



I Ibaka haciendo fuego. *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)

La naturaleza humana: en busca del fuego

Xavier García- Raffi
Universitat de València.

Francesc J. Hernández Dobon
Universitat de València.

En busca del fuego (*La guerre du feu*). Canadá-Francia, 1981. Dirección: Jean Jacques Annaud. Interpretes: Ron Perlman (Amoukar), Everett McGill (Naoh), Rae Dawn Chong (Ika), Nameer El-Kadi (Gaw). Guión: Gerard Brach. Música: Philippe Sarde. 97 m.

LO EXÓTICO Y LO COTIDIANO

El cine es un arte destinado a las masas y como tal busca temas que entretengan al gran público. La historia fue desde sus inicios uno de los semilleros de argumentos. Cumplía el deseo insatisfecho de los espectadores de «haber estado allí» recreando los escenarios y hechos del pasado, presentaba a los personajes ilustres vivos y además incrementaba el interés del espectador por la trama al salpicarla de «diferencias culturales» entre la manera de ver y vivir la vida de los seres humanos del pasado y la suya propia. La entrada de la Prehistoria en este esquema no hacía sino aumentar ese diferencial «exótico» y dar la misma fuerza a las películas ambientadas en este período histórico que la que se derivaba de las películas de viajes a culturas ajenas al mundo occidental o a narrar la vida de los pueblos primitivos enmarcadas en selvas profundas llenas de peligros. La antigüedad más remota de la humanidad aparecía como un nuevo filón de historias en las que mezclar exotismo y emoción. Si, como decía el



2 Tumak y Loana. *Hace un millón de años* (*One million B.C.*, Hal Roach, 1940)

antropólogo George Condominas, recientemente desaparecido, su disciplina se resume en la dialéctica entre lo exótico y lo cotidiano¹, no hay duda de que el cine ha explorado hasta la saciedad tal dialéctica, y un buen recurso ha sido la Prehistoria. Además, el evolucionismo ofrecía una garantía a que las aventuras en las que se mostraba a los primitivos tenían una base científica dignificando unas aventuras que desde la perspectiva de la ciencia son más que discutibles y justificando, de paso, la inclusión de señores y sobre todo señoras primitivas ligeras de ropa, o más bien de pieles **2**. Así, ya en 1912 David W. Griffith estrenó *El origen del hombre* (*Man's genesis*) y al año siguiente *La vida del hombre primitivo* (*Brute Force*). Aunque se anunciaba la primera como «un estudio psicológico basado en la teoría darwinista de la evolución del hombre», la esencia de ambas películas era mostrar la aparición «natural» de la guerra y del papel de la inteligencia frente a la fuerza bruta.²

1. Georges Condominas, *Lo exótico es cotidiano*, Júcar, Gijón 1991.

2. AA.VV, *El cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte*, Barcelona 1978, tomo IV, 8.



3 Cuando los dinosaurios dominaban la tierra (*When dinosaurs ruled the Earth*, Val Guest, 1970)

4 Yo fui un cavernícola adolescente (*Teenage caveman*, Roger Corman, 1958)



El éxito garantizó la inclusión de una Prehistoria fácil y accesible, apta para el consumo sin grandes complicaciones, hasta el punto que acabó constituyéndose en una de las líneas del género fantástico. En ella la Prehistoria no juega más que el papel de un marco de referencia difuso, algo perdido en las profundidades del tiempo en el que todo podía suceder: luchas con dinosaurios, insectos gigantes, plantas carnívoras, batallas campales entre tribus, ceremonias de sacrificios a cultos sangrientos, amores pasionales y brutales, volcanes en erupción y terremotos devastadores. Un ejemplo de este tipo de películas sería la famosa *Hace un millón de años* (*One million years B.C.*, Don Chaffey, 1966) con dinosaurios y pterodáctilos totalmente extinguidos acosando a una bellísima Raquel Welch, continuada por *Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra* (*When dinosaurs ruled the Earth*, Val Guest, 1970) 3. Bailes lascivos acompañan a las bellas de *Mujeres prehistóricas* (*Slave girls*, Michael Carreras, 1966) y la factoría de Robert Corman aprovechó el marco prehistórico para sus películas de terror como *Teenage Caveman* (1958) 4.

