Palaeolithic: an ethological approach to the interpretation of parietal art», en *Anthropozoologica* 43 (1): 117-154.



14 Secuencia de rastreo. Cova Remigia (Barranc de la Valltorta, Castellón)

Siguiendo la estela de Azéma, un equipo de arqueólogos, antropólogos y cineastas, pertenecientes a las Universidades de Sankt Pölten, Bauhaus y de Cambridge, están convencidos de que los petroglifos de Valcamonica (Italia), que abarcan desde el final de Paleolítico hace unos 10.000 años a la llegada de los romanos, sobre todo en lo que tiene que ver con las escenas de caza y danza, son elementos de una representación audiovisual, capaces de crear una historia en la mente del receptor, como sucede en el cine. Según el arqueólogo Frederick Baker, el oído también era interpelado, ya que los grabados aparecen en lugares con unas dimensiones acústicas singulares.⁴ Los investigadores señalan que los *Camunni*, antiguos habitantes de Valcamonica, hacían dos sesiones al día, una al amanecer y otra al atardecer, cuando los relieves se llenaban de sombras por la acción de los rayos del sol y generaban un efecto cinematográfico. De ser ciertas estas investigaciones, la roca lisa sirvió de pantalla para que los primeros artistas de la humanidad mostraran escenas descriptivas de guerra y magia, y recrearan sus narraciones épicas de duelos, dioses y sexo **13** **14**.

4. Baker es uno de los directores del *Prehistoric Picture Project*, que pretende, como ya hiciera Azéma, un montaje digital del arte rupestre con ordenadores, a fin de recrear en continuo una secuencia de las imágenes fotografiadas, que produzcan una auténtica película prehistórica. Se tiene previsto una exposición en el Museo de Arqueología y Antropología de Londres, donde se proyectará una versión ambiental en una gran pantalla curva que rodee al visitante. Respecto al tema Baker afirma: «Esta va a ser la película con el tiempo de producción más largo de la historia, pues comenzó en torno al año 4.000 antes de Cristo». Véase *El primer cine abrió hace 6.000 años*: <http://www.publico.es/ciencias/330335/el-primer-cine-abrio-hace-6-000-anos>.



BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, C. (2004): *El cine fantástico de aventuras*. Universidad de Málaga.
- AZÉMA, M. (2008): «Representation of movement in the Upper Palaeolithic: An ethological approach to the interpretation of parietal art», en *Anthropozoologica* 43 (1), p.117-154.
Breaking down movement in palaeolithic art: http://www.bradshaufoundation.com/inora/divers_43_1.html
- CORTÁZAR, J.: *La noche boca arriba*: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/nocheboc.htm>
- DOMÍNGUEZ, N. (2010): *El primer cine abrió hace 6.000 años*: <http://www.publico.es/ciencias/330335/el-primer-cine-abrio-hace-6-000-anos>.
- El cine ;en la Prehistoria!*: [http://www.quo.es/ciencia/prehistoria/el_cine_!en_la_prehistoria/\(image\)/4](http://www.quo.es/ciencia/prehistoria/el_cine_!en_la_prehistoria/(image)/4)
- ELENA, A. (2002): *Ciencia, cine e historia. De Méliès a 2001*. Alianza, Madrid.
- FERNÁNDEZ, F.: <http://www.fotogramas.es/Películas/Su-Majestad-Minor/Crítica>.
- H. A. (2007): «Sa Majesté Minor». *Cahiers Du Cinema*, Octubre, 626, p. 39-40.
- Hace un millón de años* (Don Chaffey, 1966): http://www.cinehistoria.com/hace_un_millón_de_anos.pdf.
- HERNÁNDEZ DESCALZO, P. J. (1997): «Luces, cámara, ¡acción!: arqueología toma 1». *Complutum*, 8, p. 311-334. Madrid
- JOHANSON, D. y EDEY, M. (1987): *El primer antepasado del hombre*. Planeta, Barcelona.
- JOSÉ, E. (1987): *Buster Keaton*. Ediciones JC, Madrid.
- LOZANO PÉREZ, F. M. (2001): «En busca del fuego. La emergencia de lo humano». En J. Choza y M. J. Montes (eds.): *Antropología en el cine 1. Construcción y reconstrucción de lo humano*. Ediciones del laberinto, Madrid.
- MARTÍN LERMA, I. (2006): «La prehistoria en el cine». *Panta Rei I. Revista de ciencia y didáctica de la historia*, 2ª época, p. 25-29.
- MARZAL, J. J. (1998): *David Wark Griffith*. Cátedra, Madrid.
- OMS, M. (1969): *Buster Keaton*. Tusquets, Barcelona.
- RUIZ, L. E. (2000): *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Ediciones Mensajero, Bilbao.
- SÁBATO, E. (1984): *Sobre héroes y tumbas*. Seix Barral, Barcelona.