

BIODIVERSIDAD IMAGINARIA EN EL CINE: DE LA *MONSTER MOVIE* A LA TAXONOMÍA DE FICCIÓN

Tomás Martín Hernández
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La taxonomía es la especialidad de la biología que estudia la clasificación de los seres vivos. La cultura, el arte y el cine han inventado también toda una biodiversidad imaginaria con diferentes propósitos y significados. La *monster movie* es el género cinematográfico que mejor expresa esta biodiversidad imaginaria. Los usos y simbologías de esta clasificación desde la ficción son muy diversos. Debido a todo ello el cine ha inventado una muy compleja taxonomía ficción.

PALABRAS CLAVE: Biodiversidad imaginaria, *monster movie*, criptozoología de cine, taxonomía ficción, simbología.

ABSTRACT

«Imaginary Biodiversity in the Screen. From The Monster Movie Up To Fictional Taxonomy». Taxonomy is the field of biology that studies the classification of living things. Culture, art and films have created a new imaginary biodiversity for different purposes and meanings. The *monster movie* is a film genre that best shows this imaginary biodiversity. The uses and symbolism of this classification from the point of view of fiction are very different. For that reason movies have invented a very complex taxonomy fiction.

KEY WORDS: Imaginary biodiversity, *Monster movie*, Film cryptozoology, Fiction taxonomy, Symbolology.

1. INTRODUCCIÓN

La tarea científica de clasificar a los seres vivos, conocida como *taxonomía*, ha llegado en la actualidad a un estado muy avanzado. No obstante, la pregunta sobre el número total de especies existentes, pese a los grandes logros, aún no tiene una respuesta definitiva. Continuamente se están clasificando nuevos seres vivos, pero no existe una base de datos única en la que se crucen las diferentes investigaciones que se realizan por todo el planeta. Además, en algunas ocasiones, los biólogos tienen que recurrir a métodos indirectos e imprecisos. En los bosques tropicales se recurre, por ejemplo, a la utilización de un insecticida aplicado a las copas altas de los árboles



con la esperanza de que caigan al suelo los animales que los habitan. Este es uno de los casos que presenta David Attenborough, uno de los naturalistas más premiados tanto por el estudio como por la divulgación y la defensa de la naturaleza, en el primer capítulo de su serie *Los Desafíos de la Vida*.

Aunque disponemos de un potente método científico para la clasificación exhaustiva de los seres vivos, aún estamos lejos de poder llevarla a cabo. Los biólogos ni siquiera se ponen de acuerdo en el posible número final de especies que completarían el catálogo de los seres vivos. Este puede oscilar, dependiendo de diversos puntos de vista, entre los dos y los diez millones de especies. Lo que nos puede hacer reflexionar sobre lo maravilloso y complejo que es el mundo vivo al que pertenecemos.

Pero la diversidad de seres vivos no ha sido nunca un tema exclusivo de la ciencia. Nuestros cuentos, artes gráficas, novelas o películas siempre han estado densamente poblados de biodiversidad, reflejo de la real o simplemente imaginaria. Hemos empleado esta biodiversidad para cubrir alguna de nuestras necesidades y para entender el mundo; pero en ocasiones la hemos usado para expresar nuestras ideas, valores y miedos. Por esta razón hemos elaborado, mediante diversas expresiones culturales y artísticas, una rica biodiversidad imaginaria.

2. UTILIZACIÓN «CULTURAL» DE LA BIODIVERSIDAD

Por absolutamente central e indispensable que sea el punto de vista científico, no es el único que el ser humano ha utilizado para acercarse a la biodiversidad. A lo largo de la historia hemos utilizado al resto de los seres vivos no solamente para convivir con ellos o satisfacer nuestras necesidades sino también desde el punto de vista simbólico¹. Es en esta tradición en la que habría que incluir la inmensa biodiversidad imaginaria que el cine ha ido creando a lo largo de su propia evolución.

Esta utilización cultural de la biodiversidad ha sido una constante en la historia de la Humanidad. La manipulación simbólica, con muy diversos objetivos y planteamientos, ha estado y continúa presente en los mundos culturales creados por el hombre. El mundo de los seres imaginarios se halla presente en muchos contextos como el de la heráldica y las banderas. Tales seres vivos surgidos de la fantasía, junto a los reales, son asociados a diversos significados. Así determinadas virtudes guerreras o militares son reflejadas mediante las supuestas cualidades de seres ficticios como el dragón o el basilisco: «Debido a que la heráldica comenzó a utilizarse en una época de gran popularidad para los bestiarios, muchos escudos de armas exhiben criaturas míticas»². Por ello, una perspectiva especialmente significativa en el uso simbólico de la biodiversidad será, como veremos, el de la mitología.

¹ Así, por ejemplo, en ANGULO, Eduardo (2007): *Monstruos*. Madrid. 451 Editores, introducción crítica a la criptozoología escrita por un biólogo, las referencias a teóricos de la comunicación como Umberto Eco o Marshall MacLuhan son constantes.

² ROSEN, Brenda (2008): *La Biblia de las criaturas míticas*. Gaia. Madrid (2008), p. 26.



Pese a su especial importancia, la utilización mitológica de la biodiversidad no es la única de sus interpretaciones culturales. Esta también ha estado muy presente, en determinados momentos y estilos, en las leyendas, los cuentos y la literatura general. Las fábulas han sido un tipo de relato en el que la biodiversidad, especialmente los animales, ha sido antropomorfoseada con objetivos casi siempre moralizantes. Pertencerían a esta categoría muchos de los cuentos y narraciones universales, pensados para diferentes edades de destinatarios, la obra de fabuladores ilustres como Tomás Iriarte, Christian Andersen o los hermanos Grimm, así como buena parte del cine de Walt Disney.

La biodiversidad, tratada culturalmente, ha sido muy abundante por lo tanto en los mundos de la industria del espectáculo y el entretenimiento. También se halla muy presente en la publicidad o en el arte con propósitos y métodos muy diversos. Son estos los entornos en los que habría que situar la utilización que el cine ha realizado de los seres vivos. En el séptimo arte tanto el presente como el peso de la tradición parecen darse la mano en su trato de la naturaleza real o imaginaria. Aunque la utilización cultural de la biodiversidad ha surgido a lo largo de la historia, no hay que olvidar que en la actualidad estamos rodeados de seres imaginarios:

Es un error —nos dice Brenda Rosen— asociar a estas criaturas únicamente con la historia antigua. Los seres que impregnan las novelas de fantasía de la actualidad, los cómics, los juegos de vídeo, los programas de televisión y las películas más taquilleras se basan en criaturas de la mitología y el folclore tradicional³.

En este sentido, el de conectar la tradición con el presente, no podíamos terminar este apartado sin considerar el aspecto que creemos más importante en la utilización cultural de la biodiversidad: la mitología. El mito ha sido, y continúa siendo, una de las más importantes maneras en las que el ser humano se ha reflejado a sí mismo y al resto de la naturaleza. Aunque esta forma de expresión se suele asociar con el pasado, lo cierto es que determinadas disciplinas culturales y artísticas, de consumo actual, se podrían entender como auténticas *mitologías profanas*⁴. El cine sería uno de los medios de expresión que mejor se adaptarían a esta perspectiva dada su capacidad expresiva y su trascendencia social.