La simplificación provocó la estandarización de tópicos con rapidez. El cavernícola violento, malcarado, vestido de pieles, con comportamientos simples, inteligencia limitada y con una enorme clava en la mano se confeccionó gracias a la fuerza de la imagen a toda velocidad. En 1923, Buster Keaton ya lo utilizaba como un recurso cómico sólido y reconocible en su película *Las tres edades* (*Three ages*, 1923) 5. El aspecto físico robusto y su cara bestial eran una marca reconocible en cualquier contexto, una mezcla de animalidad y humanidad. En el film *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1932), de Robert Mamoulian, basado en el mito del Dr. Jekyll, la transformación de Jekyll surgía con la cara feroz de un hombre de las cavernas a medio camino entre el mono y el hombre actual 6. El retorno hacia los orígenes del hombre va en la pantalla asociado a la brutalidad, las pasiones elementales y la falta de luces. Un retrato de nuestros antepasados injusto que tranquiliza al ser humano moderno al presentarlo como el

3. John Stanley, *Creature Features*, Berley Boulevard Books, New York 2000, 511.



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



6 *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Robert Mamoulian, 1932)

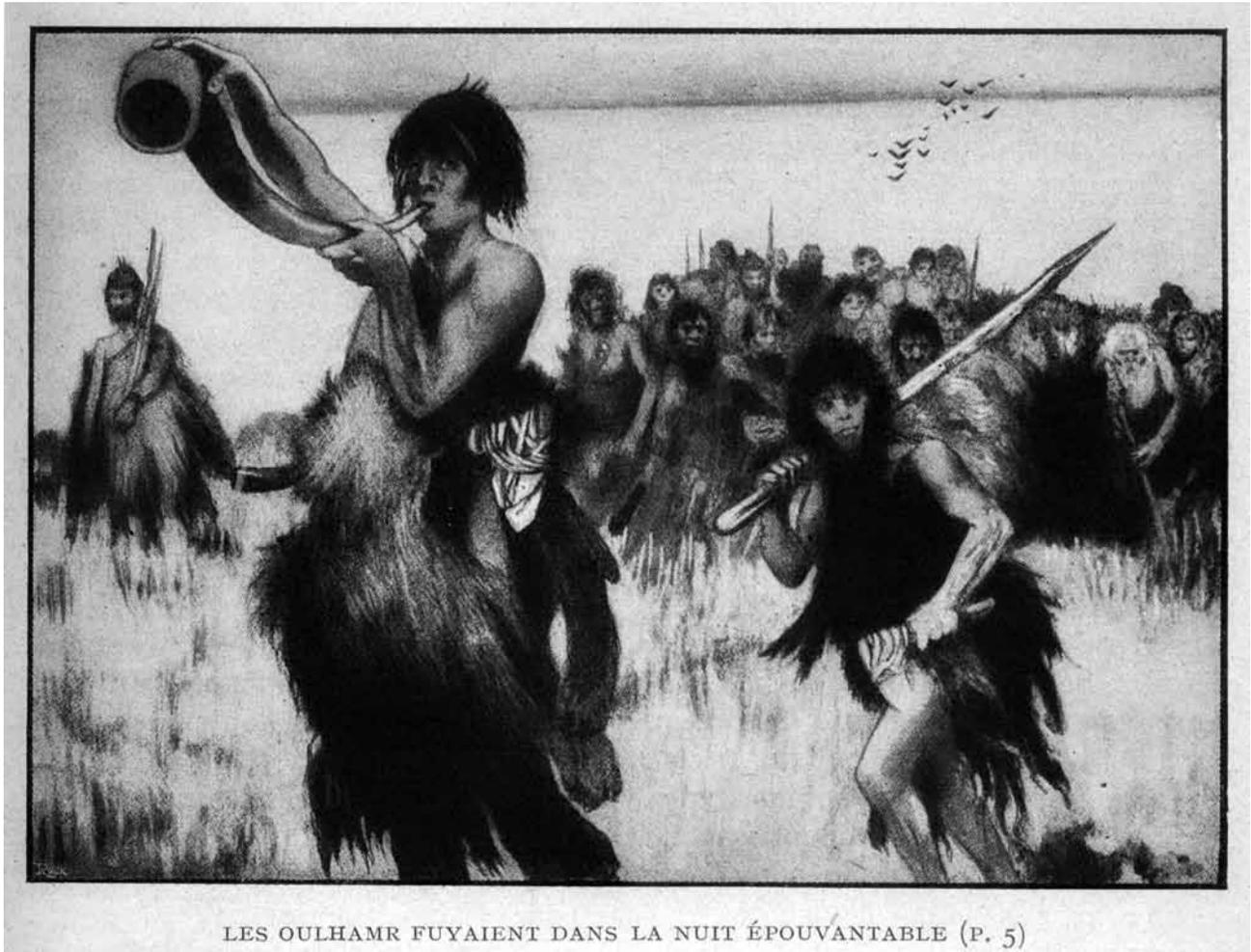
estadio superior y perfeccionado de la evolución cultural y biológica, realizando sus cualidades a partir del hecho de remarcar los defectos del otro.

