





# Llums a la caverna primitiva

Montserrat Hormigos Vaquero

Doctora en Comunicació Audiovisual

La Prehistòria ha enlluernat el seté art des dels seus orígens. El denominat cine primitiu mostra exemples fílmics que centren la trama en el dit període. Però cal tindre en compte que, moltes vegades, la gran pantalla ha abusat d'ambientacions mancades del necessari rigor històric, però que estan orquestrades per a entretenir el públic en general, una de les condicions bàsiques de la indústria cinematogràfica. No pretenem fer un estudi en profunditat de totes les pel·lícules basades en la Prehistòria, ja que no seria possible per qüestions d'espai, sinó establir una anàlisi de les fites fílmiques que donen sobrat compte de la relació entre cine i prehistòria. La primera d'aquestes fites es produeix el 1906 amb *The prehistoric peeps* del britànic Cecil Hepworth. Georges Méliès torna la seua vista cap al passat en *La civilisation à travers les âges*, 1908, un fresc que evoca com la intolerància humana ha suposat un fre al desenrotllament de la civilització al llarg de la Història. El film comença amb l'assassinat inaugural, el fratricidi d'Abel a mans de Caïn, que l'autor situa 4.000 anys aC. A pesar de no tindre una estructura dramàtica sòlida, l'obra és una successió d'escenes elaborades amb minuciositat i d'una gran bellesa plàstica, així com d'atractives estampes inspirades en quadros cèlebres, com el de *La Justícia i la Venjança Divina perseguint el crim* (Pierre-Paul Prud'hon, 1808), que reproduïx iconogràficament l'assassinat bíblic. El mag de Montreuil mateix la considerava com una de les seues obres fonamentals, que unia drama, naturalisme, sàtira i ironia.



**2** L'harem de Charlot en *His prehistoric past* (Charles Chaplin, 1914)



**3** Buster Keaton en *Les tres edats* (*Three ages*, Buster Keaton, 1923)

El magistral David W. Griffith dirigeix *Man's genesis*, 1912, on un ancià li explica al seu nét la teoria de l'evolució per mitjà de la faula de dos individus primitius que es disputen la possessió d'una jove, amb la victòria de l'intel·ligent sobre el fort, i *Brute force/The primitive man*, 1914, subtitulada com a comèdia psicològica sobre el pensament evolucionista, on, per a emmarcar la història principal, mostra un home que s'ha adormit llegint Darwin i somia amb el món prehistòric. D'aquesta manera, les dues pel·lícules destaquen respecte a les importants innovacions en el camp de la focalització narrativa i quant a la seua originalitat a l'hora de presentar l'acció. En *Brute force/The primitive man* un jove inventor (Bobby Harron) dels temps moderns, enamorat d'una dona inconstant i coqueta (Mae Marsh), anhela l'època daurada de la força bruta masculina. Així s'hi introdueixen una sèrie d'elements que arribaran a ser constants en el cine sobre l'home de les caveres: la lluita fratricida entre dos clans en estadis diferents de l'evolució, la caracterització dels personatges (vestits amb pells, bruts, barbuts, descabellats i de caminar i gestualitat simiesca) i la coexistència entre l'humà i els dinosaures, que van desaparèixer durant el Cretaci fa 65 milions d'anys, per la qual cosa mai no van ser coetanis. Griffith argumenta que l'origen de la guerra resideix en la captura d'esposes, les quals són necessàries per a la continuïtat de l'espècie, la qual cosa desemboca en un autèntic rapte de les Sabines cavernós. D'aquesta manera el clan perdedor es veu impel·lit a usar el cervell i inventar noves armes, que els atorguen una superioritat tecnològica.