Se podría entender que la mitología, lejos de un conjunto de fantasías, nació como origen de todo el resto de expresiones culturales. Su carácter simbólico es uno de los primeros en ser utilizado históricamente por el ser humano para referirse a sí mismo y al resto de la realidad. Los mitos, entre otros muchos significados, han actuado como auténticas interpretaciones de la naturaleza y de la biodiversidad. En las diferentes mitologías han aparecido reflejados todos aquellos elementos que han preocupado al hombre.

³ ROSEN, Brenda (2008): *La Biblia de las criaturas míticas*. Gaia. Madrid (2008), p. 10.

⁴ GUBERN, Roman y PRAT, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Tusquets, Barcelona.





Los ejemplos y tratados de la biodiversidad imaginaria en la mitología son muy abundantes. Una de las obras de referencia más citada es el libro de Borges y Guerrero⁵, en el que se acomete toda una taxonomía comentada de seres ficticios. Así, por ejemplo, se nos presenta el origen histórico, junto a las transformaciones que han ido sufriendo, unos seres fantásticos como las sirenas. Mientras que en la *Odissea* no se da ninguna descripción, para Ovidio son aves de plumaje rojizo y cara de virgen. Más adelante, para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba son mujeres y, de medio cuerpo abajo, aves marinas. Finalmente, para Tirso de Molina, y hasta nuestros días, pasan a ser mitad mujeres y mitad peces. Esta imagen es la que ha prevalecido y ha sido en tantas ocasiones utilizada por el cine. Baste recordar, entre otros muchos títulos, la versión Disney de *La sirenita* (R. Clements 1990) o la comedia romántica *Un, dos, tres... splash* (R. Howard 1984).

Otro caso de ser mitológico utilizado es el del *kraken*, ser a medio camino entre el pulpo gigante y el monstruo marino de origen nórdico. Este animal mitológico ha aparecido en películas tan significativas para el género como *Furia de titanes* (D. Davies 1981), o su última adaptación a la pantalla, pero también en la segunda y tercera entregas de *Piratas del caribe*⁶. Todos estos seres fantásticos, lejos de poseer exclusivamente una utilidad estética, han estado y continúan cargados de significados e interpretaciones. Muchas de ellas se han repetido tanto en diversos momentos de la historia como en culturas muy diferentes entre sí. Situación esta que nos acerca a la auténtica función del tratamiento cultural de la naturaleza y de la biodiversidad. «*Ignoramos el sentido del dragón —nos dicen Borges y Guerrero—, como ignoramos el sentido del universo; pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades*»⁷.

El cine, que puede ser entendido desde muy diversas perspectivas, es claro deudor de esta enorme tradición del tratamiento mitológico de la biodiversidad. Los seres fantásticos expresados en el séptimo arte pretenden, a la par, transmitirnos buena parte de este legado al que pertenecen y fascinarnos⁸. Este encantamiento al que se ve sometido el espectador del patio de butacas contemplando seres fantásticos y monstruos se corresponde con emociones muy antiguas: «*Todos los grandes prototipos de monstruos, los de la mitología clásica, como el minotauro o la esfinge, son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos*»⁹. En este sentido el cine por una parte ha utilizado la mitología clásica al tiempo que ha ido generando también su particular mundo mitológico.

⁵ BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1978): *El libro de los seres imaginarios*. Alianza, Madrid, (2008).

⁶ Gore Verbinski 2006 y 2007.

⁷ BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1978): *El libro de los seres imaginarios*. Alianza, Madrid, (2008) p. 7.

⁸ Recuérdese para ellos el *péplum*, clásicos incuestionables como *Jasón y los argonautas* (D. Chaffey 1963) o intentos de actualizar la mitología como las dos entregas de *Percy Jackson* (C. Columbus 2010 y T. Freudenthal 2013).

⁹ CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, (1989).

3. TERATOLOGÍA DE CINE: LA MONSTER MOVIE Y SUS SIGNIFICADOS

El subgénero en el que la taxonomía ficción llegará a tener su máxima expresión, al tiempo de conseguir sus mejores logros, en el cine es la *monster movie*. También conocida como *película de monstruos*, se ha definido por Ira Konisberg en su libro *The Complete Film Dictionary* como «una película de terror que presenta a un monstruo como agente de violencia y terror»¹⁰. En esta misma obra se continúa caracterizando este subgénero: «Aunque el monstruo es una criatura de terror porque es no-humana, es también, paradójicamente, una personificación de lo que tememos como humanos, la muerte o la violencia»¹¹. Afirmación esta que nos puede abrir las puertas a todo un conjunto de significaciones que se han dado sobre la monstruosidad en la pantalla.

Resulta imposible establecer una sinonimia perfecta entre los seres imaginados por el cine y los monstruos. Sin embargo, es esta categoría la más completa tanto desde el punto de vista simbólico como del artístico y la de mayor impacto social. Insectos, escualos o gorilas gigantes, así como plantas carnívoras o adefesios venidos del espacio exterior u otros mundos, son algunos de los ejemplos de esta monstruosidad¹². Debido a ello haremos referencia, partiendo tanto de la ciencia como de las interpretaciones semióticas, a una auténtica «teratología de cine». Esta encuentra en la *monster movie* su mejor vehículo expresivo, siempre en el marco de la biodiversidad imaginaria.

Todo este bestiario ha quedado caracterizado por su desmesura como indica Calabrese en su obra *La Era Neobarroca*¹³. Esta existencia fuera del canon, la monstruosidad, ha sido estudiada por la ciencia y la filosofía como forma de verificar precisamente la norma. Pero en otras ocasiones el arte ha creado y utilizado toda una diversidad de monstruos con propósitos muy diversos. Para analizarlos será necesario, en primer lugar, recurrir a sus fuentes y después profundizar en sus significados. Posteriormente, emprenderemos la tarea de rastrear aquellos casos más significativos de esta teratología imaginaria inventada por el cine.

En cuanto a los orígenes de la monstruosidad, tanto en el imaginario general como en el cinematográfico, existen diferentes teorías que han ido convergiendo. De la mayoría realiza una síntesis Fernando Savater¹⁴, quien contempla tres causas de la monstruosidad fantástica. En primer lugar, el «cambio de escala», aumento o disminución de tamaño, genera que lo habitual se convierta en monstruoso. Eso es

¹⁰ Citado en PAYÁN, Miguel Juan y PAYÁN, Javier Juan (2006): *Grandes Monstruos del Cine*. Jardín, Madrid, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² Ejemplos los podríamos encontrar en clásicos como la saga *Star Wars* o en títulos más recientes donde se despliega toda una biodiversidad imaginaria como *After Earth* (M. Night Shyamalan 2013) o *Riddick* (D. Twohy 2013).

¹³ CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, (1989).