No siempre las aventuras de los seres humanos se plasman de forma tan alegre. Intentos más realistas de aproximarse a la agitada vida de nuestros antepasados buscando provocar la empatía del lector y su admiración por sobrevivir con tan bajo nivel tecnológico en una naturaleza hostil han originado adaptaciones cinematográficas dignas. Una de ellas es *El clan del oso cavernario* (*The clan of the cave bear*, Michael Chapman, 1986), basado en la novela de Jean M. Auel; la otra, es la película que nos ocupa, *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, 1981) de Jean Jacques Annaud, basada en la novela *La guerre du feu* de J.H. Rosny Ainé (pseudónimo de Joseph Henri Boëx, 1856-1940), autor que escribió más de 140 novelas y que consiguió su éxito mayor con esta obra publicada en 1911 **7**.

DETRÁS DE LAS PIELES

Sea cual sea la situación de cada film en particular en este breve intento de clarificar las películas prehistóricas, es un hecho indudable que esconden un atractivo que va más allá de sus cualidades narrativas y cinematográficas. La imagen de nuestros antepasados en el camino de la evolución despierta en nuestra mente un conjunto de asociaciones que han sido centrales en la cultura occidental con una importancia creciente desde el siglo XVII. Sin proponérselo, las imágenes de esta humanidad prehistórica enfrentan al espectador con el problema de la bondad o maldad de la naturaleza humana.

Rousseau se lamentaba que el ser humano estaba tan deformado por la evolución cultural que era imposible conocer su naturaleza originaria que reconstruíamos mediante hipótesis razonables a partir de los pueblos más primitivos. En el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (1755) explica que por naturaleza los seres humanos son libres, iguales entre sí y buenos. Si hoy los vemos aherrojados, explotándose unos a otros y depravados es por obra de la sociedad. La condición originaria del hombre es llevar una vida sencilla, esencialmente sensitiva y no demasiado diferente a la de los otros animales salvo por la libertad de la que hace gala frente al dominio del instinto que atenaza a los animales. En el Estado de Naturaleza, sin la presencia del Estado ni de las leyes, los seres



7 Ilustración de la novela *La guerre du Feu* de Rosny Ainé, 1913

humanos no obedecían sino a su buen corazón, actuaban sin cálculo ni maldad, empujados por la empatía a comportarse de forma altruista con los que sufrían. Esta visión optimista de la humanidad se contrapone al profundo pesimismo de Hobbes quien, por el contrario, creía que el egoísmo era el elemento fundamental de la naturaleza humana, un egoísmo radical y feroz porque tiene como raíz el afán de seguridad y el deseo de sobrevivir sin importarnos más que nosotros mismos. El egoísmo no es reformable por ninguna virtud sino solamente controlable por el miedo a una autoridad superior que puede perjudicarnos e incluso eliminarnos, por el miedo al Estado. Su ausencia transforma el Estado de Naturaleza en un infierno en el que la fuerza bruta, el robo y la agresión, campan a su aire y la vida de los seres humanos es miserable y corta. En su obra *Leviatán* (1651) identifica la fortaleza del monstruo bíblico con la fuerza del Estado «ese gran Leviatán o más bien (por hablar con mayor reverencia) de ese *Dios mortal* a quien debemos, bajo el *Dios inmortal*, nuestra paz y defensa».⁴

4. Thomas Hobbes, *Leviatán*, 1651. Editora Nacional, Madrid, 1983, 267.



Cavernícolas que obedecen a las tesis de Rousseau o de Hobbes, según sea optimista o pesimista nuestra concepción del ser humano, cohabitan en la pantalla. Viven unos en armonía con la Naturaleza, entregados a la cooperación y la vida pacífica; otros, son arrastrados por el egoísmo y la agresión, buscando la rapiña de los bienes ajenos y, si no existen, de la recompensa más básica: el rapto violento de las mujeres, la violación y el terror más brutal. El dilema que nos atormenta sobre la bondad o maldad natural del ser humano aparece en la pantalla en su grado más extremo. Los dos tipos de hipótesis sobre la naturaleza humana aparecen física y socialmente diferenciados en la película porque se considera que los seres humanos primitivos deben presentar comportamientos básicos y puros: hay, pues, bondad o maldad de una pieza.

