

# Trabajo Fin de Máster

## **IMAGINANDO AMENAZAS**

### **SIMBOLISMO DE LOS ANIMALES ACUÁTICOS COMO AMENAZA EN LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA**

Violeta Almagro Alijarde

Director

Fernando Sanz Ferreruela

Facultad de Filosofía y Letras

16 septiembre 2013

## RESUMEN

Los animales han formado parte del imaginario colectivo a lo largo de toda la historia de la humanidad de muchas maneras diferentes, como compañeros o enemigos. Esta investigación pretende ahondar en las raíces del miedo humano por los animales y en su plasmación a lo largo de toda la historia, en forma de monstruos, a través de fuentes como Aristóteles, Plinio el Viejo, los Bestiarios medievales y las cartas marinas de los viajeros del siglo XVI, para centrarnos posteriormente en su tratamiento en el medio cinematográfico. Todo ello a través de dos hitos literarios y cinematográficos esenciales para la cultura contemporánea, como son *Moby Dick* (1956) y *Jaws* (1975). Para poder tener una correcta comprensión de estas dos obras cinematográficas, es necesario además entender la presencia de estos dos animales, el tiburón y el cachalote, a lo largo de la historia, formando parte de los mitos y de la ciencia. Investigando sus raíces biológicas, culturales y su plasmación posterior en el cine podemos entender como ambas figuras no representan animales reales, sino los propios monstruos interiores de la humanidad y su continua lucha contra ellos.

## ABSTRACT

Animals have formed a part of the collective imaginary along of whole history of life in many different ways, as companions or as enemies. This research pretends to investigate thoroughly in the origins of human fear of the animals and in them shape along all the history, in shape of monsters, through sources like Aristotle, Pliny the Elder, the medieval bestiaries and the seascape letters from the travellers from the XVI century, to concentrate on them cinematographically. All these across two literacy and cinematographic events essentials for the contemporary culture, such as *Moby Dick* (1956) and *Jaws* (1975). To be able to have a correct comprehension from these two works are necessary to understand the history of these animals, the shark and the sperm whale along the history, forming part of the myths and the science. Investigating they biological and cultural roots and them shape later in the cinema, we can deal as both figures they do not represent royal animals, but the own interior monsters of the humanity and his continuous fight against them.

*Allí Leviatán,  
la mayor de las criaturas, en las profundidades  
como un extenso promontorio duerme o nada,  
y parece una isla en movimiento; y por sus agallas  
recoge, y al respirar expulsa, todo un océano.*

John Milton, *El paraíso perdido*, citado en la portadilla de la primera edición inglesa  
de *Moby Dick*.

*Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras  
largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti.*

Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

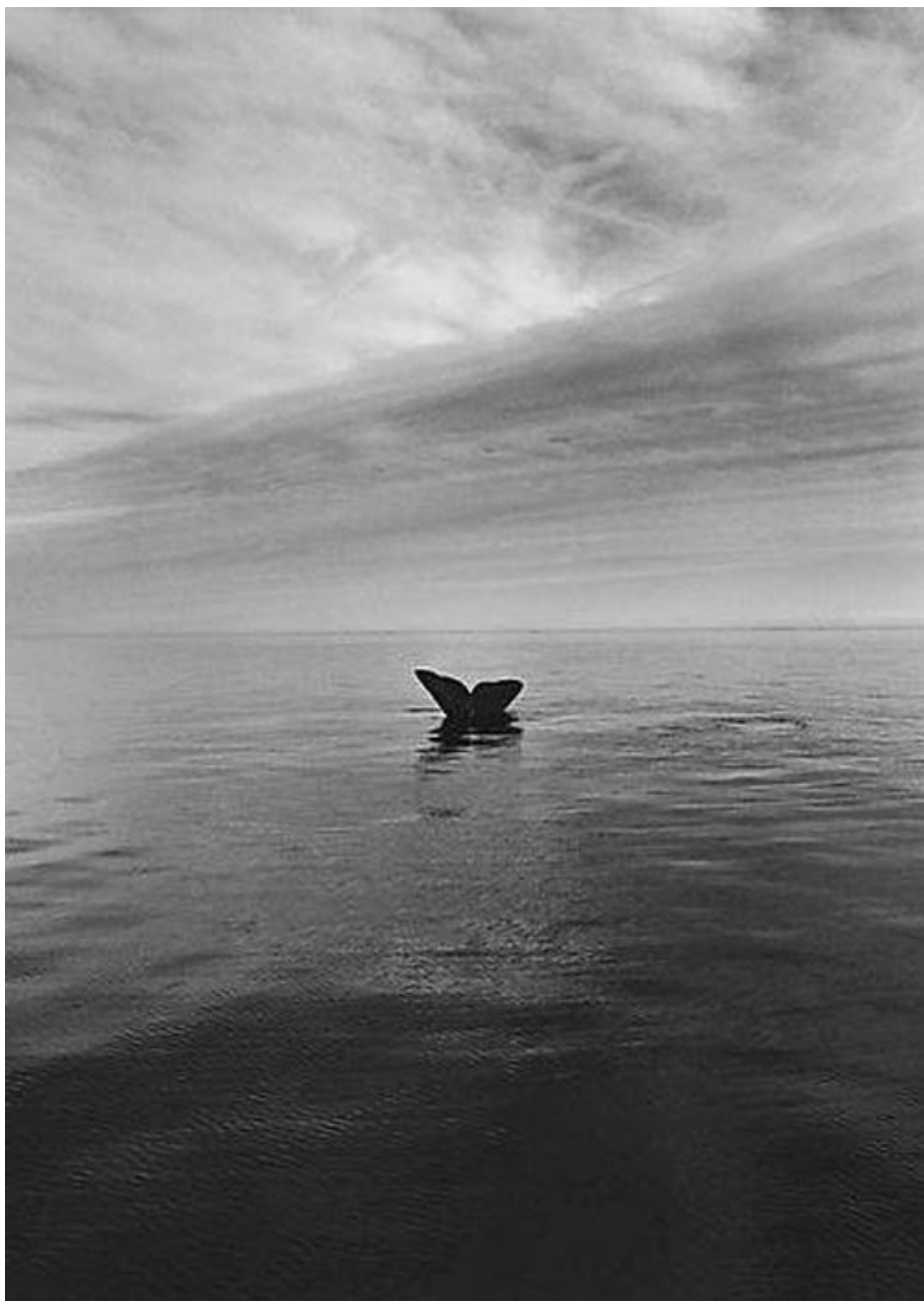
*La desatinada variedad del reino animal...  
esos extraños entes que ha engendrado,  
a lo largo del tiempo, la fantasía de los hombres.*

J.L. Borges

# ÍNDICE

• INTRODUCCIÓN.....	7
○ Justificación.....	9
○ Objetivos.....	13
○ Metodología.....	14
○ Estado de la cuestión.....	16
○ Fuentes.....	22
• PARTE I: EVOLUCIÓN DE LOS MONSTRUOS ACUÁTICOS. BREVE HISTORIA CULTURAL.....	25
○ La concepción antigua de los monstruos.....	28
○ La ciencia y los monstruos en la Edad Media.....	31
○ La ciencia y los monstruos en la Edad Moderna.....	38
○ Monstruos contemporáneos: la criptozoología.....	44
○ Los monstruos en el cine.....	50
• PARTE II: MATERIALIZACIÓN DE LOS MIEDOS.....	55
○ Biología e historia de la ballena y el tiburón.....	55
▪ El tiburón.....	55
• Aproximación biológica.....	56
• Estudio cultural e histórico del tiburón.....	57
• El tiburón blanco ( <i>Caracharodon carcharias</i> ).....	60
▪ La ballena.....	62
• Aproximación biológica.....	62
• Estudio cultural e histórico de la ballena.....	64
• El cachalote ( <i>Physeter macrocephalus</i> ).....	76
• Las ballenas en la actualidad.....	78
○ Plasmación de la ballena y el tiburón en el cine.....	81
▪ <i>Moby Dick</i> .....	82
• Herman Melville.....	83
• <i>Moby Dick</i> , 1851.....	88
• <i>Moby Dick</i> , 1956.....	92

• Obra cinematográfica: antecedentes y rodaje.....	98
▪ <i>Jaws</i> .....	110
• Novela.....	110
• Adaptación.....	114
• Película, 1975.....	115
• CONCLUSIONES.....	128
• APÉNDICE.....	133
• BIBLIOGRAFÍA.....	136



## **INTRODUCCIÓN**

Tratar de abarcar el papel que han tenido y tienen los animales dentro de la vida del hombre y de su historia, es una tarea ardua, complicada y en ocasiones dolorosa. Las relaciones establecidas por los hombres con los animales a primera vista pueden parecer sencillas, pero si nos dedicamos a adentrarnos más y más en lo que los animales han implicado e implican a los hombres a lo largo de la historia, podemos constatar que el problema es realmente complicado.

Una de las formas de aproximación es el estudio histórico de las relaciones entre animales y seres humanos a lo largo de la historia, y las implicaciones que estas han tenido. Los animales son co-participes de la historia de la humanidad. La han vivido y sufrido, al igual que los humanos, pero no han sido agentes directos de cambio. Sin embargo, qué duda cabe que sin la participación del caballo en las guerras, los animales domésticos en la agricultura, y los problemas morales y éticos de algunos comportamientos que los humanos tenemos hacia ellos, las cosas serían de otra manera.

Otra posible aproximación podríamos establecerla desde el punto de vista antropológico y social, ya que las sociedades del pasado tuvieron una relación muy estrecha con los animales, siendo la caza y ganadería actividades fundamentales para el crecimiento y el desarrollo económico. Quizás por ello fueron divinizados y recibieron culto, convirtiéndose en símbolos de poder. El cristianismo, en cambio, colocó al hombre en la cúspide de la creación, por encima de los animales, la idea estaba en la Biblia y los Padres de la Iglesia se encargaron de difundirla<sup>1</sup>. Todos los bestiarios medievales beben de estas fuentes y repiten sus ideas de forma insistente.

Cada época ha mirado a los animales de diferente manera, tratando de marcar los rasgos que más le interesaba en ese momento. El hombre hace suyos los valores que observa en los animales para mimetizarse con la naturaleza en esa búsqueda del equilibrio existencial.

---

<sup>1</sup> GARCÍA HUERTA, M.R. Y RUIZ GÓMEZ, F. (ED.), *Animales simbólicos en la historia*, Madrid, Síntesis, 2012, pp. 14.

<sup>2</sup> BERGER, J., '¿Por qué miramos a los animales?', en: *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p 11.

La aproximación artística es la que fundamenta este trabajo, ya que el arte es la expresión del pensamiento del hombre, de sus sueños, de su imaginación. Podemos constatar que animal fue la primera temática tratada por el hombre en pintura, el primer pigmento usado para pintar fue, probablemente, sangre animal y la primera metáfora fue también animal. Los animales vertebran la historia del arte, apareciendo en la mayoría de los casos como meros acompañantes, monturas, animales de tiro o carga u objetos de caza para placidos bodegones.

Sin embargo, el arte contemporáneo, y en concreto la fotografía y el cine, les ha otorgado su sitio y su protagonismo, haciéndonos reflexionar sobre lo que estamos viendo, sobre a quién estamos viendo. Unos seres misteriosos, que nos fascinan o nos aterrorizan, compañeros de juegos o sujetos de nuestras pesadillas, que en ocasiones son el foco de nuestra rabia y el centro de nuestras mayores crueldades.

La fotografía y el cine nos hacen reflexionar sobre el trato que les damos, sobre cómo, poco a poco, vamos arrinconándolos de nuestras vidas, de nuestros mundos, y, por ende, de los suyos. Destruimos sus ecosistemas, los encerramos en terroríficos zoológicos, y los matamos sin consideración por el bien de la evolución. Nuestra superioridad intelectual nos lleva a imponernos sobre ellos, desligándonos cada vez más de nuestro origen natural, de nuestro aspecto más puro y animal.

Aún hay una forma más de mirar a los animales, que es con terror. Quizás la más común. Los animales, incluso dominados, no dejan de producir inquietud en la mente humana. Porque, en palabras de Berger, *En los animales el miedo es una respuesta a una señal, en los hombres es algo endémico*<sup>2</sup>. Imaginamos monstruos. La recurrencia a la imaginación desapegada de lo cotidiano supone un deseo de evasión de la realidad, muchas veces como consecuencia de una constante del hombre de sentirse atraído y horrorizado, al mismo tiempo, por lo que desconoce e inventa como imposible.

---

<sup>2</sup> BERGER, J., '¿Por qué miramos a los animales?', en: *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p 11.

## JUSTIFICACIÓN

Estas reflexiones personales, apoyadas en la numerosa bibliografía, además de un gran interés por el tema, es lo que me ha llevado al planteamiento y la realización de este trabajo de investigación. Como ya se ha dicho, las relaciones entre humanos y animales se pueden abarcar desde numerosos campos o ámbitos de estudio. Sin embargo, por mi formación como historiadora del arte y fotógrafa, era el campo artístico el que más interés suscitaba en mí.

La primera idea surge como consecuencia de la lectura del texto *¿Por qué miramos a los animales?*, de John Berger, recogido en su libro de ensayos *Mirar*. En él, se hace un recorrido por las antiguas y las nuevas maneras de mirar a los animales, y por cómo hemos ido relegándolos a posiciones más y más secundarias en nuestras vidas, hasta haberse convertido tan solo en una atracción, un objeto o un alimento.

Son numerosos los trabajos que investigan el ámbito histórico y social de los animales en relación con los hombres, menos abundantes son los trabajos relacionados con la presencia de los animales en el arte, y todavía menos los que estudian la aparición de estos en el cine y fotografía.

Mi primera aproximación a esta investigación es el estudio de los animales que aparecen en las películas de terror o de aventuras y que se consideran amenaza. Amenazas imaginadas en la mayoría de los casos, ya que en realidad, los animales de los que tratan son muy diferentes a como aparecen en la película. Los tiburones no son asesinos obsesivos que cazan por venganza, tampoco las anacondas presentan tal comportamiento, ni los pájaros atacan sin motivo alguno.

Es el interés en la creación de esta iconografía del animal asesino y peligroso lo que me lleva a realizar esta investigación. Una simbología que surgió probablemente cuando el hombre comenzó a surcar los mares con la idea del Leviatán bíblico, o con la aparición de los grandes huesos de dinosaurio, que llevaron a las personas a crear y soñar enormes seres sobrenaturales que poblaban las historias y que, más tarde, pasaron al cine, una forma artística que les pudo dar corporeidad y forma. El cine es el reflejo de los miedos colectivos del momento, y el género de terror los manifiesta. En

realidad, es el animal que todos llevamos en nuestro interior el verdadero protagonista de esas historias.

La carencia de un estudio serio sobre los animales como amenaza que complete todos los campos de los que hemos hablado anteriormente es el objeto de este trabajo. Una investigación que pretende entender mejor el papel de los grandes y misteriosos animales que nos causan pánico, y como estos afectan a la sociedad cuando se ponen en pantalla.

La importancia de esta investigación reside en primer lugar en el interés del tema, novedoso como ya hemos dicho, y casi sin trabajar por los estudios actuales. La escasez de trabajos que versen sobre este ámbito de la cultura, lleva al desconocimiento del origen de la formación de algunos mitos contemporáneos que hoy en día pueblan nuestras pantallas y que originan en ocasiones verdaderas pesadillas para el público. Entender mejor las vías de formación de estas historias y su transmisión al imaginario colectivo contemporáneo es fundamental para entender determinados fenómenos de masas. Desentrañar las raíces de los mitos contemporáneos es lo que pretende esta investigación.

Se trata de un proyecto ambicioso y amplio, ya que trata de abarcar la esencia misma de nuestro ser animales, de la inconsciencia salvaje que en ocasiones nos domina. Como hemos sido conscientes de la magnitud del proyecto, y dado que este trabajo forma parte de otro mucho más amplio que se conformará en un futuro en forma de Tesis doctoral, hemos querido hacer una acotación estricta y realista para poder trabajar dos ejemplos en concreto.

A pesar de que el medio marino es conocido por todos, son pocas las investigaciones en nuestro ámbito de estudio que han tratado sobre esto y sus criaturas. Por ello hemos decidido centrar nuestras investigaciones en el ámbito marino, oceánico, y en los seres que lo pueblan, reales o imaginario, o imaginariamente reales. Si todavía existen numerosos lugares de la superficie emergida de las que sabemos muy poco, más amplias y enigmáticas son las profundidades oceánicas. Con 1.200 millones de kilómetros cúbicos de agua y una profundidad media de 3.200 m que llega a alcanzar los 10.000 metros en las fosas

abisales, poco es lo que conocemos de la masa acuática. Las superficies apenas son surcadas en estrechas rutas comerciales de las que los buques no acostumbran a alejarse.

Igual de poco sabemos de los habitantes marinos que en ellas viven. Desconocidos y misteriosos, las historias sobre ellos han poblado el imaginario colectivo a lo largo de los siglos. Seres de otro planeta, sin patas, sin narices, azules, verdes, rojos, de colores y formas imposibles si no son en la imaginación más fértil.

Ante esta magnitud de desconocimiento de nuestro lugar de trabajo, decidimos concentrarnos en dos animales concretos, presentes en numerosos mitos, leyendas, historias, cuentos y películas. Las ballenas y los tiburones. Para el mundo moderno, la ballena es un símbolo de inocencia en una época llena de amenazas. Es un animal sacado directamente del Génesis. Podemos meterlos en estanques, acuarios, hacerlos que salten, que saluden, que hagan piruetas, pero en el fondo sabemos que nunca estarán a nuestro alcance. Sentimos envidia de su libertad, de sus posibilidades, de su magia. Los tiburones, por el contrario, son seres desconocidos, amenazadores por lo todo lo que nos aleja de ellos, por sus poderosos dientes afilados que destrozan nuestra carne y quiebran nuestros huesos. Peces incomprensibles, con sus ojos opacos, su alma opaca, en continua natación.

Para entender el papel que estos seres han tenido en la vida de los hombres, su influencia y como su presencia ha ido cambiando a lo largo del tiempo, es necesario ahondar en la raíces de la propia cultura, de los mitos, de las historias y de las relaciones que los hombres han tenido con los animales desde el comienzo de la historia, tanto en su carácter monstruoso como animal.



La forma artística que ha dado fisicidad a los monstruos ha sido el cine. Los ha hecho tangibles, corpóreos, reales y posibles. Es por ello que nuestra atención se centra en el arte cinematográfico, porque consideramos que es la forma de expresión que los ha llevado a sus máximas consecuencias. Lo que los griegos imaginaban que poblaba el océano, el cine lo ha hecho posible. Nos enseña cotidianamente nuestros mayores anhelos y pesadillas. Y nunca hay que dejar de tener presente que es un medio cultural de masas, por lo que los mitos y leyendas ya no son patrimonio de un pueblo concreto, sino que con el cine se han hecho expresión universal, capitaneados siempre por Estados Unidos.

Los dos representantes de su especie en nuestras pantallas son, qué duda cabe, los protagonistas de *Moby Dick* y *Jaws*. Un inmenso y furioso cachalote blanco y un vengativo y sádico tiburón, también blanco. Ambos animales procedentes de la literatura, materializados en el cine por medio de dos películas que, en mayor o menor medida supusieron un hito en la historia del cine y la historia cultural contemporánea, y que, como veremos, se alejan completamente del verdadero comportamiento de estos animales en una siglo en el que, prácticamente, creemos que lo sabemos todo de ellos. A mayor conocimiento, mayor imaginación.

De ambas novela y películas se han escrito numerosos trabajos, sobre todo en lo concerniente al cachalote blanco y a su inventor, casi todas en ámbito anglosajón. Sin embargo, pensamos que falta un trabajo compresivo de ambos animales a lo largo de la historia, fundamentado más que en la caza, de la que hay mucha bibliografía<sup>3</sup>, en la vida de estos animales, en su desarrollo y en como lo veían los humanos, más allá de simples materias primas. Este es nuestro objetivo final, la comprensión de la evolución de la mirada hacia ellos, de cómo han sido primero monstruos, después presas y ahora fascinación por las numerosas personas que sueñan con poder verlos.

---

<sup>3</sup> Para entender la problemática actual de esta práctica que todavía se sigue realizando, bajo el nombre de investigación científica, pensamos que es esclarecedor el siguiente artículo de Arturo Pérez Reverte: <http://arturoperez-reverte.blogspot.com.es/2009/11/ochocientas-vecas-al-ano.html>

## OBJETIVOS

Este trabajo, en definitiva pretende adentrarse en el estudio general de las investigaciones que se han realizado hasta la fecha sobre las relaciones de los animales y los humanos, dentro de nuestras posibilidades, ya que mucha de la bibliografía es inaccesible en nuestro país, por lo que su adquisición a veces se ha hecho imposible. Además casi toda la información está en inglés, ya que, como a continuación se apuntará, los estudios más importantes de este tema son anglosajones. Después de entender el panorama general, hemos acotado al tema concreto de los animales acuáticos, la ballena y el tiburón, por lo que hemos investigado su presencia histórica, tanto en su imagen animal como monstruosa.

Como se podrá comprobar, este trabajo hace referencia a diferentes obras artísticas de diferentes ámbitos, como la literatura, la pintura, el mosaico, la miniatura, y finalmente el cine. Para comprender la obra cinematográfica con integridad, hemos creído necesario imbuirnos previamente en todas estas representaciones escritas o visuales que trataban de estos animales, para así llegar con total comprensión a abordar a nuestros dos protagonistas.

Para ello, en primer lugar, hemos realizado una profundización en la historia de la ciencia y de las representaciones de los monstruos acuáticos, que en ellas aparecían, señalando su presencia o su ausencia. Desde Aristóteles, que ya describió como eran las ballenas alejando toda idea monstruosa, pasando por los Bestiarios medievales, herederos de los tratados zoológicos antiguos pero moralizados, los viajeros modernos que describían lo que veían en sus rutas hasta llegar a la última forma de considerar los monstruos, la criptozoología y la manera más perfecta de recrearlos, el cine.

A continuación hemos profundizado en la biología y en la presencia de la ballena y el tiburón en la cultura, como ha cambiado la visión que el ser humano ha tenido de ellos y como nos ha llegado hasta nuestros días. Se hace hincapié sobre todo en dos animales, el tiburón blanco y el cachalote. En el campo de la literatura *Moby Dick* es una de las novelas más importantes de todos los tiempos, recopilando las viejas leyendas marineras, bien conocidas por los que ejercían esa profesión, pero desconocidas por el resto. Toda la tradición mítica y folclórica que este trabajo irá

desengranando, se lleva a sus últimas consecuencias cuando Melville escribe la historia de la caza de un inmenso cachalote blanco. Esta historia fue llevada a la gran pantalla de forma magistral por John Houston, haciendo real y tangible algo que muchos habían imaginado. A pesar de que ha habido otras adaptaciones, hemos elegido esta por su calidad cinematográfica y sus aportaciones en el ámbito del lenguaje cinematográfico y de adaptación.

El animal de la película *Jaws* de Steven Spielberg, es un ser real, que mantiene algunas características de su naturaleza, pero que sufre una hiperbolización al ser caracterizado también como máquina asesina y vengativa. A lo largo de estas páginas, descubriremos como en realidad, es mayormente una fantasía humana, que necesita materializar sus temores para poder enfrentarse a algo. El cine ha servido de expresión plástica a esta necesidad, ayudando al ser humano como terapia, mostrándole como es capaz de vencer a la naturaleza, a pesar de que en nuestro interior, todos sabemos que esto no tiene nada de real. *Jaws* también es una adaptación literaria, además de ser una película que supuso una renovación, tanto en el lenguaje cinematográfico como en cuestiones de promoción y éxito en taquillas, siendo el primer *blockbuster* de la historia. Interesante también es la histeria que creó en las playas estadounidenses, al sentirse todos presas de un enemigo acechante, sediento de sangre y vengativo con los humanos, constituyendo uno de los primeros *serial killer* de la historia del cine.



## METODOLOGÍA

En un primer momento, nuestra labor consistió en clasificar una lista de películas a la que tuvimos acceso gracias a internet, con casi 300 títulos de películas en las que intervenían los animales. Realizamos una labor de catalogación, dividiendo estas películas por grupos: los animales como mascota, animales en grupos sociales,

humanos como animales y viceversa, un cajón desastre con animales en documentales, animales simbólicos, sociedades mezcladas, etc. y por último los animales peligrosos. Nuestra intención desde el comienzo del trabajo ha sido la de realizar un trabajo que constituyera un primer capítulo para la futura Tesis doctoral, que completaría los demás campos. Por ello, para comenzar a trabajar, nos pareció sumamente interesante el último grupo, los animales peligrosos.

El siguiente paso fue la consulta de fuentes clásicas, medievales, modernas y contemporáneas para comprender como la visión heredada del pasado ha sido transmitida al imaginario colectivo. Aristóteles, Plinio, los Bestiarios y los viajeros del siglo XVI y XVII fueron nuestras primeras lecturas.

El siguiente paso, comenzado al mismo tiempo que el primero, fue la recopilación de la bibliografía. Poco a poco fuimos centrando nuestros intereses en el estudio de dualidades cinematográficas, películas como *Jaws* y *Moby Dick*, *Los pájaros* y *Cuando ruge la marabunta*, *Parque Jurasico* y *King Kong* nos parecieron ejemplos sumamente interesantes dentro del género de animales peligrosos, y de terror por consiguiente. La bibliografía se movía en este terreno, el cine de terror, los animales asesinos y el origen de estos mitos. Además, debido a la importancia de estas películas y a su difusión en Europa y Estados Unidos, consultamos las hemerotecas digitales de algunos periódicos que nos aportaban el impacto que estas obras tuvieron en su momento.

El trabajo nos pedía una mayor investigación en el concepto de monstruo y monstruoso y como este ha ido pasando a lo largo de la historia. Además, debido al carácter del Trabajo Final de Máster, decidimos concretar todavía más la investigación, ya que era nuestra intención profundizar. Es por ello que seleccionamos la primera dualidad, *Jaws* y *Moby Dick*, para poder centrar mejor el trabajo.

Recopilamos la bibliografía que estaba a nuestro alcance, libros de divulgación, científicos, artículos, información de la red y diversos documentales. Así, pudimos configurar un nuevo guión de trabajo, el que se presenta en este trabajo, que, en nuestra opinión, es mucho más coherente que un mero capítulo introductorio.

Nuestra intención, posteriormente a la defensa de este trabajo, es convertirlo en un artículo, quizás de menor extensión, para poder ser publicado en las revistas extranjeras de las universidades que contemplan estos estudios. También pretendemos, como ya se ha dicho, convertir esta investigación en uno de los capítulos de la futura Tesis Doctoral.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debido al carácter interdisciplinar que presenta este trabajo, se hace necesaria la estructuración de este apartado no por orden cronológico, sino de forma transversal o temática. Para poder entender mucho mejor la problemática, se requiere la introducción al tema desde un punto de vista más general, las relaciones entre humanos y animales, pasando por la acotación al cine de terror, y finalizando en la cinematografía de monstruos, su iconografía y simbolismo.

El tema de la relación entre animales y humanos ha sido muy trabajado en el ámbito anglosajón, francés e incluso italiano, pero prácticamente está sin estudiar para el caso español. La universidad de Michigan cuenta con unos estudios especializados de Máster y Doctorado sobre relaciones entre animales y humanos.<sup>4</sup> La Universidad de York incluye dentro de su programa de Historia contemporánea un seminario titulado *The History of animals in Europe, 1650-1850*, que versa sobre nuestro tema de interés<sup>5</sup>, y la Universidad de Canterbury en Nueva Zelanda también dispone de una especialización propia.<sup>6</sup> Además, este año, el *Chicago Humanities Festival*, tratará sobre este tema<sup>7</sup>.