Charles Chaplin va ser el primer a explotar la comicitat dels tòpics sobre la Prehistòria en *His prehistoric past*, 1914, on ja apareix la figura de la bella troglodita. Chaplin hi introdueix el personatge de Charlot, abillat amb les típiques pells, però amb el seu característic bolet, el seu bastó de canya i el seu bigotet, en un paradís masculí de les Illes Salomon (poblades des del paleolític), on a cada home li corresponen cent esposes. Una edat d'or on res no està prohibit excepte el treball. Però Charlot s'enamora de la favorita del rei, es desfà d'aquest tirant-lo per un clavill de la muntanya i es converteix en sobirà absolut de l'harem. Quan el monarca torna, colpeja l'estrany amb una pedra en el cap i aquest



4 El món perdut (*The lost world*, Harry Hoyt i Willis H.O'Brien, 1925)

intenta conquerir una jove, bella bacant coberta amb pell de felí, que els seus progenitors destinen a un rival més fort (Wallace Beery). Keaton hi ofereix una sèrie de gags, que reposa en un primer grau sobre l'efecte sorpresa dels anacronismes: elefants i dinosaures domesticats com a portadors,<sup>1</sup> una vident que endevina el futur gràcies als moviments d'una tortuga, jugar al golf amb un garrot, un duel prehistòric a bastonades després de dictar testament en petroglifs, o l'invent del beisbol durant una baralla amb pedres. Una vegada que el mascle emergeix victoriós del joc de la seducció, s'endú la femella arrossegant-la del cabell com un troglodita de vinyeta, seguint la tradició del cine còmic ambientat a la Prehistòria, projectant el masclisme de l'època cap a les societats paleolítiques. El final feliç mostra la parella emergint de la cova amb la seua nombrosa prole.

Respecte al cine fantàstic d'aventures, *El món perdut* (*The lost world*, Harry O. Hoyt i Willis O'Brien, 1925) significa el començament d'una sèrie d'adaptacions fílmiques basades en la novel·la d'Arthur Conan Doyle (1912), sobre una expedició a un altiplà sud-americà, on els exploradors troben dinosaures antediluvians i homínids primitius 4. L'autor britànic es va inspirar en els reportatges de campanyes coetànies a la muntanya Roraima de la selva amazònica veneçolana (els seus cims es consideren algunes de les formacions geològiques més antigues de la Terra, que es remunten a uns dos mil milions d'anys, al Precambrià), i que van causar impressió a l'Europa victoriana, quan Sir Everard im Thurn es va enfilel pels seus vessants el 1884. Respecte a la pel·lícula, es va plantejar des dels seus orígens com una superproducció, i inclús, es van rodar alguns exteriors a Sud-amèrica. Es

1. El dinosaure de Keaton recorda el personatge de *Gertie the Dinosaur*, ideat per Winsor McCay i dut a la pantalla gran el 1914. McCay hi emprà el mètode d'animació conegut com a *split system* per primera vegada i aconsegueix resultats de fluïdesa de moviments i detalls sense precedents en el dibuix animat. Gertie més que una bèstia antediluviana és presentat com la petita fera domada i en un determinat moment de la diègesi fa un passeig amb McCay sobre el seu llom. El film va assolir una popularitat enorme a l'època de la seua estrena.





