



I Ibaka fent foc. *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)

La naturalesa humana: la recerca del foc

Xavier García-Raffi
Universitat de València.

Francesc J. Hernández Dobon
Universitat de València.

La recerca del foc (*La guerre du feu*). Canadà-França, 1981. *Direcció*: Jean-Jacques Annaud. *Intèrprets*: Ron Perlman (Amoukar), Everett McGill (Naoh), Rae Dawn Chong (Ika), Nameer El-Kadi (Gaw). *Guió*: Gerard Brach. *Música*: Philippe Sarde. 97 m.

L'EXOTISME I LA QUOTIDIANITAT

El cine és un art destinat a les masses i, com a tal, busca temes que entretinguen el gran públic. La Història va ser, des de bon començament, una de les fonts per a arguments: complia el desig insatisfet dels espectadors d'«haver estat allí» recreant els escenaris i els fets del passat; presentava els personatges il·lustres com si estiguessen vius i, a més, incrementava l'interès de l'espectador per la trama a l'esguitar-la de «diferències culturals» entre la manera de veure i de viure la vida dels éssers humans del passat i la seua pròpia. L'entrada de la Prehistòria en aquest esquema no feia sinó augmentar aqueix diferencial *exòtic* i donar la mateixa força a les pel·lícules ambientades en aquest període històric que la que es derivava de les pel·lícules de viatges a cultures alienes al món occidental o les que narraven la vida dels pobles primitius emmarcades en selves profundes plenes de perills. L'antiguitat més remota de la humanitat esdevenia un nou filó d'històries en el qual poder mesclar exotisme i emoció. Si, com



2 Tumak i Loana. *Fa un milió d'anys* (*One million B.C.*, Hal Roach, 1940)

deia l'antropòleg George Condominas, recentment desaparegut, la seua disciplina es resumeix en la dialèctica entre l'exotisme i la quotidianitat,¹ no hi ha dubte que el cine ha explorat fins a la sacietat tal dialèctica, i un bon recurs n'ha sigut la Prehistòria. A més, l'evolucionisme ofería una garantia per la qual les aventures en què es mostrava els homes primitius tenien una base científica, dignificant unes aventures que, des de la perspectiva de la ciència, són més que discutibles, i justificant, de passada, la inclusió de senyors i, sobretot, de senyores primitives lleugeres de roba, o més aïna de pells **2**. Així, ja en 1912, David Wark Griffith estrenava *L'origen de l'home* (*Man's genesis*) i l'any següent *La vida de l'home primitiu* (*Brute force*). Encara que la primera s'anunciava com «un estudi psicològic basat en la teoria darwinista de l'evolució de l'home», l'essència d'ambdues pel·lícules era mostrar l'aparició *natural* de la guerra i el paper de la intel·ligència enfront de la força bruta.²

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

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



3 Quan els dinosaures dominaven la Terra (*When dinosaurs ruled the Earth*, Val Guest, 1970)



4 *Teenage caveman* (Roger Corman, 1958)

L'èxit va garantir la incorporació d'una Prehistòria fàcil i accessible, apta per al consum, sense grans complicacions, fins al punt que acabà constituint-se en una de les línies del gènere fantàstic. En ella, la Prehistòria no juga més que el paper d'un marc de referència difús, de cosa perduda en les profunditats del temps en què tot podia succeir: lluites amb dinosaures, insectes gegants, plantes carnívores, batalles campals entre tribus, cerimònies de sacrificis a cultes sagnants, amors passionals i brutals, volcans en erupció i terratrèmols devastadors. Un exemple d'aquest tipus de pel·lícula seria la famosa *Fa un milió d'anys* (*One million years B.C.*, Don Chaffey, 1966), amb dinosaures i pterodàctils totalment extingits acaçant una bellíssima Raquel Welch, continuada per *Quan els dinosaures dominaven la Terra* (*When dinosaurs ruled the Earth*, Val Guest, 1970) 3. Balls lascius acompanyen les belleses en *Prehistoric Women* (Michael Carreras, 1966) i la factoria de Roger Corman va aprofitar el marc prehistòric per a les seues pel·lícules de terror com *Teenage caveman* (1958) 4.³