Aquí en España destacamos el Congreso que tuvo lugar en Cádiz en el año 2010 dirigido por el profesor Arturo Morgado García, y que fue recogido posteriormente en un libro<sup>8</sup>. En relación al tema de los animales marinos como objeto de estudio hay que

---

<sup>4</sup> <http://www.animalstudies.msu.edu/>

<sup>5</sup> <http://www.york.ac.uk/history/staff/profiles/cowie/#profile>

<sup>6</sup> <http://www.nzcas.canterbury.ac.nz/about.shtml>

<sup>7</sup> Chicago Humanities Festival 2013: <http://chicagohumanities.org/>

<sup>8</sup> MORGADO GARCÍA, A., *Animales en la historia y la cultura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2011.

destacar el Congreso realizado del 16 al 18 de octubre de 2012 en la Universidad de Letras de Cádiz con el título 'El mar en la historia y la cultura', en el cual había una sección que trataba sobre 'Las criaturas del mar'<sup>9</sup>.

Los estudios sobre historia de la ciencia y de los animales son muy numerosos, ya que forma parte de la propia disciplina científica su investigación. Sobre los monstruos también se han realizado numerosos trabajos, pero en la mayor parte de los casos han estado centrados en los monstruos medievales o modernos, buscando en raras ocasiones las conexiones entre el presente y el pasado, entre los monstruos que acechaban a nuestros ancestros y los que nos persiguen en estos momentos. Hasta la fecha y que tengamos conocimiento no se han realizado estudios concretos sobre la evolución de los monstruos marinos en la historia del hombre, tratando de relacionar los mitos antiguos con los actuales y como los diferentes momentos históricos tamizan estas historias, convirtiéndolas en hijas de la época, olvidando en parte sus raíces.

El mar se ha tratado desde diferentes puntos de vista, literario, legendario, histórico, se han hecho películas y estudios científicos. Pero no se puede decir lo mismo de los animales que lo pueblan. Existen muchas investigaciones desde diferentes puntos de vista, pero ninguno que trate de abarcar una historia completa de los cetáceos, sobre todo de los cachalotes, ni de los tiburones y de sus relaciones con el hombre, sin centrarse exclusivamente en la caza.

El texto que dio origen a estas investigaciones es el de John Berger, que ha reflexionado sobre el papel de los animales en la sociedad y como este ha ido cambiando a lo largo del tiempo. En *¿Por qué miramos a los animales?* dentro del libro *Mirar* se analiza el papel, primero de los animales en las sociedades humanas y como este ha ido cambiando a lo largo del tiempo, para ser ahora meros objetos para el disfrute de las personas, o para su compañía eliminado la naturaleza del animal<sup>10</sup>.

Para un primer acercamiento al estudio de las relaciones entre animales y humanos, la referencia es la profesora Linda Kalof, que con sus obras sobre los

---

<sup>9</sup> <http://revistaubisunt.blogspot.com.es/p/xiii-congreso-multidisciplinar-el-mar.html>

<sup>10</sup> BERGER, *op. cit.*, pp. 9 – 29.

animales en la historia del hombre, ha sentado un precedente en estos estudios. El trabajo que me ha servido de guía es *Looking at animals in human history*, en el que Kalof hace un recorrido histórico desde la prehistoria con la caza y las divinidades animales que aparecen en las cuevas, hasta la modernidad, con la creación de las ciencias naturales y su contrapartida en la caza<sup>11</sup>. Un libro clásico y pionero en estos estudios es el trabajo en francés de Robert Delort, *Les animaux ont une histoire*. En este trabajo se busca hacer una historia evolutiva de los animales y de las relaciones que han tenido con los humanos a lo largo del tiempo, dependiendo de qué clases de animales eran y para que podían servir a los humanos.<sup>12</sup>

Sobre la simbología de los animales a lo largo del tiempo es importante de Alberto del Campo Tejedor el *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del simbolismo animal en occidente*. Aunque su trabajo se centra en el cambio iconográfico experimentado por el burro desde la Antigüedad a nuestros días, incorpora también breves estudios del cambio de visión de los hombres por los animales en diferentes épocas<sup>13</sup>, además nos ha aportado una orientación en la metodología a usar.

De iconografía y simbología, aunque centrada en el periodo antiguo y la Edad Media, también trata el volumen dirigido por M<sup>a</sup> Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, ambos profesores respectivamente de prehistoria e historia medieval de la Universidad de Castilla-La Mancha. En él se recogen aportaciones de diversos especialistas sobre la iconografía de los animales en España, desde los animales en el contexto funerario celtibero, los caballos y caballeros sacrificados en la Roma republicana, los animales en la pintura romana, los leones y águilas como símbolos del poder en la Edad Media, o los lobos y corderos en la heráldica nobiliaria de la edad media<sup>14</sup>. Manuel Barbero Richart, en dos volúmenes titulados 'Iconografía animal. La representación animal en los libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII' hace un estudio de las representaciones animales, de los antecedentes y de la

---

<sup>11</sup> KALOF, L., *Looking at Animals in Human History*, London: Reaktion Books, 2007.

<sup>12</sup> DELORT, R., *Les animaux ont une histoire*, Paris, Editorial du Seuil, 1993.

<sup>13</sup> DEL CAMPO TEJEDOR, A., *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del simbolismo animal en occidente*, Sevilla, Aconcagua ediciones, 2012.

<sup>14</sup> GARCÍA HUERTA, M.R. Y RUIZ GÓMEZ, F. (ED.), *Animales simbólicos en la historia*, Madrid, Síntesis, 2012.

presencia posterior en el imaginario colectivo<sup>15</sup>. Para comprender la evolución de los monstruos, sobre todo en la Edad Media, es fundamental el trabajo de Kappler 'Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media'<sup>16</sup>

Para la realización de una comprensión introductoria sobre el cine de terror son varios los trabajos que aportan mucha información. Para entender el miedo y su fundamento psicológico he consultado el libro de Gubern y Prat, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*<sup>17</sup>. El texto de Carlos Losilla *El cine de terror. Una introducción* aporta información sobre el origen psicológico e histórico del miedo, y sobre cómo este ha dado lugar a la infinidad de historias y de mitos que hoy en día pueblan nuestro imaginario y que son reflejadas en el cine.<sup>18</sup> Susan Sontag en el libro *Contra la interpretación* recoge un artículo publicado en 1965 titulado *La imaginación del desastre*, en el cual da las razones psicológicas por las cuales el cine de catástrofes entra en escena en determinadas épocas y sus reflejos en la conciencia social. Además explica el esquema general de las películas de catástrofes, ya que casi todas siguen unos parámetros similares.<sup>19</sup>

Para la profundización en el tema del cine de animales y una metodología similar a la que hemos seguido en esta investigación es importante el trabajo de Derek Bousé *Wildlife films*. En el prologo acota el trabajo a las películas de ámbito anglosajón y explica que no trata sobre los animales marinos, algo que si hace este trabajo. Las aportaciones del autor son fundamentales para entender las diferentes maneras que el cine tiene de acercarse al mundo de los animales y como este los ha tratado a lo largo de la historia.<sup>20</sup> Jonathan Burt en *Animals in films* también trata el tema de los animales en el cine, pero más desde una perspectiva de actores de cine, como son

---

<sup>15</sup> BARBERO, M., *Iconografía animal. La representación animal en los libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1999.

<sup>16</sup> KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.

<sup>17</sup> GUBERN, R. y PRAT, J., *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Cuadernos ínfimos 86, 1979.

<sup>18</sup> LOSILLA, C., *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, ed. Paidós, 1993.

<sup>19</sup> SONTAG, S., 'La imaginación del desastre', en: *Contra la interpretación*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1969, pp. 233 – 251.

<sup>20</sup> BOUSE, D., *Wildlife Films*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

tratados y las maneras en las que aparecen. Aunque importante, se aleja un poco del punto de vista que buscábamos para este trabajo.<sup>21</sup>

La primera película en la que se centra el trabajo es *Moby Dick*, 1956 de John Huston, para tener una panorámica completa de todo lo concerniente a esta obra es esencial el primer volumen de la reciente editorial Graphicclassic, titulado *Moby Dick, la atracción del abismo*, un magnífico volumen, de edición impecable, en el que se hace un estudio literario y gráfico sobre la obra de Melville, redactado o ilustrado por personajes de prestigio para los que la novela ha supuesto una clara influencia en su carrera. El siguiente trabajo es obra de Philip Hoare, *Leviatán o la ballena*, que nos introduce la cuestión de estudio de este trabajo, recreando el viaje del Pequod, la historia de la industria ballenera, del ecologismo, pero todo desde un punto de vista personal, ya que cuenta su propia experiencia. Ha sido una de las referencias de este trabajo, sobre todo por la pasión con la que aborda sus vivencias, que nos han hecho, en más de una ocasión, emocionarnos. Joe Roman escribió un hermoso libro titulado *Ballena*, en el se hace un recorrido breve por la historia de la ballena, pero desde un punto de vista comercial, haciendo menos hincapié en los intereses de nuestro estudio.

*Jaws*, 1975 de Steven Spielberg es significativa porque estableció un antes y un después en la historia del cine y en el género de terror o catástrofes. Hay numerosos trabajos sobre la figura del director y del proceso de creación de la película, pero para nosotros hay varios textos fundamentales. El primero en el que se puede entender el contexto social y cultural, además de cinematográfico en el que apareció la película es el de Mark Cousins *Historia del cine*. Cousins traza una magnífica historia del cine en su manual, relacionando perfectamente las películas con el entorno socio económico en el que surgieron. De esta forma, explica como *Jaws* surgió como consecuencia de una ola de películas catastrofistas que se dieron en los años 1970. Además explica los interesantes recursos narrativos usados por Spielberg y la repercusión que la película tuvo en la cinematografía del momento y posterior y la situaciones de pánico que

---

<sup>21</sup> BURT, J., *Animals in Film*, Londres, Reaktion Books, 2002.

algunas personas tuvieron en la costa<sup>22</sup>. El trabajo de Marcial Cantero *Steven Spielberg* analiza la vida y carrera del afamado cineasta estadounidense. Las películas son consideradas desde el punto de vista social y dentro de la trayectoria vital de director. Aporta también otras referencias bibliográficas de intereses sobre la película de *Jaws*<sup>23</sup>.

Pocos son los trabajos que versan sobre los monstruos en el cine. Uno de ellos es el de Joseph Adriano *Inmortal monster. The mythological evolution of the fantastic Beast in modern fiction and films*, en el que encontramos una interesante comparación entre dos de las películas de nuestro interés, *Jaws* y *Moby Dick*. Sin embargo, la película de Spielberg aparece como un reflejo de la novela de Melville, siendo el cachalote la evolución lógica de Leviatán<sup>24</sup>. El interesante artículo de Arturo Morgado García sobre *Los monstruos marinos en la Edad Moderna: la persistencia de un mito* aporta una nueva visión sobre la evolución de la imagen de estos animales considerados como míticos, y que en muchas ocasiones son inventados. El último monstruo de la modernidad es el Kraken, que ha sido rescatado de la mitología noruega y finlandesa y aparece en numerosas novelas y películas descrito como un gigantesco calamar que ataca a los barcos.<sup>25</sup>

Es, en definitiva, una investigación multidisciplinar, que cuenta con numerosos precedentes en cada una de los campos, pero no con un estudio que abarque el estudio de los animales marinos concretos desde su aparición como especie y la creación de su primera iconografía, pasando por su presencia en la ciencia y en las leyendas, para desembocar en obras cinematográficas contemporáneas, de gran éxito y que, como en el caso de *Jaws*, supuso un cambio en la industria del cine. Esta investigación busca ser un trabajo inicial del que parta otro mucho más amplio, en forma de tesis doctoral, que estudiará con mayor profundidad los campos que aquí presentamos para entender las raíces y los orígenes de estas historias monstruosas.

---

<sup>22</sup> COUSINS, M., *Historia del cine*, Londres, editorial Blume, 2004, pp. 261 – 386.

<sup>23</sup> CANTERO, M., *Steven Spielberg*, Madrid, ed. Cátedra, 2006.

<sup>24</sup> ANDRIANO, J., *Inmortal monster, the mythological evolution of the fantastic beast in the modern fiction and film*, London, Greenwood Press, 1999.

<sup>25</sup> MORGADO GARCÍA, A., 'Los monstruos marinos en la edad moderna: la persistencia de un mito', en: *Trocadero* nº 20, 2008, pp. 139 – 154.

## FUENTES

Al ser un trabajo interdisciplinar, hemos acudido a fuentes de diferentes características para poder tener una visión completa de la problemática. Nuestras fuentes directas de estudio han sido las dos novelas en las que se basan las películas en las que hemos profundizado, por un lado *Moby Dick* de Herman Melville y por el otro *Jaws* de Peter Benchley. Ambas novelas americanas fueron escritas con casi 100 años de diferencia, siendo representantes de los momentos culturales e históricos de un mismo país. En la primera, un país que estaba en pleno proceso de modernización y que ya comenzaban a apuntar los problemas que serían reflejados posteriormente por la nación estadounidense. Dentro de esta sociedad en pleno cambio y repleta de optimismo, un hombre que nació antes de lo que debía escribió una obra de lucha y pesimismo, de derrota y fracaso del género humano contra su propia maldad. Para comprender las circunstancias de la redacción del texto y la personalidad de su creador, hemos consultado las obras que incluían sus cartas personales a Nathaniel Hawthorne en las que relataba la redacción de la novela, los fragmentos de las reflexiones de Melville y, por supuesto, la propia obra literaria. De la misma manera, la obra de Peter Benchley, *Jaws* es una fuente primaria de nuestro trabajo, apoyada también en las obras analíticas que se han escrito en referencia al texto.

Nuestra segunda fuente han sido las películas, adaptaciones de ambas obras literarias que se realizaron en 1956 y 1975. Dos grandes directores como John Huston y Steven Spielberg fueron los encargados de realizar el guión en colaboración con varios escritores, crear las criaturas, rodar y montar las películas. *Moby Dick* no supuso un giro en la historia del cine, como si fue el caso de *Jaws*, pero es la única filmación que ha reflejado lo que Melville quería contar. Los análisis de las dos películas en forma de texto o grabación que diferentes autores han hecho también han sido consultados para entender mejor las obras, el contexto y los autores. Además, las películas anteriores que trasladaron de una forma u otra a la pantalla las historias de estos animales han sido esenciales para su comprensión completa.

Los dos relatos están basados en hechos reales que conmocionaron los Estados Unidos en un momento determinado. En el caso de *Moby Dick*, el hundimiento del

barco ballenero Essex en 1821, causado por un cachalote de nombre Mocha Dick inspiró directamente a Melville, que escuchó el relato del propio hijo del primer oficial, Owen Chase. La historia que dio origen a *Jaws* y que conmocionó Estados Unidos fue el llamado ‘verano del tiburón’, una serie de ataques sucedidos en 1912 en las costas de Nueva Jersey. Hemos buscado en hemerotecas digitales información sobre ambas noticias y su repercusión en la sociedad.

La búsqueda en diferentes medios informativos también se ha usado para entender el impacto causado por las películas en su momento de estreno. Por ejemplo, *Tiburón* fue criticada como un película para ‘niños y adultos aniñados’, experimentando posteriormente una revalorización con el paso del tiempo.

Nos ha interesado ahondar en los orígenes de los mitos y leyendas que han conformado la imagen que tenemos del cachalote y el tiburón, para ello, en primero lugar nos hemos remitido a la mitología griega y romana, buscando allí las figuras que aparecerán posteriormente en las diversas historias relacionadas con estos seres. La comprensión de la obra naturalista de Aristóteles ha sido fundamental para comprender la ciencia antigua y hasta qué punto estaba adelantado, incluso a todos los científicos posteriores. Otros autores clásicos como Plinio, herederos de Aristóteles, fueron conformando poco a poco la visión de los monstruos, la cual alcanzó su pleno desarrollo en época medieval y moderna.

El *Physiologo* ha sido una fuente fundamental, entendido como bisagra entre la ciencia y la fantasía antigua y la posterior. Este tratado de herencia antigua, que presenta varias versiones, ha sido estudiado en diferentes ediciones, analizando también las aportaciones de sus editores. Los bestiarios, derivados de la obra anterior pero con aportaciones morales muestran la iconografía que posteriormente aparecerá en las leyendas modernas y contemporáneas. Los viajeros medievales y modernos, como Marco Polo o Cristóbal Colon, transmitían las impresiones de lo que veían o imaginaban en sus viajes, cuando las fronteras se hicieron más pequeñas y el mundo se fue haciendo conocido por unos pocos. Este conocimiento no conllevó menos imaginación ni fantasía, al contrario, fue todavía más fértil en lo que a monstruos se refiere.

Los cartógrafos del XVI bebieron de toda la tradición anterior e ilustraron como era el mundo, abriendo por completo los confines de la tierra y siendo sorprendentemente exactos en algunas ocasiones. La *Carta Marina* de Olao Magno, por ejemplo, mostró como era Islandia de un forma sorprendentemente exacta, pero también pobló los mares aledaños de los más magníficos monstruos, de ballenas atacadas por orcas, de los monstruos – islas de los que ya hablaba San Brandan o Simbad, y de una serie de serpientes que en más de una ocasión aseguraron haber visto no pocos marineros de guarida. El análisis de estos atlas, cartografías, mapas y textos nos ha ayudado a entender la verdadera herencia de lo todo lo anterior y que conceptos e historias fueron las que pasaron por los filtros del estudio científico. Los tratados de Ambroise Paré o Conrad Gesner son necesarios para comprender toda esta problemática.

La herencia de estos tratados más próxima al momento actual, es la ciencia (o pseudo-ciencia para algunos) denominada criptozoología, el estudio de los animales que pueden existir pero de los que no hay restos convincentes. Para acercarnos a su comprensión hemos usado numerosas fuentes bibliográficas de carácter más o menos divulgativo, noticias en la prensa sobre diferentes apariciones y videos en la red de estos seres. Para comprender la realidad de los cachalotes y los tiburones hemos recurrido a diferentes guías naturales en las que hemos encontrado las explicaciones reales a sus comportamientos, pudiendo comprobar la hiperbolización a la que han sido sometidos en nuestras obras de estudio.

También ha sido necesario visionar otras películas de monstruos, de diferentes calidades y sus respectivos análisis bibliográficos para entender como los esquemas se repiten continuamente, heredando códigos de las primeras películas del género, de la literatura y de las leyendas.

Una herramienta útil ha sido la red, ya que en ella se encuentran numerosos recursos bibliográficos, información relacionada con la situación actual de los animales, asociaciones que ofrecen proyectos interesantes, universidades repartidas por el mundo con interesantes planes de estudios relacionados con el tema, valiosos videos e infinidad de fotografías que han servido de aporte documental para esta investigación.

## **PARTE I: EVOLUCIÓN DE LOS MONSTRUOS**

### **ACUÁTICOS. BREVE HISTORIA CULTURAL**

El primer paso para comprender el origen de los monstruos acuáticos, es entender de donde proceden, cuáles son sus raíces en nuestro inconsciente, como forman parte del terror más primitivo y primigenio. Cuando los seres humanos del pasado tuvieron que explicar los movimientos de la tierra, las tormentas y las profundidades marinas, poblaron de monstruos todo aquello que les resultaba hostil. Nacieron entonces los mitos y las leyendas.

Hay un horror original, algo que está grabado en nuestra memoria y que todos poseemos, aun los más pragmáticos. Esos arquetipos, grabados en nosotros como el genoma humano, no tienen que ver con la historia de cada individuo, son universales y conforman el llamado 'inconsciente colectivo'<sup>26</sup>.

Estamos predispuestos a darle una explicación a todo y si los argumentos de la lógica no son suficientes, buscaremos las respuestas en nuestra subjetividad, en la imaginación y en las narraciones informales. Y cuando el avance científico no esté a la altura de nuestros cuestionamientos, tampoco importará, siempre alguien tendrá una explicación basada en el inconsciente colectivo.

Los mitos están relacionados con la creación del mundo. Responden a las preguntas que el ser humano se ha hecho sobre su propio origen y el del universo. Los mitos tienden a ser casi los mismos, porque los fenómenos naturales son similares en cualquier parte del planeta. Son productos de la capacidad del hombre para fantasear y formar imágenes, de sus temores y su irrefrenable imaginación. La esencia del temor no cambia con el tiempo, solo se va adaptando a las nuevas creencias populares.

La raíz etimológica de 'monstruo' es la palabra latina 'monstrare', que significa mostrar como advertencia, usado normalmente en el contexto de las prácticas adivinatorias romanas. Se pensaba que el prodigio natural era un signo de algo que se

---

<sup>26</sup> LAZO, N., *El horror en el cine y en la literatura*, México, Paidós, 2004, p. 19

mostraba o manifestaba a través del cuerpo de la criatura, comúnmente, el mal. Cuando se usa en referencia a seres reales, la palabra 'monstruo' sirve para designar a las aberraciones humanas, animales o vegetales producidas por la naturaleza. Por regla general, el uso de este vocablo en las personas con deformidades físicas, hace levantar las sospechas de que posee un alma tan anormal como su cuerpo, inclinada normalmente a la maldad. Por ello, monstruo está más extendido en el campo de la ficción, donde define a la criatura no humana de aspecto repulsivo, asociada a la maldad o a la violencia, como sucede con los dos animales protagonistas de nuestra investigación.

Los animales forman parte del horror primigenio, el del primer hombre enfrentándose a la naturaleza sin poder formular una explicación basada en las leyes de la física. La relación hombre – animal ha sido siempre de miedo, poder, violencia con la que ha dominado al animal (domesticación o amaestramiento) o por el contrario presa y víctima potencial de estos en estado salvaje, lo que representa la raíz de nuestro miedo hacia los animales. Del inconsciente individual de Freud al inconsciente colectivo de Jung, el terror hacia lo desconocido alcanza su máxima expresión cuando las pulsiones individuales del espectador y sus miedos encuentran una codificación estética común que permite experimentarlo y exorcizarlo.

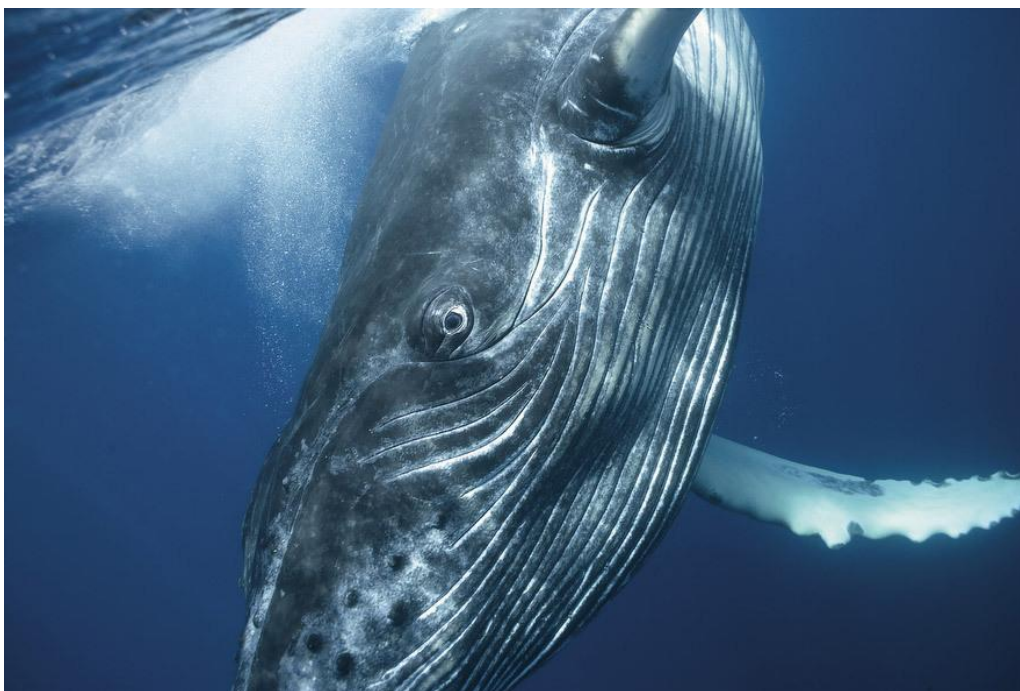
Y en un medio como el marítimo, donde el ser humano es incapaz de sobrevivir por sí mismo sino es con artilugios e ingenios, que en ocasiones suelen fallar, es donde surgen sus peores monstruos, las peores pesadillas. Su inmensidad lo hacía inabarcable, su profundidad técnicamente inaccesible, donde terminaba su horizonte, terminaba el mundo. Es lógico imaginarlo poblado de seres extraños, horribles criaturas de las que solo se tenía conocimiento por restos que arrastraban las olas a la playa o por fugaces apariciones en el mar. A partir de estas pruebas, mezcladas con la religión y el mito, se construían realidades fantásticas donde enormes seres devoraban navíos enteros.

El pueblo siempre ha querido creen en monstruos, para dar forma a sus miedos, materializar lo desconocido y evocar lugares lejanos. Pero las formas de los monstruos se basan siempre en la observación de la naturaleza, una exagerada apreciación de una

determinada cualidad de un animal daba origen a un ser fantástico o la combinación de partes y características de animales existentes creaban seres irreales. El basilisco, por ejemplo, era una mezcla de gallo y serpiente o el unicornio de caballo y narval. El monstruo ofrece una vía de acceso al conocimiento del mundo y de uno mismo. Es un enigma que apela a la reflexión, exige una solución e interroga, de igual forma que hacia la Esfinge<sup>27</sup>.

Los monstruos evolucionan y, aunque pueda parecer que son hijos del subconsciente colectivo, son síntomas muy claros de las preocupaciones de cada momento histórico. Las anomalías de finales del siglo XX reflejan sobre todo los miedos de la cultura estadounidense que han sido propagados al resto del mundo. No se puede entender entonces la monstruosidad contemporánea sin tener en cuenta que el cine de Hollywood es su máxima expresión y el que mejor lo ha sabido plasmar. Cada uno tiene su propio Otro, una figura monstruosa que simboliza todos nuestros miedos.

El aspecto más enigmático del monstruo no se halla en su propia naturaleza, sino en nuestra constante necesidad de su presencia. El rasgo humano más característico es nuestra propensión a proyectar nuestros peores defectos en un 'Otro' demonizado que nos libra con su existencia de la necesidad de asumir esas mismas faltas. Tememos mirar al abismo porque allí vemos quienes somos en verdad



<sup>27</sup> KAPPLER, *op. cit.*, p. 11.

## LA CONCEPCIÓN ANTIGUA DE LOS MONSTRUOS

En griego ‘monstruo’ es téras, termino de origen oscuro, que indica el signo divino enviado por Zeus y que a menudo implicaba una atmosfera de terror<sup>28</sup>. Después de Homero, téras se aplicaba a cualquier signo divino que los mortales podían interpretar para prever el futuro. De téras y –logia, discurso o estudio derivó el término ‘tetralogía’, que en zoología y botánica indica el estudio de la monstruosidad o de las anomalías morfológicas. En latín *monstrum* equivale solo en parte al termino griego téras, el prodigio producido por la voluntad de los dioses, que se verifica rompiendo las normas comunes que regulan la naturaleza. Un presagio que toma el aspecto de un ser sobre natural.

En tiempos en los que los instrumentos del conocimiento se revelaban frágiles frente a la inmensidad de la tarea de conocer el mundo, el monstruo era un símbolo de totalización, de recuento completo de las posibilidades naturales<sup>29</sup>. El hombre primitivo, temeroso de lo desconocido, imaginó un inframundo maligno y tenebroso, del que procedía el dragón que respiraba fuego, enorme criatura de un mundo inferior poblado por figuras diabólicas. Leviatán dio forma concreta al miedo, pues su boca abierta era la boca del Infierno.