¹⁴ SAVATER, Fernando (2008): *Misterio, emoción y riesgo*. Ariel, Barcelona.





lo que ocurre en todo el cine de insectos gigantes o en la película *El Increíble Hombre Menguante* (J. Arnold 1957). Otra fuente de origen es el conjunto de seres vivos que representan lo «no inventariado». Estos escapan de las clasificaciones tradicionales definiendo la monstruosidad y, de paso, también la propia normalidad. Finalmente el «origen cósmico» sería la tercera forma de justificar la teratología cinematográfica. Esta, con una dilatada historia interpretable como exobiología imaginaria, ha quedado recientemente plasmada en la película más taquillera de la historia del cine: *Avatar* (J. Cameron 2010).

El espectáculo, el entretenimiento o la evasión constituyen el punto de partida de la *monster movie*. Sin embargo, ni su éxito ni su tremenda aceptación social se podrían entender sin aludir a sus posibles significados. Estos constituirán parte del código interpretativo, consciente o inconsciente, tanto de creadores como de espectadores. Los monstruos cinematográficos son el resultado de una enorme tradición que los ha convertido en objetos de consumo pero también en arquetipos culturales. «Los monstruos han significado distintas cosas en diferentes momentos», afirma Skal¹⁵ en su más que interesante obra sobre la cultura del horror. Junto a esta visión intelectual del fenómeno de lo monstruoso, en ocasiones, los propios cineastas declaran sus propias creencias e intenciones. Este es el caso de Tim Burton —uno de los directores que mejor representan el fantástico contemporáneo y que está muy interesado en la monstruosidad— en su propia interpretación sobre los cuentos de horror:

La idea del cuento ha perdido en parte su significado en nuestra era moderna. La gente piensa que sólo son para niños, pero en realidad son metáforas y símbolos que tratan cosas abstractas que escapan a nuestro control. Cosas que *queremos* controlar, como la vida y la muerte. El horror nos ayuda a asimilar mejor estas cosas¹⁶.

Los significados del monstruo cinematográfico, como arquetipo estético y ejemplo de la utilización cultural de la biodiversidad, son múltiples. Esta enorme diversidad de interpretaciones ha sido analizada desde perspectivas muy diferentes que han tratado de aproximarse a variados aspectos. Todos ellos resultan perfectamente compatibles y complementarios entre sí; al tiempo que ponen de manifiesto la riqueza y complejidad de nuestra relación con la biodiversidad imaginaria.

La perspectiva científica, muy diferente a la ficticia sobre la diversidad de lo vivo, no ha permanecido al margen de la monstruosidad. Lo fantástico influyó en muchos momentos de la historia de la ciencia de la clasificación. Sin embargo, en la actualidad de la ciencia sólo se recurre a este concepto en casos muy concretos, como en el de las mutaciones múltiples dentro de determinados experimentos genéticos¹⁷. En paralelo, una excelente puesta al día en teratología científica es la obra

¹⁵ SKAL, David J. (1993): *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Valdemar, Madrid (2008) p. 500.

¹⁶ Citado en SKAL, David J. (1993): *Monster Show. ..., op. cit.*, p. 499.

¹⁷ SAMPEDRO, Javier (2002): *Reconstruyendo a Darwin*. Crítica, Barcelona.

de Leroi sobre las diferentes posibilidades que el cuerpo humano tiene de mutar¹⁸. No obstante, y como no podía ser de otra forma, la perspectiva científica sobre la monstruosidad imaginaria es enormemente crítica. Desde el conocimiento de las leyes naturales, las licencias de creadores y cineastas no tienen justificación. Como afirman Manuel Moreno y Jordi José: «*Simples argumentos basados en el análisis de las magnitudes físicas involucradas permiten mostrar la incongruencia de estos seres fantásticos: en la vida real nunca podrían llegar a existir*»¹⁹. Esta imposibilidad de existencia es, sin embargo, la que otorga el máximo valor estético, cultural y semiótico a los monstruos y a la biodiversidad imaginaria creada por el cine.

El punto de vista estrictamente etimológico nos puede ir acercando a esta riqueza simbólica de la monstruosidad. Así, por ejemplo, y siguiendo la etimología de San Isidoro²⁰, «monstruo es lo que es digno de ser mostrado, lo que merece exhibirse». De esta forma la monstruosidad consistiría en la auténtica esencia, así como el mayor grado de expresión, del espectáculo. Situación esta que vendría a señalar la característica principal, pero no la única, del cine de monstruos. Sin embargo, otros orígenes etimológicos apuntan hacia la «misteriosidad»²¹ como el auténtico significado del monstruo. Este sería, pese a la directa presentación que se realiza en muchas ocasiones, una representación de lo enigmático que se oculta en la naturaleza y en nosotros mismos. Ambas significaciones apuntan a que los monstruos de las pantallas en formas de dinosaurios, pulpos gigantes u hombres convertidos en vegetales no sólo significan lo evidente. Algo se nos muestra, pero también algo se nos oculta (al tiempo que se nos deja entrever) en estos seres imaginarios.

Desde la perspectiva semiótico-cultural, que necesariamente resulta de un compendio de todas las demás, Calabrese llega a hablar de una auténtica «teratosfera»²². Según este autor, en esta habría que incluir categorías morfológicas pero también éticas y estéticas, si se pretende rastrear todos los posibles significados del monstruo.

El punto de vista estrictamente estético es, sin embargo, el único que resulta evidente por sí mismo. Los monstruos suponen unos de los grandes arquetipos cinematográficos que, en sí mismos, generan un aliciente artístico para creadores y espectadores. Podría aquí recordarse, desde la actualidad en la que imperan los logros alcanzados por la infografía, las aportaciones de figuras tan importantes como Ray Harryhausen. Este fue un auténtico artesano creador de monstruos desde los efectos especiales, capaz de insuflar vida en las pantallas a dinosaurios, insectos y cangrejos gigantes. Harryhausen ha sido el padre de toda una biodiversidad imaginaria capaz de elevar hasta lo más alto la estética de lo monstruoso. Tanto el libro del crítico

¹⁸ LEROI, Armand Marie (2003): *Mutantes. De la variedad genética y el cuerpo humano*. Anagrama, Barcelona (2007).

¹⁹ MORENO, Manuel y JOSÉ, Jordi (1999): *De King Kong a Einstein. La Física en la Ciencia Ficción*. Ediciones UPC, Barcelona.

²⁰ Citado en SAVATER, Fernando (2008): *Misterio, emoción y riesgo*. Ariel, Barcelona, p. 332.

²¹ CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, (1989), p. 107.

²² *Ibid.*



e historiador del cine Díaz Moroto²³ como la obra de varios autores de la editorial Maia²⁴ pueden resultar dos excelentes introducciones a las creaciones monstruosas de este artista.