La simplificació va provocar l'estandardització de tòpics amb rapidesa. El cavernícola violent, malcarat, vestit amb pells, de comportaments simples, intel·ligència limitada i una enorme clava en la mà, és un estereotip que es va forjar gràcies a la força de la imatge a tota velocitat. El 1923, Buster Keaton ja l'utilitzava com a recurs còmic sòlid i recognoscible en la seua pel·lícula *Les tres edats* (*Three ages*, 1923) 5. L'aspecte físic robust i la seua cara bestial eren una marca recognoscible en qualsevol context, una mescla d'animalitat i humanitat. En el film *L'home i el monstre* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1932), de Rouben Mamoulian, basat en el mite del Dr. Jekyll, la transformació de Jekyll sorgia amb la cara feroç d'un home de les cavernes a mig camí entre el simi i l'home actual 6. El retorn als orígens de l'home va associat, en la pantalla, a la brutalitat, les passions elementals i la falta d'enteniment. Un retrat dels nostres avantpassats injust que tranquil·litza l'ésser humà modern al presentar-lo com l'estadi superior i perfeccionat de l'evolució cultural i biològica, realçant les seues qualitats a partir de remarcar els defectes de l'altre.

3. John Stanley, *Creature Features*, Nova York: Berkley Boulevard Books, 2000, 511.



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



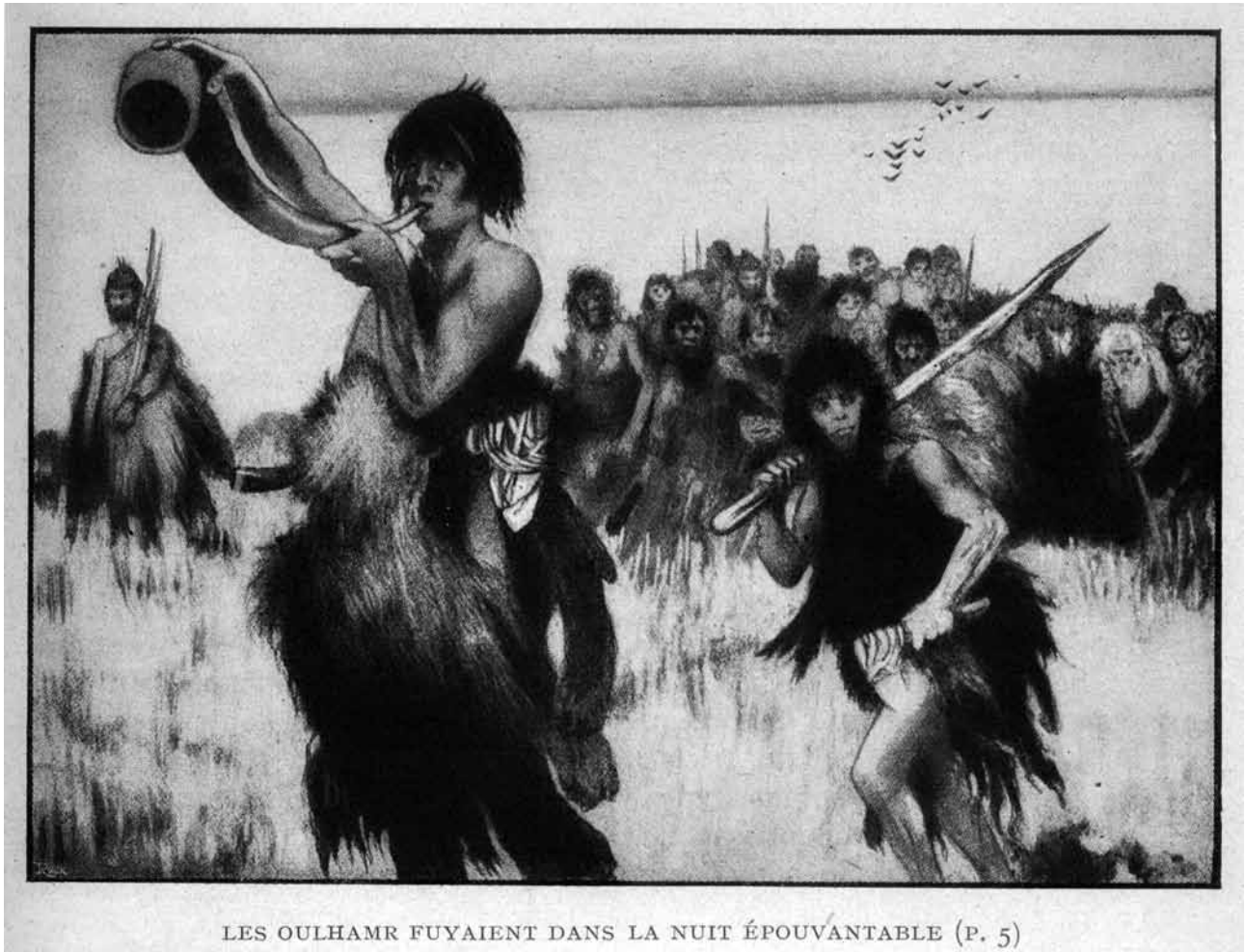
6 *L'home i el monstre* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Robert Mamoulian, 1931)