tracta d'una deliciosa joia que, després de la preparació inicial de l'expedició, mostra un ritme impecable, bon repartiment i presentació de personatges. Wallace Beery encarna el professor Challenger, la caracterització física i psicològica del qual és molt fidel al personatge literari. Però el guió també es permet llicències d'adaptació, com el fet d'incloure un personatge femení, Paula White (Bessie Love), per a dotar de tints romàntics el film. El més destacat de la pel·lícula són els seus aconseguits efectes especials, a càrrec d'O'Brien, ja que és pionera en la tècnica d'animació per *stop-motion* (animació d'objectes estàtics capturant fotografies) i font d'inspiració per a films posteriors com *King Kong* (Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack, 1933). La primera aportació d'O'Brien per a una pel·lícula va cridar l'atenció de l'Edison Company i el van contractar per a una sèrie de curtmetratges de l'Edat de Pedra. El 1915 va rodar una bobina de prova d'un minut amb un dinosaure i un cavernícola modelats en fang sobre esquelet de fusta, animant-los imatge per imatge, base del projecte per al seu primer curtmetratge: *The Dinosaur and the Missing Link* (1915); un altre dels seus curts, *R.F.D. 10,000 B.C.* (1917), executat amb models de plastilina d'humans i dinosaures, se suposa un precedent d'*Els Picapedra* (*The Flintstones*, William Hanna i Joseph Barbera, 1960). Per a recrear els dinosaures (Pterodàctil, Brontosaure, Al·losaure, Estegosaures) del film que ens ocupa, es van construir diversos esquelets d'acer, recoberts d'un material esponjós. La pell es va simular amb goma i es va aconseguir imitar la respiració amb bombes d'aire que s'inflaven i desinflen dins dels esquelets, per la qual cosa es va aconseguir un enorme realisme. L'equip es va assessorar en temes referents a paleontologia i es va inspirar en làmines del Museu Americà d'Història Natural, per la qual cosa l'època de final del juràssic s'hi reproduïx de forma prou convincent. *El món perdut*, base de futurs *remakes* i d'influències en pel·lícules posteriors sobre *terra incognita*, institueix l'estil visual del gènere, barroc, estilitzat i de reminiscències pictòriques.

Si hi ha un film d'aventura prehistoricoceràtica que va obtenir un èxit de públic a nivell internacional és *Fa un milió d'anys* (*One Million Years B.C.*, Don Chaffey, 1966), *remake* de la pel·lícula del mateix nom, dirigida per Hal Roach i Hal Roach Jr i estrenada el 1940 <sup>5</sup>. Típic film hollywoodenc i del *star-system*, que va comptar amb dos divos de l'època: Victor Mature i Carole Landis, i per a la qual es va contractar el mateix Griffith com a assessor i reclam publicitari. La pel·lícula de Chaffey comença amb la veu en *off* d'un narrador omniscient: «Un món en l'alba del temps». Tumak (John Richardson) és expulsat de la tribu de les roques, clan on reina la llei del més fort, materialització en imatges de les teories freudianes enarborades en *Tòtem i Tabú*. Després del desterrament comença el típic viatge de l'heroi de regust clàssic i l'amenaça encarna en els dinosaures (Ray Harryhausen va emprar el recurs de tortugues i rèptils augmentats de grandària) i, inclús, en una taràntula gegant típica de la *science-fiction*. En el seu vagar, Tumak contacta amb la tribu de les petxines, l'organització social harmònica de la qual està basada en la divisió sexual del treball. El film mostra un xoc de civilitzacions, expressió que encunyarà l'historiador Arnold J. Toynbee, primer per muntatge paral·lel i després per confrontació física, que també s'explicita a nivell cromàtic: els primitius són bruns i els rossos són més civilitzats. També resulta poc creïble la història d'amor romàntic entre Tumak i Loana (Raquel Welch), els quals, com Adam i Eva, viuen cap a la meitat de la diègesi en un lloc que recorda el paradís bíblic, amb l'arbre de la vida infestat de pomes en el centre, i que pateixen un desterrament edènic. Luana, a pesar de ser el personatge femení que s'encarrega de l'aculturació del mascle i que