Leviatán es la transliteración hebrea de una palabra que significa ‘el que atrapa’, ‘el que encierra’<sup>30</sup> relacionado con las serpientes que se enroscan en sus víctimas para devorarlas. Mitos hebreos aseguraban que Leviatán exhala un hedor terrible, y si no fuera porque de vez en cuando el monstruo se purifica olfateando las fragantes flores del Edén, todas las criaturas de Dios se asfixiarían. El tema del olor se relaciona también con las



Jaime Serra, *Descenso a los infiernos*.  
Retablo de la Resurrección, temple sobre tabla,  
1361-62. Monasterio del Santo Sepulcro. Zaragoza

---

<sup>28</sup> FORTUNATI, L., *I mostri nell'immaginario*, Milan, F. Angeli, 1995, p. 20.

<sup>29</sup> KAPPLER, *op. cit.*, p. 12.

<sup>30</sup> HUXLEY, *El dragón*, Madrid, ed. Debate, 1988, p. 23.

ballenas, ya que segregan una sustancia llamada ámbar gris, concreciones intestinales para protegerse contra el ataque de algunos animales. También se pudo reforzar esta idea por las ballenas varadas que aparecían eventualmente en las costas, ya que ningún otro animal muerto exhala un olor más fuerte.

Mucho antes de que existiese un análisis propiamente científico, el hombre poseía conocimientos acerca de los animales, pero solo en las ciudades griegas se inician estudios sobre los animales que pueden considerarse como un principio de la ciencia zoológica. Los conocimientos griegos más tempranos transmitidos los encontramos en dos epopeyas del siglo VIII a.C., la *Ilíada* y la *Odisea*, en las que se pueden extraer datos biológicos que nos acercan a la zoología de la época, además de un abanico de seres fabulosos como las ‘harpías’ de tradición mitológica.

Aristóteles (384 – 322 a.C.) aprendió zoología en Asia menor antes de trasladarse a Atenas donde fue tutor de Alejandro Magno. Sus obras analizan desde un plano unitario todo el saber zoológico de su tiempo, que completó con observaciones, disecciones e investigaciones de sus alumnos. Su obra es resultado de un procedimiento inductivo, apoyado teóricamente a partir de una recopilación de datos empíricos de los fenómenos del mundo animal y de las partes concretas de cada espécimen. Buscaba captar y comparar las diferencias de los animales y de las especies, sirviéndose de categorías deducidas de la forma de vida, costumbres y estructuras corporales de los animales. Clasificó, de esta forma, a los cetáceos dentro de los mamíferos y no de los peces.

Los discípulos y continuadores de Aristóteles no prosiguieron su investigación, sino que sistematizaron y catalogaron los conocimientos transmitidos por este, lo que poco a poco dio lugar a una difusión de los límites entre la ciencia y la tradición mítico – literaria. De esta forma, en la época Romana se asistió a la recopilación del saber zoológico de su tiempo, pero a nivel científico, ya que el mito estaba presente desde mucho antes.

A pesar de esto, algunos escritores ya consideraban a estos mitos y leyendas como poco ‘científicas’. Así, Lucrecio (99 a.C. – 55 a.C.) en *De Rerum natura* explica que la creencia en centauros y otros híbridos nace de alucinaciones, ilusiones ópticas y

confusiones de la percepción. El escritor y viajero del siglo II Pausanias consideraba que las historias sobre criaturas asombrosas en lugares remotos se deben a distorsiones sufridas por el núcleo de hechos veraces desfigurados al transmitirse de unos narradores a otros. Estrabón (c. 64 a.C. – c. 24 a.C.) en *Geographicon* tacha de mentirosos a quienes informan sobre una fauna monstruosa en la lejana India

Claudio Eliano (175 – 235) se inspiró en Alejandro de Mindos (s. I a.C.) y en Aristóteles para escribir su *De natura animalium*, una colección de historias de animales que describen sus comportamientos y curiosidades. Plinio Segundo (23 – 79) redactó en 37 libros la *Historia Natural*, un resumen del saber de su tiempo sobre la naturaleza, con experiencias propias de rigor científico y otras que no lo son tanto, aunque en general es escéptico con la tradición. Incluye especies desconocidas para Aristóteles, pero no menciona otras que sí eran conocidas por el filósofo griego, lo que indica que conocía la obra por medio de resúmenes que prescindían de algunos pasajes.

Cuando los autores clásicos hacían referencia a los monstruos marinos, siempre los situaban más allá del Mediterráneo. Así Plinio el Viejo aseguraba que hay en el mar de la India muchos y muy grandes animales entre los cuales son las ballenas de tamaños de cuatro higüeros y los pristis (pez espada) de 200 codos<sup>31</sup>. Claudio Eliano aseguraba que el Océano Indico era el hábitat de extrañas criaturas, parece que en el Océano Indico hay monstruos marinos de un tamaño cinco veces mayor que el más grande elefante. Una sola costilla del monstruo mide unos veinte codos, y tiene una quijada de quince y la aleta de cada branquia es de siete codos de anchura<sup>32</sup>. Isidoro de Sevilla (570 – 636), en el libro XI de sus Etimologías, texto que funda la tradición de la tratadística enciclopédica medieval, lleva el problema de la monstruosidad a una dimensión teológica, afirmando que los monstruos no nacen contra natura, porque

---

<sup>31</sup> PLINIO SEGUNDO, C., *Historia natural*, Madrid, Gredos, 1998, Libro IX 'De los animales del agua', cap. III, 'De las bestias del mar Indico' (IX, 3) p. 89.

<sup>32</sup> ELIANO, C., *Historia de los animales*, libros IX – XVII, Madrid, Biblioteca clásica Gredos, 1984, pp. 254 – 259.

son creados por voluntad divina, pero si van en contra de lo que nosotros llamamos naturaleza<sup>33</sup>.

## LA CIENCIA Y LOS MONSTRUOS EN LA EDAD MEDIA

Los monstruos obsesionaron al Occidente medieval, pudiéndose encontrar en muchos lugares: enciclopedias y bestiarios, narraciones que contaban los combates entre héroes y monstruos, y las historias de viajeros que representaban testimonios oculares. Los monstruos se veían en las iglesias y en los sermones, en una sociedad en la que tanto el sabio como el analfabeto creían en su existencia, los primeros lo conocían a través de los libros, y los segundos los veían y oían hablar de ellos en las iglesias.

La Baja Edad Media ha sido el periodo más receptivo ante el fenómeno de los monstruos, ya que se presentaban como algo real y objetivo, de cuya existencia no había la menor duda. Sin embargo el tratamiento de estos no fue uniforme, ya que había varias tendencias. La primera trataba de dar un cierto rigor científico a su existencia, algo que ya había comenzado Aristóteles en la antigüedad y que Alberto Magno continuó en la Edad Media. Otra vertiente tuvo un carácter cosmográfico y antropológico haciendo hincapié en la descripción de las diferentes razas de hombres monstruosos que vivían en Asia y África, destacando los ejemplos transmitidos por Herodoto, Plinio, Eliano, Solino y más tardíamente San Isidoro. La última corriente mostraba al monstruo como un portento o signo divino, algo que ya estaba en la obra de Cicerón y sería continuado por San Agustín y San Isidoro que afirmaba que

*El portento no se realiza en contra de la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida (...). La aparición de determinados portentos parece querer señalar hechos que van a*

---

<sup>33</sup> PARÉ, A., *Monstruos y prodigios*, Madrid, Siruela, 1987, p. 11.

*acontecer, pues en ocasiones Dios quiere indicarnos lo que va a suceder a través de determinados perjuicios de los que nacen*<sup>34</sup>.

El hombre del Medioevo vivía atormentado por el pensamiento de la salvación, obsesionado con el Más Allá, y más aterrorizado por el Infierno que por la muerte. El Infierno generó un imaginario de terror dominado por el fuego, con lagos y ríos de llamas, repletos de serpientes y monstruos. Lo monstruoso estaba ligado al demonio, el diablo asumía semblantes monstruosos, el Infierno estaba lleno de bestias horribles, y los Apocalipsis miniados ofrecían los más ricos catálogos de este tipo de seres.

El monstruo es la manifestación y la encarnación de muchos temores internos del hombre: el miedo a una naturaleza que no se comprende y que no se puede controlar, miedo a lo diverso, a lo nuevo. Miedo al vecino más fuerte o belicoso, temor de la ruptura del orden social y de las certezas.



Giotto, Capilla Scrovegni, Padua, c. 1306

La vida en el Medioevo era muy dura y el hombre se veía obligado a buscar una vía de fuga a través del sueño, a través de las maravillosas historias que muchas veces eran heredadas del pasado y se convertían en el antídoto para los males del presente. Hay una cierta relación entre los problemas económicos, las guerras, las epidemias, carestías y el retorno de lo irracional, ya que este cumple una función onírica, ayudando a olvidar de los problemas, escuchando las narraciones de aventuras maravillosas. En estas, las hadas ayudaban a los mortales, los malvados eran castigados y los que luchaban contra los monstruos conseguían el honor y la fama. Con

---

<sup>34</sup> SEVILLA, I., *Etimologías. Edición bilingüe*, XI, 3, 1 – 4, Madrid, BAC, 1982, p. 48.

el progreso del conocimiento y la toma de conciencia de la triste realidad, los monstruos se convirtieron en un modo de evasión del presente y abandono de la realidad.

Uno de los medios de transmisión de los monstruos al hombre medieval fueron las fábulas, relatos de corta extensión protagonizados principalmente por animales y precedidas o concluidas por un consejo moral. El griego Esopo (s. VI a.C.), el más conocido de los escritores antiguos de fábulas, nos ha legado historias en las que los animales simbolizan vicios o virtudes del hombre. En el mundo romano, la fábula no aparece como género hasta el siglo I, con Horacio, Fedro y Aviano (s. IV). En Fedro, los elementos que usaba Esopo como los animales parlantes o la simbolización de vicios y virtudes, se convierten en instrumentos de crítica social, describiendo los abusos de los gobernantes y de los poderosos frente a la impotencia del pueblo. Pero la fábula se hizo muy popular en la Edad Media ya que fue usada por los moralistas y los predicadores. Los animales, cercanos e inferiores al hombre servían para describir actitudes y modos de vida. Este género literario ha pasado hasta nuestros días convertido en cuentos infantiles y dibujos animados.

Otra forma de transmisión fueron los bestiarios medievales, que arrastraban toda una tradición envuelta en fabulas, miedos y fantásticas creencias. El *Physiologus* fue el libro de historia natural más popular en Europa hasta el siglo XIII, siendo su fama e influencia solo comparable con la Biblia. El *Physiologus* es el termino griego para designar ‘al Naturalista’, una autoridad que nos habla de los animales, las plantas y las piedras, aunque no como experto en ciencias naturales, sino como quien interpreta la naturaleza bajo la luz de la moral, iniciando al lector en los misterios divinos. En palabras de Nilda Guglielmi se podría definir como una obra pseudo científica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos<sup>35</sup>. De gran éxito durante la Edad Media, su popularidad declinó en el siglo XIII para perderse en el Renacimiento.

El origen habría que situarlo en la Alejandría de los siglos II – V, y aunque el autor es desconocido, algunos manuscritos griegos mencionan como posibles redactores a

---

<sup>35</sup> GUGLIELMI, N., *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Madrid, ed. Eneida, 2002, p. 7.

San Gregorio, San Jerónimo, San Juan Crisóstomo, San Basilio o San Epifanio. La primera versión en siríaco carecía de alegorías moralizantes, siendo un tratado científico que además estaba ilustrado. Fue copiada y traducida a diferentes lenguas en repetidas ocasiones, por lo que sufrió muchas transformaciones.

El *Physiologus* primitivo comprendía 48 capítulos relativos a los animales (41), piedras (5) y plantas (2) dispuestos sin un criterio preciso. Cada capítulo estaba estructurado en dos partes, una científica que describía las peculiaridades y el comportamiento de los elementos estudiados y una alegórica de significado simbólico, habitualmente teológico – religioso. Las fuentes usadas para la descripción y la interpretación de los animales fueron las fabulas de la mitología griega, la Biblia, Aristóteles y Plinio.

La obra fue escrita con fines didácticos, y es más un manual de doctrina cristiana que una síntesis de los conocimientos científicos, ya que en muchas ocasiones, se adaptan los datos naturales a las exigencias de la interpretación simbólica y alegórica. No se ha de buscar en el *Physiologus* o en los bestiarios que derivaron de él una base científica, ya que abundan las descripciones de elementos fantásticos y los comportamientos se ajustaban a las exigencias de la exegesis alegórica y del simbolismo.

Tuvo una difusión extraordinaria gracias a las numerosas traducciones, más o menos ampliadas, que aparecieron a partir del siglo V. Los añadidos a esta obra impiden conocer el núcleo originario de la misma.

La traducción latina más difusa en Occidente es la llamada ‘Versión B’, datada en el siglo VIII, la más alejada de la fuente griega ya que elimina casi una decena de artículos, añade información naturalística de otros textos científicos de la antigüedad, modifica la interpretación alegórica – moral y hace un mayor uso de las citas bíblicas. Esta versión constituye el núcleo central del *Physiologus* latino y de los bestiarios. De ella surgieron además los llamados *Dicta Chrisostomi de naturis rerum*, derivó el *Physiologus rimado de Montecassino* o se inspiraron los bestiarios del siglo XIII de Guillermo de Normandía, de Phillippe de Thaon y de Pierre de Beauvais, los cuales usaron además las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.

La influencia del *Physiologus* fue fundamental en el Medioevo, ya que sirvió como repertorio de símbolos para la predicación y para las artes figurativas, fuente de inspiración para la lírica religiosa y profana. Además, algunos documentos hablan de un uso escolástico del *Physiologus* latino para la enseñanza moral y religiosa. La concepción de la naturaleza subordinada a la teología recorrerá todo el pensamiento medieval, ya que, para ellos, cada objeto material poseía, antes de la apariencia visible y de otra función, la de signo o espejo de verdad espiritual, enseñanza o virtud. Perduró hasta el Renacimiento ya que tardó en dejar de tener valor científico debido a la lentitud con la que las consideraciones de la nueva ciencia calaron en determinados sectores de la población. De esta forma, pudo persistir como literatura fantástica, pasando de ser una imagen de la realidad a una tergiversación de la misma<sup>36</sup>.

Durante los siglos XII – XIII se produjo una proliferación de las redacciones latinas del *Physiologus*, con variaciones y añadidos como elementos de las Etimologías de San Isidoro, de Opiano de Apamea, Solino, Claudio Eliano, San Ambrosio y Rabano Mauro. Tomando el nombre de Bestiarios, fueron la clave de lectura para las interpretaciones alegóricas de la naturaleza, ya que se mezclaban alegorías religiosas, moralizantes, conocimientos y prejuicios naturalistas relativos a los manuales de zoología de la Antigüedad Tardía.

Los bestiarios evolucionaron hacia compilaciones cada vez más amplias donde el nexo primitivo entre nociones zoológicas y alegóricas se iba diluyendo<sup>37</sup>. El género continuó en el siglo XIV adecuándose a las exigencias de una nueva clase emergente, interesada más en las enseñanzas morales, prácticas y en los consejos para conquistar la vida eterna, que en las cuestiones teológicas o doctrinales. Así surge el Bestiario moralizado, de carácter ético – moral en el cual aparecían animales fantásticos como los sátiros.

Para la mentalidad simbólica medieval, todo lo que pudiese ser nombrado podía existir, por lo que proliferaban los animales del bestiario en las decoraciones de las

---

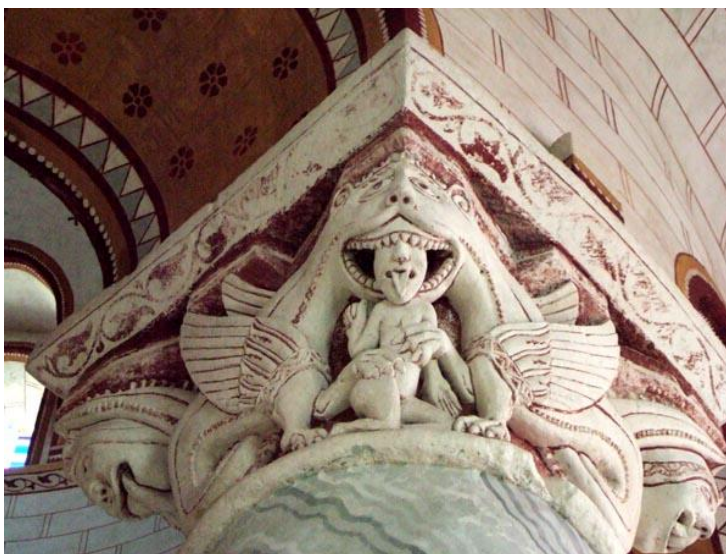
<sup>36</sup> GUGLIELMI, *op. cit.*, p. 24.

<sup>37</sup> ZAMBON, F., *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2010, pp. 25 – 45.

iglesias y en los emblemas nobles. Bernardo de Claraval, en la Apología a Guillermo, arremete contra los monstruos fantásticos que poblaban las iglesias:

*Se ve aquí, por todas partes una tan grande y prodigiosa diversidad de toda suerte de animales que en los mármoles, más bien que los libros, podrían servir de lectura, y se pasaría aquí todo el día con más gusto en admirar cada obra en particular que en meditar la ley del Señor*<sup>38</sup>

Su razonamiento estaba dentro del pensamiento y programa cisterciense, que luchaba contra cualquier forma de lujo en las iglesias y los claustros, porque esto distraía al monje de la lectura. Bernardo condena las imágenes fantásticas y la curiosidad por estas, ya que se había perdido la primitiva función simbólica de las representaciones<sup>39</sup>.



Iglesia de Saint-Pierre, Chauvigny, Francia, s. XII

El público continuó apreciando los bestiarios hasta el siglo XIV, cuando las exploraciones geográficas y las especulaciones médicas pusieron de moda una nueva zoología, que no dejaba de ser fantástica.

La naturaleza fue el centro de otro tipo de obra característico del siglo XII, la *summa* o enciclopedia natural, como la obra de Tomás de Cantimpré (1200 – 1274), autor de *De natura rerum*, Alberto Magno y su *De animalibus* en el que, además de

---

<sup>38</sup> BERNARDO, S, *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, 'Apología a Guillermo, abad de Saint – Thierry', p. 150.

<sup>39</sup> SEBENICO, S., *I mostri dell'occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Tesi dottorale, Università degli studi di Trieste, 2005, p. 56.

hacer una traducción de los 19 libros de Aristóteles, trata cuestiones biológicas de carácter general sobre la composición material del cuerpo de los animales y contiene todas las especies animales entonces conocidas.

Alberto Magno (c. 1193 – 1280), elevado posteriormente a la santidad, fue científico, filósofo, teólogo y naturalista de suma importancia en el siglo XIII. Sus observaciones de la Naturaleza, desde la filosofía natural, fueron concebidas durante los largos viajes que se vio obligado a realizar como Obispo de Regensburg. Fue un reputado maestro en escolástica, propagando en París escritos en griego y árabe, traduciendo, explicando, corrigiendo y añadiendo nuevas áreas de conocimiento a la filosofía de Aristóteles.

En su obra *De Animalibus* clasifica a las especies animales atendiendo a sus peculiaridades y a su especie, no por orden alfabético, además manifiesta su confianza en la disección de los animales para poder conocerlos mejor, insistiendo en que solo las pruebas experimentales tienen más valor que la especulación filosófica.

Explicó por ejemplo la disección del ojo del topo, el sistema nervioso central de los artrópodos como el escorpión y el cangrejo. Calificó a los delfines y focas como mamíferos sostenidos por huesos en lugar de cartílagos, con respiración traqueal. Su descripción de la morsa y la ballena fue muy precisa, estudiando el esperma de esta última. Además, desmitificó algunas creencias, como el renacimiento del Fénix de sus cenizas, la creencia de que el pelicano se abría el pecho para alimentar con su sangre a las crías, o que el sudor de las águilas fuese curativo. Era un naturalista en la Edad Media, la edad dorada de la superstición, con el suficiente coraje, claridad y seguridad de entendimiento para abandonar las historietas de milagros y superar los perjuicios de sus creencias religiosas en la materia<sup>40</sup>.

A pesar de que en la época del Humanismo y el Renacimiento todavía se creía en una zoología fantástica, comenzaron a necesitar la separación de los animales fantásticos de los reales. Se hizo patente la necesidad de un criterio universal de

---

<sup>40</sup> CASTILLO, M., 'Alberto Magno: precursor de la ciencia renacentista' en: *La ciencia de los filósofos*, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 91 – 106.

clasificación de los nuevos animales, ya que el tradicional procedía ordenando a los seres vivos de acuerdo a una escala de perfección cuyo fundamento se remontaba al Génesis bíblico. Dios creó en jornadas sucesivas criaturas de perfección creciente, de manera que resultaba de lo más natural ordenarlos de este modo. En el nivel más bajo se hallaba el coral, identificado como 'árbol marino lapidificado', pudiendo estos aparecer por generación espontánea, como afirmaba Aristóteles, mientras que los superiores siempre lo hacían mediante una pareja de progenitores.

Se realizaron agrupaciones de animales basadas en criterios funcionales (nadadores, voladores, reptiles y marchadores) y en criterios ecológicos (fauna acuática, subterránea, terrestre y aérea). Se consideraba de esta manera como peces a todos los seres que vivían en el agua, crustáceos, moluscos, carpas, ranas, ballenas, hipopótamos, castores, etc. La iglesia avalaba esta clasificación, concediendo por ejemplo su permiso para que se comiese carne de castor en cuaresma, como la de los demás peces<sup>41</sup>.

## LA CIENCIA Y LOS MONSTRUOS EN LA EDAD MODERNA

En el renacimiento se debilitó la teoría de que la tierra fuese plana y nadie creía ya en la existencia de dioses marinos, aunque sí que los océanos inexplorados estaban habitados por criaturas monstruosas capaces de hacer zozobrar grandes embarcaciones y devorar sin piedad a sus tripulantes.

Pierre Belon<sup>42</sup>, Guillaume Rondelet<sup>43</sup>, Conrad Gessner<sup>44</sup> y Ulisse Aldrovandi<sup>45</sup> son considerados los padres de la zoología moderna. Pierre Belon se ocupó del estudio científico de los animales marinos basándose en las observaciones que pudo hacer

---

<sup>41</sup> ALEMAÑ BERENGER, R., *Criptozoología, cazadores de monstruos*, Barcelona, ed. Melusina, 2010, p. 34.

<sup>42</sup> Pierre Belon (1517 – 1564), naturalista francés autor de *De Aquatilibus*, 1553.

<sup>43</sup> Guillaume Rondelet (1507 – 1566), autor de *Libri de Piscibus Marinis (1553)* y *Universae aquatiliium Historiae (1555)* en los que recoge sus observaciones personales en las costas del Atlántico y el Mediterráneo.

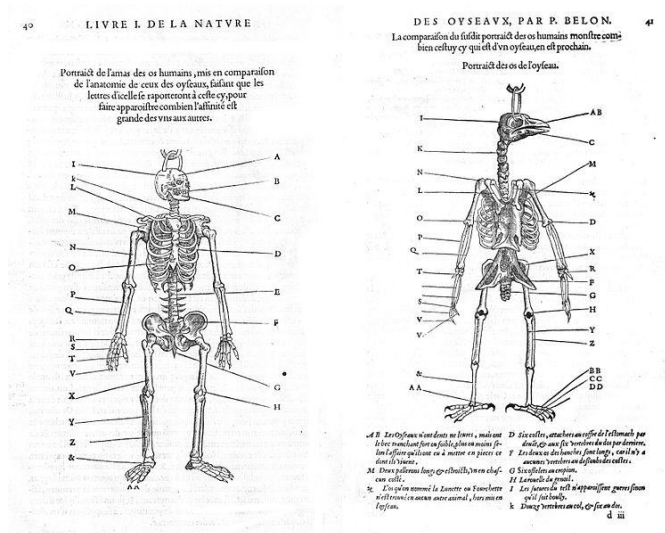
<sup>44</sup> Johann Conrad Gessner (1516 – 1565), se considera el padre de la zoología moderna con su libro *Historia Animalium (1551 – 1558)*

<sup>45</sup> Ulisse Aldrovandi (1522 – 1605), obra de carácter enciclopédico publicada parcialmente después de su muerte, *De reliquis animalibus exanguibus (1605)*

durante sus misiones diplomáticas por el Mediterráneo oriental. Llamo *aquatiles* a diferentes animales acuáticos, ya fuesen mamíferos marinos (ballenas, delfines o focas), mamíferos y reptiles de zonas fluviales (hipopótamos, cocodrilos o tortugas) o a animales invertebrados (moluscos, cangrejos). El termino peces heredaba el sentido medieval y se definía ecológicamente en función del hábitat del animal, y no de sus características particulares.

El interés por clasificar peces surgió en función de su comestibilidad, igual que sucedió en el caso de los vegetales que se habían clasificado siguiendo su eficacia e indicaciones terapéuticas. Los peces eran alimento, sirviendo este conocimiento a la gastronomía. Belon realizó

disecciones y estudió tres tipos de cetáceos, observó que respiraban por pulmones y comparó su esqueleto y corazón con los del hombre. Siguió este modelo en *Histoire naturelle des oiseaux* (1555) incluyendo un grabado en el que se comparaba el esqueleto de un pájaro y el de un hombre para mostrar las correspondencias morfológicas entre ellos. Esta comparación fue la primera aportación moderna a la anatomía comparada<sup>46</sup>.



Belon, 1551, esqueleto de ave

Muchos autores de finales del siglo XV o principios del siglo XVI recurrían a la literatura zoológica escrita en la Edad Media para encontrar modelos de animales que nunca habían visto o que nunca habían existido. El origen más común de las ilustraciones que no eran copias de otras precedentes es que fuesen realizadas o por el propio zoólogo o por un artista contratado por él. En disecciones o expediciones solía estar presente un artista que tomaba los oportunos apuntes, los cuales pasaban

<sup>46</sup> BARBERO, *op. cit.*, pp. 51 – 52.

posteriormente a manos de los grabadores que tallaban la madera y hacían las planchas. Nos han llegado los nombres de los autores de los libros de Historia Natural, los de algunos artistas que hacían los dibujos, pero en raras excepciones se conoce el nombre de los grabadores sino es por sus iniciales en las planchas.

Los científicos y artistas fueron los encargados en los siglo XVI y XVII de transmitir los avances y conocimientos zoológicos a la sociedad, los primeros asentando las bases de la zoología y desmintiendo o corroborando lo que la tradición había transmitido y los artistas dando forma a las nuevas especies y a las inexistentes transmitidas por la mitología.

El uso del microscopio dio la posibilidad de observar detalladamente el interior de insectos y otros invertebrados, pero también de descubrir animales microscópicos. El microscopio compuesto<sup>47</sup> (dos lentes montadas en tubos) no se perfeccionó hasta 1729, aunque generaba muchos problemas cromáticos, de iluminación o por deformación de lo visualizado. A partir de ese momento, el microscopio ha sido utilizado por las investigaciones científicas de forma habitual.

El material zoológico que se traía desde otros continentes a Europa despertaba la curiosidad y el interés por el coleccionismo de animales. Aparecieron primero las casas de fieras que dieron lugar a los primeros zoológicos, un hábito que se remonta a la época de los faraones<sup>48</sup>, continuado posteriormente por los griegos, romanos y durante el Medievo. En el siglo XVI se representaban a los animales en láminas, coleccionadas en lugar de animales disecados, guardadas en cuadernos adhesivos, que suponían en ocasiones los únicos testimonios de los animales exóticos conocidos en Europa. Un ejemplo de ello es la colección de láminas encargada por Rodolfo II (1552 – 1612).

En el Renacimiento surgen los gabinetes de curiosidades, cámaras de maravillas o *wunderkammer*, los antecesores de los museos. Contenían extraños objetos

---

<sup>47</sup> Inventado por Zacharias Janssen en 1590.