La visión que se ofrece de la Prehistoria esconde así, proyectados, los deseos y temores del ser humano moderno. El mito del paraíso, de la edad de oro en la que el grupo humano vivía feliz o, en su punto opuesto, la guerra de todos contra todos. Es la visión de Hobbes y no la de Rousseau la que predomina en el mundo prehistórico cinematográfico. La inseguridad de los seres humanos que deambulan como clanes, hordas, tribus, las formas más primitivas de la organización social, es total; y los ingenuos son las primeras víctimas. Pero, además, tras las descripciones de la vida primitiva, detrás de las hordas asesinas que aparecen aquí y allá entre las cavernas, se esconde el terror a la guerra y a la violencia real de nuestro mundo: el mundo prehistórico se suaviza o endurece en función de que quien lo describe tema la guerra o confíe en un período de paz. Igual que el recurso a la invasión extraterrestre es una forma de exorcizar el miedo al estallido de un conflicto bélico mundial, las descripciones de la Prehistoria han estado sometidas a un esquema semejante. No es una casualidad que la novela de Ainé hable de la «guerra del fuego» en el clima prebélico que vivía Europa en 1911. En la novela, las diferentes «razas» en conflicto enmascaran los diversos poderes mundiales en litigio en ese momento y la forma como están caracterizadas remite a los tópicos existentes sobre las coaliciones de naciones que se estaban configurando en el mundo. El lector no tenía sino que encontrar las equivalencias y alarmarse si su nación era la condenada a la extinción ante la fuerza bruta de los rivales pese a su cultura o sus valores morales. Así, los exitosos poseedores del fuego en la película, la tribu de los «Ibaka», son en la novela los decadentes y degenerados racialmente «Hombres del Pantano», tan débiles físicamente que las diferencias físicas entre hombres y mujeres están desapareciendo ⁸. Viven reclusos en un terreno cada vez más insalubre, y pese a que son solidarios y cooperativos, poseen el fuego y la nueva arma del propulsor, su futuro es negro frente a la numerosa masa de la tribu de pigmeos de los «Enanos Rojos» y la brutalidad y corpulencia física de la raza de los «Devoradores de Hombres».

Queda un último punto en nuestra exposición de las ideas que deambulan portadas al hombro por nuestros cavernícolas en la pantalla, quizás la más peliaguda. Cabe también preguntarse si somos realmente una especie diferente al resto de los animales o si, pese a nuestro orgullo, no somos sino un miembro más del mundo natural, sin ningún rasgo realmente propio. Al presentar a los seres humanos primitivos, el lenguaje y la inteligencia han de aparecer forzosamente disminuidos. ¿Qué queda pues? El antropocentrismo que ha afectado al ser humano en su relación con las especies animales se tambalea. ¿Somos realmente tan diferentes para creer que no somos un animal más? Flota en el aire el tabú de la inmortalidad humana. Contemplar la historia de la especie humana trae la perturbadora consecuencia de plantearse si hay una verdadera frontera que nos separe del resto de



8 Ibakas. *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean Jacques Annaud, 1981)

los animales en un medio en el que la cultura y la tecnología humanas no son realidades omnipresentes sino meros hechos embrionarios.