6 Sexe forçat. *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)

defensa la integració social, no sobreviu a la icona eròtica en què es va convertir Raquel Welch amb el seu biquini de pell, més famosa pels seus atributs sexuals que pels seus dots artístics. El tancament del film, el relat sense diàlegs del qual flueix gràcies a la superba banda sonora de Mario Nascimbene, mostra una erupció volcànica que porta a la fusió interracial, fràgil *happy end* hollywoodenc. Hi ha dues seqüeles del film de Chaffey: *Quan els dinosaures dominaven la terra* (*When dinosaurs ruled the Earth*, Val Guest, 1970) i *Criatures oblidades pel món* (*Creatures the world forgot*, Don Chaffey, 1971). Una altra de les icones més conegudes de la Prehistòria en el cine també es produeix en la dècada dels seixanta i de la mà d'Stanley Kubrick, en el seu pròleg «L'alba de l'home», en l'aclamada *2001: una odissea de l'espai* (*2001: a space odyssey*, 1968). Gràcies a la bona acollida de *Fa un milió d'anys*, comença una allau de films on el «primitivisme» de les protagonistes no afecta la seua sensualitat, i on es mostra la dona com a encarnació de la *femme fatale*, coincidint amb el moviment d'alliberament de la dona. En aquesta particular visió de la lluita de gèneres, es presenten veraders gineceus d'amazones, el salvatgisme de les quals ve denotat per una libido molt exacerbada.

## NOVES MIRADES SOBRE EL CINE I LA PREHISTÒRIA

Un punt d'inflexió es produeix amb *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981), basada en la novel·la de J. H. Rosny Aîné (1911), una reconstrucció hipotètica i fictícia dels nostres avantpassats amb un cert grau de versemblança científica. La novel·la va ser modificada pel guionista Gérard Brach en funció dels nous documents i proves que s'anaven obtenint sobre la societat primitiva, i el film va comptar amb l'assessorament del filòleg Anthony Burgess (estudi del llenguatge primitiu, utilitzant com a base l'indoeuropeu) i de l'antropòleg Desmond Morris, per a tot allò relacionat amb la gestualitat i el comportament dels actors. Va rebre desenes de premis en festivals de cine i un Oscar al millor maquillatge el 1983. La pel·lícula es basa en el viatge iniciàtic de tres membres



7 Sexe consentit. *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)

del clan Ulam (mostrats com a típics neandertals), que han d'abandonar la matriu protectora de la caverna a la cerca del foc, element vital per a les seues vides que no saben crear artificialment, i que entren en contacte amb els «Fkava» (representats com a típics Cromanyons). En la pel·lícula es mostren dos models de comportament sexual: el dels Ulam, on l'impuls libidinal constitueix una resposta immediata a l'estímul (visió de les natges, estímul olfactiu), la còpula es realitza per darrere *more ferarum*, per la força i en presència dels altres **6**. I el model que encarna Ika (Rae Dawn Chong): on hi ha sentiment d'«atracció personal», el coit es produeix cara a cara, amb una certa intimitat i units per un vincle afectiu. D'aquesta manera destaca el paper assignat a allò femení pel que fa a l'evolució de les funcions sexuals, Ika dona pas al moviment bàsic del diàleg que suposa tornar-se cap a l'altre, a la singularitat humana **7**. L'escena final ofereix un bell moment fílmic: el protagonista mira a la lluna i experimenta la consciència de ser en la Naturalesa, al mateix temps que acaricia el ventre gràvid d'Ika, en un gest de perpetuïtat en el futur. Des d'aquest moment, l'home «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. Sábado, 1984: 519). *El clan de l'ós de les cavernes* (*The clan of the cave bear*, Michael Chapman, 1986), adaptació del primer llibre de la saga de Jean M. Auel, és deutor de la pel·lícula d'Annaud, també presenta el Cromanyó en contrast amb el Neanderthal (per un espai de temps d'almenys 10.000 anys els dos grups van compartir l'entorn); però falla en la seua proposta.

Hi ha un altre film d'Annaud contextualitzat en la Prehistòria que hem volgut analitzar en profunditat degut a l'escassa atenció que ha rebut per part de la crítica fílmica. *Sa majestat Minor*, 2007, situa l'espectador en una illa imaginària del mar Egeu, molt de temps abans d'Homer i, segons paraules del director mateix, es tracta d'una comèdia neolítica. El protagonista, Minor (José García), el nom del qual recorda el semilegendari rei de Creta Minos, és un exemple paradigmàtic de xiquet salvatge i de metamorfosi clàssica: ser meitat home i meitat porc (és mut i comparteix espai i hàbits amb els