Tales monstruos serían fieles representantes del estilo estético de «formas informes» defendido por Calabrese²⁵ en la postmodernidad de la actual era neobarroca. Desde posiciones mucho más generales, Umberto Eco ha sido uno de los semióticos que en más ocasiones ha repetido la existencia, a lo largo de toda la historia del arte, de valores estéticos en la fealdad²⁶. Al tiempo que otros expertos en la simbología y sus significados, como Carroll, concluyen que es la fascinación estética, pero también de otros tipos, la que hace que seamos seducidos en la ficción por el monstruo²⁷.

Pero es, sin lugar a dudas, en Psicología donde los monstruos del cine han sido mayoritariamente analizados. Muchos autores han insistido en el componente psicológico del cine de terror y de lo monstruoso. Baste recordar la hipótesis de Lenne para el que el cine fantástico en general —lo que incluiría al cine de monstruos— no es sino una manifestación de nuestros miedos, amenazas y temores²⁸. En la obra clásica de Kracauer se nos planteaba una interpretación psicológica del cine alemán anterior a la llegada del auténtico monstruo: el nazismo²⁹.

Por su parte, Gubern y Prat comparan el cine de terror con los sueños y el subconsciente partiendo de Freud³⁰. Este último prestó especial interés a los significados del arte para él siempre vinculados a las pulsiones sexuales y violentas. Para Freud la expresión del miedo en el arte estaba vinculada con lo amenazador. Recordemos que, según Lovecraft, «la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido»³¹. Jung aportó el concepto de «subconsciente colectivo» que se expresaría, entre otras formas, en las expresiones artísticas. Desde sus teorías, muy revisadas en el siglo xx, el cine de terror y de monstruos constituiría una manera de «psicoanálisis colectivo». En esta terapia social el diván del despacho del psiquiatra se cambiaba por la butaca del cine.

Este posible significado curativo de la monstruosidad en el cine ha sido interpretado de diversas formas. Para empezar cabría preguntarse por el atractivo, ya sea en forma de espectáculo o de arte, del monstruo y el miedo en general. Para

²³ DÍAZ MOROTO, Carlos (2010): *Ray Harryhausen. El mago del stop-motion*. Calamar Ediciones, Madrid.

²⁴ VVAA (2009): *Ray Harryhausen, creador de monstruos*. Maia, Madrid.

²⁵ CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, (1989).

²⁶ ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*. Lumen, Barcelona, (2007).

²⁷ CARROLL, Noël (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Machado Libros, Madrid (2005).

²⁸ LEENE, Gerald (1970): *El Cine Fantástico y sus Mitologías*. Anagrama, Barcelona, (1974).

²⁹ KRACAUER, Siegfried (1947): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós (1985).

³⁰ GUBERN, Roman y PRAT, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Tusquets, Barcelona.

³¹ Citado en ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid, p. 83.



el filósofo del arte Noël Carroll es la emoción de maravillarse la que hace que un espectador llegue a pagar por sentir una sensación de la que huiría en la vida real³². Ya en 1712 Joseph Addison «*plantea la posibilidad de sentir placer ante un objeto terrible si estamos seguros de no recibir daño alguno*»³³. Otras perspectivas apuntan a que esta sensación de quedar seducido por el terror no es lo único que busca el espectador. Como defiende el director de cine Wes Craven:

No creo que la gente vaya al cine para pasar miedo, sino precisamente porque tiene sus propios miedos sin resolver, y una vez que entran en la sala de cine la película se convierte en una especie de barco que les va a llevar a través del río para resolver esos miedos que tienen. Luego pueden salir a la calle pensando que han conseguido vencer a sus miedos³⁴.

Con esta declaración se está afirmando que tanto el género de terror como el significado del monstruo van más allá del entretenimiento.

Esta intencionalidad simbólica y terapéutica, más relacionada con el subconsciente que con el plano de la conciencia, también ha sido dotada de diversos significados. Para Noel Carroll el cine de terror, en sus diferentes ejes temáticos que incluirían a los monstruos, funcionaría como una vacuna:

El proceso es similar a la inoculación. Al aceptar una pequeña dosis de terror, aspiramos a mejorar el autocontrol sobre nuestras desordenadas emociones, emociones que de hecho nosotros mismos encontramos atemorizantes. Es decir, al exponernos a un terror artificial nos probamos a nosotros mismos, y pasar la prueba esperamos que nos haga más fuertes³⁵.

Para José Miguel G. Cortés, en cambio, el cine de terror se asemeja más a determinados rituales provenientes de la religión o la mística:

Todo lo que no nos atrevemos a hacer en la vida cotidiana lo realizamos, mediante una proyección simbólica, en el mundo de la ficción (tanto la literatura, como el cine o las artes plásticas). Los fantasmas que nos angustian, y escapan al control de la mente y el orden, quedan liberados a través de las imágenes, produciéndose una catarsis purificadora, e inofensiva, de nuestros instintos. Las artes adquieren

³² CARROLL, Noël. (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Machado Libros, Madrid (2005).

³³ ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid, p. 18.

³⁴ PAYÁN, Miguel Juan y PAYÁN, Javier Juan (2006): *Grandes Monstruos del Cine*. Jardín, Madrid, p. 10.

³⁵ CARROLL, Noël (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Machado Libros, Madrid (2005) p. 17.



así un elemento de exorcismo de las pulsiones (agresivas y sexuales) más intensas del ser humano³⁶.

La biodiversidad imaginaria de monstruos creados por el cine constituye una forma de expresar y enfrentarnos a nuestros miedos. Debido a ello la monstruosidad en la pantalla ha surgido en muchas ocasiones de terrores sociales, políticos o económicos. Estas amenazas reales se llegan a fusionar con las imaginarias:

A pesar del acoso de los monstruos abstractos y sin glamur de la actualidad, como el paro, el sida, el hambre, los odios étnicos o el nacionalismo cerril, las tarántulas y calamares gigantes, los mutantes y los supergorilas de antaño siguen luchando dentro de nuestras sombras, como en sueños. Contra nosotros y a nuestro favor³⁷.

Ha sido muy estudiada, ya sea por la investigación clásica de Kracauer o por más reciente de Carroll, la relación entre las crisis sociales y el auge de monstruos en la pantalla. Cuando las angustias históricas se incrementan es cuando más hacen falta, junto al escapismo y la evasión, las terapias y exorcismos culturales. Para los expertos es obvio que los monstruos han amenazado con especial violencia en el cine en aquellos periodos de mayores convulsiones sociales.

Se podría incluso realizar un paralelismo entre las épocas más significativas del cine de terror (y de monstruos) y las mayores amenazas del siglo xx:

El cine expresionista de la convulsiva República de Weimar, en el marco de la inflación y de las luchas sociales que desembocarían en el nazismo (período 1919-1926), la Gran Depresión en los Estados Unidos (período 1931-1939), los monstruos apocalípticos despertados en el cine japonés por dos explosiones atómicas (período posterior a 1945), la invasión de poseídos por el demonio y de esforzados exorcistas en el marco de la actual crisis capitalista, con su inflación galopante, su elevado desempleo y la catástrofe ecológica como fondo (desde 1974 hasta hoy)³⁸.