EN BUSCA DEL FUEGO: ELEMENTOS DE ANÁLISIS

En busca del fuego se sitúa cronológicamente hace 80.000 años, en el Paleolítico medio, en el denominado «Complejo Musteriense», un periodo de tiempo determinado por la técnica de fabricación de instrumentos de piedra que en la película están minimizados y sin referencias explícitas a su elaboración. La vocación didáctica de la película es, por tanto, genérica; trata de contar una aventura enmarcada en la evolución cultural humana sin mayores precisiones. El punto central es la narración del viaje de tres «Ulam» (en la novela es la Horda de los Ulhamr), miembros de un grupo de neandertales que parten en busca de un fuego que conocen pero no dominan ⁹. El fuego, conservado en una especie de linterna fabricada con huesos, se ha perdido tras el ataque de un grupo de hombres-mono peludos y salvajes que, por lo que se ve, buscan raptar a sus mujeres. Estos hombres-mono, con cierta semejanza a los que aparecen en la película de Stanley Kubrick *2001: una odisea del espacio* (*2001: a space odyssey*, 1968) ¹⁰ representarían homínidos supervivientes a su propia evolución en el período entre 2 y 3 millones de años. En su viaje, los tres «Ulam» (Naoh, Gaw y Amoukar) rescatarán una prisionera que espera llenar la tripa de unos neandertales caníbales. La prisionera es un ser humano moderno, un cromañón, que les llevará hasta la tribu de los «Ibaka», una tribu a medio camino del sedentarismo, que saben producir fuego, tienen una agricultura incipiente y una ganadería en marcha. Los «Ulam» regresarán en busca de su grupo cargados con los «gadgets» tecnológicos de los «Ibaka», entre los que destaca la presencia de los propulsores (aparecidos en el Paleolítico superior) con los que liquidarán a un grupo violento de su propio clan que pretende arrebatárles el fuego para imponer su jerarquía en el pacífico y comunitario clan. La historia de amor entre la salvada «Ibaka»



9 Naoh, Gaw y Amoukar, protagonistas de *En Busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean Jacques Annaud, 1981)



10 El amanecer del hombre. *2001: una odisea del espacio*, (*2001: a space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)

(Ika) y uno de los «Ulam» (Naoh) continúa en la paz recobrada del grupo. El embarazo augura un híbrido Neandertal-Cromañón que la ciencia había descartado hasta la fecha, pero que sirve para sellar el final feliz en la línea tradicional de chico-conoce-a-chica. La coexistencia «irreal» de estos grupos se añade a un espacio geográfico de imposible localización, al servicio a veces del transcurso del tiempo filmico, dando al mismo tiempo zonas húmedas y frías, con praderas y regiones cálidas y llanas. La acción sirve como una especie de excursión por la evolución humana, desde el primitivismo más absoluto a los albores de la revolución Neolítica, desde una horda con una jerarquía elemental a la tribu de los «Fkava» ¹¹ ¹² con una jerarquía social desarrollada, y la presencia de rituales, ceremonias y elementos artísticos; desde el parasitismo de la Naturaleza y la lucha con los buitres por arrebatarles parte de un despojo ¹³ a la caza organizada y, se deduce, los inicios de la domesticación de los animales y los rudimentos de la ganadería, desde la supervivencia vacilante frente a las fieras a los inicios de un espacio propio humano con la aparición de una aldea con viviendas y construcciones ¹⁴.

¹¹ Primer plano Fvaka. *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean Jacques Annaud, 1981)





12 Primer plano devorador de hombres. *En busca del fuego (La guerre du feu, Jean Jacques Annaud, 1981)*



13 Carroñeo. *En busca del fuego (La guerre du feu, Jean Jacques Annaud, 1981)*

El director Annaud no pretende hacer una película científica sino una película de género fantástico en la que la acción pase dentro de un contexto posible o probable. A diferencia de la novela de Rosny Ainé, Annaud debe prescindir en primer lugar de las frases floridas que intercambian sus personajes en ella. En su lugar, encarga un lenguaje especial a Anthony Burgess, el autor de la novela *La naranja mecánica*; además, lo refuerza con la importancia del lenguaje gestual y la expresión corporal de los personajes, encargada al zoólogo y etólogo Desmond Morris. Un acertado trabajo de maquillaje (con unos personajes suficientemente creíbles), unos efectos realistas y la banda musical de Philippe Sarde (que combina magistralmente los aires arcaizantes de una flauta rudimentaria con arreglos orquestales sobrecargados de metales, que acentúan la índole épica de la búsqueda de los protagonistas), pasan a ser elementos interesantes al servicio de una acción que se convierte en el mayor acierto de la película.