No sempre les aventures dels éssers humans es plasmen de forma tan alegre. Intents més realistes d'aproximar-se a l'agitada vida dels nostres avantpassats a fi de provocar l'empatia del lector i la seua admiració pel fet de sobreviure amb un nivell tecnològic tan baix enmig d'una naturalesa hostil han originat adaptacions cinematogràfiques dignes. Una d'elles és *El clan de l'ós de les cavernes* (*The clan of the cave bear*, Michael Chapman, 1986), basat en la novel·la de Jean M. Auel; l'altra és la pel·lícula que ens ocupa, *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, 1981) de Jean-Jacques Annaud, basada en la novel·la *La guerre du feu*, de J.H. Rosny Aîné (pseudònim de Joseph Henri Boex, 1856-1940), autor que va escriure més de 140 novel·les i que aconseguí el seu èxit més notable amb aquesta obra, publicada el 1911 **7**.

DARRERE DE LES PELLIS

Siga quina siga la situació de cada film en particular en aquest breu intent d'aclarir les pel·lícules prehistòriques, és un fet indubtable que amaguen un atractiu que va més enllà de les seues qualitats narratives i cinematogràfiques. La imatge dels nostres avantpassats en el camí de l'evolució desperta en la nostra ment un conjunt d'associacions que han sigut centrals en la cultura occidental, amb una importància creixent des del segle XVII. Sense proposar-s'ho, les imatges d'aquesta humanitat prehistòrica enfronten l'espectador amb el problema de la bondat o maldat de la naturalesa humana.

Rousseau es lamentava que l'ésser humà estava tan deformat per l'evolució cultural que era impossible conèixer la seua naturalesa originària, que reconstruïem mitjançant hipòtesis raonables a partir dels pobles més primitius. En el *Discurs sobre l'origen de la desigualtat entre els homes* (1755) explica que, per naturalesa, els éssers humans són lliures, iguals entre si i bons. Si hui els veiem sotmesos, explotant-se els uns als altres i depravats és per obra de la societat. La condició originària de l'home és portar una vida senzilla, essencialment sensitiva i no massa diferent de la dels altres animals, excepte per la llibertat de què fa gala enfront del domini de l'instint que tenalla els animals. En l'Estat de Naturalesa, sense la presència de l'Estat ni de les lleis, els éssers humans no obeïen sinó el seu bon cor, actuaven sense càlcul ni maldat, espentats per l'empatia a comportar-se de forma altruista amb els



7 Il·lustració de la novel·la *La guerre du feu* de Rosny Aîné, 1913

qui patien. Aquesta visió optimista de la humanitat es contraposa al profund pessimisme de Hobbes que, al contrari, creia que l'egoisme era l'element fonamental de la naturalesa humana, un egoisme radical i feroç perquè té com a arrel l'afany de seguretat i el desig de sobreviure sense importar-nos res més que nosaltres mateixos. L'egoisme no és reformable per cap virtut, sinó només controlable per la por d'una autoritat superior que ens pot perjudicar i fins i tot eliminar, per la por a l'Estat. La seua absència transforma l'Estat de Naturalesa en un infern en què la força bruta, el robatori i l'agressió, actuen lliurement i la vida dels éssers humans és miserable i curta. En la seua obra *Leviathan* (1651) identifica la fortalesa del monstre bíblic amb la força de l'Estat «aqueix gran Leviatan o, més aïna (per parlar amb major reverència), d'aqueix Déu mortal a qui devem, davall el Déu immortal, la nostra pau i la nostra defensa».⁴

Cavernícoles que obeeixen a les tesis de Rousseau o de Hobbes, segons que siga optimista o pessimista la nostra concepció de l'ésser humà, cohabitaven en la pantalla. Viuen uns en harmonia amb la

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



Naturalesa, entregats a la cooperació i la vida pacífica; altres són arrossegats per l'egoisme i l'agressió, buscant la rapinya dels béns aliens i, si no n'hi ha, de la recompensa més bàsica: el rapte violent de les dones, la violació i el terror més brutals. El dilema que ens turmenta sobre la bondat o la maldat natural de l'ésser humà apareix en la pantalla en el seu grau més extrem. Els dos tipus d'hipòtesis sobre la naturalesa humana apareixen físicament i socialment diferenciats en la pel·lícula, ja que es considera que els éssers humans primitius haurien de presentar comportaments bàsics i purs: hi ha, per tant, bondat o maldat tot d'una peça.