Aunque tales afirmaciones aparecieron en una obra de 1979, parecen querer prolongarse hasta nuestra más rabiosa actualidad. La actual crisis financiera internacional empieza a tener su correlato en las pantallas a través de múltiples invasiones alienígenas o todo tipo de monstruos en tecnología 3D.

Si tales engendros continúan simbolizando el mal, todo lo dicho anteriormente se podría sintetizar en el significado ético de los monstruos. Incluso hay quien llega a insinuar que todas las temáticas que trata el cine sólo son diversas manifestaciones de esta monstruosidad: «*El cine de Hollywood de las últimas décadas*

³⁶ CORTÉS, José María G. (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, p. 39.

³⁷ SAVATER, F. (2008): *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*. Ed. Ariel, Barcelona, p. 336.

³⁸ GUBERN, Roman y PRAT, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Tusquets, Barcelona, p. 12.



se basa en gran medida en la exploración de los dos tipos básicos de monstruosidad que han existido siempre: la física y la moral»³⁹. Junto a la degradación ética de asesinos en serie, policías corruptos o autores de violencia de género; otros monstruos como los dinosaurios son resucitados en las pantallas. Pese a pertenecer a una tradición estética determinada, estos seres antdiluvianos vienen a representar también el caos moral. Esto es lo que intenta concluir Sanz en su libro *Mitología de los Dinosaurios* en un tono muy diferente al de sus trabajos como paleontólogo. El clásico ataque de estos lagartos terribles al ser humano, sólo explicable en el universo fantástico, es en realidad un atentado contra el orden social y moral⁴⁰. Y es que como nos recuerda Stephen King, otro creador y estudioso de los monstruos, citado por Cortés en su obra sobre lo monstruoso en el arte:

Amamos el concepto de monstruosidad porque es la reafirmación del orden que anhelamos como seres humanos (...) y déjenme sugerir que no son las aberraciones mentales ni físicas las que nos horrorizan, sino la ausencia de orden que estas situaciones parecen implicar.

Pero este orden necesita que sea reestablecido a cualquier coste y para ello, como venimos diciendo, nos entrenamos con los monstruos de la pantalla. Con ellos nos entretenemos y evadimos pero también empezamos a expresar nuestras angustias y a ensayar la posibilidad de resolverlas.

Los modelos monstruosos existen —nos dice José M.^a Cortés— para pacificar las conciencias, para ejemplificar y concretar las tentaciones del mal y para convertirse en blancos de la violencia más implacable que somos capaces de ejercer⁴¹.

Se hace imprescindible el enfrentamiento contra el monstruo; incluso en aquellos casos en los que tengamos que utilizar nuestra propia monstruosidad en forma de violencia. El mal no puede vencer, aunque para ello haya que emplear más maldad. Pero entonces, al final, y paradójicamente, lo monstruoso siempre logra imponerse y vencer. En palabras de Louis Vax:

El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros⁴².

³⁹ MARTÍN, Sara (2002): *Monstruos al final del milenio*. Alberto Santos, Madrid, p. 41.

⁴⁰ SANZ, José Luis (1999): *Mitología de los dinosaurios*. Taurus, Madrid.

⁴¹ CORTÉS, José María G. (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, p.13

⁴² Citado en ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid. p. 92



4. EL CASO DE LA CRIPTOZOOLOGÍA EN EL CINE

Una muy peculiar perspectiva sobre la biodiversidad, también utilizada por el cine, es el de la criptozoología. Esta disciplina, un intento de equilibrio entre ciencia y magia, tiene sus comienzos en los años cincuenta con las obras de Heuvelmans. Más adelante, a comienzos de los años ochenta, se llegó a constituir una sociedad internacional, reflejo del alto número de seguidores, investigaciones y publicaciones relacionadas con esta temática. La criptozoología consiste en el rastreo, localización e identificación de animales desconocidos o ignorados por la ciencia. Dentro del catálogo de estos *criptidos*, así se denominaron a tales especímenes, se incluían serpientes y pulpos gigantes, brontosaurios, mamuts y hombres de Neandertal. De entre todos ellos, y siempre rodeados de misterio y relatos legendarios, destacan personajes tales como el monstruo del lago Ness o el Yeti. Una vez más realidad y ficción parecen querer convivir dentro de esta pseudociencia enfrentada desde sus comienzos con la ciencia real. Hemos partido de la diferencia entre el punto de vista científico y el imaginario, pero la criptozoología parece querer ocupar un papel intermedio entre ambas visiones.

El cine ha sido uno de los medios más usados por la criptozoología al tiempo que también se ha aprovechado de ésta. Baste para ello recordar los múltiples títulos en los que aparecen especies no reconocidas oficialmente por la ciencia pero supuestamente reales. Son de obligada mención la gran cantidad de películas realizadas en torno al monstruo de lago Ness. En todas ellas se pone de manifiesto la mitología que se ha ido creando sobre este monstruo antediluviano pero coetáneo nuestro en el famoso lago escocés.

En *Lago Ness* (J. Henderson 1996), un zoólogo americano que ha perdido su reputación, se interesa demasiado en las leyendas, es presionado para que investigue. Aunque comienza manteniendo posturas escépticas debido a sus últimos fracasos, llega a encontrar al monstruo. En el último momento decide no revelar su hallazgo con el fin de que el mito, y también la economía de la zona, puedan seguir desarrollándose. Por su parte *Terror en el Lago Ness* (Ch. Comisky 2001) adopta la forma de una monster movie de serie B además de un homenaje a *Tiburón* (S. Spielberg 1975). Incluso Werner Herzog se ha acercado al mito en *Incidente en el lago Ness* (W. Herzog 2004) para tratar sus temas habituales utilizando la técnica del falso documental. Mención aparte merece *La vida privada de Sherlock Holmes* (B. Wilder 1970), en la que Billy Wilder desmontaba el mito convirtiéndolo en un submarino experimental dentro de una trama de espionaje.

El otro protagonista indiscutible de la criptozoología en el cine es el Yeti, oriundo del Himalaya pero también conocido como Big Foot en EEUU o Schasquatch en Canadá. Esta rama supuestamente perdida de la evolución entronca con la tradición de unir lo simiesco con lo humano que tanto interesó al mismo Linneo. Las películas que sobre él se han realizado son tan diversas que van desde la comedia en *Big Foot y los Hendersón* (W. Dear 1987) hasta intentos más realistas en el clásico *El abominable hombre de las nieves* (V. Guest 1954).

En este ambiente mágico y pseudocientífico, otro de los títulos que han llegado a destacar aunque sólo fuese por su éxito es el de *Mothman, la última profecía* (M.



Wellington 2002). Como en otras películas de lo paranormal, un hombre polilla posee dones premonitorios para dominar la realidad. En esta ocasión el cine de terror, junto a intentos de explicación psicológica, recurre a significados culturales tradicionalmente otorgados a los insectos.