<sup>48</sup> Encontrado en el 2009 en las excavaciones de Hierakonpolis, 3500 a.C. Se han encontrado, junto a las tumbas de personas de alto rango, 52 animales entre los que se encuentran un elefante africano, un hipopótamo, dos babuinos, un cocodrilo, 15 ovejas, 28 perros, etc. Por la dentición han podido averiguar que se mantuvieron en cautividad.

pertenecientes a los tres reinos de la naturaleza, con el interés orientado hacia lo pintoresco, curioso o desconocido, más que a lo científico, por lo que el monstruo tenía cabida. Se ordenaban los objetos por criterios estéticos y no taxonómicos, así se podían hallar fósiles al lado de las conchas. El interés por estos elementos, unido a diferentes problemáticas, como los saqueos que eventualmente se producían, dieron lugar a la elaboración de catálogos ilustrados de los materiales expuestos, tratando de ser un estudio exacto de lo que representaba, ya que su objetivo era el orientar visualmente<sup>49</sup>.

Además de las colecciones que crearon naturalistas tales como Ulisse Aldrovandi (1522 – 1605) en Bolonia, Athanasius Kircher (1602 – 1680) en Roma o Ferrante Imperato (1550 – 1626) en Nápoles, todos los grandes soberanos, desde los Medici, a los Habsburgo y los Borbones, reunieron importantes colecciones iconográficas relacionadas con los animales. Cósimo de Medici (1398 – 1464) fue el primero en crear una galería de Historia Natural.

Los libros de viajes de la Edad Media es un género que recopila obras de muy diversa índole. En primer lugar las guías de peregrino, descripciones de lugares santos<sup>50</sup>, a las que a partir del siglo XIV unen a la descripción su experiencia personal<sup>51</sup>. Las empresas de los cruzados, relatos de embajadores o misioneros y guías de mercaderes también fueron recogidas como narraciones históricas.

Autores de la antigüedad recogen en sus obras animales fantásticos relacionados con países extraños y desconocidos, Aristóteles, Ctesias, Plinio o San Isidoro. Aunque sus obras no se pueden considerar como libros de viajes, su lectura provocó las inquietudes de los viajeros en siglos posteriores que temían encontrar en las tierras lejanas los monstruos descritos en ellas.

Los libros de viajes fueron importantes, ya que además de plasmar sus propias vivencias en los recorridos por todo el mundo, se ayudaban de relatos de otros

---

<sup>49</sup> BARBERO, *op. cit.*, p. 63.

<sup>50</sup> Por ejemplo: de Theodosius (s. VI) *De situ terrae sanctae* o de Beda (s. XI) *De locis sanctis*.

<sup>51</sup> Por ejemplo: los escritos de Guillermo de Boldensele o Ludolfo de Sudheim.

viajeros, enciclopedias de la época y su propia imaginación. En ellos se daba cabida a numerosos elementos míticos, fabulosos y fantásticos.

Los primeros viajes de los europeos al Extremo Oriente en el siglo XIII iniciaron esta corriente, siendo el *Libro de las maravillas* (1356/57) de Juan de Mandaville el ejemplo más representativo. Fue Marco Polo (1254 – 1324) y su *Libro de las maravillas o Million* el que mayor impacto causó en el mundo medieval, abriendo perspectivas insólitas en todos los campos de la cultura e inspirando a viajeros posteriores como Cristóbal Colón. Marco Polo, comerciante veneciano, fue capturado y recluido en la cárcel de Venecia después de haber perdido una batalla los venecianos contra los genoveses. Allí dictó a Rustichello de Pisa, su compañero de celda sus experiencias durante veinticuatro años de viajes comerciales en las tierras asiáticas. A pesar de que se correspondía con la realidad, ya que ofrecía multitud de datos antropológicos, históricos y caminos para la evangelización de los misioneros, en el momento fue considerado un conjunto de fabulas. Pero su libro circuló por toda Europa y muestra de ellos son los casi ciento cincuenta manuscritos que se conservan.

Sin embargo en estas narraciones no encontramos referencias a monstruos marinos los cuales estará ausentes hasta las obras de los cosmógrafos del siglo XVI. Estos viven en una época completamente diferente ya que se ha comenzado con la expansión ibérica, los grandes viajes ultramarinos y la apertura del inmenso Océano Atlántico.

El ejemplo que más repercusión tendrá será el proporcionado por la *Carta Marina*<sup>52</sup> de Escandinavia elaborada por Olao Magno (1490 – 1557) en 1539. En 1526, tras llevarse a cabo la reforma, el arzobispo de Uppsala, Olaf Storr tuvo que emigrar de Suecia por ser católico y se trasladó a Roma cambiándose el nombre por Olaus Magnus, llevando consigo todos sus conocimientos acerca de la naturaleza y la historia de los países y mares nórdicos. Olao poseía además una enorme fantasía, lo que le permitió poblar de monstruos marinos los mares septentrionales, con su obra *Historia de gentibus septentrionalibus*, publicada en Roma en 1555 y traducida posteriormente

---

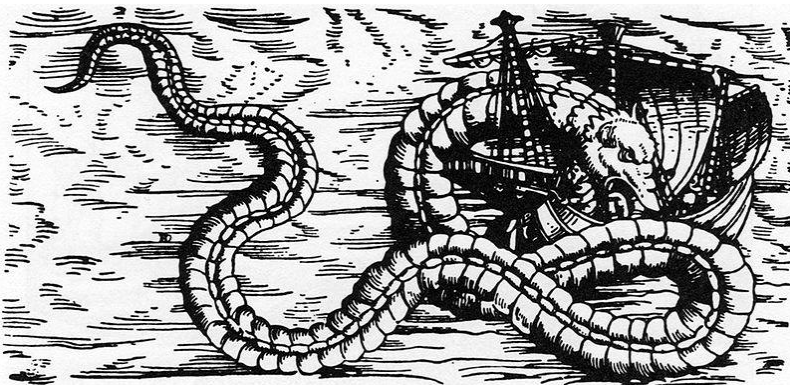
<sup>52</sup> Ver apéndice, p. 133.

a todos los idiomas cultos. El libro XXI está dedicado a *De piscibus monstrosis* en el que podemos encontrar seres que ya habían sido reflejados en la Carta Marina. En el prefacio de dicho libro podemos leer la visión de Olao Magno sobre el océano:

*En este océano tan ancho, orgulloso, blando y fértil, cuando la naturaleza, en parto constante y sublime, deposita las semillas generadoras, hacen su aparición muchos seres monstruosos*<sup>53</sup>.

Olao Magno apunta también como estos animales son crueles e infunden horror a aquellos que los veían, produciendo espanto, ya que uno solo de estos monstruos era capaz de sumergir grandes naves repletas de marineros<sup>54</sup>. El obispo de Uppsala será el responsable de

trasladar el hábitat de los monstruos marinos del lejano Océano Indico a los mares del Atlántico norte, llenándolos de peligros



y amenazas, y sirviendo además sus ilustraciones y descripciones de inspiración a números autores posteriores.

Uno de estos autores influenciados por Olao Magno fue Sebastian Münster (1489 – 1552) quien publicó la *Cosmographiae universalis libri VI*, uno de los libros más leídos del siglo XVI, gracias en parte a sus ilustraciones. En el libro IV encontramos la *Tabula monstrorum marinorum*<sup>55</sup> en la cual se muestra la visión de los mares septentrionales poblados de criaturas monstruosas, usando para sus ilustraciones y como fuente citada el trabajo de Olao Magno. Abraham Ortelius (1527 – 1598) publicó en Amberes el atlas *Theatrum orbis terrarum*, en el cual incluyó en el mapa dedicado al Océano Pacífico la misma imagen de la ballena atacando a un navío, aunque esta vez como elemento

---

<sup>53</sup> MAGNO, O., *Historia de las gentes septentrionales*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 521.

<sup>54</sup> MAGNO, *op. cit.*, p. 529.

<sup>55</sup> Ver apéndice, p. 133.

decorativo. El mapa dedicado a Islandia fue extraído casi literalmente de la obra de Olao Magno<sup>56</sup>.

En el siglo XVI dos aspectos importantes cambiaran el cariz de este tipo de literatura: en primer lugar la imprenta, que servirá para editar los manuscritos medievales de viajes, y el descubrimiento de América, que abrirá las puertas al occidente europeo de una nueva parte del mundo desconocida hasta ese momento. La exploración del Nuevo Continente llevará a descripciones de la naturaleza más objetivas. Sin embargo, en los primeros viajes de expedición, las únicas referencias de lo que se podían encontrar los viajeros eran las obras escritas anteriormente. Así, Colón poseyó un ejemplar de la *Historia Natural* de Plinio y el *Libro de las maravillas* de Mandeville, influido por el cual afirmó haber visto hombres con hocico de perro.

## **MONSTRUOS CONTEMPORÁNEOS, LA CRIPTOZOOLOGÍA Y EL CINE**

A finales del XVIII el mundo académico estaba dividido entre dos opiniones contrapuestas, según se admitiese o no la posible extinción de especies animales en el pasado, cuestión que desestabilizaba el plan divino de la Creación. Hume (1711 – 1776), pensaba que no era posible la extinción de una especie, pero surgían problemas a la hora de explicar qué eran las piedras con forma de huesos y conchas que se desenterraban de vez en cuando. Los antiguos griegos los explicaban como antojos de la naturaleza, pero en el siglo XIX esta no era una respuesta plausible. Eran el resultado de la petrificación de criaturas vivas, o de partes suyas.

Pausanias, en torno al año 150, narró las maravillas naturales o culturales que se podían ver en sus viajes y describió como testigo presencial en torno a una docena de yacimientos fósiles por todo el mundo griego. Sus narraciones estaban acompañadas de especulaciones sobre los dueños de tales huesos: gigantes, héroes de la mitología

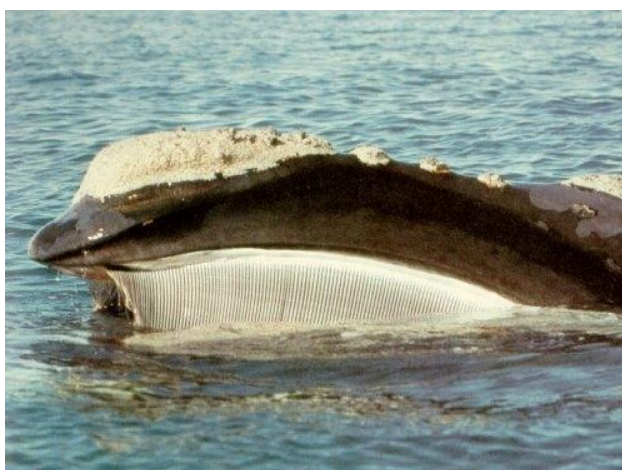
---

<sup>56</sup> Ver apéndice, p. 134.

clásica y algunos seres fantásticos como el grifo. Huesos que eran consagrados a los dioses como ofrendas en los templos griegos<sup>57</sup>.

Junto a los huesos y las leyendas que circulaban por las ciudades y pueblos, se añadían las pruebas físicas de la existencia de estos grandes monstruos. Los varamientos de ballenas que ocasionalmente se producían en las playas de todo el mundo congregaban a un gran número de personas que, fascinadas, no dudaban en contar lo que habían visto, muchas veces tergiversando la realidad por los estados de descomposición de los animales que hacían que no pareciesen lo que realmente eran o por usar la fantasía para darle más énfasis al hallazgo, y asemejarlos a estos cuentos.

Olaio Magno nos informa de un ejemplo de estos portentos naturales, un pez monstruoso encontrado por un cierto noble anglicano en las costas noruegas en 1532. Hay que destacar que para que estos avistamientos fuesen considerados como reales, y no una mera exageración de los lugareños,



era necesario que un miembro respetable de la comunidad diese el visto bueno a estas apariciones esporádicas. El monstruo en cuestión fue encontrado en la costa de Tynemouth, al este de Inglaterra<sup>58</sup>, tenía treinta costillas en los costados, tres vientres y treinta gargantas, cinco de las cuales eran enormes y unas laminas corneas adheridas al paladar, algo que Olaio asegura no es una fabula de Polidoro, sino una cosa totalmente verdadera<sup>59</sup>. Su descripción de las laminas corneas nos hace pensar en que el ejemplar probablemente fuese algún tipo de cetáceo sin dientes o misticeto los

---

<sup>57</sup> Por ejemplo dos huesos, uno de ellos un fémur fósil de rinoceronte lanudo del pleistoceno, trasladados a la Acrópolis de Atenas y al templo de Hera en la isla de Samos en el siglo VII a.C.

<sup>58</sup> Hay que mencionar que habitualmente se pueden leer noticias sobre monstruos que aparecen en estas playas, que por regla general son *Regalecus leceus* o pez cinta, unos arenques que viven en las profundidades y que pueden llegar a medir 9 metros de largo. Noticia del 25 de Febrero de 2009: <http://www.thejournal.co.uk/news/north-east-news/monster-deep-found-tyemouth-4488690>

<sup>59</sup> MAGNO, *op. cit.*, p. 535.

cuales poseen esta característica, como la ballena azul (*Balaenoptera musculus*), el roqual (*Balaenoptera musculus*) o la ballena franca austral (*Eubalaena australis*). Ejemplo del desconocimiento que se tenía en el siglo XVI de la naturaleza de las ballenas es el comentario posterior de Olao Magno que apunta que no se veían dientes, de donde se colige que no se trataba de una ballena, ya que, se dice, las ballenas tienen dientes<sup>60</sup>

El ambiente intelectual del siglo XVIII podía no ser propicio a primera vista para las referencias a los monstruos marinos. Sin embargo en la época de la Ilustración nacerá una criatura nueva, el Kraken al que Linneo incluirá dentro de los cefalópodos, pero sin otorgarle ningún carácter monstruoso ni destructivo especial. Las narraciones sobre monstruosas criaturas marinas de muchos brazos aparecen en diferentes fuentes antiguas, como en Plinio el Viejo que narra un ataque de un pulpo gigante a un comerciante de pescado en Cartagena. Aunque exagerada y novelada, la presencia de estos moluscos se puede rastrear en diferentes obras artísticas como vasijas griegas, grabados japoneses, mosaicos romanos, etc.

El obispo de Bergen, Erik Pontoppidan (1698 – 1764) en su *Historia natural de Noruega*, 1752/53, describe al kraken como un animal del tamaño de una isla flotante, resultando un peligro para los marineros por el inmenso remolino que formaba al descender hacia las profundidades marinas, siendo capaz de sumergir un barco en el fondo del océano.

Esta criatura pertenecía a la imaginaria popular escandinava, siendo tan antigua como la cultura oral de esas zonas. En algunas leyendas está descrito como un



---

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 535.

gigantesco pulpo, en otras como una descomunal medusa o un horrible dragón marino. La aparición de algunos calamares gigantes en las orillas y las narraciones marineras de las luchas que se llevaban a cabo entre estos seres y las embarcaciones sirvieron de caldo de cultivo para la creación de algunos episodios de *20.000 leguas de viaje submarino* (1869) de Julio Verne, quien, describe una de estas batallas entre el barco Nautilus y varios de estos animales.

Los colosales cefalópodos que habitan en las profundidades oceánicas medias pueden ser los propulsores de todas estas historias. Los más grandes encontrados miden unos 15 metros con los



tentáculos extendidos, aunque se han encontrado restos en los estómagos de otros animales que llevan a pensar que pueden medir hasta 30 metros. En 1959, después de una serie de hallazgos, científicos estadounidenses llegaron a la conclusión de que pueden existir cefalópodos cuyos tentáculos miden 42 metros, de lo que resultaría un ser aterrador. No ofrece duda la veracidad de la existencia de los cefalópodos monstruosos, cuyas esporádicas apariciones han alimentado toda clase de mitos y leyendas sobre horripilantes espantos marinos.

En el siglo XIX se estudió de forma intensa la zoología marina. En 1819 durante un crucero por la Bahía de Baffin, Sir John Ross señaló la presencia de estrellas de mar a 700 metros de profundidad y gusanos a 1800 metros, pero pasaron desapercibidas, ya que en 1847 se celebró el hallazgo por una expedición Antártica de animales a las mismas cotas de profundidad. En 1859 se descubrieron animales marinos fijados a un cable telegráfico en el Mediterráneo a una profundidad de 2160 metros.



Otis Barton dentro de su Batiscafo,  
1930

Diversos descubrimientos posteriores de la fauna marina que vive a grandes profundidades hicieron ver el desconocimiento que se tenía. En 1934 el zoólogo William Beebe (1877 – 1962) y Otis Barton (1899 – 1992) construyeron un batiscafo para sumergirse a 903 metros, y en 1949 otro que llegaba a los 1372 m.

Un ejemplo de los misterios que guarda el océano es el descubrimiento que hizo el buque alemán Vivaldi entre 1898 y 1899. A su paso por el Atlántico tropical, llegó a pescar a 1.000 m de profundidad un extraño pulpo bautizado en 1901 como *Vampyroteuthis infernalis*, siendo identificado antes de la segunda Guerra Mundial como un ‘fósil viviente’, supuestamente extinguido desde hacía 170 millones de años<sup>61</sup>.

Uno de los científicos de más renombre y más conocidos a nivel popular fue Jacques Cousteau (1910 – 1997) quien, con sus documentales que mostraban la vida submarina de una forma

completamente nueva cambió por completo la visión que la sociedad tenía del océano. Sirviéndose de una nueva tecnología submarina que él mismo había construido, la escafandra autónoma, hizo que el medio marino se convirtiese en algo familiar para millones de personas. En su primer libro,



Jacques Cousteau buceando con su escafandra autónoma

publicado en 1953, *The silent world (El mundo del silencio)*, ayudó a conjurar el miedo a los océanos, *Los monstruos que hemos encontrado parecen totalmente inofensivos*<sup>62</sup>

Actualmente, el inventario de la fauna mundial abarca alrededor de un millón de especies, una cantidad que podría ser menos de una decima parte del total. Las estimaciones oscilan entre los 4’5 millones y los 80 millones de especies, lo que nos deja un conocimiento de un 2% del total.

---

<sup>61</sup> ALEMAÑ BERENGER, *op. cit.*, p. 73.

<sup>62</sup> ROMAN, J., *Ballena*, Barcelona, editorial Melusina, 2008, p. 153.

Aún así, en el mundo actual apenas hay cabida para la esperanza de encontrar grandes animales todavía desconocidos, si no es en el reino de la fantasía y el subconsciente del género humano. Allí se guarecen los monstruos de aspecto reptiliano, los ogros velludos, las fieras descomunales y toda clase de trasgos espantosos, hombres y dragones.

Sin embargo, siempre hay personas que piensan que a pesar de las evidencias todo es posible. Este el caso de Bernard Heuvelmans (1916 – 2001), fundador en 1955 de una rama de la zoología denominada ‘Criptozoología’, la ciencia de los animales que permanecen ocultos. Atraído por los rasgos inusuales de criaturas poco o nada estudiadas, tomó conciencia de lo importante que eran las declaraciones de testigos ocasionales que afirmaban haber avistado animales desconocidos, informes de viajeros aislados, leyendas náuticas a menudo fantásticas, huellas, restos sangrientos, figuras tradicionales y algunas fotografías.



Primera fotografía del Monstruo del Lago Ness, Surgeon's photography, 21 Abril 1934

Su primer libro *Sur la Piste des Bêtes Ignorées (Tras la pista de animales desconocidos)*, 1955, fue fundacional para esta nueva rama de la ciencia. Fundó además el Centro Francés de Criptozoología en 1975. Su entusiasmo contagió a numerosas personas, del ámbito científico, literario o simples curiosos y aficionados empeñados en la búsqueda de especies asombrosas. Loren Coleman es hoy en día una de las máximas autoridades en el campo de la criptozoología, ya que además de haber realizado numerosas investigaciones y de haber escrito varios libros sobre la material, ha abierto el único museo de criptozoología del mundo en su casa de Maine<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> <http://cryptozoologymuseum.com/>

## LOS MONSTRUOS EN EL CINE

Como hemos podido ir viendo a lo largo de esta breve historia cultural, los monstruos han estado presentes desde los inicios de la humanidad, y todavía nos acompañan. Continúan en nuestros días de muchas maneras diversas, no solo en la literatura y la imaginación. La sombra de la aberración moral o física es omnipresente en los medios de comunicación, desde las noticias con sus sangrientos terroristas, sus dictadores megalomaniacos, sus torturadores carniceros. Los reality shows con sus particulares freaks, la televisión y la prensa nos convierten en espectadores de las constantes roturas de la delgada línea que separa lo “normal” de lo “anormal”. Medios híbridos como la publicidad también usan al monstruo, prestado del cine o inventado. En los juguetes de niños, los videojuegos, los juegos de rol, en las ficciones, los comics, relatos, novelas, las mascotas publicitarias y en las series de televisión hace su presencia el monstruo moral o físico, cruzando de un medio a otro de forma habitual.

En el cine, el monstruo, por regla general, es un ser vivo de gran envergadura. El miedo a la criatura gigantesca es puro temor a ser dominado e incluso eliminado por algo demasiado grande para nuestra fuerza física, triunfando siempre el intelecto, lo que nos separa de ellos. Nuestra confusión respecto a los gigantes naturales es considerable, sobre todo porque olvidamos que, en términos absolutos, el ser vivo más letal para el ser humano es el mosquito transmisor de la malaria o los virus como el SIDA. Las bacterias y virus entendidas como monstruos no aparecieron en el cine hasta 1971 con *La amenaza de Andrómeda* según una novela de Michael Crichton. Posteriormente, florecieron las películas de este tipo de temáticas, sobre todo ante las amenazas, reales o no, del nuevo milenio.

Los animales cinematográficos representan un tipo de monstruosidad denominada ‘física’ por algunos autores, para diferenciarlos de los monstruos ‘morales’, seres humanos que aterrorizan por sus conductas aberrantes hacia sus semejantes. El monstruo físico, una criatura no humana o una persona de aspecto anormal tendente a la animalidad (el hombre lobo, o el reciente *Hulk*), aparece en películas simples en cuanto a la trama, dominadas siempre por el suspense en diferentes grados, pero sofisticadas como espectáculo visual ya que la revolución de los efectos especiales en

el cine está en relación directa con su multiplicidad. Estas películas son indicador de los miedos de la sociedad y de su poder económico y tecnológico. *Parque Jurasico*, por ejemplo, es relevante como fabula moral sobre los abusos de la ciencia, pero también demuestra hasta dónde llega Hollywood en su búsqueda por el beneficio comercial, con la universalización y mercantilización exhaustiva del monstruo. Las técnicas de efectos especiales han hecho posibles a las criaturas, haciéndolas un mundo en sí mismas, convirtiéndose en protagonistas más allá de las historias (sin ir más lejos, el tiburón de *Jaws*, en sus posteriores apariciones va haciéndose más vengativo, más malvado, retorcido, sofisticado y grande) en una búsqueda continua de hiperrealismo, de que el ser se parezca lo más posible a la realidad.

*Tiburón* amplió el horizonte del cine de monstruos que pasó de ser un producto de serie B a ser el objeto principal del cine de gran presupuesto orientado al gran éxito de taquilla. A partir de los años setenta, el monstruo de Hollywood toma presencia en las salas y en los gustos del público, llegando a cotas de alta perfección hiperrealista por los nuevos medios digitales de creación de personajes. Pero eso no significa que sean buenas películas ya que, por regla general, sus altos presupuestos se invierten en efectos especiales y estrellas de cine con salarios imposibles, pero no en buenos guiones, con una trama original y suspense. Los títulos de películas



*Piraña, 1978*

sobre animales monstruosos, terroríficos y sanguinarios son numerosos, y se pueden incluso relacionar según los seres vivos:

En primer lugar hay que señalar a las que tienen como protagonistas sobre todo a los peces considerados como carnívoros y en menor medida a las orcas: *Orca, la ballena asesina*, 1977 (siguiendo la estela de *Jaws*, pero en este caso, una orca), *Piraña*, 1978 (dio un giro al género al introducir en su argumento un toque de humor negro), *Deep rising*, 1998 (una serie de monstruos marinos atacan un crucero de lujo), *Deep Blue sea*, 1999 (tres tiburones gigantes han sido mutados genéticamente de tal manera que son más inteligentes que los humanos y asolan una plataforma científica),

*Sharks in Venice*, 2008 (un tiburón que hace estragos en los canales protagoniza la que fue nominada como peor película de la historia), además de todas las secuelas de la película *Jaws* en los años 1978, 1983, 1987 y 1995, en orden decreciente de calidad.

Respecto a los reptiles, son dos los tipos de seres que aparecen, serpientes características por su tamaño o por su número, y los dinosaurios o reptiles prehistóricos: *King Kong*, 1933 y 1995 (un gorila gigante es llevado a Nueva York para su exhibición, desatándose el caos cuando el animal escapa y rapta a la protagonista), *Parque Jurasico*, 1993 (los juegos a ser Dios de un científico ponen en peligro a un grupo de investigadores recluidos en una isla, con tres secuelas de momento y la cuarta proyectada para el 2015), *Anaconda*, 1997



*Parque Jurasico*, 1993

(una serpiente gigante ataca a un grupo de científicos, también con cuatro secuelas), *The relic*, 1997 (un ejemplar de reptil gigante muta y trata de exterminar a todos los que tiene a su alrededor), *Godzilla*, 1998 (un monstruo jurásico asola una ciudad<sup>64</sup>), *Serpientes en el avión*, 2006 o *Serpientes en el tren*, 2006 (dos películas con el mismo argumento, un grupo de personas atrapados en espacios cerrados son atacados por serpientes),

Los insectos son los animales más abundantes y más cotidianos, pero también los que causan más terror a algunas personas: *Cuando ruge la marabunta*, 1954 (una plaga de hormigas devoradoras devasta una plantación amazónica), *Enjambre*, 1978 (una plaga de abejas asesinas africanas en busca de su reina acosan a una población en Texas), *Aracnofobia*, 1990 (una idílica localidad californiana se ve invadida por una plaga de arañas amazónicas), *Mimic*, 1997 (una científica muta a una cucaracha gigante que asolará la ciudad de Nueva York).

---

<sup>64</sup> *Godzilla* o *Kaiju* (monstruo gigante) es un ser creado por el imaginario japonés, proveniente de su miedo después de los bombardeos de la Segunda Guerra mundial, apareció en pantalla por primera vez en 1954 en la película *Gojira*. Después se hicieron 28 películas como protagonista y el *remake* estadounidense de 1998.

Aunque menos habituales que los anteriores, también hay otra serie de animales más o menos conocidos y cercanos por el hombre que han sido los protagonistas de este tipo de películas: *La pequeña tienda de los horrores*, 1960 (una extraña y manipuladora planta carnívora devora a todos los que entran en el establecimiento), *Los pájaros*, 1963 (los pájaros atacan sin motivo alguno a una tranquila población), *Gremlins*, 1984 (unos adorables seres que se convierten en diabólicos si se les moja, les da la luz solar o comen después de media noche), *Critters*, 1986 (unos alienígenas llegan del espacio y atacan a un grupo de humanos), *Congo*, 1995 (unos científicos son atacados por un salvaje y sangriento gorila), *The ghost and the darkness*, 1996 (unos obreros son masacrados por dos leones), *Bats*, 1999 (una plaga de murciélagos mutados genéticamente invade otra población de Texas con



*Black sheep, 2006*

intromisión militar), *Bear*, 2010 (un oso se venga de la muerte de su compañera atacando a los humanos), *Willard*, 1971 (un apasionado de las ratas crea un ejército de estos animales para atacar a sus crueles compañeros), *Ben*, 1972 (un chico es el mejor amigo de una rata llamada Ben, líder de un grupo de estos animales asesinos), *Cujo*, 1983, *Watchers*, 1988, *Man's best friends*, 1993 (perros asesinos que atacan a las personas) y *Black sheep*, 2006 (un científico trata de crear la oveja perfecta, pero consigue un rebaño sangriento que se alimenta de carne humana)

Una larga nomina de películas que han trasladado a la pantalla grande los terrores más profundos del ser humano, la visión que tenemos del Otro en los animales, como sádicos, sangrientos, enormes, crueles, vengativos. Como ya hemos dicho en alguna ocasión, temores de nuestro propio abismo reflejado en ellos, a los que desconocemos en la mayoría de los casos y no comprendemos en otros tantos. Podemos comprobar cómo lo monstruoso camina entre nuestra expresión visual llamando la atención sin cesar para dar, ya no un mensaje de terror, sino uno lleno de seducción con lo complicado y maravilloso de sus formas y capacidades.