La visió que s'ofereix de la Prehistòria amaga així, projectats, els desitjos i els temors de l'ésser humà modern. El mite del paradís, de l'edat d'or en què el grup humà vivia feliç, o, en el punt oposat, la guerra de tots contra tots. És la visió de Hobbes i no la de Rousseau la que predomina en el món prehistòric cinematogràfic. La inseguretats dels éssers humans, que deambulen en forma de clans, hordes, tribus —les formes més primitives d'organització social—, és total; i els ingenus en són les primeres víctimes. Però, a més, darrere de les descripcions de la vida primitiva, darrere de les hordes assassines que apareixen ací i allà en el món de les caveres, s'amaga el terror a la guerra i a la violència real del nostre món: el món prehistòric se suavitzava o s'endureix segons que qui el descriu tinga por de la guerra o confie en un període de pau. Igual que el recurs a la invasió extraterrestre és una forma d'exorcitzar la por a l'esclat d'un conflicte bèl·lic mundial, les descripcions de la Prehistòria han estat sotmeses a un esquema semblant. No és una casualitat que la novel·la d'Ainé parle de «guerra del foc» en el clima prebèl·lic que vivia Europa en 1911. En la novel·la, les diferents «races» en conflicte emmascaren els diversos poders mundials en litigi aleshores, i la forma com estan caracteritzades remet als tòpics existents sobre les coalicions de nacions que s'estaven configurant al món. El lector no tenia més que trobar les equivalències i almar-se si la seua nació era la condemnada a l'extinció davant de la força bruta dels rivals a pesar de la seua cultura o dels seus valors morals. Així, els reeixits posseïdors del foc en la pel·lícula, la tribu dels «Ibaka», són, en la novel·la, els decadents i degenerats racialment «Homes del Pantà», tan dèbils físicament que les diferències físiques entre homes i dones estan desapareixent ⁸. Viuen reclosos en un terreny cada vegada més insalubre, i a pesar que són solidaris i cooperatius, que posseeixen el foc i la nova arma del propulsor, el seu futur és negre enfront de la nombrosa massa de la tribu de pigmeus dels «Nans rojos» o de la brutalitat i corpulència física de la raça dels «Devoradors d'homes».

Queda un últim punt en la nostra exposició de les idees que planen damunt dels nostres cavernícoles de la pantalla, potser la més enrevessada: ens podríem preguntar, també, si som realment una espècie diferent de la resta dels animals o si, a pesar del nostre orgull, no som sinó un membre més del món natural, sense cap tret realment propi. A l'hora de presentar els éssers humans primitius, el llenguatge i la intel·ligència han d'aparèixer forçosament disminuïts. ¿Què ens queda, per tant? L'antropocentrisme que ha afectat l'ésser humà en la seua relació amb les espècies animals trontolla. ¿Som realment tan diferents per a creure que no som un animal més? Flota en l'aire el tabú de la immortalitat humana. Contemplar la història de l'espècie humana porta la perturbadora conseqüència de plantejar-se si hi ha una verdadera frontera que ens separe de la resta dels animals en un medi en què la cultura i la tecnologia humanes no són realitats omnipresents sinó mers fets embrionaris.