Aunque la criptozoología no es aceptada por la ciencia, la mitología de los seres a los que hace referencia tiene un valor cultural y simbólico incuestionable. Debido a ello «nunca debemos perder —afirma Eduardo Angulo— la esperanza de que lo que la ciencia nos quite, el arte o la literatura nos lo devuelvan»⁴³. Y es que el arte y el cine, junto a otras disciplinas, han realizado diversas interpretaciones de la biodiversidad; estas han ido desde las pretensiones más realistas a los mundos de la ficción. «La vida humana —nos recuerda el mismo autor— siempre implica un diálogo continuo entre lo que podría ser y lo que es, entre lo posible y lo real, entre la nostalgia y el mito; en ese juego aparece la ciencia y también la criptozoología»⁴⁴.

5. TAXONOMÍA FICCIÓN EN EL CINE

Tras la exposición de algunos usos y significados de la biodiversidad imaginaria en el cine se hace necesaria su clasificación. Partiremos de la sistemática científica para intentar trasladarla al mundo de la taxonomía de ficción. Esta constituirá un universo paralelo densamente poblado por seres vivos surgidos de la imaginación de sus creadores.

Comenzando con los vegetales, estos son seres vivos con una muy limitada presencia en el imaginario del cine. Dada sus cualidades, los guionistas y realizadores han visto mermadas las posibilidades del mundo vegetal en la ficción. Sin embargo se pueden recordar las plantas gigantes y carnívoras a las que muchos héroes de la ciencia ficción se han tenido que enfrentar. También ha sido especialmente recurrente la figura del árbol que adquiere atributos animales como en *El Señor de los Anillos. Las dos Torres* (P. Jackson 2002). Otra posibilidad explorada por el cine es el de los árboles hechizados, el caso de *Poltergeist* (T. Hooper 1982) o *Sleepy Hollow* (T. Burton 1999). Merece una atención especial el caso de *El Incidente* (M.N. Shyamalan 2008), película en la que los vegetales del planeta comienzan a eliminar a los seres humanos al sentirse amenazados por ellos. Como se ve nuestra relación con el medio ambiente siempre ha sido compleja, lo que ha quedado reflejado también en la ficción.

Cambiando de taxón y dentro del reino de los animales, destacan en los invertebrados tanto los insectos como los arácnidos. Estos han sido auténticos protagonistas de las *monsters movies* en algunos de los títulos más representativos del género. En *El Enjambre* (I. Allen 1978), unas especialmente feroces abejas africanas siembran el terror en Estados Unidos, uniéndose así cierta xenofobia con el cine de

⁴³ ANGULO, Eduardo (2007): *Monstruos. Una visión científica de la criptozoología*. Madrid, 451 Editores, p. 209.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 223.



catástrofes tan del gusto de Irvin Allen. Son las hormigas, aumentadas de escala en *La Humanidad en Peligro* (G. Douglas 1954), o de inteligencia en *Sucesos en la IV Fase* (S. Bass 1974), quienes emprenden la conquista del mundo. En ambas películas se ponen de manifiesto algunos de los ejes fundamentales del género: los efectos devastadores tanto de la radiactividad como de elementos provenientes del espacio. Por su parte películas como *Aracnofobia* (F. Marshall 1990) pretendían jugar con uno de los terrores, de origen biológico, más extendidos en la población: el miedo a las arañas. Debido a ello la figura de la araña gigante, o agrandada por las circunstancias, se ha convertido en un auténtico reflejo de la maldad más atávica. Lo que ha quedado claramente expuesto en películas como *Tarántula* (J. Arnold 1955), *El Increíble Hombre Menguante* (J. Arnold 1957) o *El Señor de los Anillos. El Retorno del Rey* (P. Jackson 2003).

Siguiendo con el orden evolutivo de la taxonomía pasamos a continuación, como los primeros representantes de los vertebrados, a la clase de los peces. Y junto a estos fijaremos nuestra atención, debido a las especiales condiciones imaginativas de mares, lagos y ríos, en otras amenazas acuáticas. Y es que el mar y el agua, considerados como fuentes de la vida, han sido tratados por el imaginario cinematográfico como origen del terror. Si el monstruo, protagonista absoluto de la biodiversidad ficticia, ha encontrado un medio de máxima proliferación ese es el acuático.⁴⁵ Aunque esta clasificación está dedicada íntegramente al cine, toda ella también puede ser entendida como una actualización de tradiciones mucho más antiguas:

Las mitologías de todos los pueblos reproducen increíbles criaturas marinas que desafían a héroes y guerreros en sus crónicas épicas. Desde el temible monstruo marino del que es salvada Andrómeda por parte de Perseo, hasta la «ballena» que se tragó literalmente a Jonás en el relato bíblico, todas pueden referirse a criaturas próximas a los grandes escualos, en especial, al tiburón blanco⁴⁶.

Dentro de este océano imaginario de películas sobre el terror surgido de las aguas, hay dos títulos que destacan por su influencia. En primer lugar, nos referimos al clásico *Moby Dick* (J. Huston 1956), basado en la novela homónima cuyo título hace referencia al más famoso cetáceo imaginario. Del original de Herman Melville, muy estudiado por los historiadores de la literatura, John Huston consiguió realizar una excelente adaptación para la pantalla. En ambas obras, la literaria y la cinematográfica, se representa al origen simbólico de la amenaza abstracta encarnada en un animal. Se expresan así algunos de los temores más habituales, recordemos a Lenne, que han perseguido al ser humano en su historia. La obsesión del capitán Ahab termina por convertir a la ballena blanca en el «monstruo total». Este parece no sólo haber surgido de los fondos marinos sino de las entrañas del mismo infer-

⁴⁵ BURGALETA, Carlos y VIRUETE, José Luis (2010): *Terror bajo las aguas. El Cine de monstruos marinos*, Ilarion, Madrid.

⁴⁶ SALA, Ángel (2005): *Tiburón. ¡Vas a necesitar un barco más grande! El filme que cambió Hollywood*, Círculo Latino, Madrid, p. 12.



no. En «Moby Dick», relato inspirado en hechos reales⁴⁷, se incluyen muchos de los significados de la monstruosidad en la *monster movie*.

La influencia de «Moby Dick» en el segundo filme al que nos vamos a referir resulta evidente. Se trata de *Tiburón* (S. Spielberg 1975), una de las películas de mayor trascendencia tanto en la industria del cine como en la sociedad del momento. «Nosotros vaciamos las playas y llenamos los cines», llegó a afirmar con orgullo David Brown, uno de los coproductores del filme⁴⁸. El tremendo impacto de este filme, perteneciente a los inicios de la carrera de su afamado director, tuvo una doble vertiente. Por una parte, transformó, por sí solo, la manera de entender y hacer cine en Hollywood, obligando a la industria norteamericana a aumentar, en todos los sentidos, las dimensiones de sus producciones. Por otro lado, este filme, homenajeadado y plagiado hasta la saciedad, fue capaz de despertar en el público los más terribles miedos psicológicos. Otras interpretaciones relacionan a este temible escualo, fruto de la imaginación en atributos y comportamiento, con los traumas sexuales y las crisis económicas. Lo que ha incrementado la mitología de esta película que logró que a partir de 1975 las playas no fueran las mismas, y los cines tampoco.