**8** Minor en la porquera. *Sa majestat Minor* (*Sa Majesté Minor*, Jean-Jacques Annaud, 2007)

porcs de la porquera) **8**. En la seua primera incursió al bosc mitològic, Minor es troba amb unes nimfes –que recorden els quadros de Waterhouse– banyant-se en un estany, i és iniciat en les pràctiques paganes pel mateix déu Pan,<sup>2</sup> interpretat per un histriònic Vincent Cassel, que resulta molt convincent en el seu priapisme incontrolat **9**. La dita arbreda porta ecos d'*El somni d'una nit d'estiu* (1595) de Shakespeare, si bé en aquest cas l'home amb cap d'ase és substituït per un centaure. De tornada al poblal, Minor es puja a una olivera per a espiar la filla del patriarca, la bella Clytia (Mélanie Bernier, qui porta el mateix nom que l'oceànide amant d'Apol·lo transformada en gira-sol), cau, es colpeja la testa i mor. En el seu renaixement simbòlic, recupera la parla i les primeres paraules que pronuncia són:

**9** Pan. *Sa majestat Minor* (*Sa Majesté Minor*, Jean-Jacques Annaud, 2007)



2. Deïtat caprípede, bicorne, barbada i descabellada, semblant als sàtirs i als faunes, seductor de nimfes exitós, que es vantava d'haver copulat amb totes les mènades, adoradores de Dionís. Habitava els boscos de l'Arcàdia, interpretant música amb la seua siringa, flauta que havia fabricat amb les canyes del canyar, forma vegetal que va adoptar la nimfa Siringa per a fugir dels seus envits sensuals.



**10** Arbre sagrat. *Sa majestat Minor* (*Sa Majesté Minor*, Jean-Jacques Annaud, 2007)

«Coneix-te a tu mateix» (inscripció del pronaus del temple d'Apol·lo a Delfos, si tenim en compte Pausànies). Tot sembla girar al voltant de l'Arbre del món, centre i pilar del microunivers de la comunitat, on es posen els coloms, que per als pobletans encarnen deïtats immaculades i són portadors de presagis d'«abundants collites i amors fecunds», la qual cosa recorda l'Oracle de Dodona **10**. L'Oracle de Dodona va ser el més antic dels santuaris hel·làdics (possiblement es remunta al II mil·lenni aC, però el lloc presenta una gran activitat des de l'edat del bronze) i l'exemple més cèlebre d'arbre oracle. Originàriament estava dedicat a Dione, antiga deessa mare pelasga, però després de l'arribada dels indoeuropeus, Zeus es va convertir en la seua deïtat principal. Segons Heròdot, en temps remots un colom es va posar sobre el roure i amb veu humana va expressar el seu desig que en aquell lloc s'erigira un oracle a Zeus; els dodonencs, tenint-lo per missatger dels déus, van obeir immediatament. Tal com arreplega Estrabó, les sacerdotesses interpretaven els auguris del món invisible pel cruixit i la caiguda de les fulles de l'arbre, pel so dels recipients de bronze que penjaven de les branques, i per les activitats dels pardals en la copa, sobretot pel vol dels coloms, les sagrades plèiades, el mateix nom que rebien les sacerdotesses.

També és el colom el que marca el destí de rei Minor, en posar-se sobre el seu cap durant el seu «baptisme», així tots s'agenollen davant del nou monarca de l'illa, qui emergeix com un déu itifàl·lic. En aquest moment de la trama comença una sàtira sobre el poder efímer i l'ascens i caiguda dels ídols amb peus de fang, perquè Minor no pot traure els peus del fangar primigeni, representat per la porca Mauricette. La porca, doble de la deessa de la vegetació des del neolític segons Marija Gimbutas, i epifania de Deméter i Persèfone, no sols encarna la figura materna (alletant-lo des de xiquet), també ha practicat relacions zoofíliques amb ella. I la trama adquireix tints de tragèdia edípica i shakespeariana: Minor no pot desfer-se del crani de la seua progenitora humana. Finalment la seua tendència a la regressió a l'estadi infantil i les seues obsessions orals posen fi al seu règim: mentre li dona de mamar, mossega en el si una de les seues més fidels seguidores, Zima la carnissera (Taïra), una mescla de Venus de Willendorf i de mamíferes fellinianas, com l'estanquera d'*Amarcord* o la Saraghina