8 Ibakes. *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)

LA RECERCA DEL FOC: ELEMENTS D'ANÀLISI

La recerca del foc se situa cronològicament fa 80.000 anys, en el paleolític mitjà, en el denominat «Complex mosterià», un període de temps determinat per la tècnica de fabricació d'instruments de pedra o «època de la punta de mà», instruments de pedra que en la pel·lícula estan minimitzats i sense referències explícites a la seua elaboració. La vocació didàctica de la pel·lícula és, per tant, genèrica; tracta de contar una aventura emmarcada en l'evolució cultural humana sense majors precisions. El punt central és la narració del viatge de tres ulam (en la novel·la és l'Horda dels Ulhamr), membres d'un grup de neandertals que parteixen a la recerca d'un foc que coneixen, però que no dominen ⁹. El foc, conservat en una espècie de llanterna fabricada amb ossos, s'ha perdut després de l'atac d'un grup d'homes-mona peluts i salvatges que, pel que es veu, busquen raptar les seues dones. Aquests homes-mona, amb una certa semblança amb els que apareixen en la pel·lícula de Stanley Kubrick *2001: una odissea de l'espai* (*2001: a space odyssey*, 1968) ¹⁰ representarien homínids supervivents a la seua pròpia evolució en el període entre dos i tres milions d'anys. En el seu viatge, els tres «Ulam» (Naoh, Gaw i Amoukar) rescataran una presonera que espera omplir el pap d'uns neandertals caníbals. La presonera és un ésser humà modern, un cromanyó, que els portarà fins a la tribu dels «Ibaka», una tribu a mig camí del sedentarisme, que saben produir foc, tenen una agricultura incipient i una ramaderia en marxa. Els «Ulam» tornaran al seu grup carregats amb els artefactes tecnològics dels «Ibaka», entre els quals destaca la presència dels propulsors (apareguts en el paleolític superior) amb els quals liquidaran un grup violent del seu propi clan que pretén arrabassar-los el foc per a imposar la seua jerarquia en el pacífic i comunitari clan. La història d'amor entre la salvada «Ibaka» (Ika) i un dels «Ulam» (Naoh) continua en la pau recobrada del grup. L'embaràs augura un híbrid neandertal-cromanyó que la ciència ha descartat fins ara, però que serveix per a segellar el final feliç en la línia tradicional de xic-coneix-xica. La coexistència



9 Naoh, Gaw i Amoukar, protagonistes de *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)



10 El despertar de l'home. *2001: una odissea de l'espai* (*2001: a space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)

«irreal» d'aquests grups s'afeg a un espai geogràfic de localització impossible, al servei a vegades del transcurs del temps filmic, presentant al mateix temps zones humides i fredes, amb praderies i regions càlides i planes. L'acció serveix per mostrar una espècie d'excursió per l'evolució humana: des del primitivisme més absolut fins a les albors de la revolució neolítica; des d'una horda amb una jerarquia elemental fins a la tribu dels «Fkava» ¹¹ ¹², amb una jerarquia social desenrotllada i la presència de rituals, cerimònies i elements artístics; des del parasitisme de la Naturalesa i la lluita amb els voltors per arrabassar-los part d'una despulla ¹³, fins a la caça organitzada i, es dedueix, els inicis de la domesticació dels animals i els rudiments de la ramaderia; des de la supervivència vacil·lant enfront de les feres, fins als inicis d'un espai humà propi amb l'aparició d'una aldea amb habitatges i construccions ¹⁴.

El director Annaud no pretén fer una pel·lícula científica, sinó una pel·lícula de gènere fantàstic en què l'acció passe dins d'un context possible o probable. A diferència de la novel·la de Rosny Aîné, Annaud ha de prescindir, en primer lloc, de les frases florides que hi intercanvien els seus per-

¹¹ Primer pla Fvaka. *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)