Esta película de Spielberg tuvo una influencia muy notable en todo el cine posterior. Parte de sus logros artísticos surgen de la aplicación de una de las máximas del género de terror: siempre es mucho mayor el impacto insinuando que mostrando. Es la propia imaginación de cada espectador la que genera los temores más horribles. Es por eso que la película decae en interés en cuanto se nos enseña al monstruo. Es el mismo error en el que vuelve a caer Spielberg en sus dos primeras entregas de *Parque Jurásico*, franquicia que se intenta revitalizar y que se haya muy vinculada a la biodiversidad imaginaria. Pero los significados simbólicos a los que alude este gran tiburón blanco se hayan relacionados con tradiciones ancestrales:

Tiburón —según Ángel Sala—, tanto la novela como la película, presenta una serie de bases fácticas en torno de los mitos y circunstancias que han rodeado a los escualos y su peculiar relación con el género humano⁴⁹.

Junto a los cada vez más sorprendentes descubrimientos de la ciencia sobre los tiburones, se manifiesta la utilización cultural de estos animales.

El caso de los anfibios, paso intermedio evolutivo entre peces y reptiles, es mucho más limitado para la biodiversidad del cine. Han tenido mucho protagonismo tanto ranas como sapos, sobre todo en el cine de animación dirigido al público infantil. Sin embargo, un título a destacar, más por sus protagonistas que por sus logros artísticos, es *Frogs* (G. McCowan 1972). Un antiguo cazador que se ha pasado la vida persiguiendo y matando animales es acosado por los sapos del pantano en el

⁴⁷ ROJAS, Daniel (2012): *La esfinge de Darwin y otras historias asombrosas de la criptozoológia*. Talenbook.

⁴⁸ SALA, Ángel (2005): *Tiburón. ¿Vas a necesitar un barco más grande! El filme que cambió Hollywood*. Círculo Latino, Madrid.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.



que vive. Se pone así de manifiesto una auténtica venganza orquestada por anfibios en la que se cuestiona la caza como forma de deporte.

Continuando con la taxonomía de ficción creada por el cine, y utilizando la perspectiva evolutiva, es ahora el turno de la clase de los reptiles. Estos constituyen un grupo de animales con características muy peculiares, por lo que han sido interpretados como especialmente enigmáticos y peligrosos. Aunque los reptiles son muy diversos entre sí, el cine ha realizado un uso especial tanto de las serpientes como de los extinguidos dinosaurios. De las primeras empezamos a descubrir que, en ocasiones, su interpretación como amenaza es atávica e instintiva. Baste para ello recordar los estudios que se han hecho sobre el terror que producen en algunos mamíferos o los estragos que anualmente causan en la población de la India. Culturalmente se han identificado con el mal; máxime cuando le ha tocado desempeñar ese papel en textos tan influyentes como el *Génesis* en La Biblia.

No obstante, no es exclusiva del cristianismo la interpretación cultural de las serpientes, su utilización es universal:

Las serpientes —nos recuerda Brenda Rosen— son elementos fundamentales de la mitología de todas las culturas mundiales. Se dedican a custodiar valiosos secretos, o bien devorar eternamente sus propias colas. Algunas son monstruos temibles, y otras son madres antiguas de cuyos vientres surgen otras criaturas monstruosas⁵⁰.

Siguiendo con estas tradiciones, son múltiples las películas en las que las serpientes han aparecido o son directamente las protagonistas. A modo de ejemplos, recordemos los problemas que con estos animales ha tenido *Indiana Jones* o el éxito mediático de títulos como *Serpientes en el Avión* (D.R. Ellis 2006). Estos reptiles también han ocupado lugares muy destacados en películas de serie Z como *Boa vs Pitón* (D. Flores 2004) o clásicos como *La Reina Cobra* (R. Siodmak 1944). Por su parte, en películas como *Conan, el Bárbaro* (J. Milius 1982) se continúa insistiendo en el significado mitológico y religioso de estos reptiles.

El caso de los dinosaurios es aún más emblemático tanto para el cine como para el imaginario colectivo en general. La circunstancia de que no existan en la actualidad ha servido para que se hayan disparado, desde su descubrimiento, sus posibles significados. Esto es lo que trata de reflejar en su magnífico libro *Mitología de los Dinosaurios* el paleontólogo José Luis Sanz. Para este autor son muy diversas los usos culturales que se han hecho de estos reptiles y que llegan hasta la actualidad. Pero tales interpretaciones, una vez más, partirían de antiguas tradiciones que diversos medios de expresión, como el cine, han hecho suyas. Para Sanz los dinosaurios en la actualidad constituyen el arquetipo, en sentido de elemento subconsciente y colectivo de Jung, de los mitológicos dragones.

Estos no serían, a su vez, sino una abstracción de los reptiles reales en general; eso sí, dotada de diversos, y casi siempre negativos, significados.

⁵⁰ ROSEN, Brenda (2008): *La Biblia de las criaturas míticas*. Gaia, Madrid (2008), p. 88.

El mito del dragón podría estar relacionado no con restos fósiles de animales remotos, ni con complejos conceptos mágicos, sino con grandes bestias contemporáneas de la humanidad. De este modo, se sabe que, en diversos contextos, serpiente y dragón quieren decir lo mismo. Además parece indudable la relación existente entre dragones y cocodrilos, que procede, al menos, de la antigüedad clásica. Algunos textos griegos describen al dragón con las costumbres, la apariencia y las dimensiones de los cocodrilos. Por tanto, no es extraño que en diversas ocasiones los conquistadores españoles, interpretaran a aligatores y caimanes americanos como dragones⁵¹.

Incluso existe una especie de reptiles a los que popularmente se sigue denominando «Dragones de Komodo». La íntima relación entre realidad y ficción parece querer estrecharse aún más.

En el cine, la figura del dragón, como representante especialmente significativo de la biodiversidad imaginaria, ha sido una de las más recurrentes. Cualquier intento de reconstruir la filmografía de este arquetipo se topará con notables dificultades. Los dragones han aparecido en el cine infantil, en el género de aventuras, en el de ambiente medieval. El dragón ha sido el animal imaginario protagonista en todo el cine de lo maravilloso e incluso ha estado presente en comedias, llegando a representar valores positivos. En películas futuristas como *El Imperio del Fuego* (R. Bowman 2002) la Humanidad se tendrá que enfrentar a los dragones por el dominio del mundo. Con este argumento se extrapola a tiempos venideros algunos de los miedos que ha padecido el ser humano a lo largo de su historia.

El caso de los dinosaurios en la pantalla ha sido aún más prolífico, como demuestra el libro de Blanco en el que se comentan más de quinientos títulos⁵². Estos van desde películas tan conocidas como *Hace un millón de años* (D. Chaffey, 1966) o *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* (V. Guest, 1970) hasta la «dinomanía» que se ha vuelto a desatar después de *Parque Jurásico* (S. Spielberg 1993). Algunos títulos especialmente peculiares son los de *El Valle de Gwangi* (J. O'connolly 1969), magnífica conjunción de *western* y cine de dinosaurios con Harryhausen como responsable de los efectos especiales. Por su lado, en la película *En el Corazón de la Tierra* (K. Connor 1976) Peter Cushing interpreta a un excéntrico científico que se encuentra con dinosaurios dotados de las características fundamentales de las aves.