■ Primer pla de Zima. *Sa majestat Minor* (*Sa Majesté Minor*, Jean-Jacques Annaud, 2007)

d'*Otto e mezzo* ■. Perquè en aquesta festa esperpèntica es passegen personatges singulars com Karkos (Sergio Peris-Mencheta), qui recorda el bard d'Asterix i Obelix, o una pítica embadocada que practica la uromància. L'epíleg mostra com Minor acaba els seus dies tocant la caramella amb el déu Pan. Les crítiques, si bé reconeixen la seua coherència arqueològica, ressalten que es tracta d'una cosina bastarda de *La trilogia de la vida* de Pasolini, amb connexions amb la monòtona comèdia prehistòrica *RRRrrr!* (Alain Chabat, 2004), i excés d'escatologia. Però cal reconèixer a Annaud, en aquest, el seu iconoclasta *Satyricon* particular, l'aposta per mostrar allò mitològic, base de les civilitzacions, en un ambient mundà i burlesc.

Als anys dos mil, junt amb films com *10.000 BC* (Roland Emmerich, 2008), típic exemple de pel·lícula d'aventures d'escassa originalitat en l'argument, atenta a l'espectacularitat dels efectes especials digitals, la versemblança visual dels quals no redunda en una reconstrucció històrica plausible, es produeixen interessants propostes en l'estela de *La recerca del foc*, però amb menor èxit de públic. En aquesta línia s'inscriu *Ao, le dernier néandertal* (Jacques Malaterre, 2010), basada en la novel·la de Marc Klapczynski, una epopeia sobre el destí dels últims homes de neandertal, espècie que es va extingir misteriosament fa uns 30.000 anys, encarnats en el protagonista, Ao (Simon Paul Sutton), un nòmada que viu en comunió amb la Naturalesa, i el seu llarg viatge des de les estepes de l'est d'Europa fins a les vores del Mediterrani. Malaterre també és l'autor de *L'Odyssée de l'espèce*, una sèrie de ficcions documentals produïdes per la televisió francesa, i compta en el film amb l'assessorament de Marylène Patou-Mathis, investigadora del CNRS en el Museu Nacional d'Història Natural de París i gran especialista en *Homo neanderthalensis*. Però ens agradaria ressenyar que un dels primers directors de cine que es va interessar per realitzar sèries televisives de caràcter didàctic i divulgatiu de la història va ser Roberto Rossellini, en col·laboració amb el seu fill Renzo. *L'età del ferro* (1964) va suposar un abandó de l'espectacularitat supèrflua típica de les reconstruccions històriques fins al moment, sense que això anara en detriment dels pressupòsits estètics. Mentre en *La lotta dell'uomo per la sopravvivenza* (1967-1969), sèrie per a la RAI sobre el desenrotllament científic i tecnològic des del neolític, assagen una reconstrucció rigorosa del passat, mesclant les convencions del documental i del cine comercial.