12 Primer pla d'un devorador d'homes. *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)

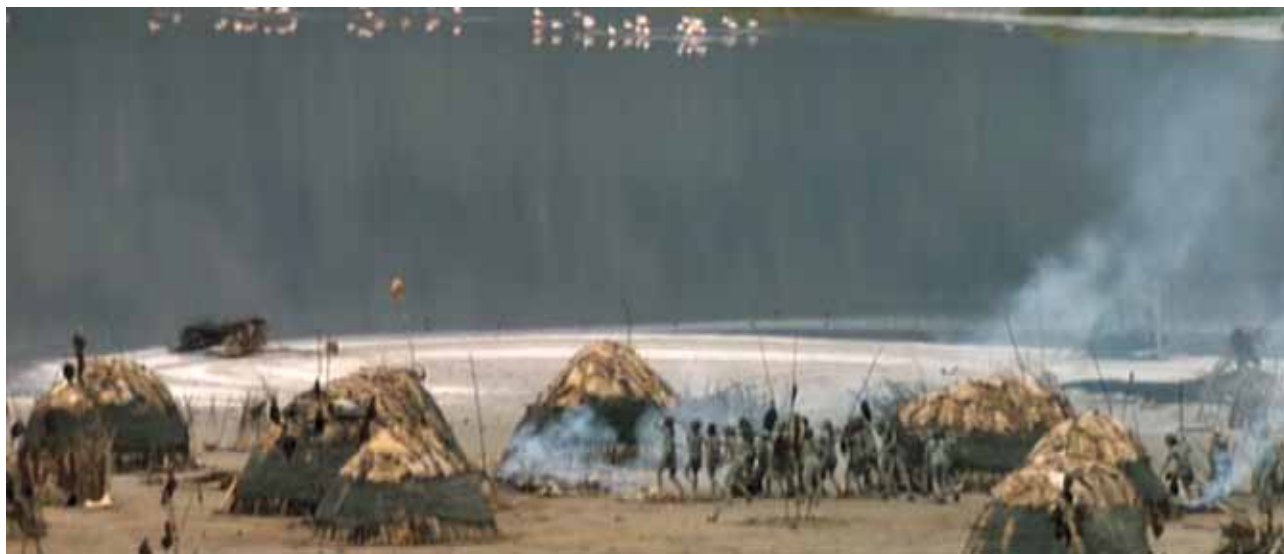


13 Carronyeig. *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)

sonatges. En lloc d'això, encarrega un llenguatge especial a Anthony Burgess, l'autor de la novel·la *La taronja mecànica*; a més, el reforça amb la importància del llenguatge gestual i l'expressió corporal dels personatges, encarregada al zoòleg i etòleg Desmond Morris. Un encertat treball de maquillatge (amb uns personatges prou creïbles), uns efectes realistes i la banda musical de Philippe Sarde (que combina magistralment els aires arcaïtzants d'una flauta rudimentària amb arranjaments orquestrals sobrecarregats de metalls, que accentuen l'índole èpica de la recerca que duen a terme els protagonistes), passen a ser elements interessants al servei d'una acció que es converteix en el major encert de la pel·lícula.

El foc, que n'és l'element central, simbolitza el poder i la tecnologia. Els «Ulam» veuen en ell una font energètica, de defensa de les feres, d'elaboració d'eines (porten llances amb punta endurida pel foc), però també un element màgic, una espècie de símbol del poder de la Naturalesa que, pel fet de posseir-lo, els protegeix del perill. L'Antropologia assenyala, a més d'aquestes funcions evidents del foc, com a funció essencial la de facilitar l'assimilació dels aliments al trencar les cadenes

14 Poblament ibaka. *La recerca del foc* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981)





proteiques i permetre una dieta amb una major aportació animal.⁵ El foc estava estés per tot Europa fa 200.000 anys. Les baixes temperatures van obligar les comunitats humanes no sols a calfar, sinó també a descongelar els aliments. Perdre el foc era perdre la vida. La pel·lícula mostra amb encert la desesperació dels «Ulam» i l'enyorança de la seua calor quan es reboquen en les cendres d'una foguera esperant de captar un poc de la seua calor. La novel·la descriu, amb un gran lirisme, el foc i el seu poder:

[...] Les seues dents roges protegien l'home contra el vast món. A la seua vora habitava l'alegria. Treia dels menjars aromes saboroses, feia esclatar la pedra; donava als membres un vigorós benestar i assegurava l'Horda contra tot perill...⁶

La presència d'eines implica la presència del llenguatge en una associació acceptada universalment entre codi lingüístic i tecnologia. L'avanç en les eines representaria un avanç paral·lel en les activitats cooperatives necessàries per a la seua elaboració i, per tant, una major sofisticació comunicativa en la gramàtica i en la sintaxi. La intel·ligència simbòlica associada al disseny mental i a la fabricació d'instruments, a la planificació i el control del territori, aniria en paral·lel a l'evolució del llenguatge. La pel·lícula tracta de mostrar visualment aquesta diferència presentant dos llenguatges distints corresponents a dos nivells evolutius diferents. La llengua dels ulam és monosil·làbica, amb un ús estrictament denotatiu d'objectes i accions. Correspondria al que els experts caracteritzen com un «protollenguatge».⁷ Quan, una vegada ja recuperada la pau, tracten de contar la seua aventura als altres membres del clan, veiem que utilitzen objectes per a imitar els mamuts i explicar els seus moviments perquè no tenen elements gramaticals per a contar accions complexes. És un llenguatge gutural en què l'entonació és plana, per a recordar la seua proximitat a l'originari crit d'alerta o a l'exclamació d'advertència del qual degué evolucionar. La llengua dels ibaka, per contra, és un llenguatge sonor, amb entonació i cadència, de frases, en les quals es distingeixen modificadors i preposicions indicatives d'estat, mode, moviment, etc. Ambdues llengües són inventades, però la nostra capacitat lingüística ens permet distingir ràpidament estructures i l'espectador, com ocorre amb altres llengües imaginàries, percep semblances amb la seua pròpia llengua.