Y es que, desde el punto de vista evolutivo, los reptiles son los antepasados que dieron lugar a las aves; el siguiente grupo de animales en el que nos vamos a introducir. Las aves presentan también una serie de cualidades muy bien definidas, siendo su forma de vida y lo característico de su movilidad lo que más ha sido utilizado culturalmente. Su capacidad de vuelo ha sido interpretada de múltiples formas, que han ido desde la libertad frente a las ataduras terrestres, hasta la vida más cerca del mundo de lo divino o la inmortalidad. Este es el caso del *Ave Fénix*,

⁵¹ SANZ, José Luis (1999): *Mitología de los dinosaurios*. Taurus, Madrid, p. 179.

⁵² BLANCO, Adolfo (1993): *Cinesaurios*. Royal Books, Barcelona.



animal mitológico que renace continuamente de sus cenizas, propio de la cultura egipcia y ligado a la obsesión por la vida después de la muerte.

Sin embargo, para el cine la presencia de aves en el imaginario no ha sido de las más numerosas. Se podrían citar algunos casos de películas, como *La Garra Gigante* (F. Sears 1957), en la que un gigantesco monstruo con forma de ave y origen extraterrestre amenaza a Estados Unidos. No obstante, resulta de obligada referencia, desde la interpretación cinematográfica de las aves, la película *Los Pájaros* (Hitchcock, 1963). En esta película conviven excelentes logros cinematográficos, desde el punto de vista estético y formal, con la tan recurrente visión de la naturaleza como amenaza. Sin que medie explicación alguna, lo cotidiano se convierte en monstruoso; lo normal muta en algo absolutamente anormal, como si se pretendiera unificar ambas categorías. En la misma línea que la de *Moby Dick*, son en esta ocasión las aves las encargadas de representar nuestros miedos psicológicos, éticos y culturales.

Finalmente, la clase de animales especialmente significativa para nosotros, pues a ella pertenecemos, es la de los mamíferos. Las interpretaciones culturales que de ellos se han realizado han sido especialmente complejas y sus apariciones en el cine muy diversas. Ha sido muy recurrente el caso de las relaciones, tanto en ambientes salvajes como domésticos, del ser humano y otros mamíferos. El perro ha sido especialmente explotado, tanto desde perspectivas realistas o imaginativas, en géneros como la comedia; pero también ha sido utilizado en el de terror.

Otro caso muy diverso, en cuanto a su simbología, es el de los osos, animales especialmente interpretados culturalmente. Los significados atribuidos al oso han ido desde la más cruel voracidad hasta la ternura de juguetes o peluches. El cine ha recurrido a ellos para expresar todo tipo de interpretaciones o valores. El oso simboliza la violencia más salvaje en títulos como *Grizzly* (W. Girler 1976), todo un plagio de *Tiburón* (S. Spielberg 1975), en el que la ferocidad no parece tener límites. En cambio, en *El Oso* (J.J. Annaud 1988) se nos ofrece el lado más amable, y antropomórfico, de estos animales; al tiempo que en películas como *Hermano Oso* (A. Blaise-R. Walter 2003) se expone un mensaje ecologista. Caso especialmente notable, situado a medio camino entre las dos interpretaciones anteriores, es el del documental *Grizzly Man* (W. Herzog 2005). Su intrépido protagonista es el que capta con su videocámara la mayoría del metraje de esta película. Pero, finalmente, es salvajemente devorado por los osos con los que había estado conviviendo durante los diez últimos veranos. Se pone, de esta manera tan impactante, en entredicho la convivencia tanto con los osos como con el resto de seres vivos potencialmente peligrosos. La valoración positiva, compromiso medioambiental, y la negativa, símbolo de amenaza, se unen en esta terrible reflexión sobre la relación hombre-naturaleza.

Aún más cercanos a nosotros es el grupo de los primates, en el que simios, chimpancés o gorilas han sido protagonistas de múltiples películas. Como en muchos casos anteriores, el cine ha recurrido a ellos tanto desde la vertiente realista como desde la fantástica. Baste recordar las cabriolas de la mona *Chita*, las denuncias expuestas en películas como *Gorilas en la niebla* (M. Apted 1988) o *Instinto* (J. Turteltaub 1999), o el mundo imaginario de la saga de *El Planeta de los simios*. Sin embargo continúa siendo *King Kong* (M.C. Cooper y E. Wallace 1933) la película que mejor ejemplifica la relación del hombre con los primates, los mamíferos y la



biodiversidad (tanto real como imaginaria) en su conjunto. King Kong, al igual que el resto de seres vivos de la biosfera imaginaria, no existe exclusivamente como forma de espectáculo. Además de lo impactante de su figura, su historia se haya plagada de múltiples aspectos reflejo de nuestra propia naturaleza:

King Kong se nos aparece de dos maneras contrapuestas: es inmensamente fuerte como todos quisiéramos ser. Pero también enormemente vulnerable como cada uno en la intimidad sabemos que somos⁵³.

Este gorila de treinta metros, pese a la imposibilidad científica de su existencia, constituye el auténtico paradigma de la biodiversidad imaginaria creada por el cine. Desde la biología, King Kong contradice las leyes de la naturaleza que dan existencia a los seres vivos reales. Desde otras perspectivas, en su relato se unen algunos de los temas centrales que han preocupado al ser humano desde sus orígenes. Tal es la riqueza de este personaje, llevado a la pantalla en tantas ocasiones, que en él se incluyen todos los tipos de significados de la «monster movie». A la película *King Kong* se la ha relacionado con el documental científico sobre la naturaleza; pues era esta la especialidad de sus autores. Desde el punto de vista semiótico, se la ha interpretado como la diferencia entre la naturaleza y la civilización; es decir, entre la selva y la ciudad. La perspectiva artística ha impuesto el significado metalingüístico, cine dentro del cine, así como el de símbolo del género fantástico. En el plano psicológico King Kong entronca con nuestros orígenes evolutivos así como con *el mono que aún llevamos dentro*. El significado sexual se hace patente en el tema del amor imposible y el mito de la bella y la bestia. Finalmente, las interpretaciones sociales lo convierten en un claro reflejo del crack del 29 y de las crisis económicas. Como se puede apreciar, el uso cultural de la biodiversidad se hace patente en este gigante de la pantalla y su mundo imaginario.

King Kong, junto al tiburón de Spielberg o los pájaros de Hitchcock, son algunos de los seres que ha utilizado el cine para elaborar su peculiar taxonomía ficción. A pesar de que el caudal de títulos escapa a las posibilidades del presente artículo, con éste hemos pretendido empezar a iluminar los posibles usos y significados de la biodiversidad imaginaria creada por el séptimo arte.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

⁵³ SAVATER, Fernando (2008): *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*. Ed. Ariel, Barcelona, p. 369.