**12** Cobai humà. *L'home de Neandertal* (*The neanderthal man*, Ewald A. Dupont, 1953)

També podríem destacar el curtmetratge espanyol *La noche boca arriba* (Rubén Márquez, 2005), basat en el relat homònim de Julio Cortázar, on el personatge principal té un accident de trànsit i comença a patir estranys somnis: es veu com un «moteca» –señal irònic de l'autor– perseguit pels asteques, que volen convertir-lo en víctima de la seua Guerra Florida. En el curt el protagonista és un arqueòleg del segle XX, el qual durant els seus treballs en un jaciment del calcolític decorat amb pintures rupestres, es colpeja el cap i comença a tindre somnis recurrents. En aquests es veu a si mateix com un home de

fa 5.000 anys, perseguit pels membres d'una tribu veïna. Les visions van adquirint consistència, fins que descobreix que, per un estrany gir del destí, el temps dels somnis és la realitat. Ell és la víctima propiciatòria d'un cruent sacrifici humà, orquestrat per un xaman amb cornamenta de cèrvid (que recorda a la figura zoomorfa de *Trois Frères*), en un ritual als astres, basat en el temps cíclic i pel bé de les collites. I en aquest sinistre etern retorn, amb la seua sang pinten les parets de la caverna del començament de la diègesi.

Com hem comprovat al llarg de la nostra anàlisi, la prehistòria fa de marc per a desenrotllar films d'aventures (on els herois es mouen per un medi hostil i s'enfronten a forces amenaçadores), per a explorar la naturalesa humana, amb especial incidència en una sèrie d'elements sentimentals inversemblants, mostrar erotisme i exhibicionisme corporal, o inscriure's en el gènere de la comèdia a través de la paròdia. El tema prehistòric inclús s'ha usat per a produccions de terror i ciència-ficció com *L'home de Neandertal* (*The neanderthal man*, Ewald André Dupont, 1953), sobre un *mad doctor*, capaç de crear un sèrum que converteix els gats domèstics en dents de sabre i que, després de provar la seua poció de laboratori, a la manera de *Jekyll i Hyde*, es transforma en un monstre mescla de simi i llop i deixa anar els seus instints animals. També utilitza com a cobai la seua criada, una mexicana impedida que recorda la reina del *freak show* Julia Pastrana (1834-1860), que, com altres hirsutes, es va mostrar en els espectacles circencs com «la baula perduda» de Darwin **12**. Però el tema del científic boig que recrea una criatura del passat, en aquest cas un antropoide que adquireix intel·ligència gràcies a uns estranys raigs, ja es mostra en films tan primerencs com *The prehistoric man* (Alfred Desi, 1917).

La majoria de les pel·lícules ambientades en els temps remots, llevat d'excepcions millor documentades, presenten deficiències des del punt de vista històric, antropològic i zoològic, així com tot tipus d'anacronismes (vestuari, maquillatge, armament, instrumental, llenguatge). El cine sobre la Prehistòria també ha estimulat la creença en l'agressivitat paleolítica, però cal tindre en compte la influència de Raymond Dart, un dels paleoantropòlegs pioners, que si bé és honrat pel descobriment del primer australopitec, també va deixar una herència incòmoda: la creença que els nostres avantpassats van so-



breviure pels seus instints assassins. Idees arreplegades pel periodista Robert Ardrey en el seu *best-seller African Genesis* (1961), que va implantar amb força la teoria de la violència innata del ser humà.

Més enllà, si tenim en compte les teories de Marc Azéma, doctor en prehistòria per la Universitat de Toulouse i cineasta, els primers rudiments cinematogràfics es van desenvolupar en les caveres prehistòriques. La seua investigació va començar amb el fris dels lleons en la gruta de la Vache (Magdaleniana, França), on va concloure que no es tractava de tres animals diferents o d'una obra inacabada,