El llenguatge de gests ha de suplir les deficiències del llenguatge articulat entre els «Ulam» i facilitar la comunicació entre aquests i els avançats «Ibaka». És un encert de la pel·lícula que mostre, juntament

5. La hipòtesi és que l'increment encefàlic dels homínids del plístocé degué comportar una disminució del sistema digestiu, òrgan que té un alt cost energètic. Facilitar l'assimilació d'aliments pel foc 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 els exemples de protollenguatges estan el *pidgin*, el llenguatge dels xiquets de menys de dos anys i el llenguatge de persones que han sigut criades en un ambient de privació lingüística. Les seues característiques principals són: 1) L'ús de paraules com a signes de Saussure; és a dir, una paraula ha de simbolitzar un concepte tant per al parlant com per a l'oient. 2) La carència de vocables purament gramaticals com *si, que, el (la, els, etc.)*, *quan, en, no*, que no es refereixen a res. 3) L'absència de jerarquia sintàctica», Maynard Smith, John; Szathmáry, Eörs; *Ocho hitos de la evolución. Del origen de la vida al nacimiento del lenguaje*, Tusquets, Barcelona, 2001, 249-250.



amb uns signes emocionals comuns que tindrien una base genètica, l'evolució o la modificació dels gests per la cultura que fa que l'expressió de les emocions siga més rica i complexa entre els «Ibaka». L'aparició de gestos sofisticats sorgiria en contextos socials complexos perquè calen estructures simbòliques i processos mentals abstractes que tenen els «Ibaka» però no els neandertals. És el cas de l'humor, que els «Ulam» desconeixen i aprenen per imitació dels «Ibaka». El primer pas és aprendre a riure's del que els passa als altres, per l'oposició entre el que s'espera i el que ocorre, però també a riure's d'un mateix transformant el ridícul de font d'agressió en vincle social. Una societat que es riu és més complexa, més estable i menys agressiva.

Atés que un dels punts clau de la narració és una història d'amor, la pel·lícula s'atura en els gestos que acompanyen l'acte amorós. Els gestos passen de ser rutinaris i inexpressius entre els «Ulam» a fer-se més refinats per la presència de l'erotisme en els evolucionats «Ibaka»; un erotisme que resulta desconegut per als «Ulam», que copulen, com els pròcers, excitats pel cul de les femelles (*more ferarum*). Així motiven els «Ibaka» l'«Ulam» capturat quan volen que cobrisca unes robustes dones en un ritu de fertilitat amb què es vol conservar, per a la tribu, la força poderosa del neandertal. No obstant això, la parella formada per Naoh i l'adolescent Ika acabarà fent l'amor frontalment per iniciativa d'ella. La posició frontal es mostra com una forma d'obtenir la dona un major protagonisme i satisfacció sexual alhora que la visió de la cara de la parella humanitza el sexe. Estaríem, amb aquest cara a cara, assistint a la formació de la parella en què l'acte importa perquè es realitza amb una persona específica i desapareix l'anonimat de la posició posterior en què no hi ha interès per la parella sexual i el sexe apareix com un desfogament del mascle. La possessió associada a l'amor sorgiria en aquesta nova combinació i per això l'*enamorat* Naoh marca la possessió de la femella rebutjant els intents de còpula dels seus companys. La recerca de l'adolescent pel desconsolat amant no obté inicialment més que la incomprensió dels seus companys, que acaben seguint-lo per solidaritat de grup, l'única força emotiva realment potent en el clan dels «Ulam» abans de l'aparició de la força de l'amor. L'amor construït a partir del sexe s'augura com una força superior.

La pel·lícula explicita, dins del llenguatge gestual, els gests de dominació i desafiament, en especial aquests últims, gests portats a la pantalla a partir dels realitzats en els duels típics de les guerres entre tribus primitives,⁸ basats en la intimidació per les ostentacions de força i el realç de la determinació de matar, mesclat amb el menyspreu del rival. L'amenaça busca mantindre la frontera de seguretat entre els oponents: els «Ulam» tracten d'evitar que els neandertals caníbals, més nombrosos, els ataquen.

Les expressions facials dels homes-mona i dels neandertals caníbals apareixen en la pantalla com absolutament rudimentàries, establint el film una curiosa regla estètica per la qual com més lleig i menys expressiu facialment més agressivitat. Aquesta regla va reforçada per les bastes claves emprades per ambdós grups, que revelen la falta d'elaboració de les seues eines. La regla funciona fins i tot internament, dins del mateix grup dels «Ulam». El rival de Naoh, el malvat Aghoo i els seus germans, que els voldran arrabassar el foc a la seua tornada, són denominats en la novel·la amb l'apel·latiu dels

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



«Peluts». Els elements estètics estan pràcticament absents entre els neandertals, mentre que els «Ibaka» utilitzen màscares per a impressionar els seus enemics i s'ornamenten el cos i la cara per a ressaltar la bellesa i incrementar el poder gestual del rostre.