Más allá del cine los monstruos están vivos en nuestra imaginación, el cine se beneficia y refleja nuestra ambigua reacción ante la alteridad del Otro, figura que nos acompaña desde el nacimiento de la humanidad. Cuanto más pronunciada es la diferencia entre el monstruo y lo ordinario, tanto mayor es nuestra fascinación.

El desarrollo de los mitos sociales son procesos esenciales para la salud mental, nos permiten encontrar elementos que nos ayudan a enfrentarnos a nuestras frustraciones diarias, facilitan a las sociedades sanas el alivio para los neuróticos sentimientos de culpa y la excesiva ansiedad. Se ha asistido a un claro aumento de los problemas psicológicos con la entrada del siglo XX y la era del racionalismo, ya que la sociedad tiene como uno de sus objetivos limpiar de supersticiones el conocimiento social. La sociedad que no se permite el mito acaba por estimular el suicidio, el uso de narcóticos. Una sociedad sin elementos que trascender termina por autodestruirse. Asistimos de esta forma a un auge de la presencia del monstruo, entendido como mito, en la sociedad postmoderna, llenando la vida de misterios y de placer estético, además de afianzar nuestros valores morales.

Hacia el monstruo sentimos miedo o repulsión, pero también un extraño y salvaje afecto. Los niños, en cambio, aman los monstruos por encima de todas las cosas, porque son enormes y distintos, porque asustan a las personas adultas, porque nadie les quiere, porque lo rompen todo y porque nunca trabajan<sup>65</sup>.



*Where the wild things are (Donde viven los monstruos)*, ilustración de Maurice Sendak, 1963

---

<sup>65</sup> SAVATER, F., *Nihilismo y acción*, Madrid, ed. Taurus, Madrid, 1970, p. 219.

## **PARTE II: MATERIALIZACIÓN DE LOS MIEDOS**

### **BIOLOGÍA E HISTORIA DE LA BALLENA Y EL TIBURÓN**

#### **EL TIBURÓN**

*... El dentuso es cruel y capaz y fuerte e inteligente. Pero yo fui más inteligente que él. Quizás no – pensó -. Acaso estuviera solamente mejor armado.*

HEMINGWAY, H., *El viejo y el mar*<sup>66</sup>

Todavía hoy en día la palabra ‘tiburón’ provoca en el hombre occidental oscuros miedos y ancestrales terrores, el mismo sentimiento irracional de amenaza que desencadenan otras criaturas como las serpientes y los lobos (animales que, probablemente, nunca serán vistos por aquellos que reaccionan con violencia y temor ante su sola mención). La imagen de estos animales que se agita oscuramente en los rincones de nuestro inconsciente es pura fantasía, una proyección virtual y reelaborada por décadas de malos filmes de aventuras, folletines baratos y anécdotas muy alejadas de la realidad.

En el pasado, los tiburones representaban un peligro real para las poblaciones ribereñas. Pero, una vez despojados del halo de misticismo negativo con el que el hombre los envuelve, no son más que simples peces. De extraordinaria elegancia y belleza, sorprendentemente evolucionados, capaces de infligir serias heridas por su espectacular dentadura, pero siempre peces, incapaces de experimentar sentimientos humanos como la maldad o el deseo de venganza, prontos a huir si se los amenaza, de naturaleza tímida y esquivos, y a menudo sorprendentemente delicados.

---

<sup>66</sup> HEMINGWAY, H., *El viejo y el mar*, Barcelona, ed. Guillermo Kraft, 1973, p. 135.

## APROXIMACIÓN BIOLÓGICA

Como los demás peces, los tiburones toman oxígeno gracias a la estructura branquial y se desplazan mediante ondulaciones que imprimen al cuerpo (de estructura hidrodinámica) una serie de aletas rígidas y laminares. Carecen de vejiga natatoria, por lo que tienen que nadar continuamente, además, controlan su equilibrio hidrostático gracias a la evolucionada estructura de su cuerpo y a las grandes dimensiones del hígado, muy rico en aceites. La piel está formada por una dermis espesada por dentículos esmaltados, en lugar de las escamas planas de los demás peces. Son animales carnívoros predadores y se reproducen bien pariendo las crías o por medio de huevos. La mandíbula superior está suspendida en el cráneo, lo que les permite extender la mandíbula hacia delante y arrancar grandes bocados de la presa.

Se han clasificado aproximadamente 360 especies de escualos, cada una de ellas con sus características alimenticias concretas. Algunos son predadores, otros se alimentan de cangrejos y bivalvos o de minúsculas gambas. Por su comportamiento, el más peligroso para los bañistas es el tiburón toro (*Carcharhinus leucas*) y para los submarinistas el tiburón oceánico de puntas blancas (*Carcharhinus longimanus*). Uno de los comportamientos más peligrosos es el llamado ‘frenesí alimentario’, durante el cual, varios individuos atacan furiosa y repetidamente a la presa, algo también característico de los atunes. Tienden a morder cualquier cosa que pase por delante de ellos. Pero en condiciones normales, los escualos manifiestan una relativa inteligencia, con una capacidad de aprendizaje similar a la de las ratas o los pájaros.

Su primera aparición en la tierra fue hace 350 millones de años, aunque su diseño actual es el mismo que el de hace 150 millones, lo que significa que han alcanzado un nivel evolutivo próximo a la perfección. Son predadores perfectos (pudiendo tener hasta 3000 dientes al mismo tiempo organizados en cinco filas), nadadores incomparables (una tintorera recorre cada año más de 3.000 kilómetros) y excelentes reproductores (la tintorera puede engendrar hasta 135 crías en extraños huevos helicoidales).

## ESTUDIO CULTURAL E HISTÓRICO DEL TIBURÓN

El tiburón, a pesar de que es un protagonista poco habitual de los mitos griegos referidos al mar y sus pobladores, se hacía presente en algunas leyendas. Una de ellas es el mito de Lamia<sup>67</sup> que en algunas historias griegas era un monstruo femenino del que se decía que robaba a niños y era usado por las amas para asustarlos. Hija del dios Poseidón, con Zeus tuvo a los monstruos, Skylla y Akheilos además de a la Sibila Libia. Otra historia cuenta que Lamia, princesa Libia sufrió la ira de Hera, quien, celosa mató a sus hijos. Lamia se convirtió en monstruo debido a la pena, además, Akheilos, uno de los hijos de Lamia, fue convertido en tiburón por la diosa Afrodita.

En griego, la palabra Lamia significa 'tiburón agresivo'. Algunos tiburones se denominan ketea o monstruos marinos, aunque no hay que confundirlos con Keto, una divinidad marina. El tiburón oceánico de aleta blanca o *carcharhinus longimanus* es también denominado lamia, quizás por su agresividad con la comida.



A pesar de estas historias, la cultura occidental no se había fijado en los predadores marinos hasta tiempos recientes, y cuando lo hacía, las ballenas eran el centro de atención con obras como *Moby Dick*, o las historias de los cazadores de ballenas. Sin embargo, los tiburones no eran desconocidos para Aristóteles, ya que aparecen varias referencias en sus libros de zoología, tanto en *Historia de los Animales* como en *Las partes de los animales (De partibus animalium)*. En la primera obra describe un dato del tiburón liso o *Mustelus laevis* (comúnmente conocido por Musola Lisa, un pez habitual en el Mediterráneo) que había podido observar y anotar como especie vivípara externa, al igual que muchos peces, pero con la peculiaridad de que el embrión se adhería mediante un cordón umbilical a una estructura semejante a una placenta dentro del útero de una hembra.

---

<sup>67</sup> GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, Lamia: p. 303.

A lo largo del tiempo se dudó de esta descripción, aunque hubo referencias ocasionales en el siglo XVI y XVII. Pero no fue hasta 1842, cuando Johannes Müller publicó los resultados sobre esta especie de tiburón, que se estableció la veracidad del relato de Aristóteles. En el segundo tratado hizo detalladas descripciones de algunas de las características, como el esqueleto cartilaginoso o las hendiduras branquiales no cubiertas por un opérculo. Estas y otras observaciones muestran la familiaridad de una cultura orientada hacia el mar que debía de tener encuentros frecuentes con los tiburones.

Posteriormente, durante muchos siglos, aparte de las descripciones naturalistas de científicos e investigadores, en Europa no se volvió a hablar de escualos, no florecieron mitos ni nacieron leyendas. Aunque algunas de las historias que proliferaron en la literatura y la iconografía entre el Medievo y el siglo XVIII pudieron ser originadas por diferentes especies de escualos mal identificados, como los tiburones anguila (*Clamidoselachus anguineus*) que pudieron dar origen a las serpientes marinas o los cadáveres en descomposición de los tiburones peregrino (*Cetorhinus maximus*) encontrados en diferentes playas, cuyo esqueleto se asemeja a los antiguos plesiosauros. Los dientes fósiles de enormes dimensiones pertenecientes al *Carcharodon Megalodon* también hicieron volar la imaginación de no pocas personas al ver en ellas lenguas de dragón, rayos petrificados o monstruosos animales, de los que muchos creen en su existencia.

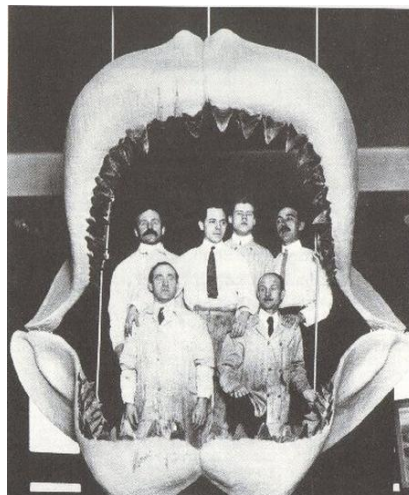


Tiburón peregrino

Este antepasado del tiburón apareció en el Cretácico superior (hace unos 25 – 10 millones de años) y según algunas teorías, su extinción se pudo producir cuando el ser humano ya poblabla la tierra. La desaparición de estos seres se pudo deber a varias causas, aunque la más difundida es una reducción de tamaño progresiva para una mejor adaptabilidad al medio, derivando en los tiburones que conocemos hoy en día, no tanto en el tiburón blanco como en el Marrajo (*Isurus oxyrinchus*). Pero lo que ha sido transmitido al imaginario colectivo, a las pesadillas de algunos y a las pantallas de

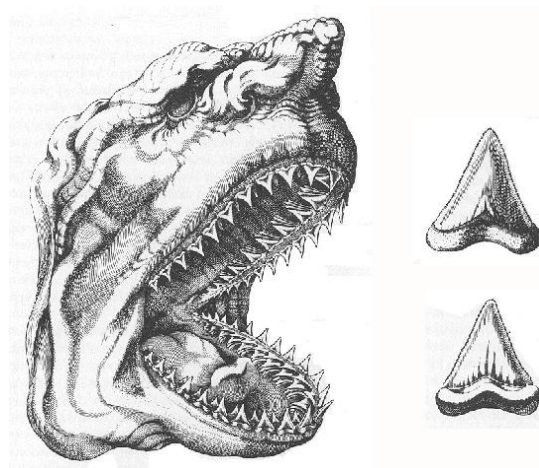
casi todos, es el descomunal tamaño que estos animales pudieron (o pueden) alcanzar.

La primera reconstrucción que se realizó de una mandíbula fue en 1909, en el Museo de Historia Natural de Nueva York, dando como resultado un animal que habría tenido unos 24 metros de longitud, lo que, comparándolo con los 6 metros máximos que llegan a medir los tiburones blancos actuales, muestra la clase de animal que podría ser.



Equipo de trabajo del Museo de Historia Natural de Nueva York, 1909

Una de las primeras descripciones científicas de un tiburón blanco de las que disponemos es obra del Obispo de Münster, Niels Stensen (1638 – 1686), anatomista y científico danés, que decidió unirse en 1665 al grupo de científicos que, arropados por el Gran Duque Fernando II de Medici formaban en Florencia la *Accademia del Cimento* (Academia del Experimento). En octubre de 1666, un tiburón gigante fue capturado por pescadores de la costa toscana, y el Duque Fernando II de Médici eligió a Steno para realizar una disección del animal.



Probablemente Steno había leído el estudio publicado un siglo antes por un médico de Montpellier llamado Guillaume Rondelet (1507 – 1566) autor de diferentes tratados ictiológicos, en los que afirmaba que los dientes de los tiburones grandes eran exactamente iguales a los dientes de los tiburones petrificados (*glossopetrae*). En el informe que realizó sobre la disección del tiburón, añadió una digresión sobre el origen de las *glossopetrae* y otros fósiles, en la cual, de una manera cautelosa, decía que, en efecto, podían ser dientes de tiburón, contradiciendo la opinión de la iglesia, que en ese momento era imperante, en las cuestiones de procedencia de los fósiles.

## EL TIBURÓN BLANCO (*CARCHARODON CARCHARIAS*)

El tiburón blanco tiene un cuerpo robusto, morro cónico, ojos redondos y una primera aleta dorsal grande, apuntada y claramente triangular, elemento usado continuamente por el cine para indicar la presencia de estos peces y aumentar el dramatismo de las escenas. Los dientes son grandes y triangulares, con varias filas que se reponen



continuamente y la mandíbula colgante, que le permite arrancar grandes bocados de su presa. Son grandes nadadores, potentes y activos, capaces de saltar fuera del agua, lo que suelen hacer cuando cazan focas<sup>68</sup>. Comen casi todo tipo de cosas, pero no atacan a los seres humanos para comerlos, ya que su sabor no es de su agrado. Son animales curiosos, por lo que suelen morder todo para saber que es, pero a continuación lo sueltan sin mostrar más interés. Debido a su potente mandíbula y sus 3 toneladas de peso en algunos casos, infringen serias heridas que en ocasiones causan la muerte. Pero no comen hombres. Los ataques registrados anualmente en el mundo no alcanzan el centenar<sup>69</sup>.

Sin embargo, la fama de los tiburones y la visión que la opinión pública tiene de ellos es terrible. Palabras como ‘devoradores de hombres’, ‘asesinos’ o ‘muerte blanca’ nadan al lado de los tiburones como rémoras. La descripción detallada y el primer nombre científico del tiburón blanco vino de la mano de Linneo en 1758, quien le

---

<sup>68</sup> MORENO, J.A., *Guía de los tiburones de aguas ibéricas, atlántico nororiental y Mediterráneo*, Barcelona, ed. Omega, 2004, pp. 68 – 69.

<sup>69</sup> Según el *International Shark Attack File (ISF)*, en el año 2012 se produjeron 80 ataques no provocados en todo el mundo, de los cuales 7 fueron mortales. Es un dato insignificante si lo comparamos con las 2.900 muertes al año en África por ataque de hipopótamo, 24.000 por rayos o las 13 muertes al año por máquinas expendedoras.

otorgo el nombre de *Squalus carcharias*, que significa diente. En 1833 Sir Andrew Smith le añadió el nombre genérico de *Carcharodon*, agudo.

Contrariamente a la cultura occidental, las sociedades orientales desarrollaron una relación directa con estos extraordinarios peces, a menudo elevados al rango de divinidad y no siempre con significado negativo. Las



poblaciones indígenas de América del Norte, que vivían a orillas del Pacífico usaron al escualo para la elaboración de sus tótems, y los dientes de tiburón se usaban como puntas de flecha o como espadas, colocando hileras de dientes de tiburón<sup>70</sup>.

Las culturas en las que el tiburón aparece con mayor frecuencia son las desarrolladas en las islas del Pacífico, en estas zonas los dientes de tiburón se usaban como terribles armas ofensivas y la dura piel servía para confeccionar escudos resistentes. En las islas Salomón las especies temidas y consideradas como ‘comedores de hombres’ en occidente son consideradas valiosas aliadas, capaces de socorrer a los nadadores en peligro y devolverlos a la orilla, pero solo a los pescadores que respetan a los tiburones. En el Índico y Pacífico se tiene la creencia de que solo los mejores hombres se pueden reencarnar en el tiburón tigre, custodio y protector de sus parientes cercanos. En la Polinesia existía el culto al dios – tiburón, cuyos hijos y mensajeros eran amorosamente cuidados en piscinas especiales excavadas en la barrera coralina, y algunas noches iban a las aldeas para unirse a las jóvenes de la tribu. Los Māori de Nueva Zelanda tienen una relación privilegiada con los tiburones, muchas familias tienen como protector a Aumakua, o tiburón protector<sup>71</sup>. Los Taniwha son espíritus protectores de las diferentes tribus Māori, siendo cada uno diferente, anguila, ballenas o tiburones<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> FERRARI, A. y A., *Escualos*, Barcelona, Grijalbo, 2001, pp. 69 – 70.

<sup>71</sup> <http://www.teara.govt.nz/en/sharks-and-rays/page-2>

<sup>72</sup> Para los Māori, estos espíritus y su lugar de morada son muy importantes, ya que los protegen. En el año 2002, la tribu Ngāti Naho, situadas al norte de la Isla de Nueva Zelanda, impidió el paso de la

## LA BALLENA

La historia del conocimiento de las ballenas es más compleja, ya que por su naturaleza, han tenido más contacto con el ser humano que los tiburones. Pero eso no significa que las relaciones hayan sido buenas, ya que en la mayoría de los casos, han sido cazadas de una forma que se podría llamar artesanal, por diferentes pueblos tanto del norte como del sur, para convertirse luego en objeto de masacres por los grandes países balleneros que han llevado a algunas especies al borde de la extinción y a su protección, e incluso a ser propuestas como Patrimonio de la Humanidad. La biología de las ballenas es sumamente interesante por lo que tienen de similar y divergente con nosotros, además de por la perfección biológica con la que están diseñadas.

### APROXIMACIÓN BIOLÓGICA

La palabra latina *cetus*, *keto* en griego, es polisémica, por lo que se usaba en la Antigüedad para definir a peces de gran tamaño, como las focas, o a descomunales criaturas marinas. El uso de este término está atestiguado ya en la *Odisea* de Homero, cuando Ulises escucha la advertencia de Circe sobre su ruta marítima. Las referencias a cetáceos como *phallaina/balaena* es frecuente desde el siglo IV a.C. en adelante, en autores como Aristóteles, Estabón o Eliano. Los animales que conocemos por cetáceos



primera carretera estatal cerca de un lugar donde se alojaba su Taniwha, semejante a una anguila, ya que se le podía molestar.

o ballenas se pueden dividir en dos clases, cetáceos con dientes (odontocetos) y los cetáceos con barbas o cerdas (misticetos). A la primera clase pertenecen animales como los delfines, las marsopas, las orcas y el cachalote, mientras que dentro de los cetáceos con barbas podemos encontrar a la ballena azul, la yubarta, el rocual común o la ballena franca.

Son ungulados, concretamente artiodáctilos que se adaptaron al mar. Desde el punto de vista evolutivo, están dentro del mismo grupo que los cerdos y pecaríes, los hipopótamos y las ovejas, así como las vacas y los camellos. Estos mamíferos placentarios viven exclusivamente en ambiente acuático, y presentan un característico alargamiento del cráneo y una migración de la cavidad respiratoria hacia la parte superior de la cabeza. Los misticetos tienen dos espiráculos u orificios nasales, mientras que los odontocetos sólo uno. La piel está casi desprovista de pelos, pero debajo de esta existe una gruesa capa de grasa. No poseen orejas, y los ojos son pequeños. Los pulmones son grandes y las costillas no están unidas al esternón, lo que les permite una gran capacidad pulmonar.

En general tienen un gran repertorio vocal, los misticetos usan el sonido como comunicación entre ellos, produciendo cantos melódicos que en ocasiones eran confundidos con las sirenas. En los últimos 10 años se han realizado numerosas grabaciones, las cuales han sido vendidas comercialmente, alcanzando gran éxito. Por el contrario, los odontocetos, tienen costumbres más solitarias y no necesitan un sistema de comunicación social. Sin embargo, su habitat son las profundidades marinas, más allá de los 400 metros, en donde la luz ya no llega y de poco sirven los ojos, por lo que emplean una gama de frecuencias altas a modo de sonar<sup>73</sup>, haciendo rebotar el sonido en el terreno o las presas, usando todo el cuerpo como caja de resonancia.

---

<sup>73</sup> En esta página dedicada a los sonidos del mar podemos ver un interesante gráfico en el que se escuchan los diferentes sonidos de los cetáceos:  
<http://www.sonsdemar.eu/index2.php?web=sonsdemar&lang=es>

## ESTUDIO CULTURAL E HISTÓRICO DE LA BALLENA

La ballena, como animal genérico y prototípico, se hizo presente desde los orígenes, cuando todavía no se había descrito, cuando solo era una leyenda, un monstruo temible y desconocido. Los héroes y dioses griegos acaparaban la mentalidad del hombre en la Antigüedad, los bosques, ríos y montañas se poblaban de seres fabulosos, de dioses que intercedían con los hombres para ayudarles o perjudicarles. Historias que les ayudaban a comprender el mundo y el porqué de determinadas cosas. Los mares y océanos también eran el hogar de numerosos personajes, mitológicos y monstruosos.

Quizás el monstruo marino más terrorífico era Ceto o *Ketos*, gran animal marino, cuyo nombre fue usado para referirse a los cetáceos. Ceto personifica los peligros del mar, es la divinidad de las ballenas, los grandes tiburones y los monstruos marinos (*ketea* en griego)<sup>74</sup>. Casiopea, reina de Etiopía, había afirmado que era más hermosa que las Nereidas. Estas, ofendidas, instaron a Poseidón a que la castigase por semejante insulto. Para ello, el dios del mar envió a un gran monstruo marino a que asolase el reino y solo el sacrificio de la hija de Casiopea, Andrómeda, podría calmarlo<sup>75</sup>. En algunos relatos y representaciones, el monstruo marino enviado por Poseidón era Ceto. En la última revisión del mito, la película norteamericana *Clash of the Titans*<sup>76</sup>, el monstruo es denominado *Kraken*, quizás para ayudar al espectador en la



<sup>74</sup> Página de Theoi Greek Mythology: <http://www.theoi.com/Pontios/Keto.html>

<sup>75</sup> GRIMAL, *op. cit.*, Andrómeda: p. 27.

<sup>76</sup> *Clash of the Titans (Furia de Titanes)*, dir. Louis Leterrier, USA, 2010.

materialización del mito, ya que este monstruo permanece actualizado en el imaginario colectivo con películas como *Pirates of the Caribbean*<sup>77</sup>.

Las investigaciones científicas sobre las ballenas (y los demás animales) comenzaron con Aristóteles, que se dedicó con especial esmero y acierto a la biología marina. En el caso de los cetáceos, construyó descripciones y explicaciones que no fueron mejoradas hasta muchos siglos más tarde. De hecho, tras la obra de Aristóteles, pronto pasó al olvido sus observaciones de que las ballenas no son peces, sino mamíferos.

Sus estudios sobre estos animales denotan una observación continuada y atenta, tanto de la anatomía como del comportamiento. Esta observación probablemente incluyó disecciones, observación directa e información procedente de fuentes indirectas, como las historias de marinos y pescadores. La biología aristotélica tiene como objetivo principal la comprensión de los vivientes concretos, de su forma de vida, con una tendencia clara a la observación individualizada de ejemplares. Sus ideas e intenciones están bien resumidas en el siguiente párrafo perteneciente a su tratado *De Partibus Animalium*:

*De los seres constituidos por la naturaleza, unos, inengendrados e incorruptibles [los astros], subsisten por toda la eternidad; otros, en cambio, están sujetos a la generación y la corrupción [...] Ambos estudios tienen su encanto [...] Si disfrutamos contemplando las imágenes de los seres vivos, porque admiramos el arte que las produjo, sea la pintura o la escultura, sería ilógico y extraño que no apreciásemos todavía más la observación de los propios seres compuestos por la naturaleza, al menos si podemos advertir sus causas [...] en todos los seres naturales hay algo de admirable. Así como Heráclito - según cuentan - invitó a pasar a unos visitantes extranjeros, que se detuvieron al verlo calentándose junto al horno, diciendo: "aquí también hay dioses";*

---

<sup>77</sup> El Kraken aparece en las películas: *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* (2006) y *Pirates of the Caribbean: At World's End* (2007).

*así mismo debemos acercarnos sin reparos a la exploración de cada animal, pues en todos hay algo de natural y hermoso*<sup>78</sup>.

Aristóteles clasificó a los cetáceos como mamíferos, no como peces, atendiendo a sus características propias como especie. Observó el comportamiento social que tanto las ballenas como los delfines tienen<sup>79</sup>, además de los elementos propiamente biológicos. Sobre este último punto, en relación con las ballenas, observó que tienen espiráculo en vez de branquias, el delfín en la espalda y la ballena en la frente<sup>80</sup>, y para dormir lo sacan fuera del agua moviendo suavemente las aletas<sup>81</sup>, que son vivíparos y tienen mamas para amamantar a sus crías<sup>82</sup>, que no poseen orejas ni los delfines ni los demás cetáceos, pero las focas tienen conductos<sup>83</sup>.

Aristóteles no consideró a los cetáceos como monstruos marinos surgidos de las profundidades, sino que observó su parecido con los seres humanos y su naturaleza propia. Plinio, en su *Historia Natural*, destaca dentro de los animales monstruosos que poblaban los mares a la ballena y el *physeter*. De este último decía: *se levanta a manera de una muy grande columna y estando más alto que las velas, rebosa un diluvio de aguas*<sup>84</sup>. Un comportamiento que realizan algunos animales acuáticos a modo de juego o durante el cortejo, pudiendo alzar sus inmensos cuerpos fuera del agua casi por completo.



Yubarta o ballena jorobada (*Megaptera novaeangliae*)

---

<sup>78</sup> ARISTÓTELES, *De Partibus Animalium*, I, 5, pp. 22 – 24.

<sup>79</sup> ARISTÓTELES, *Historia de los animales*, Madrid, Akal, 1990, pp. 31 y ss.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 2 y ss.

<sup>81</sup> ARISTÓTELES, *Historia de los animales*, Madrid, Akal, 1990, pp. 31 y ss.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>83</sup> *Ibid.* pp. 26 y ss.

<sup>84</sup> PLINIO SEGUNDO, C., *Historia natural*, Madrid, Gredos, 1998, Libro IX 'De los animales del agua', cap. IV, 'Qué animales sean mayores en diversas partes del océano'. p. 150.

De las historias antiguas sobre las ballenas cabe destacar la de Nearco (360 – 300 a.C.), almirante de la flota de Alejandro Magno, que temía la ira de estos monstruos. Cuando sus barcos pasaban junto a ellos, ordenaba a su tripulación que tocara trompetas y tambores, de la misma manera que hizo Orfeo a bordo del Argo<sup>85</sup>.

En época de Septimio Severo (146 – 211) se realizó una maqueta de una gran ballena localizada en *Portus*, en la desembocadura del río Tiber que fue usada para su exhibición en espectáculos. Una de las primeras ballenas a las que pusieron nombre fue a la llamada Porphyrios o purpura, que aterrizó las costas de Troya durante medio siglo en época del emperador Justiniano (483 – 565), hasta que varó en la desembocadura del Ponto Euxino. Las grandes ballenas casi no aparecen en el arte romano, aunque si los delfines, admirados por su simpatía y velocidad, figurando en casi todas las escenas marinas. Cuando aparecen los cetáceos tienen un carácter eminentemente monstruoso, sirviendo como ejemplo el mosaico encontrado en la ciudad de Lod, en el centro de Israel. Es un mosaico de pavimento, dividido en una escena central cuadrada y dos escenas rectangulares en los extremos, en ellas se representan escenas de caza, pesca y animales, entre ellos los marinos, sin ninguna representación humana, lo que lo hace poco habitual<sup>86</sup>.