El fuego, que es el elemento central, simboliza el poder y la tecnología. Los «Ulam» ven en él una fuente energética, de defensa de las fieras, de elaboración de herramientas (llevan lanzas con punta en-

14 Poblado Ibaka. *En busca del fuego (La guerre du feu, Jean Jacques Annaud, 1981)*





durecida por el fuego), pero también un elemento mágico, una especie de símbolo del poder de la Naturaleza que, por el hecho de poseerlo, les protege del peligro. La Antropología señala, además de estas funciones evidentes del fuego, como su función esencial, facilitar la asimilación de los alimentos al romper las cadenas proteínicas y permitir una dieta con mayor aporte animal.⁵ El fuego está extendido por toda Europa hace 200.000 años. Las bajas temperaturas obligaron a las comunidades humanas no solo a calentar sino también a descongelar los alimentos. Perder el fuego era perder la vida. La película muestra con acierto la desesperación de los «Ulam» y la añoranza de su calor cuando se revuelcan en las cenizas de una hoguera esperando captar algo del calor. La novela describe con gran lirismo el fuego y su poder:

«... Sus rojos dientes protegían al hombre contra el vasto mundo. A su lado habitaba la alegría. Sacaba de los manjares aromas sabrosos, hacía estallar la piedra; daba a los miembros un vigoroso bienestar y aseguraba contra todo peligro a la Horda...»⁶

La presencia de herramientas implica la presencia del lenguaje en una asociación aceptada universalmente entre código lingüístico y tecnología. El avance en las herramientas supondría un avance paralelo en las actividades cooperativas necesarias para su elaboración y, por tanto, en una mayor sofisticación comunicativa en la gramática y en la sintaxis. La inteligencia simbólica asociada al diseño mental y a la fabricación de instrumentos, a la planificación y el control del territorio, marcharía en paralelo a la evolución del lenguaje. La película trata de mostrar visualmente esta diferencia presentando dos lenguajes distintos correspondientes a dos niveles evolutivos diferentes. La lengua de los «Ulam» es monosilábica, con un uso estrictamente denotativo de objetos y acciones. Correspondería a lo que los expertos caracterizan como un «protolenguaje». Cuando,⁷ ya la paz recuperada, tratan de contar su aventura a los otros miembros del clan, vemos que utilizan objetos para imitar a los mamuts y explicar sus movimientos porque carecen de elementos gramaticales para contar acciones complejas. Es un lenguaje gutural en el que la entonación es plana para recordar su proximidad al originario grito de alerta o exclamación de advertencia del que debió evolucionar. La lengua de los «Ibaka» por el contrario es un lenguaje sonoro, con entonación y cadencia, de frases, en las que se distinguen modificadores y preposiciones indicativas de estado, modo, movimiento, etc. Ambas lenguas son inventadas, pero nuestra capacidad lingüística nos permite distinguir rápidamente estructuras y el espectador, como ocurre con otras lenguas imaginarias, percibe semejanzas con su lengua propia.

5. La hipótesis es que el incremento encefálico de los homínidos del Pleistoceno tuvo que conllevar una disminución del sistema digestivo, órgano que tiene un alto coste energético. Facilitar la asimilación de alimentos por el fuego era vital. Eudald Carbonell (coord.): *Homínidos: las primeras ocupaciones de los continentes*, Ariel, Barcelona 2005, 489.E

6. J. H. Rosny: *En busca del fuego*, Valdemar, Madrid, 2001, 21.

7. «Entre los ejemplos de protolenguajes están el *pidgin*, el lenguaje de los niños de menos de dos años y el lenguaje de personas que han sido criadas en un ambiente de privación lingüística. Sus características principales son. 1. El uso de palabras como signos de Saussure; es decir, una palabra debe simbolizar un concepto tanto para el hablante como para el oyente. 2. la carencia de vocablos puramente gramaticales como *si, que, el (la, los, etc), cuando, en no*, que no se refieren a nada. 3 La ausencia de jerarquía sintáctica» Maynard Smith, John; Szathmáry, Eörs; *Ocho hitos de la evolución. Del origen de la vida al nacimiento del lenguaje*, Tusquets, Barcelona, 2001, 249-50.



El lenguaje de gestos debe suplir las deficiencias del lenguaje articulado entre los «Ulam» y facilitar la comunicación entre los «Ulam» y los avanzados «Ibaka». Es un acierto de la película que muestre, junto a unos signos emocionales comunes que tendrían una base genética, la evolución o la modificación de los gestos por la cultura que hace que la expresión de las emociones sea más rica y compleja entre los «Ibaka». La aparición de gestos sofisticados surgiría en medios sociales complejos pues se necesita de estructuras simbólicas y procesos mentales abstractos que tienen los «Ibaka» pero no los neandertales. Es el caso del humor, que los «Ulam» desconocen y aprenden por imitación de los «Ibaka». El primer paso es aprender a reírse de lo que les pasa a los demás, por la oposición entre lo que se espera y lo que ocurre, pero también a reírse de uno mismo transformando el ridículo de fuente de agresión en vínculo social. Una sociedad que se ríe es más compleja, estable y menos agresiva.