El canibalisme, que produeix l'horror i el fàstic entre el grup dels «Ulam», és un dels punts orientats a impactar l'espectador, que participa del tabú universal contra la ingestió de carn humana. En la pel·lícula apareix unit a un comportament agressiu i primitiu, un tret no evolucionat d'uns neandertals que tracten altres éssers humans com a caça. Desgraciadament, aquest punt és molt més complex i sinistre. És un dels casos controvertits de l'Antropologia en què sempre es discuteix si la presència d'ossos humans és senyal d'un acte de canibalisme o d'un ritual funerari que, encara que resulte incomprendible per a la nostra mentalitat, implicaria el desmembrament del cadàver i el seu consum parcial i ritual. A Atapuerca, en la Trinxera Dolina, s'han trobat restes de sis individus descarnats de fa uns 780.000 anys; i en la Cova de Krapina (Croàcia), ossos humans de fa uns 100.000 anys, mesclats amb els de la caça, que mostren signes d'haver sigut tractats com els del bestiar. En el film, açò es dona per fet, i veiem els caníbals ingerir el seu festí amb dos adolescents «Ulam» a l'espera. El neandertal, que hauria construït les primeres sepultures, mostra també la cara més negra de l'espècie humana: l'ésser humà no seria únicament l'espècie que es perfecciona per la seua producció cultural i el domini de la Naturalesa, sinó també una espècie agressiva intraespecíficament, violenta amb els seus propis congèneres.⁹

La guerra o el conflicte organitzat dona els seus primers passos en la prehistòria cinematogràfica. La violència entre els grups humans és clau en l'acció de la pel·lícula amb l'aparició del propulsor, que potencia la força del braç humà i permet ferir a distància, un antecessor de l'enorme revolució en la violència que portarà l'arc. Amb els propulsors, els actes violents es mecanitzen i la força del grup augmenta vertiginosament. El pacifisme en què transcorria la vida dels «Ulam» a l'inici de la pel·lícula desapareixerà per sempre. La guerra, com a agressió preparada i organitzada, està a les portes i les escenes de guerrers armats amb arcs seran un dels motius principals de l'art rupestre del llevant espanyol, i les restes de massacres comencen a aparèixer en el paleolític final (fa de 12.000 a 10.000 anys). El botí seria el detonant de la guerra en la pel·lícula; s'ataca per robar alguna cosa. No hi ha fre moral que impedisca que els éssers humans maten.

La pel·lícula no mostra explícitament rituals religiosos, més enllà del respecte pels cadàvers dels «Ulam», els quals, no obstant això, en fugir de la seua cova, els abandonen sense cap ritual. Amb tot, hi ha una poderosa idea sobre el començament de la religió. Es tracta de la seqüència que narra que, enfrontats al seu possible aniquilament per una bandada de mamuts, els «Ulam» aconsegueixen aturar l'agressió mitjançant una ofrena de submissió que invoca un vincle entre ambdues espècies. El mamut apareix com un veritable animal sagrat, un animal totèmic, l'inici d'un «numen» o element espiritual al qual temem i respecte del qual ens sentim supeditats (*religio*), l'origen d'un procés d'abstracció que, passant pels déus, acabaria en la idea d'un Déu únic.¹⁰

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

10. De manera semblant a la del filòsof August Comte, l'origen de la religió, per al filòsof Gustavo Bueno, ha de veure's en la por i la necessitat de l'«altre», en el terror i la necessitat respecte dels animals patida per l'home primitiu. Les religions



I Naoh, en comparar les bèsties sobiranes [...] els cossos enormes com turons, concebia la nuesa i la fragilitat humanes, la humil existència errant que representava l'home sobre la faç de les sabanes.¹¹

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1978): *Cine, el. Enciclopedia Salvat del 7º arte*, tom IV. Salvat, 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*. Ariel, 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 i 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 i 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*. Berkley Boulevard Books, Nova York.

sorgeixen en un procés històric i dialèctic que s'inicia amb el culte als animals; així, es distingirien tres etapes històriques en l'evolució religiosa de les societats humanes: la de les Religions Primàries (les que rendien culte als animals), la de les Religions Secundàries (que van començar a rendir culte de manera animista i politeista a deïtats numinoses, amb característiques al mateix temps animals i humanes), i la de les Religions Terciàries (la dels monoteïsmes, que personalitzen a Déu, en major o menor grau, principalment el judaisme, el cristianisme i l'islam (Bueno, Gustavo; *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Pentalfa, Oviedo, 1996).

11. *Op. cit.*, 55.