sinó que el felí estava representat en tres posicions distintes per a crear la sensació d'un bot. Durant la seua anàlisi de les pintures rupestres de Lascaux (Magdaleniana, França), va comprovar que el moviment de la llum d'una torxa davant de la representació de cavalls i bisons creava la sensació que els animals estaven galopant, gràcies a una descomposició del moviment per juxtaposició d'imatges successives. Respecte al conegut com a plafó del «petit arquer» de Trois Frères (Magdaleniana, França), que mostra un «fetiller» híbrid rodejat d'una amalgama de dotzenes d'herbívors (equins, bòvids, càprids) i felins, Azéma afirma que es tracta d'una espècie de *story-board*, seqüència planificada en la qual es veu en dotze passos com els depredadors acacen i cacen les seues preses.<sup>3</sup> D'altra banda, Florent Rivère, il·lustrador especialitzat en la prehistòria, va cridar la seua atenció sobre una bramadera d'os conservada en el jaciment arqueològic de Laugerie-Basse (magdaleniana, França), les dues cares de la qual representaven la figura d'un herbívor en postures diferents. Van crear-ne una rèplica, li van introduir un fil central i, en fer girar el disc, van comprovar que es creava la sensació que l'animal trotava. Per a Azéma estava clar que es tractava d'un model prehistòric de taumatrop, un joguet òptic que oficialment no es va inventar fins al 1824 per John Ayrton Paris, i que està considerat com un dels antecedents del cinematògraf.

Seguint l'estela d'Azéma, un equip d'arqueòlegs, antropòlegs i cineastes, pertanyents a les universitats de Sankt Pölten, Bauhaus i Cambridge, estan convençuts que els petroglifs de Valcamoni-



**13** Cérvols en moviment. Plaqueta de la Cova del Parpalló (Gandia, València)

3. Azéma va estudiar uns altres exemples d'art parietal com l'Abri du Colombier, Foz Côa, La Marche o Altamira, i va exposar les seues hipòtesis en el Congrés d'Art Prehistòric de Foix el 2010, que van ser ben acollides per la comunitat científica, especialment per Jean Clottes, el prestigiós especialista en pintures rupestres. Per a un estudi més detallat de les seues investigacions vegeu: 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** Seqüències de rastreig. La Cova Remígia (Barranc de la Valltorta, Castelló)

ca (Itàlia), que comprenen des del final de paleolític fa uns 10.000 anys a l'arribada dels romans, sobretot en el que té a veure amb les escenes de caça i dansa, són elements d'una representació audiovisual, capaços de crear una història en la ment del receptor, com succeeix en el cine. Segons l'arqueòleg Frederick Baker, l'oïda també era interpel·lada, ja que els gravats apareixen en llocs amb unes dimensions acústiques singulars.<sup>4</sup> Els investigadors assenyalen que els *Camunni*, antics habitants de Valcamonica, feien dues sessions al dia, una a l'alba i una altra a poqueta nit, quan els relleus s'omplien d'ombres per l'acció dels raigs del sol i generaven un efecte cinemàtic. De ser certes aquestes investigacions, la roca llisa va servir de pantalla perquè els primers artistes de la humanitat mostraren escenes descriptives de guerra i màgia, i recrearen les seues narracions èpiques de duels, déus i sexe **13 14**.

4. Baker és un dels directors del *Prehistoric Picture Project*, que pretén, com ja va fer Azéma, un muntatge digital de l'art rupestre amb ordinadors, a fi de recrear en continu una seqüència de les imatges fotografiades, que produïsquen una autèntica pel·lícula prehistòrica. Es té previst una exposició al Museu d'Arqueologia i Antropologia de Londres, on es projectarà una versió ambiental en una gran pantalla corba que rodege el visitant. Pel que fa al tema Baker afirma: «Aquesta serà la pel·lícula amb el temps de producció més llarg de la història, ja que començà al voltant de l'any 4000 aC». Vegeu *El primer cine abrió hace 6.000 años*: <http://www.publico.es/ciencias/330335/el-primero-cine-abrio-hace-6000-anos>.



## BIBLIOGRAFIA

- 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». *Anthropozoologica*, 43 (1), p. 117-154.  
*Breaking down movement in palaeolithic art*: [http://www.bradshaufoundation.com/inora/divers\\_43\\_1.html](http://www.bradshaufoundation.com/inora/divers_43_1.html)
- CORTÁZAR, J.: *La noche boca arriba*: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/nocheboc.html>
- 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](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.
- JOHANSON, D. i 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 i M. J. MONTES (ed.): *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 època, 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.