Dado que uno de los puntos claves de la narración es una historia de amor, la película se detiene en los gestos que acompañan al acto amoroso. Los gestos pasan de ser rutinarios e inexpresivos entre los «Ulam» a hacerse más refinados por la presencia del erotismo en los evolucionados «Ibaka»; desconocido para los «Ulam» que copulan, como los primates, excitados por el trasero de las hembras (*more ferarum*). Así motivan al «Ulam» capturado los «Ibaka», cuando quieren que cubra a unas robustas mujeres en un rito de fertilidad con el que se quiere conservar para la tribu la fuerza poderosa del neandertal. Sin embargo, la pareja formada por Naoh y la adolescente Ika acabará haciendo el amor frontalmente por iniciativa de ella. La posición frontal se muestra como una forma de obtener la mujer un mayor protagonismo y satisfacción sexual a la vez que la visión de la cara de la pareja humaniza el sexo. Estaríamos con este cara a cara asistiendo a la formación de la pareja en la que el acto importa porque se realiza con una persona específica desapareciendo el anonimato de la posición trasera en la que no existe interés por la pareja sexual y el sexo aparece como un desfogue del macho. La posesión asociada al amor surgiría en esta nueva combinación y por ello el «enamorado» Naoh marca la posesión de la hembra rechazando los intentos de cópula de sus compañeros. La búsqueda de la adolescente por el desconsolado amante no obtiene inicialmente más que la incompreensión de sus compañeros, que acaban siguiéndole por la solidaridad de grupo, la única fuerza emotiva realmente potente en el clan de los «Ulam» antes de la aparición de la fuerza del amor. El amor construido a partir del sexo se augura como una fuerza superior.

La película explicita dentro del lenguaje gestual los gestos de dominación y desafío, en especial estos últimos, gestos llevados a la pantalla a partir de los realizados en los duelos típicos de las guerras entre tribus primitivas,⁸ basados en la intimidación por los alardes de fuerza y el realce de la determinación de matar, mezclado con el desprecio del rival. La amenaza busca mantener la frontera de seguridad entre los oponentes: los «Ulam» tratan de evitar que los neandertales caníbales más numerosos les ataquen.

Las expresiones faciales de los hombres-mono y de los neandertales caníbales aparecen en la pantalla como absolutamente rudimentarias, estableciendo el film una curiosa regla estética por la que a más feo y menos expresivo facialmente mayor agresividad. Esta regla va reforzada por las bastas clavav

8. Vide Eibl-Eibesfeldt, Irenäus; *Etología. Introducción al estudio comparado del comportamiento*, Omega, Barcelona, 1979, 548.



gastadas por ambos grupos que revelan la falta de elaboración de las herramientas. La regla funciona incluso internamente dentro del propio grupo de los «Ulam». El rival de Naoh, el malvado Aghoo y sus hermanos que querrán arrebatárles el fuego a su vuelta, son denominados en la novela con el apelativo de los «Velludos». Los elementos estéticos están prácticamente ausentes entre los neandertales, mientras que los «Ibaka» utilizan máscaras para impresionar a sus enemigos y se ornamentan el cuerpo y la cara para resaltar la belleza e incrementar el poder gestual del rostro.

El canibalismo, que produce el horror y el asco entre el grupo de los «Ulam», es uno de los puntos orientados a impactar al espectador que participa del tabú universal contra la ingesta de carne humana. En la película aparece unido a un comportamiento agresivo y primitivo, un rasgo no evolucionado de unos neandertales que tratan a otros seres humanos como caza. Desgraciadamente, es este un punto mucho más complejo y siniestro. Es uno de los casos controvertidos de la Antropología en la que siempre se discute si la presencia de huesos es señal de un acto de canibalismo o de un ritual funerario que, aunque nos resulte incomprensible para nuestra mentalidad, implicaría el desmembramiento del cadáver y su consumo parcial y ritual. En Atapuerca, en la Trinchera Dolina, se han encontrado restos de seis individuos descarnados de hace unos 780.000 años, y en la cueva de Krapina, huesos humanos de hace unos 100.000 años mezclados con los de la caza, que muestran signos de haber sido tratados como los de una res. En el film esto se da por hecho, y vemos a los caníbales ingerir su festín con dos adolescentes «Ibaka» a la espera. El neandertal, que habría construido las primeras sepulturas, muestra también la cara más negra de la especie humana: el ser humano no sería únicamente la especie que se perfecciona por su producción cultural y el dominio de la Naturaleza, sino también una especie agresiva intraespecíficamente, violenta con sus propios congéneres.⁹