Mosaico romano encontrado en Lod, Israel

---

<sup>85</sup> GRIMAL, *op. cit.*, Sirena: p. 483 – 484.

<sup>86</sup> Información e imágenes en la página: <http://www.lodmosaic.org/>

Para afirmar aun más las numerosas relaciones que mantenían los hombres en la Antigüedad con los cetáceos, se pueden destacar los numerosos restos de ballenas que se han encontrado en diferentes yacimientos arqueológicos. El más antiguo<sup>87</sup> es una escápula de roqual común datada en el siglo IX a.C. encontrada en Atenas, cuyo uso probablemente era el de mesa para el trabajo de pieles y cueros. De Sicilia proceden cuatro vertebras de cachalote, datadas entre los siglos IV – V a.C., usadas, como en el caso anterior, de mesa de trabajo pero para la producción de purpura. De los siglos I – III se encuentran en Ceuta numerosos restos óseos de delfines y cetáceos mysticetos, restos del garum, paté de pescado preciado por los romanos que se producía en España<sup>88</sup>

En la tradición judeo – cristiana, la ballena o el monstruo marino, aparece en el Antiguo Testamento, poblando los mares al cuarto día:

*Pasó una tarde, pasó una mañana: el día cuarto.*

*Y dijo Dios;*

*Rebosen las aguas de seres vivos, y que las aves aleteen sobre la tierra a lo ancho de la bóveda celeste.*

*Y creó Dios por especies los cetáceos y todos los seres vivientes que se deslizan y pululan por las aguas; y creó también las aves por especie. Vio Dios que era bueno. Y los bendijo diciendo:*

*Creced, multiplicaos y llenad las aguas del mar; y que también las aves se multipliquen en la tierra*<sup>89</sup>.

Algunos han querido ver la creación del Leviatán en el pasaje bíblico anteriormente citado, un monstruo descomunal y terrorífico, que llenaba de miedo las

---

<sup>87</sup> Según la tabla de BERNAL, D. y MONCLOVA, A., ‘Captura y aprovechamiento haliéutico de cetáceos en la Antigüedad. De Julia Traducta a Atenas’, en D. Bernal ed. *Pescar con Arte. Fenicios y romanos en el origen de los aparejos andaluces. Catalogo de la Exposición (Baelo Claudia), Monografías del proyecto Sagena*, 3, 2011, pp. 95 – 117.

<sup>88</sup> BERNAL, D., y MONCLOVA, A., ‘Ballenas, orcas, delfines... una pesca olvidada entre época fenicio – púnica y la antigüedad tardía’, en COSTA, B. y FERNANDEZ, J. ed., *Sal, pesca y salazones fenicios en occidente*, Actas de las XXVI Jornadas de arqueología Fenicio – Púnica, Eivissa, 2011.

<sup>89</sup> GÉNESIS, 1, 20 – 23.

mentes de los fieles. Aparece en citado varios pasajes en el Antiguo Testamento, como en Isaías 27, 1 se hace referencia a él como *serpiente alada, siendo destruido por el Señor*, los Salmos hablan de él como monstruo marino, siendo también destruido por Dios y dado a comer a las bestias del mar<sup>90</sup>. Otro carácter tiene la presencia de Leviatán en el Salmo 104, ya que aparece como creación divina, y como tal, *juega con las aguas y venera al Creador*<sup>91</sup>. El carácter terrible del monstruo marino se retoma en Job, haciendo el propio Dios una descripción del Leviatán en el dialogo con Job:

*La sola vista del Leviatán aterra,*

*es de ilusos esperar vencerlo.*

*Nadie hay tan audaz que se atreva a provocarlo*<sup>92</sup>.

Al igual que Dios, Leviatán no admite comparación con el hombre, ni siquiera puede ser comprendido por él. Sin embargo, pese a sus rasgos de serpiente y dragón, leviatán pasó a ser sinónimo de cetáceo. Durante la Edad Media se armaban costillas, mandíbulas y omoplatos de ballena en las iglesias como pruebas de la existencia del Leviatán, lo que aumentaba el temor de los feligreses por aquellos que se describía en la Biblia. Además servían como exvotos, maravillas que provocaban las peregrinaciones de los fieles, o pruebas inequívocas de la existencia de los dragones<sup>93</sup>. Por mucho que las bóvedas de las iglesias guardasen huevos de avestruz o cocodrilos disecados, nada en la tierra podía compararse con la ballena y los monstruos marinos<sup>94</sup>.



Caimán disecado y hueso de ballena, Iglesia de la Fuensanta, Córdoba

<sup>90</sup> SALMOS 74, 13.

<sup>91</sup> SALMOS 104, 26.

<sup>92</sup> LIBRO DE JOB 41, 1 – 26

<sup>93</sup> DOMÈNECH, J., 'Cocodrils i balenes a les esglésies' en: Locus Amoenus 5, 2000 – 2001, pp. 253 – 275.

Pero una de las historias que más ha trascendido a la cultura popular es la de Jonás. Cuando Dios lo envió a Nínive para que salvase a la ciudad de su propia destrucción, asustado ante tal empresa, trató de escapar en dirección a Tarsis, país de navegantes. Dios desencadenó un gran vendaval que amenazaba con hundir el barco pesquero en el que se había enrolado, pero los demás tripulantes, descubrieron que Jonás era el causante de esa tempestad, por lo que lo arrojaron por la borda y un enorme pez se lo tragó. Al instante paró la furia de la tormenta.

Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches, donde oró para ser perdonado, Dios escuchó su plegaria y el pez vomitó a Jonás en tierra. Este obedeció la palabra de Dios y fue a Nínive para salvarla. En la mezquita de Nínive, donde se encuentra su tumba, un hueso de ballena conmemora la proclamación de Jonás.



Sarcófago de Jonás, c. 300, Museo Pío Cristiano, Ciudad del Vaticano.

La interpretación generalizada del gran pez que cita la Niblia como ballena tuvo su origen en la exégesis luterana de 1526, pero numerosos estudiosos religiosos han puesto en duda la verosimilitud de dicha interpretación, ya que se pensaba que una ballena no podía tragarse a una persona. Se conocen casos, bien reales o solamente

---

<sup>94</sup> Son habituales los huesos de ballena en diferentes iglesias de la Península Ibérica, como en la parroquia de San Ildefonso de Jaén, el convento de los Franciscanos y el Santuario de Santa María de la Luz en Lisboa, en El Escorial en Madrid, la parroquia de los santos Justo y Pastor y la catedral de Barcelona. También encontramos huesos en los ayuntamientos de Nîmes y Ámsterdam, en Módena y en Nápoles. Para un mapa más detallado de la distribución de huesos de ballena y cocodrilos disecados consúltese:

<https://maps.google.com/maps/ms?ie=UTF8&oe=UTF8&msa=0&msid=103499999253298389006.000461f51bae0a34a1fe1>

cuentos marineros, en los que un hombre ha sobrevivido en el vientre de un tiburón o de una ballena. Por ejemplo, un marinero cayó por la borda del barco en 1758, siendo tragado por un tiburón, acto seguido el capitán disparó una bala de cañón y el animal vomitó al marinero, que fue rescatado ileso. James Bartley fue tragado por una ballena en 1891, cerca de las islas Malvinas. Al día siguiente, los compañeros capturaron a la ballena y salvaron a Bartley del interior de la ballena. Recuperó el conocimiento, pero tardó tres meses en recuperar el juicio. Sin embargo, los historiadores marinos dudan de la veracidad de estas historias, ya que si un hombre cae en las fauces de un cetáceo con dientes debe ser complicado salir ileso.

Los peligros hacían proliferar las historias increíbles. En uno de estos cuentos, a Bully Sprague, un arponero se lo tragó Timor Tom, un viejo cachalote grisáceo. Sentado en el hígado del animal, se cuenta que Sprague usó la luz de una medusa para leer la inscripción que había en el estomago del animal: Jonás, 1683 a.C. estaba escrito. Ante esto, con resignación, comenzó a liar tabaco, lo que desagradó al animal que lo vomitó junto con una masa de calamares masticados. Cuanto más increíbles eran las historias, más difícil era dormirse en las largas guardias nocturnas.

Las ballenas eran las protagonistas de otra serie de relatos fantásticos. Estos las caracterizaban como animales monstruosos, en ocasiones peligrosos, que debido a su enorme tamaño, sobre su espalda se creaban pequeñas islas que los navegantes confundían con archipiélagos de verdad. Una de las historias más sorprendentes es la de San Brandán. El monje irlandés nació aproximadamente en el año 484, fundando numerosas abadías y monasterios en Irlanda, recorriendo las Islas Británicas y la costa bretona. Es el protagonista de uno de los relatos de viajes medievales más conocidos de la cultura gaélica medieval, relatado en la *Navigatio Sancti Brandani*, redactada en torno a los siglos X – XI.

Cuentan que Brandán, ya entrado en años, decidió emprender un viaje en busca de la Tierra Prometida, las Islas Encantadas y el Jardín del Edén. Él y otros diecisiete monjes navegaron por los mares en una embarcación tradicional irlandesa, de madera de sauce y cuero de buey curtido, dejando que los vientos y las corrientes, a voluntad divina guiasen su rumbo. De esta manera, descubrieron la isla de las Pulgas, la isla de

los Ratonos y la isla del Día Perpetuo, además de una gran columna de cristal sobre la que vivía el anacoreta san Pablo el Ermitaño.

Un domingo de Pascua, Brandan y sus monjes decidieron atracar en una isla baldía para celebrar una misa. Mientras rezaban, encendieron una hoguera para hacer el desayuno y la tierra se movió, asustados corrieron a la barca y cuando lograron llegar a ella, vieron como la isla se iba nadando, ya que, en realidad, era una ballena enorme, Jasconius. Durante el viaje se encontraron con otras ballenas buenas, como Jasconius, y ballenas malas que les atacaron. Antes de llegar a la isla del Paraíso, se volvieron a encontrar con Jasconius, que les volvió a servir como isla, pero esta vez sin cena



*Manuscriptum translationis germanicae* Cod. Pal. Germ. 60, fol. 179v (Universidad de Augsburg, Alemania), 1460

caliente. Catorce siglos después de su viaje por el Atlántico, cuando los propios cetáceos necesitaban ayuda, Brandan fue nombrado, por aclamación popular, el santo patrón de las ballenas. Una historia similar se relata en *Las mil y una noches*, en la historia de los *Viajes de Simbad*, en el que la ballena es uno de los obstáculos interpuestos entre Simbad y las riquezas. La visión de Simbad predominaría durante casi toda la historia, siendo vistas como peligrosas y amenazantes.

Ante estas descripciones tan maravillosas y tan sorprendentemente cercanas a la realidad, no es difícil pensar en cómo la imaginación del hombre antiguo y medieval pudo dar forma a los portentosos animales marinos que están grabados en el imaginario colectivo. En una sociedad que no estaba acostumbrada a las cosas de grandes magnitudes, que un animal de estas características pudiera existir y nadar libremente por los mares desconocidos alimentaba la imaginación y los sueños. El hombre se sabía en clara desventaja con respecto a la naturaleza, Dios se la había dado para su uso, pero siempre teniendo la conciencia de que en ella estaba la mano divina.

Un ser como la ballena era visto como un monstruo magnífico, a veces signo divino o demoníaco.

El *Fisiólogo latino*, los *Bestiarios* y toda la tradición medieval de textos en los que se explican las características de animales con un fin moralizante, se hacen eco de las historias de las que hemos hablado con anterioridad. En primer lugar se recalca la figura de la ballena como isla, el *Fisiólogo latino* da información de su aspecto, de su similitud con el Diablo y le da el nombre de *aspidochelonio*, un término que ya usaban los griegos para referirse a estas inmensas moles de tierra que en realidad eran animales acuáticos.

Los *Bestiarios* harán hincapié en esta imagen de ballena – isla pero añadiéndole connotaciones morales y teológicas. En este caso, los *Bestiarios* Valdense y Toscano interpretan a este ser como una metáfora de este mundo y de *todos aquellos que creen haber encontrado reposo en él, que son engañados, porque todas las cosas de este mundo son efímeras*. Otro simbolismo de la ballena es el del Diablo, el Leviatán bíblico, que el *Fisiólogo* une con la idea de la ballena – isla, ya que *si el hombre se amarra a la comodidad que ofrece el Diablo, este le hundirá en el Infierno*.



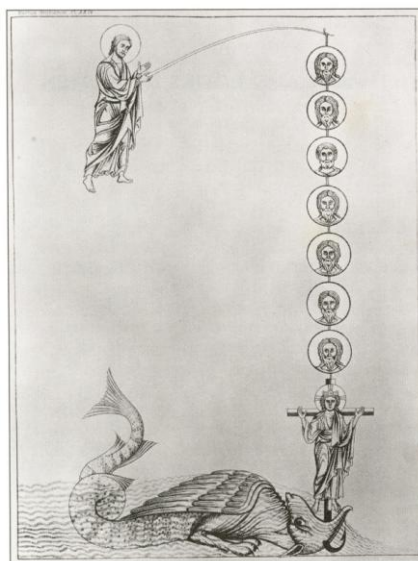
Ashmole 1511 del *Bestiario de Oxford*  
de la Biblioteca Bodleian, sus dibujos datan  
del siglo XI

Otro de los simbolismos moralizantes que hacían referencia a la ballena era el del buen olor, aunque hay autores que piensan que quizás esta idea se deba a una contaminación entre copias, ya que el *Fisiólogo* dice lo mismo para la pantera, que precede a la ballena. Este *animal abre la boca y produce un olor dulce que es irresistible para los peces pequeños e incautos, por lo que se precipitan hacia su cavidad. La ballena cierra la boca y traga a estos pececillos, al igual que hace el Diablo y los herejes, con sus palabras agradables y la seducción de su aroma, con los que son*

*débiles en la fe, no así con los peces grandes y perfectos, como Job, Moisés y todos los demás profetas*<sup>95</sup>.

Como vemos, a estos mamíferos marinos se los puede denominar de varias maneras: ballena, Cetus, Leviatán, *aspidoquelonio* o gran pez. Es difícil precisar dónde acababa el monstruo marino y dónde comenzaba el animal real, la ballena. Conforme avanzamos en el tiempo, los límites entre el monstruo y el animal se disuelven todavía más, ya que el conocimiento científico hizo sus grandes progresos.

En la Edad Media, los comentarios que se realizaban en referencia al pasaje anteriormente descrito de Job, en concreto el pasaje: Y a Leviatán, lo pescarás tú con tu anzuelo<sup>96</sup>, hacían un paralelismo con el Leviatán como Satán, Dios que lanzaba la caña al mar, con Cristo como sedal y la humanidad como cebo. Atraído por el olor de la carne, Leviatán quería cogerlo pero el anzuelo le desgarró la mandíbula. Esta idea, que era usada por San Gregorio Magno, Odón de Cluny, Bruno de Asti y Honorio de Autun, la podemos ver ilustrada en el manuscrito medieval *Hortus deliciarum* (1167 –



*Hortus deliciarum* (1167 – 1185)

1185), la primera enciclopedia escrita por una mujer, Herrad de Landsberg, abadesa de Hohenburg, Alsacia, aunque en este caso el sedal está compuesto por una serie de profetas.

Sin embargo, las representaciones de ballenas realizadas en Europa entre los siglos XVI y XIX provenían del pasado y no habían sido verificadas por medio de la observación empírica. La *Carta Marina de Escandinavia* de Olaus Magnus (1490 – 1557), un gran mapa de Escandinavia elaborado en 1539, como ya hemos señalado, es una de las primeras y mejores representaciones de los que se pensaba que era la vida

---

<sup>95</sup> MARIÑO, X. R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentros, 1996, pp. 46 – 48.

<sup>96</sup> JOB 40, 25.

marina y ejemplifica esta delgada separación entre monstruos y ballenas. Desde la publicación en 1539 de su mapa marino, sus imágenes de monstruos marinos, fueron retomados continuamente por los autores posteriores, ejerciendo una enorme influencia como en Sebastian Munster (1489 – 1552) y su *Tabula monstrorum marinorum* o Abraham Ortelius (1527 – 1598) que copiará la ballena atacando al navío de Olao Magno<sup>97</sup>.

La caza sistemática de las ballenas comenzó en el siglo XVIII, cuando se perfeccionaron los barcos y los utensilios de caza. Pero uno de los elementos procedentes de las ballenas que era muypreciado, además del aceite, era el ámbar gris. Según Olao Magno, era el esperma de las ballenas desechado durante el apareamiento<sup>98</sup>. Esta sustancia servía en medicina como remedio purgativo, para el síncope, la epilepsia y como ungüento para la



Ámbar gris encontrado en las costas de Gran Bretaña en Enero de 2013, su valor es de 50.000 euros

gota o la parálisis. Sin embargo, el ámbar gris, es una secreción estomacal de los cachalotes, usada como protección para evitar daños cuando se tragan los calamares vivos y para evitar que sus órganos interiores se peguen cuando contraen el abdomen al hacer las inmersiones en las grandes profundidades abisales. Es una sustancia muy cotizada ya que se usa como fijador para perfumería, aunque por regla general, está prohibido su uso, siendo sustituida por elementos químicos. Sin embargo, en ciertas ocasiones aparecen noticias en la prensa de personas que se encuentran estas piedras olorosas en la playa o flotando en el mar<sup>99</sup>, lo que les reporta unos enormes beneficios económicos.

Nos ha llevado casi toda nuestra existencia acercarnos a comprender la autentica naturaleza de la ballena, solo en las últimas décadas hemos empezado a darnos cuenta

---

<sup>97</sup> Ver apéndice, p. 131.

<sup>98</sup> MAGNO, *op. cit.*, pp. 539 – 540.

<sup>99</sup> Ver bibliografía para más información.

de lo que podría ser realmente<sup>100</sup>. Para el mundo contemporáneo, la ballena es un símbolo de inocencia en una época llena de amenazas. Es un animal sacado directamente del Génesis.

### **EL CACHALOTE (*PHYSETER MACROCEPHALUS*)**

El cachalote, terrible protagonista de uno de nuestros objetos de trabajo, *Moby Dick*, es un cetáceo con dientes u odontoceto, cercano a los delfines y las orcas. Es significativo el gran tamaño de los cachalotes, citado muchas veces en la literatura y en las leyendas de marineros, más grandes que cualquier dinosaurio que hubiese podido existir, ya que pueden alcanzar los 20 metros de largo y pesar 50 toneladas, aunque las hembras son un tercio más pequeñas<sup>101</sup>.

Están recubiertos por una gruesa capa de grasa, que en algunos ejemplares alcanza hasta los 50 cm, y sirve como aislante, fuente de energía y agua en los largos periodos en los que no puede alimentarse, pudiendo sobrevivir hasta tres meses. La grasa, además, hace que el cachalote sea más aerodinámico y actúa como un resorte elástico durante la inmersión. Cuando se sumerge, el cachalote, al igual que las ballenas francas y jorobadas



levantan la aleta caudal por encima del agua y la sacuden para alcanzar mucha profundidad. Son las ballenas más antiguas que existen, evolucionadas de otros géneros del Plioceno y Mioceno, reliquias de la prehistoria, cuyo pariente más cercano en tierra es el hipopótamo.

---

<sup>100</sup> HOARE, P., *Leviatán o la ballena*, Barcelona, Ático de los libros, 2010, p. 120.

<sup>101</sup> ROMAN, *op. cit.*, p. 99.

En algún momento de la Edad Media, alguien pinchó la cabeza de la ballena y liberó el ceroso aceite que contiene, entrando en contacto con el frío aire y enturbiándose, tomando la apariencia del semen. Pensaron entonces que el Leviatán guardaba su esperma en la cabeza, de ahí su nombre en inglés, *sperm whale* o ‘ballena de esperma’ aunque Linneo lo denominó *Physeter macrocephalus* en 1758.

Viven en todas las latitudes y en todos los océanos, pudiendo alcanzar las profundidades abisales, a unos 2.500 metros de profundidad<sup>102</sup>, ya que su enorme cuerpo está concebido como una bombona de oxígeno. Sobrecargan las células sanguíneas que transportan oxígeno en su hemoglobina antes de sumergirse, lo que les lleva entre 10 y 15 minutos, para luego poder estar 2 horas sin tomar aire.

Solo disponen de potentes dientes en la mandíbula inferior los machos, aunque no mastican a sus presas, sino que las aspiran, ya que poseen pliegues ventrales en la garganta. El cachalote posee el mayor cerebro que ha existido, de hasta ocho kilos seiscientos gramos, frente al kilo y cuatrocientos gramos del humano<sup>103</sup>. Son animales longevos, llegando a vivir las hembras hasta los 80 años e incluso más. Como todas las ballenas respiran voluntariamente y tienen que mantener la mitad de su cerebro despierto durante el sueño, igual que los perros.

Murieron muchas ballenas para que el hombre pudiera describirlas, y no son fácilmente sustituibles



ya que el cachalote tiene la tasa de fecundidad más baja de todos los mamíferos: las hembras paren una cría cada cuatro o seis años. Se amamantan colectivamente hasta los 13 años dentro de una estructura social compleja.

---

<sup>102</sup> En un cachalote cazado en 1969 se encontraron restos de varios tiburones que habitan a unos 3000 metros bajo la superficie.

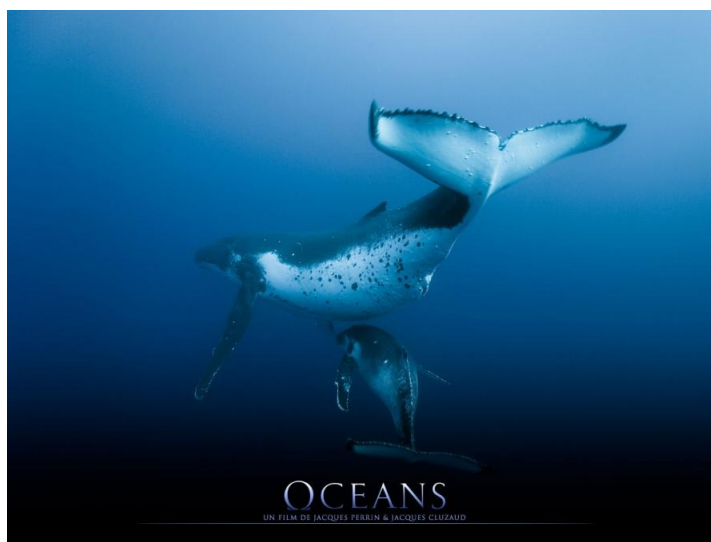
<sup>103</sup> ROMAN, *op. cit.*, p. 109.

Los cachalotes que se ven amenazados, dejan de comer, nadan hasta la superficie y se juntan unos con otros, reunidos con el morro hacia las crías, formando un círculo defensivo conocido como la margarita, encontrándose los intrusos con las poderosas colas. Aunque por su descomunal tamaño, no tienen predadores naturales, a excepción de las orcas, que en ocasiones atacan a las crías más vulnerables y los humanos.

### **LAS BALLENAS EN LA ACTUALIDAD**

Los delfines, esos elegantes cetáceos siempre sonrientes, fueron los primeros embajadores que nos reconciliaron con las ballenas grandes. La película *Flipper* (1963) se basa en antiguas historias griegas y romanas sobre la amistad de un muchacho con un delfín salvaje. Antes de *Flipper*, en el cine las ballenas no solían ser más que un blanco de un arpón o simples bestias. Con pocas excepciones, los cetáceos fueron héroes en las películas posteriores a *Flipper* como *¡Liberad a Willy!* (1993), *Star Trek IV: misión: salvar la Tierra* (1986) y *El Núcleo* (2003)<sup>104</sup>.

Desde la década de 1960, los libros y películas sobre ballenas se han apartado del punto de vista del ballenero que había predominado antes. La aparición de algunos libros como Christopher Ash en 1962 *The whaler's eye (el ojo del ballenero)*, *The year of the whale (el año de la ballena)*



Victor Scheffer 1970, *A whale for the killing (una ballena para la matanza)* de Farley Mowat en 1972 ayudaron a concienciar al público sobre la crueldad de la industria

---

<sup>104</sup> ROMAN, *op. cit.*, p. 157.

ballenera<sup>105</sup>. Los documentales de naturaleza que desde hace décadas tratan de sensibilizar al público de la problemática del medio ambiente y de los animales, han hecho de las ballenas también sus protagonistas. En el documental *Océanos* (2009), producido por la filial de Disney, DisneyNature, se muestran imágenes marinas nunca vistas por el público en general, lo que ha ayudado a sensibilizar sobre la delicadeza de estos espacios. La película de Nikki Caro, *Whale rider* (2002), basada en la novela homónima de Witi Ihimaera, se adentra en las tradiciones y leyendas Māori, que esperan al legendario jinete de ballenas para que los salve del olvido y la destrucción. Un hermoso canto a estos animales y a una población fuertemente ligada a ellos.

La música también se ha interesado por rescatar sus melodiosas voces. La primera obra de esta clase se produjo en 1970, cuando Capitol Records y National Geographic sacaron a la venta *Songs of the Humpback Whale (Canciones de la ballena jorobada)*, convirtiéndose en un disco superventas que fascino a personas de todo el mundo y pasaron a ser las estrellas operísticas de las profundidades.

En 1975, unos cuantos activistas, curtidos por los temerarios intentos de frenar las pruebas nucleares en el Pacífico, decidieron desbaratar el vínculo entre las factorías balleneras flotantes y sus presas. Con sus pequeñas lanchas hinchables, Paul Watson y sus compañeros se enfrentaron a la única superpotencia del mundo, la URSS. Comenzaron a ponerse entre los cachalotes y los arpones para ser escudos humanos, algo que revolucionó la opinión popular estadounidense gracias a su difusión por los medios de masas.



---

<sup>105</sup> *Ibid*, p.163.

Las ballenas varadas antiguamente eran aprovechadas para el consumo, o como atracción o estudio científico. Hoy en día se convierte en una tragedia, toda una comunidad corre a ayudar a que el animal vuelva al océano. En Nueva Zelanda, para los maoríes, las ballenas varadas era un regalo del dios del mar porque proporcionaba gran cantidad de alimento y aceite. En el siglo XXI, una ballena varada es una tragedia, como para la Europa medieval, son un signo de que algo no va bien en el mundo.



Fotograma de la película *Whale rider*, 2002, Niki Caro

## PLASMACIÓN DE LA BALLENA Y EL TIBURÓN EN EL CINE

Como hemos podido ir viendo, la presencia de las ballenas y de los tiburones en la historia del hombre y en el imaginario colectivo es amplia y variada. Desde los mitos griegos, los estudios científicos propios de la modernidad, las noticas de varamientos, las reliquias fósiles o su uso como elementos de moralización, su presencia es rica y diversa.

Pero la manera contemporánea de representación de estos animales es completamente diferente. Si antes casi todas las historias provenían de la tradición oral, dejando espacio a la imaginación de cada individuo, después pasaron a ser plasmadas mediante la escritura o el diseño en los tratados de monstruos que hemos ido viendo. Aún así, el matiz de realidad del que carecían, las dejaban en el ámbito de la fantasía y de la imaginación. No fue hasta su materialización en el cine cuando realmente se hicieron carne, ya que pocas personas habían podido contemplar una ballena o un tiburón de cerca. De alguna manera, la idea se hizo física, se realizó y se construyó, y en un mundo en el que la fantasía es desterrada de la vida real, la construcción mecánica de dos gigantes descomunales aterrizó al público. Se afirmaba el mito de los tiburones como seres terroríficos, y los cachalotes como animales destructivos, sacados directamente del infierno para martirizar a los pescadores que los acechaban.