La guerra o el conflicto organizado da sus primeros pasos en la Prehistoria cinematográfica. La violencia entre los grupos humanos es clave en la acción de la película con la aparición del propulsor, que potencia la fuerza del brazo humano y permite herir a distancia, un antecesor de la enorme revolución en la violencia que traerá el arco. Con los propulsores los actos violentos se mecanizan y la fuerza del grupo aumenta vertiginosamente. El pacifismo en el que transcurría la vida de los «Ulam» en el inicio de la película desaparecerá para siempre. La guerra, como agresión preparada y organizada, está a las puertas y las escenas de guerreros armados con arcos serán uno de los motivos principales del Arte Rupestre Levantino y los restos de masacres comienzan a aparecer en el Paleolítico final (12.000-10.000 años). El botín sería el detonante de la guerra en la película; se ataca para robar algo. No hay freno moral que impida a los seres humanos matar.

La película no muestra explícitamente rituales religiosos más allá del respeto por los cadáveres de los «Ulam» que, sin embargo, huidos de su cueva, los abandonan sin ningún ritual. Hay, sin embargo, una poderosa idea sobre el inicio de la religión. Se trata de la secuencia que narra que, enfrentados a su posible aniquilamiento por una manada de mamuts, los «Ulam» consiguen detener la agresión mediante una ofrenda de sumisión que invoca un vínculo entre ambas especies. El mamut aparece como un verdadero animal sagrado, un animal totémico, el inicio de un «numen» o elemento espiritual al que

9. Guilaine, Jean; Zammit, Jean: *El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2002, 67.



tememos y del que nos sentimos supeditados (religión), el origen de un proceso de abstracción que pasando por los dioses, acabaría en la idea de un único Dios.¹⁰

«Y Naoh al comparar a las bestias soberanas... los cuerpos enormes como cerros, concebía la pequeñez y fragilidad humana, la humilde existencia errante que representaba el hombre sobre la faz de las sabanas».¹¹

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1978): *El cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte*, tomo IV. Barcelona.
- BUENO, G. (1996): *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Pentalfa, Oviedo
- CARBONELL, E. (coord.) (2005): *Homínidos: las primeras ocupaciones de los continentes*. Barcelona.
- CONDOMINAS, G. (1991): *Lo exótico es cotidiano*. Júcar, Gijón.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1979): *Etología. Introducción al estudio comparado del comportamiento*. Omega, Barcelona.
- GUILAINE, J. y ZAMMIT, J. (2002): *El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria*. Ariel, Barcelona.
- HOBBS, T. (1983): *Leviatán*. 1651. Editora Nacional, Madrid.
- MAYNARD SMITH, J. y SZATHMÁRY, E. (2001): *Ocho hitos de la evolución. Del origen de la vida al nacimiento del lenguaje*. Tusquets, Barcelona.
- ROSNY, J. H. (2001): *En busca del fuego*. Valdemar, Madrid.
- STANLEY, J. (2000): *Creature Features*. Berley. Boulevard Books, New York.

10. De manera semejante a la del filósofo A. Comte, el origen de la religión para el filósofo Gustavo Bueno ha de verse en el miedo y la necesidad del «otro», en el terror y la necesidad de los animales sufrida por el hombre primitivo. Las religiones surgen en un proceso histórico y dialéctico que se inicia con el culto a los animales, distinguiendo así tres etapas históricas en la evolución religiosa de las sociedades humanas: la de las Religiones Primarias (las que rendían culto a los animales), la de las Religiones Secundarias (que empezaron a rendir culto de manera animista y politeísta a deidades numinosas, con características a la vez animales y humanas), y la de las Religiones Terciarias (la de los monoteísmos, que personalizan a Dios, en mayor o menor grado, principalmente el judaísmo, el cristianismo y el islam (Bueno, Gustavo; *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Pentalfa, Oviedo 1996).

11. *Op.cit.*, p. 55