El cine es la herramienta que algunos usan para dar forma a los sueños, para hacerlos presentes, para mostrárnoslos en una pantalla, en una sala, a oscuras, y que nuestro subconsciente, hipnotizado por ese mágico momento, nos susurre: ‘Ves, tenía razón, sabía que existían’.

John Huston y Steven Spielberg son dos cineastas separados por una veintena de años, pero que supieron transportar al cine dos animales legendarios, provenientes ambos de la literatura, que han contribuido de una forma o de otra a configurar la imagen del tiburón y la ballena. En las siguientes paginas trataremos de desentrañar el origen de ambas historias, las obras cinematográficas y las consecuencias de estas, para así comprobar cómo los mitos siguen vivos, las historias crecen y se desarrollan de forma autónoma, imprimiendo su huella en el imaginario colectivo.

## **MOBY DICK**

Como hemos podido ir viendo, la presencia de las ballenas en la historia del hombre y en el imaginario colectivo es amplia y variada. Desde los mitos griegos, los estudios científicos propios de la modernidad, las noticias de varamientos, las reliquias fósiles o su uso como elementos de moralización, su presencia es rica y diversa.

Pero la manera contemporánea de representación de estos animales es completamente diferente. Si antes casi todas las historias provenían de la tradición oral, dejando espacio a la imaginación de cada individuo, después pasaron a ser plasmadas mediante la escritura o el diseño en los tratados de monstruos. Aun así, el matiz de realidad del que carecían, las dejaban en el ámbito de la fantasía y de la imaginación. No fue hasta su materialización en el cine cuando realmente se hicieron carne, ya que pocas personas habían podido contemplar una ballena de cerca. De alguna manera, la idea se hizo física, se realizó y se construyó, y en un mundo en el que la fantasía es desterrada de la vida real, la construcción mecánica de un gigante descomunal la hizo tangible para el público. Se afirmaba el mito de los cachalotes como animales destructivos, sacados directamente del infierno para martirizar a los pescadores que los acechaban.

El cine es la herramienta que algunos usan para dar forma a los sueños, para hacerlos presentes, para mostrárnoslos en una pantalla, en una sala, a oscuras, y que nuestro subconsciente, hipnotizado por ese mágico momento, nos susurre: ‘Ves, tenía razón, sabía que existían’.

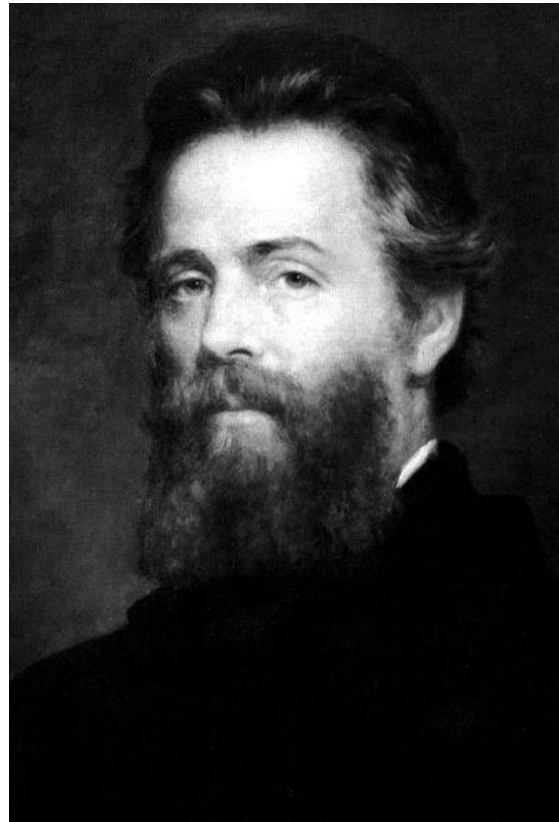
John Huston fue un cineasta que supo transportar al cine una vieja historia de un animal legendario proveniente de la literatura, que ayudó a configurar la imagen de la ballena durante un largo periodo de tiempo. Si anteriormente las leyendas marinas eran conocidas únicamente por la población relacionada con el mar, el cine las llevó a la pantalla volviéndolas mitos universales. En las siguientes páginas trataremos de desentrañar el origen de estas historias, la obra cinematográfica y las consecuencias de esto, para así comprobar cómo los mitos siguen vivos, las historias crecen y se desarrollan de forma autónoma, imprimiendo su huella en el imaginario colectivo.

## HERMAN MELVILLE

*He escrito un libro perverso y me siento inmaculado como el cordero*

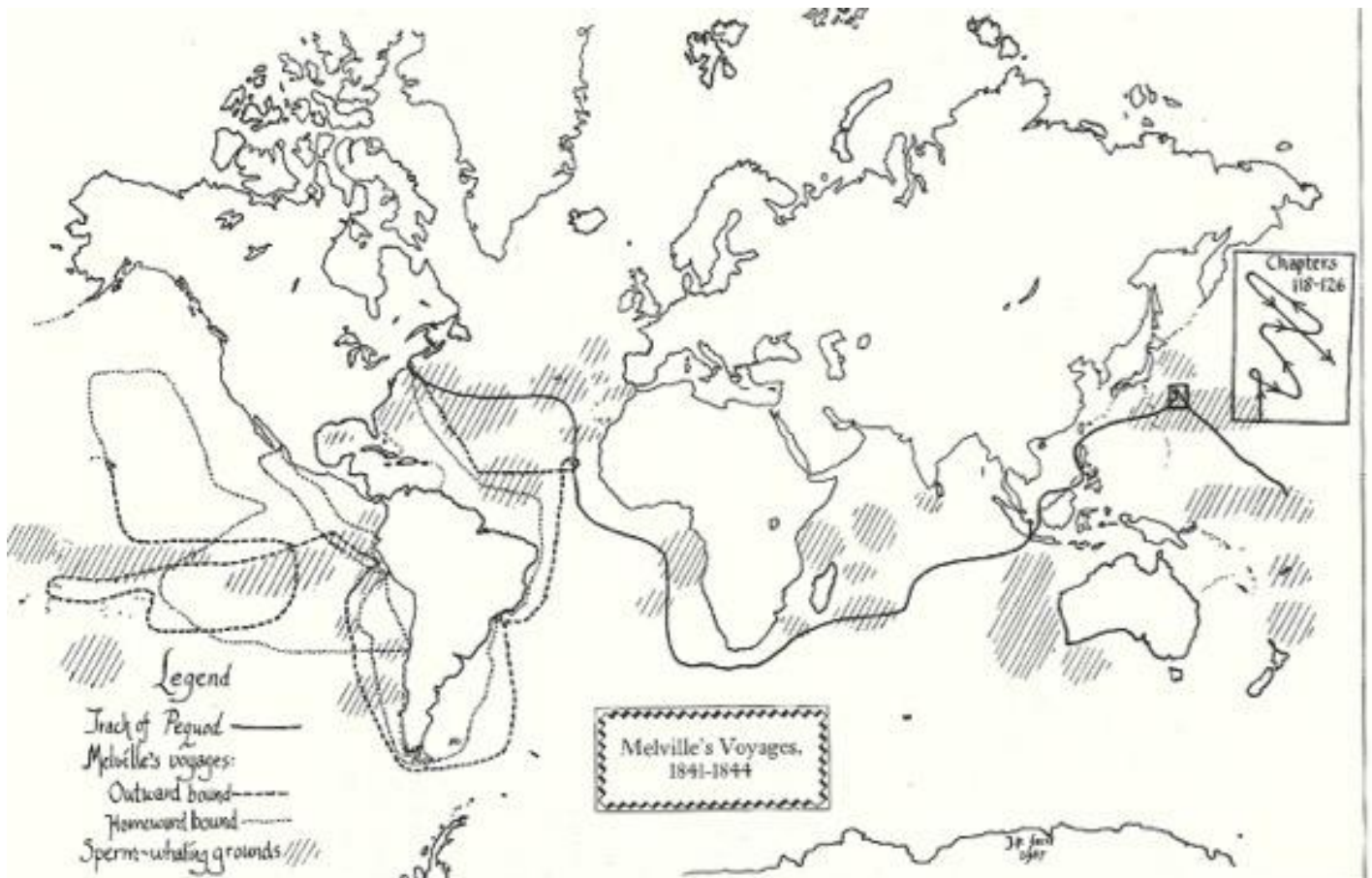
Melville en una carta a Hawthorne

Herman Melville nació el 1 de Agosto de 1819 en Nueva York. Su padre decía provenir de la nobleza escocesa, y su madre pertenecía a una estirpe de terratenientes holandeses de creencias calvinistas. Su infancia transcurrió con sus hermanos en una cómoda casa de Manhattan que tuvieron que abandonar cuando quebró el negocio y el padre tuvo que comenzar a trabajar en la aduana. Comenzó a trabajar a los 13 años como escribiente en un banco, algo que luego usó para uno de sus cuentos. Durante su adolescencia su aprendizaje se centró en la biblioteca paterna, hasta que con 19 años consiguió enrolarse como mozo de cabina en un barco con destino a Liverpool, tratando de saciar su sed de aventuras. Pero no fue suficiente.



En 1841 viajó hasta la isla de Nantucket, donde se alistó como marinero en un barco ballenero llamado Acushnet e inicio un viaje que supuso la inspiración del realizado por el Pequod. El severo tratamiento al que fue sometido durante el viaje, le hizo desertar en las Islas Marquesas. Los nativos, que tenían fama de caníbales, le acogieron con cortesía y le trataron bien a pesar de su fama, pero después de treinta largos días, consiguió ser rescatado por el Lucy – Ann, una nave australiana. Después se enroló en Honolulu en la fragata United States (1843) y descubrió que las condiciones anteriores no eran nada en comparación con la dura disciplina de un barco de guerra.

Todas estas experiencias destruyeron su inocencia juvenil, marcaron su sexualidad y dieron lugar a los elementos documentales y temáticos de los que se nutriría su obra literaria posterior. Estos viajes de juventud fueron fundamentales en la redacción de sus obras, y comprenderlos ayuda a encajar en el telar de lo vivido la aguja de lo imaginado.



En 1844 Herman dio por finalizados sus periplos viajeros alrededor del mundo, al menos como marinero y retornó a Nueva York, iniciando su carrera como escritor. Sus experiencias vitales y las conclusiones sobre la naturaleza humana a las que había llegado, se empezaron a filtrar al papel, inicialmente bajo el inocuo aspecto de libros de viajes. *Typee: un edén canibal* (1846) fue su primera obra y tuvo una buena acogida por parte del mundo literario, junto con *Omoó: aventuras en los Mares del Sur* (1847) que le ayudó a lograr un éxito menor en el mundo de las letras neoyorkino.

En 1847 se casó con la mejor amiga de su hermana, una muchacha de veinticinco años con la que nunca fue feliz, en parte por la intromisión de su hermana en la relación. Elizabeth Shaw fue, además, la copista de sus trabajos literarios. Coincidiendo

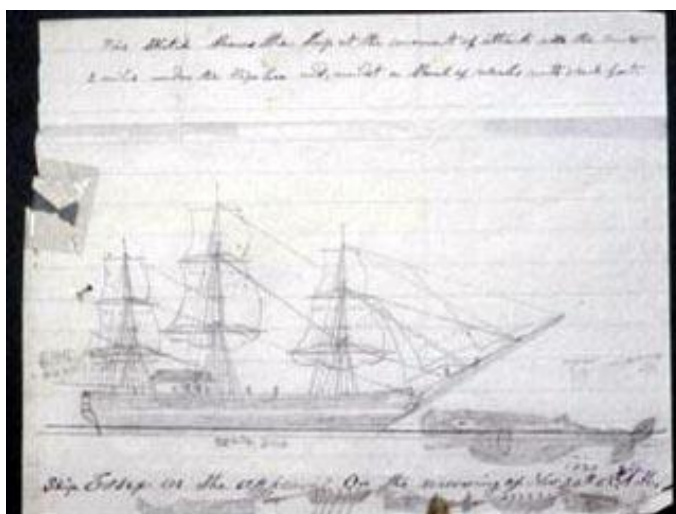
con su matrimonio, Melville abandonó las temáticas folklóricas – viajeras y trato de probar nuevos rumbos con sus ambiciones de gloria.

En 1850 comenzó la redacción de su nuevo libro, que trataba sobre una gran ballena blanca y un malvado capitán que iba tras de ella por todos los mares de la tierra. Para su redacción, se encerró en una granja en Massachusetts, donde conoció al célebre escritor Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864). Mientras elaboraba *Moby Dick* declaró que padecía una constante *sensación de mar*, y estaba tan abstraído en la escritura que en ocasiones se le olvidaba comer.

La idea de *Moby Dick* fue una potente mezcla de elementos que poco a poco se fueron forjando en su mente. En primer lugar, todas la lecturas con las que él había crecido gracias a la sustanciosa biblioteca de su padre. En segundo lugar, todos los viajes que había realizado en su juventud, sobre todo a bordo del ballenero Acushnet, y por último las historias que contaban los balleneros de ataques reales que habían sufrido.

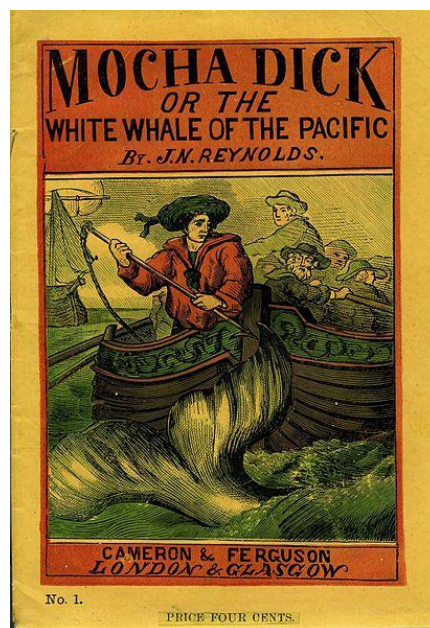
Era una costumbre ponerle nombre a las ballenas más peligrosas y legendarias, las que habían causado numerosos naufragios y bajas en las tripulaciones. Entre ellas estaba Old Tom, Timor Jack o Nueva Zelanda Jack, un elemento que Melville usó en su novela.

Pero una de las historias que más le conmocionó e inspiró fue la del ballenero Essex, destruido el 20 de Noviembre de 1820 por un cachalote de enormes dimensiones en el Pacífico. Sus 21 tripulantes fueron muriendo uno tras otro, sobreviviendo 3 de ellos en una isla en mitad del Pacífico y otros tres en una balsa a la deriva hasta que fueron rescatados. Sin embargo, para sobrevivir tuvieron que recurrir al canibalismo, matándose por sorteo. Owen Chase, el primer oficial del barco y uno de los pocos



supervivientes, escribió un relato titulado *Narración del más extraordinario y desastroso naufragio del ballenero Essex*<sup>106</sup> en el cual relataba el infierno vivido. El hijo de Owen Chase, William Chase, le entregó la historia a un joven Melville, marinero en ese momento del *Acushnet*, que usó sobre todo para la primera parte de su novela. Poe escribió su única novela, *La narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket* en 1838, basándose en los episodios de canibalismo que se sufrieron en el naufragio del *Essex*.

El nombre de *Moby Dick* lo tomó del relato de *Mocha Dick*, aparecido en 1839 en el periódico *Knickerbocker Magazine*, escrito por Jeremiah N. Reynolds<sup>107</sup>, amigo de Edgar Allan Poe. Un enorme cachalote albino que nadaba cerca de la isla chilena de Mocha, había sido el causante de numerosos estragos marítimos, entre ellos, según se contaba el del *Essex*.



Mientras Melville se alojaba en la granja con su familia, tubo como vecino a Hawthorne, con quien estableció una relación, aunque se ha especulado mucho sobre esta<sup>108</sup>. Las visitas eran frecuentes entre Herman y el famoso escritor, autor de libros como *La letra escarlata* (1851) y *La casa de los siete tejados* (1851), quien, por entonces, gozaba de gran fama y alta posición social. La admiración que Melville sentía por él le llevaba a pasar largas horas en su compañía, a charlar y buscar los consejos de Hawthorne, además de invitarlo continuamente a su casa y mantener una abundante correspondencia, de la que nos quedan pocos ejemplos. Su *Moby Dick* supuso un esfuerzo gigantesco destinado a impresionar a

<sup>106</sup> CHASE, O., 'The Essex wrecked by a Whale' en: MELVILLE, H., *Moby Dick. an authoritative text, reviews and letters*, HAYFORD, H., y PARKER, H. ed., Nueva York, ed. Norton, 1967, pp. 590 – 597.

<sup>107</sup> REYNOLDS, J.N., 'Mocha Dick or the white whale of the Pacific a leaf from a manuscript journal' en: MELVILLE, H., *Moby Dick. an authoritative text, reviews and letters*, HAYFORD, H., y PARKER, H. ed., Nueva York, ed. Norton, 1967, pp. 571 – 590.

<sup>108</sup> Se ha especulado sobre una relación de profunda amistad, una gran admiración de Melville por Hawthorne e incluso una atracción inconfesable. Pero la correspondencia mantenida entre ambos descarta todas estas interpretaciones.

Hawthorne, a quien estaría dedicado: *En señal de mi admiración a su genio este libro está dedicado a Nathaniel Hawthorne.*

Sin embargo, Hawthorne comenzó a rehusar su compañía, ya que, desde el comienzo, Melville le había resultado incómodo y molesto, les separaba además un abismo generacional y el estatus social era completamente diferente. Llegó a mudarse a las Islas Británicas, quizás para evitar a Melville o por el clima, y hasta allí fue a visitarlo el escritor de *Moby Dick*. Hawthorne escribió en su diario lo abrumador que le resultaba su presencia, por el inmenso pesimismo y las continuas divagaciones que hacía Melville sobre la esencia del Ser, lo que lo convertía en una compañía más bien desagradable y nunca más volvió a contactar con él. Sin embargo, paradojas de la vida, Herman terminó siendo mucho más conocido en la posteridad que él<sup>109</sup>.

En 1851 se publicó *Moby Dick*, acogida por los lectores y la crítica sin demasiado entusiasmo. El simbolismo que se manifiesta en la despiadada cacería, los interrogantes sobre los orígenes del mal, el trasfondo sobre la imposibilidad de alcanzar tierra firme y las metáforas sobre el ser humano, no debieron de resultar especialmente atractivos para el lector norteamericano del siglo XIX. Su pesimismo radical lo aislaría de sus coetáneos y lo convertiría en un escritor singular, sin discípulos, un artista tan solitario y trágico como su ballena.

Sus continuos fracasos literarios le obligaron a trabajar en la aduana para sobrevivir a lo que más temía, que la historia de su padre se repitiese en el mismo. En sus últimos años, un Melville cada vez más triste y melancólico se aferró a la poesía, que garabateaba en secreto y guardaba en sus bolsillos. Vivía sumido en una profunda tristeza y en un deseo de olvido. Murió completamente olvidado un plomizo día de finales de septiembre de 1891, siendo enterrado en un cementerio de la parte norte del Bronx. Fue una de sus hermanas, Frances, el vehículo de conservación del legado literario de Herman Melville.

---

<sup>109</sup> URIONDO, C., 'Herman Melville y Nathaniel Hawthorne, una amistad imposible' en: *Moby Dick o la atracción del abismo*, Madrid, Graphicclasssic, 2013, p. 27.

Sus obras fueron completamente ignoradas durante muchísimo tiempo. Eran historias complejas, negras, extrañas y pesimistas, bastante lejanas del optimismo y la prepotencia que acompañaron a los norteamericanos en su construcción nacional y en su desarrollo histórico. Era un escritor del siglo XX que nació en el XIX, por lo que estaba destinado a no ser entendido.

Un siglo después, la crítica norteamericana decidió redimir a un escritor olvidado y repescar a la ballena blanca. Su inmaculado cetáceo empezó a resultar comprensible en los años veinte, después de los horrores de la I Guerra Mundial, y sirviendo, en cierto modo, de preámbulo de lo que se avecinaba en la lejanía de la historia.

Hoy en día, *Moby Dick* forma parte de nuestro imaginario colectivo, con líderes que recuerdan a Ahab en su insistencia en la guerra contra el terror, la cadena de cafeterías llamada igual que el primer oficial del Pequod, Starbuck, y la música compuesta por el bisnieto de Melville, conocido como Moby<sup>110</sup>.

*Moby Dick* se considera una obra maestra y una de las columnas más sólidas sobre las que se apoya la novelística moderna, cuya influencia va de Faulkner a Borges, pasando por Joyce. Tal vez no sea sino el relato íntimo de un largo viaje a las regiones inexploradas del espíritu humano, y pasado más de un siglo, continúa siendo uno de los enigmas más indescifrables de la literatura mundial. Quizás en ese misterio está su belleza.

### **MOBY DICK, 1851**

*Moby Dick* es una novela que todo el mundo conoce, pero que pocos han leído en realidad. El argumento de la novela es sencillo: seguimos a un joven desarraigado desde Manhattan, hasta su nuevo refugio, el mar. Desde New Bedford, Ishmael decide dar la vuelta al mundo persiguiendo ballenas, hastiado como está de la vida en tierra. Esperando poder embarcarse conoce a un salvaje caníbal, Quequed, con el que entabla una amistad y camaradería que hace que ambos elijan el mismo ballenero, el

---

<sup>110</sup> HOARE, *op. cit.*, p. 51.

Pequod, un barco gobernado por el misterioso capitán Ahab, del que mucho se dice pero poco se sabe en realidad. A pesar de la advertencia del loco portuario Elías, ambos compañeros deciden enrolarse en el ballenero Pequod sin conocer al misterioso Ahab. La maestría con la que Melville mantiene el suspense, aportando muy poca información sobre él, contribuye a la ansiedad del lector, que lo imagina de mil maneras, hasta que al final hace su magistral aparición en el castillo de proa, más de 150 páginas después del comienzo de la novela.

Poco a poco descubrimos que el motivo real del capitán Ahab para emprender el viaje, no es la pesca de ballenas para el refinamiento del aceite, sino la caza de un Leviatán blanco, llamado Moby Dick, autor de la pérdida de su pierna, de su rabia y obsesión. Como único destino móvil, Ahab dirige al Pequod allá donde puede estar el cetáceo, sin importarle las pérdidas ni el resto de la tripulación. Después de una terrible batalla, Ahab es arrastrado al fondo del océano, seguido por el resto de marineros, quedando como único y trágico superviviente Ishmael, quien, agarrado al ataúd de su amigo Quequeg, logra salvar la vida y contar su historia.

Ishmael, en un principio, asume el papel de protagonista, un personaje dispuesto a contar su verdad inverosímil<sup>111</sup>, con su celeberrima frase inicial: *Call me Ishmael*. Pero cada vez se va haciendo más ausente de lo que cuenta, reduciéndose a mero espectador. Sin pasado y sin apellido, nos confronta con la doble oscuridad de su origen y con las causas de la pesadumbre que le impulsa a huir hacia el mar. El salvaje Quequeg, al principio pareja del joven, se disuelve entre los tripulantes y el trío de arponeros contratados. Ahab toma en cambio poco a poco el protagonismo, siendo derrotado continuamente por las circunstancias, hasta la gran tragedia final. Ishmael empieza siendo el narrador inocente de tantas novelas de aventuras y acaba convertido en el testigo único y alucinado de un Apocalipsis en el que el profeta demente arrastra a todos sus discípulos al vértigo de su locura.

Los trozos más o menos instructivos sobre ‘cetología’ alternan con las ocurrencias simbólicas e irónicas. La enciclopédica información sobre el modo de cazar y manipular

---

<sup>111</sup> GUERRA, R., ‘El tamaño si importa’ en: *Moby Dick o la atracción del abismo*, Madrid, Graphiclasssic, 2013, p. 80.

los cetáceos, a la vez que con evidente conocimiento directo, se hace en ocasiones caricaturesca. Los momentos de persecución y arponeo tienen la energía de reportaje directo, incluso la apoteosis final de tres días, que termina con el hundimiento del Pequod y el ahorcamiento del capitán, unido a la ballena blanca en perpetuidad muestran una fuerza dramática y un realismo fuera de lo habitual<sup>112</sup>.

El viaje del Pequod es un trayecto que abarca medio mundo, por lo que cabe preguntarse las posibilidades de que un encuentro entre el barco y la ballena llegara a producirse. Sin embargo estos se producen por los amplios conocimientos de Ahab y por las informaciones aportadas por otros barcos, que informan de la presencia del blanco cachalote en determinados lugares. *Moby Dick* trata sobre un destino trágico movido por fuerzas sobrenaturales más allá de la comprensión humana, en este contexto pues resulta claro que tanto Ahab como la ballena blanca estaban destinados a encontrarse desde el principio de los tiempos.

Los símbolos de la novela son múltiples, complejos y profundos. En primer lugar, como hemos ido desengranando a lo largo de este trabajo, sabemos que la imagen del Leviatán descrita en Job y en otros pasajes de la Biblia curtió el ‘imaginario colectivo’ del que hablaba Jung, y es inevitable no ver en la ballena blanca esta concepción bíblica. Hobbes, en el siglo XVII había usado la alegoría del monstruo marino como símbolo del Estado, la guerra de todos contra todos, el peligroso estomago que engullía y acomodaba a la sociedad.

Pero el propio Melville revistió la novela de otros simbolismos, que él mismo esbozó en el capítulo 113 ‘La forja’. Ahab, loco de rabia y obsesión, le pide al herrero que forje un arpón destinado a la ballena blanca, usa para ello los mejores hierros y lo martillea con sus propias manos. Sin embargo, a la hora de templar el hierro, le pide a los tres arponeros paganos que derramen su sangre sobre el arpón, pronunciando entonces su propia fórmula del bautismo: *Ego non baptizo te in nomine Patris, sed in*

---

<sup>112</sup> MELVILLE, *Moby Dick*, Introducción a cargo de José María Valverde, Barcelona, ed. Planeta, 1987, p. XX.

*nomine diaboli*<sup>113</sup>. El propio Melville, en una carta enviada a Hawthorne le asegura que ese era el secreto del libro, su esencia.

Esto se puede poner en relación con el sentido del nombre del capitán, Ahab, cuyo homónimo bíblico<sup>114</sup> es el rey rebelde contra Dios, marido de Jezabel, que mata al profeta Nabot. Su lectura podría ser la lucha del proscrito Ahab que será en vano, contra lo que Dios ha decidido por adelantado. Inútilmente apela al diablo mismo contra ese Dios que, en cierto sentido tiene también algo de demoníaco. También es posible otra lectura, una actualización del espíritu de la tragedia griega, donde el hombre sucumbe a la fuerza que está por encima de los mismos dioses, por la soberbia que lo sitúa en choque con el poder supremo. De la grasienta y mugrienta labor de un ballenero forja un heroísmo noble y nuevo. Al hacerlo, une sus experiencias en el mar con su oscura visión del mundo y de la naturaleza del bien y del mal.

Para el capitán Ahab, medio loco y con pata de palo, el viaje del Pequod es un prolongado acto de venganza contra un monstruoso cachalote: una terrorífica criatura dentada de las profundidades del océano. *Moby Dick*, vista por los ojos de Ahab, representa al Leviatán del Apocalipsis, un ángel vengador con la mandíbula torcida, erizado de arpones que muestran los inútiles intentos por cazarlo. La caza de la ballena representaba el encuentro más brutal entre el hombre y la naturaleza desde que empezó la historia. Para Melville, la ballena era el malvado instrumento del destino. Una ballena salvó a Jonás cumpliendo la voluntad de Dios y otra destruyó a Ahab cumpliendo la del diablo.

Hombre, ballena, vida, muerte, esta era la historia que Melville tenía que contar. Ningún escritor, ni antes ni después, ha tenido un tema más épico, a un lado, el mayor depredador del mundo, un animal a medio camino entre la leyenda y el mundo real, y en el otro, jóvenes héroes americanos, hombres que lo arriesgaban todo en su persecución del aceite. Era una búsqueda que reafirmaba el mito de Estados Unidos, la nueva gran democracia en la que todo el mundo podía buscar fortuna, pero también les ponía en contacto con algo mucho más misterioso. *Moby Dick* era una criatura

---

<sup>113</sup> MELVILLE, *Moby Dick*: 'Yo no te bautizo en el nombre del Padre, sino del diablo', p. 559.

<sup>114</sup> PRIMER LIBRO DE LOS REYES, capítulos 16 y finales.

espectral que se suponía omnipresente, capaz de escapar a los ataques, un animal más místico que muscular.

Lo que empezó como un ejercicio de propaganda de la flota balleneras de Estados Unidos, acabó convirtiéndose en una advertencia a toda la humanidad sobre su propia maldad<sup>115</sup>.

### **MOBY DICK, 1956**

John Huston<sup>116</sup> intentó llevar al cine la monumental obra de *Moby Dick*, teniendo que elegir y desechar personajes y episodios entre las casi ochocientas páginas de un nutrido libro. Tenía que hacer patentes los recovecos psicológicos de Ahab y sus compañeros, además del sentido profundo de la novela en todas sus dimensiones simbólicas y metafóricas: la tiranía de una deidad mala, el deseo de matar a Dios y el prometeico combate de un hombre contra su destino colosal.



Una de las cosas que más atraía al director norteamericano era la búsqueda del riesgo y de la aventura, también a la hora de elegir sus películas. Para él, *Moby Dick* supuso el mayor desafío de su carrera. Ya iba detrás de la adaptación de la novela desde 1942, con la idea de ser lo más fiel posible al texto y de que su padre, Walter Huston interpretará a Ahab. Pero la guerra y la

---

<sup>115</sup> HOARE, *op. cit.*, p. 210.

<sup>116</sup> John Huston (1906 – 1987), hizo casi de todo en su vida, boxeador en California, teniente de caballería en México, experto en arte Precolombino (fue una autoridad en arte Azteca), periodista, dramaturgo, escritor, cineasta, fue un personaje de novela. Entre las numerosas películas que realizó están algunos de los clásicos del siglo XX, *El Halcón Maltes* (1941), *El tesoro de sierra madre* (1948), *La jungla de asfalto* (1950), *Solo Dios lo sabe* (1957), entre otras muchas. De vocación aventurera, fue la prolongación de la generación perdida, un intelectual vitalista, un luchador y un vendaval para los que lo conocían.

muerte de su progenitor retrasaron el proyecto hasta 1953<sup>117</sup>, cuando contrató a Ray Bradbury. John Huston conocía al escritor americano y había intentado llevar a la pantalla otro texto suyo, *Crónicas marcianas* (1950), pero fue rechazado sistemáticamente por las productoras, debido a su elevado coste.

Cuando Huston decidió por fin llevar a cabo la titánica tarea de adaptar *Moby Dick*, se encontraba viviendo en Europa, donde se había instalado huyendo de la dictadura de McCarthy, y acababa de rodar *La reina de África* (1951), *Moulin Rouge* (1952) y *Beat the Devil* (1956). Planeó entonces hacer lo que sería la película más costosa de su carrera hasta ese momento para la Warner Bros. Decidió contar en ese momento con Bradbury y, fiel a su fuerte temperamento, le envió un telegrama comunicándole su idea, dándole un plazo de un día para decidirse. Esa noche, conmocionado por la petición Bradbury leyó el libro entero, ya que, por la complejidad de la novela, no había sido capaz de hacerlo antes.

Ray Bradbury (1920 – 2012) era uno de los escritores norteamericanos de ciencia ficción de mayor talento. Gran lector de literatura *pulp* y amante de los tebeos, sus cuentos y novelas mostraban lo prodigioso de la ciencia, a la vez que advertían que el ser humano no debía perder su alma en aras de ellas. Escribió la fantasía distópica titulada *Fahrenheit 451* (1953) en la que se imagina un complejo mundo donde los libros son quemados. Sus cuentos sobre alienígenas y planetas lejanos fueron recogidos en *Crónicas Marcianas* (1950), llevándole al reconocimiento como uno de los escritores más influyentes de ciencia ficción<sup>118</sup>.



---

<sup>117</sup> Como anécdota queremos añadir que, en esa misma fecha, Orson Welles también estaba planeando llevar a la pantalla su visión de la novela. Pero abandono la idea cuando supo que su amigo Huston y la Warner Bros. tenían los derechos. En su lugar, la adaptó para el teatro y apareció en la película como Padre Mappel.

<sup>118</sup> Nos gustaría destacar que en Agosto del 2012, un cráter de Marte fue bautizado con su nombre.

Bradbury aceptó el encargo y viajó hasta Irlanda con su esposa para trabajar codo con codo, durante siete meses, con el director. Sus experiencias y anécdotas durante el proceso de escritura del guión las redactó en forma de novela bajo el título de *Green Shadows, White Whale* (1992). En esta divertida obra, Bradbury describe la verde Irlanda, sus paisajes y sus personas de una forma poética e inocente, además relata las diferentes historias que le sucedieron mientras trabajaba con el director, elaborando un retrato de Huston como una persona bromista, de fuerte carácter, jugador y bebedor.

En el tiempo en el que convivieron, Bradbury se leyó nueve veces la novela para escribir cerca de mil quinientos folios, que se vieron reducidos a ciento treinta y cuatro, el guión definitivo. Rehízo algunos pasajes 30 veces, eliminó personajes, convirtió las descripciones y soliloquios que predominan en la obra en diálogos, y sufrió una crisis nerviosa. El escritor trabajaba todo el día, y por la tarde acudía a casa de Huston con ocho páginas mecanografiadas de lo que sería el guión definitivo, para discutir las y añadir los cambios necesarios.



Bradbury, un hombre puritano, idealista, fantasioso e ingenuamente reaccionario, difícilmente podía encajar en el mundo violento, mujeriego y viril del cineasta, un viejo zorro que edificaba sus películas con grandes dosis de aventura y tragos de whisky. Apremiado por el tiempo y agotado por la desbordante personalidad del director, Bradbury se entregó en cuerpo y alma a la última fase de redacción del *script*, con el arpón y la máquina de escribir. Escribió durante siete horas seguidas el último tercio del guión y rehízo algunas partes. El novelista recordaba *No había cansancio. Solo el fiero, continuo, gozoso y triunfante martilleo de la maquina, con las paginas cubriendo el suelo y Ahab gritando destrucción por encima de mi hombro derecho... captura la*

*gran metáfora primero, el resto te seguirá. No te preocupes de las sardinas cuando asoma el Leviatán*<sup>119</sup>. Pero a pesar de todo el trabajo, Huston rehízo alguna escena y pidió ayuda a dos escritores más, Roald Dahl y John Godey. Además, apareció en los créditos como co-guionista junto a Bradbury, algo que no sentó nada bien a este último.

La mayor preocupación de Bradbury residía en lograr trasladar el espíritu de Melville a un lenguaje puramente cinematográfico. Eran fundamentales las palabras de Melville escribió a su amigo Hawthorne en junio de 1851 en referencia a la creación de *Moby Dick*:

*La historia no está cocida todavía, aunque el fuego del infierno en el que todo el libro bulle, debería racionalmente haberla cocido ya hace mucho tiempo*<sup>120</sup>.

Bradbury sabía que los caminos para entender la novela estaban fuera de la racionalidad. Su forma de afrontar *Moby Dick* fue, al comienzo, con un enorme respeto, para poco a poco irse sintiendo más libre. Su adaptación respeta fielmente el espíritu del libro, a pesar de que tuvo que suprimir varias partes y personajes importantes del texto, porque solo contaba con dos horas de proyección. Además Huston buscaba centrarse únicamente en la compleja figura de Ahab, por lo que le pedía que simplificase la historia.

Hay una gran preocupación por el ser humano, por un más allá siempre inquietante o desconocido, por el universo interior de cada personaje y el universo exterior del conjunto de la tripulación. Bradbury, al igual que Melville aunque de diferente forma, estaban obsesionados por el drama de la mentalidad en el mundo occidental que al final llevará a la destrucción cultural, física y metafísica. El ritmo, la medida, la fuerza de la historia se funde con el contexto ideológico del novelista. El guión va entramando con sutileza los más profundos acontecimientos que desembocan en la tragedia final. Huston decía:

---

<sup>119</sup> TEJERO, J., *Este rodaje es la guerra, primera parte*, Madrid, T&B, 2003, p. 413.

<sup>120</sup> GARCI, J.L., 'En busca de la ballena blanca' en: *Moby Dick o la atracción del abismo*, Madrid, Graphicclassic, 2013, p. 216.

*Se ha discutido mucho sobre el sentido de esta novela, a la que se ha preferido tener siempre como algo enigmático y misterioso, pero en lo que a mí concierne, no existe ningún equivoco: se trata, negro sobre blanco, de una enorme blasfemia; y Ahab es el hombre que ha llegado a tomar conciencia de la impostura divina*<sup>121</sup>

Se puede ver en *Moby Dick*, novela y película, una fabula apocalíptica que muestra el terrible desorden, forma de vida y actuación, del pensamiento occidental. *Moby Dick* es la tragedia de un hombre que persigue a través de los mares una ballena blanca que le ha arrancado una pierna. Ishmael es el único ser que se salvara de la catástrofe, el hombre que participara en la caza de la ballena como portavoz de una nueva humanidad. Observa los hechos a modo de un coro griego, el único hombre que regresará de aquella catástrofe física, metafísica y cultural.

El tema de la fatalidad presente en Melville es sustituido por la camarería entre marineros, mucho menos oscuro y más asumible por el gran público. Se sustituye casi todo lo relacionado con malos augurios por un único presagio hecho por Elías<sup>122</sup>, el loco profético que les avisa de los peligros a los que se van a someter si deciden ir en el Pequod. Rememorando la simbología de la ballena – isla, Elías les advierte:

*Algún día en alta mar oleréis tierra donde no la haya y ese día el capitán Ahab bajara a su tumba, pero resucitará antes de una hora y os llamará entonces a todos... y todos menos uno le seguiréis*<sup>123</sup>

Hay algunos momentos que son mucho más potentes en la película que en la novela, como la escena de la muerte de Ahab. En la novela, es arrastrado al mar, enredado en la cuerda del arpón, pero en la película, Huston crea una escena llena de dramatismo, con Gregory Peck trepando por la espalda del animal, maldiciéndola,

---

<sup>121</sup> SAVATER, *op. cit.*, p. 50.

<sup>122</sup> En la versión española, por censura o para evitar conflictos religiosos, no responde con su nombre, Elías, sino que contesta 'Que más da. Que importa mi nombre'.

<sup>123</sup> MELVILLE, *Moby Dick*, Barcelona, ed. Planeta, 1987.

arponeándola con toda la rabia y maldad que a lo largo de la película habíamos ido intuyendo. Pero queda enredado entre las cuerdas, muriendo cuando la ballena se sumerge, atado para siempre a su némesis blanca. Solo un brazo pende libre y por el balanceo del cetáceo su tripulación cree que el capitán los reclama para que le sigan. Como una siniestra marioneta que gobernara *Moby Dick*, la extremidad sin vida de Ahab exige ahora la de ellos para que se cumpla la profecía, y Starbuck, que en otras ocasiones había dudado de su lealtad hacia Ahab, les insta a continuar con estas palabras:

*Moby Dick no es un demonio, es una ballena. Una ballena gigantesca, pero solo una ballena y nosotros somos balleneros y no huimos de las ballenas, solo las matamos y mataremos a Moby Dick.*

Aunque la película no obtuvo el éxito esperado, a Ray Bradbury le consolidó como escritor para el cine, a pesar de que no siguió ese camino. Escribió el guión de *Moby Dick* y *Fahrenheit 451* (1953)<sup>124</sup>, junto con otros intentos que dieron lugar a películas de mala calidad cinematográfica o sin realizar. Huston, arrollador y carismático dijo de él:

*Para él, Júpiter, es como el café de la esquina y, sin embargo, ¡jamás subirá a un avión! Tiene un estilo limpio, lleno de unas imágenes maravillosas y poéticas. En cambio, creo que conversando es uno de los hombres más deslucidos que jamás haya encontrado. No abre la boca más que para decir frases hechas. Es como una banalidad ambulante. Pero, por el contrario, es capaz de escribir historias fantásticas*<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Llevada al cine por François Truffaut en 1966. Michael Moore usó este título para uno de sus documentales, *Fahrenheit 9/11* (2004), que trata sobre los atentados de Nueva York. Bradbury eligió ese título para su novela porque es la temperatura a la que arde el papel de libro, y Moore porque fue la fecha en la que se quemó la libertad.

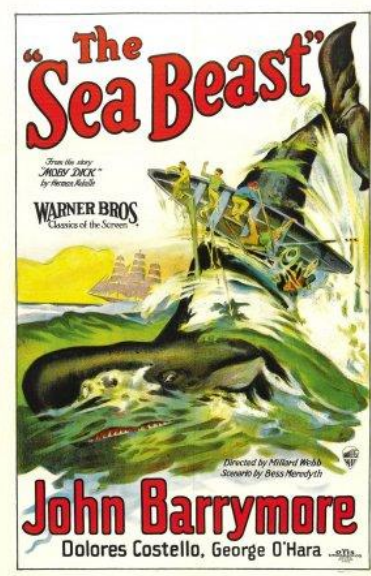
<sup>125</sup> GARCI, J.L., *Ray Bradbury. Humanista del futuro*, Madrid, ed. Helio, 1971.

Posiblemente por ser tan opuestos de carácter, lograron entenderse a la perfección, y supieron seguir a Melville sin equivocarse de ruta, en un complicado viaje a través de los inexplorados mares del espíritu en busca de una ballena blanca.

### **OBRA CINEMATOGRAFICA: ANTECEDENTES Y RODAJE**

El cine, con más o menos fortuna, había intentado ya desde su época silenciosa hallar una manera de describir como es en realidad la esquiwa ballena blanca. Anteriormente a la película de John Huston, hubo tres adaptaciones producidas por la Warner. En realidad, es una sola versión filmada tres veces, dos con John Barrymore como protagonista y otra en alemán con otros actores para aprovechar los decorados. Todas son versiones demasiado libres, con trama romántica y final feliz, centradas en la rivalidad entre dos hermanos por una mujer.

La primera de las versiones, *The sea best* (1926) es una película muda dirigida por Millard Webb, que, a pesar de que aporta algunos recursos cinematográficos interesantes, es demasiado libre respecto a la novela de *Moby Dick*<sup>126</sup>. La segunda versión, dirigida por Lloyd Bacon en 1930 se trata de una innovadora variante sonora de la anterior, más breve y mejorada, centrada en la transformación de Ahab, que pasa de encantador y enamorado arponero a obseso capitán. Entre los recursos cinematográficos cabe destacar el uso de las panorámicas marinas, los ágiles picados del descenso de la tripulación a los botes o la inclusión de tomas reales del despiece de una ballena. En 1931 la Warner encargó a un todavía poco conocido Michael Curtiz una versión alemana,



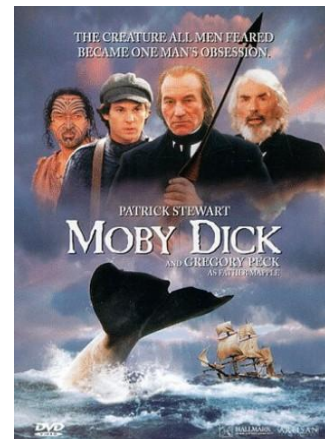
---

<sup>126</sup> Para ver la película completa: <http://www.youtube.com/watch?v=Uv2Fji7njow>

titulada *Dämon des Meeres*<sup>127</sup>. Pero la verdadera adaptación de la novela al cine llegó con John Huston en 1956, después de esta no se ha vuelto a lograr recrear la historia de forma tan perfecta, a pesar de que se ha intentado en varias ocasiones.

En 1955, Orson Welles, encantado por su actuación como Padre Mapple, filmó 75 minutos de un drama original escrito y dirigido por el mismo, estrenado el 16 de julio de 1955 en el teatro Duke of York en Londres, titulado *Moby Dick Rehearsed*. No había escenografía y los actores vestían de forma actual, pero el resultado no le gusto, así que no filmó más. Además, la copia se perdió. En 1971 hizo otro proyecto del que filmó 22 minutos, interpretando los papeles de Ahab, Starbuck e Ishmael. Esta copia fue adquirida por el museo de Múnich en 1995, por lo que se conserva.

En 1986, Franc Roddam grabó una miniserie para la televisión, con mucho más presupuesto, 20 millones de dólares, y más metraje, 186 minutos, pero no desarrolla mucho más que la obra de Huston, ni lo hace con más espectacularidad. Se amplía el tema de la fatalidad, aparecen personajes ausentes, pero desaparece la concentración simbólica presente en el guión de Bradbury. Gregory Peck accedió a aparecer en el papel de Padre Mapple, que mereció la nominación a un Emmy y un globo de oro. Sin embargo, como interpretación dramática del personaje de Padre Mapple, la de Welles es muy superior<sup>128</sup>.



Quizás el proyecto más interesante después de la obra de Huston, hubiera podido ser la versión animada de *Moby Dick* que iban a dirigir los hermanos Brizzi<sup>129</sup> para la productora DreamWorks en el 2003, un ambicioso proyecto de cine de animación que iba a presentar la historia desde el punto de vista de la ballena. Pero la crudeza del

---

<sup>127</sup> DIEZ, G., 'El salto a la pantalla', en: *Moby Dick o la atracción del abismo*, Madrid, Graphiclassic, 2013, pp. 199 – 200.

<sup>128</sup> Si se quiere comparar, se pueden visualizar ambas en los siguientes enlaces: Orson Welles como Padre Mapple <http://www.youtube.com/watch?v=Mog0W6Jwj0Q> y Gregory Peck como padre Mapple: <http://www.youtube.com/watch?v=lctEOuPGddM>

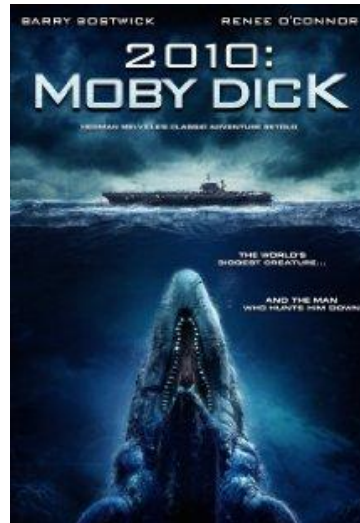
<sup>129</sup> Habían trabajado para Disney en la recreación de *El pájaro de fuego* en la película *Fantasia 2000* (1999), y en los storyboards de *el Jorobado de Notre Dame* (1996) y *Tarzán* (1999).

relato hizo que la productora perdiese la fe en el proyecto, a pesar de que contaban con la colaboración del artista Paul Lasaine.



En el 2008, el director Philippe Ramos, profundizó en la historia de Ahab con la película *Capitaine Achab*, la historia del capitán desde su infancia, mostrando los motivos de su rabia y frustración, hasta su muerte, contada por los personajes que lo rodean, en una película en la que no aparece la ballena físicamente, pero si la obsesión.

La película *Moby Dick: 2010* dirigida por Trey Stockes guarda tan solo como referencia los nombres de los personajes, de la ballena y del barco, además de ser una persecución obsesiva. Pero el Pequod es un submarino, Ishmael es una mujer llamada Michele, y la ballena se convierte en un monstruo que pierde toda la conexión con la realidad, algo esencial en la obra de Melville.



La productora alemana Tele München acometió una miniserie para la televisión en 2011, con mucho más presupuesto, lo que mejoró los efectos especiales, pero con una visión personal y determinados añadidos que no aportan nada al relato. Se intenta humanizar al capitán Ahab, mostrándolo en ambiente familiar, elimina todas las referencias de distinción de raza, se le da un papel más importante a la mujer y se muestran los sentimientos de la

ballena. Se adecua, en definitiva, al pensamiento actual. Pero, como entendió Huston, no nos hace falta saber por qué es como es o de donde viene la locura de Ahab, sino que es la dimensión simbólica lo importante.

Pero la reinención más interesante de *Moby Dick* en cine es precisamente una película que no se apoya en la novela, sino en la adaptación de Huston. Esta obra es *Jaws* (1975), de Steven Spielberg. Los paralelismos entre ambas obras son evidentes: desde el plano puramente técnico, con problemas en la escritura del guión, un rodaje complicado, la construcción de tres ingenios mecánicos, el rodaje en exterior, hasta simbólico, con la persecución de un enorme y diabólico leviatán blanco por parte de un obseso capitán. Se pueden ver también equivalencias entre Ahab y Quint, Ishmael y el oceanógrafo Matt o el Jefe Brody y Starbuck. Pero en lo que más se asemeja es en la influencia que tuvo en el cine posterior, por lo que ha quedado como modelo de su género.

Spielberg pretendió homenajear a Huston incluyendo una escena en la que el cazador de tiburones Quint aparecía en un cine viendo *Moby Dick* y riéndose a carcajadas, pero a Gregory Peck, que tenía por entonces los derechos del film no le pareció bien, por lo que no llegó a ser filmada.



Pero, como hemos dicho, la calidad de la película que realizó Huston no ha sido superada hasta el momento. La obra respira en todo momento un nostálgico clima romántico, una atmosfera apocalíptica que le da dimensiones titánicas y solemnidad bíblica.

El cine de los años cincuenta estadounidense fue el fiel reflejo de las contradicciones de la época, los directores y realizadores estadounidenses se vieron muy influenciados por la mentalidad de la era Eisenhower, algunos de ellos se sentían a gusto con la visión convencional, consumista y optimista propia de este periodo,

pero otros, los directores más importantes, no podían ignorar que con la consolidación de la nueva generación de adolescentes rebeldes, la crisis del petróleo y la paranoia de la guerra fría con la Unión Soviética, en el fondo, el país estaba menos cohesionado de lo que parecía. La ballena y el calamar de la versión de Disney de *20.000 leguas de viaje submarino* eran monstruos hijos de la Guerra Fría, versiones subacuáticas de alienígenas de ciencia ficción, la amenaza interior que la Tierra debía vencer.

Además, las apuestas cinematográficas más maduras de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta habían abierto nuevas vías al rodaje, nuevas historias y composiciones de las escenas. Estas se podían rodar con más profundidad dramática, con interpretación espontánea y natural, con iluminación menos artificial y sin necesidad de asociar el éxito en taquilla con un final feliz. En el periodo comprendido entre los años 1953 – 1956 se intentó encontrar un punto intermedio entre la mentalidad de la era Eisenhower, con un tipo de cine más colorista y entretenido (que nunca fue capaz de seducir al público) y otro de mayor carga filosófica y social<sup>130</sup>.

Se comenzó a dejar libertad para la creación, surgiendo personalidades tan importantes e influyentes como Kubrik<sup>131</sup>, Elia Kazan cofundó el *Actor's Studio* de Nueva York, sumando a las teorías psicoanalíticas de Freud, las teorías interpretativas de Stanislavski, para que los actores accedieran a sus miedos interiores y aprendiesen a ignorarlos. Este sistema interpretativo, además arremetía contra el realismo romántico que se había hecho en Hollywood con anterioridad, eliminando la visión de la vida emotiva e idealizada.

En este caldo de cultivo surgió la película de *Moby Dick*, por un director y unos actores que venían de tiempos anteriores, pero que asumieron todas estas nuevas ideas que el cine de los cincuenta les aportaba, haciendo una película clásica de aventuras pero con un hondo trasfondo psicológico, religioso y moral.

---

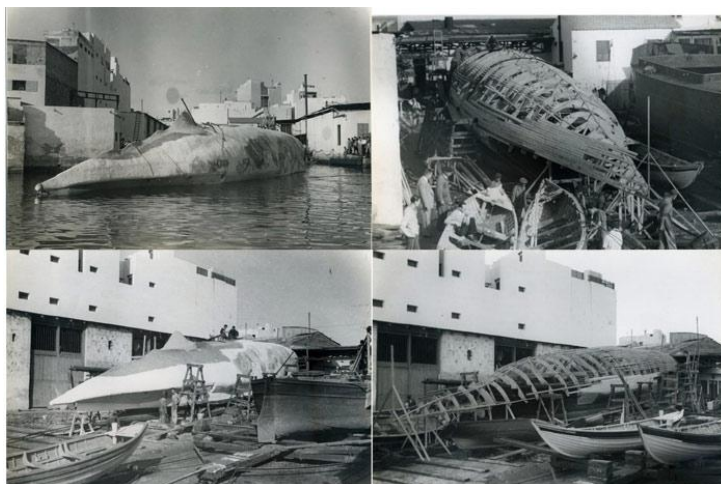
<sup>130</sup> COUSINS, *op. cit.*, pp. 217 – 229.

<sup>131</sup> Stanley Kubrick (1928 – 1999) comenzó a trabajar por esas fechas, primero como director de fotografía y después como director, mostrando su visión crítica de la vida, a medio camino entre Orson Welles y Buster Keaton, creando mundos cinematográficos propios, y personajes desprovistos de cualquier tipo de espiritualidad.

John Huston consagró dos años de su vida a la realización de *Moby Dick*, corriendo él y su equipo graves riesgos físicos y económicos durante la filmación. El plan de rodaje de la película, establecido en seis meses, se alargó finalmente a nueve, y el presupuesto se sobrepasó en más de un millón de dólares.

Antes de financiar el multimillonario proyecto, la Warner insistió en que se necesitaba una gran estrella para el papel clave del capitán Ahab. Orson Welles y Fredrich March fueron las primeras elecciones, y Bradbury soñaba con Laurence Olivier, sin embargo, la productora se inclinó por Gregory Peck<sup>132</sup>. El resto de papeles secundarios se rellenaron con rostros no familiares de la pantalla, desconocidos e incluso aficionado. Solo la valiosa aportación de Orson Welles, en colaboración especial, aportaba un nombre de prestigio al elenco de secundarios.

Pero el personaje más difícil de encontrar fue el verdadero protagonista de la historia, *Moby Dick*. Con la ayuda del experto británico en ballenas Robert Clarke, los técnicos de efectos especiales diseñaron y construyeron una bestia de 27'5 metros y varias toneladas de peso, a base de un armazón de hierro cubierto de una sustancia de goma y plástico. Los controles electrónicos le permitían sumergirse, emerger, lanzar un chorro de agua, embestir a un velero y destrozarlo un bote de un coletazo. Pero era tan grande y pesada que constantemente se rompían



los cables usados para remolcarla a mar abierto. Se construyeron tres de esos monstruos por si uno de ellos se perdía en el mar durante una de las muchas tormentas que tenían que rodar. El coste de cada ejemplar era de treinta mil dólares, algo que encareció enormemente el presupuesto.

---

<sup>132</sup> Al cabo de los años, Gregory Peck rompió la amistad que lo unía con el director debido a que supo que Huston, en realidad, quería darle el papel principal a Orson Welles, pero la única manera de que la productora financiase el proyecto, era si Peck interpretaba a Ahab.

Para las tomas que se hacían en estudio, dentro de un inmenso tanque de agua, se construyeron otras veinte mini *Moby Dick* que podían destrozar los barcos, así como sangrar cuando eran arponeadas. También se construyeron varias secciones de la ballena gigante para primeros planos específicos, como la secuencia final cuando Ahab queda atado a un costado de la bestia y se ahoga.

Huston buscó además un barco similar al capitaneado por Ahab, el Pequod. Finalmente se hizo con una goleta de 1870, el *Rynalds*, un navío de 30 metros, casco de madera y tres mástiles que ya había interpretado el papel de *Hispaniola* en la adaptación de Walt Disney de *La isla del tesoro*. La nave que fue transformada siguiendo el modelo del Charles W. Morgan, un barco ballenero que se exhibía en el Museo de Connecticut, fue instalada en el muelle de Sant Andrew en Hull, siendo cargada por arpones auténticos. Partió después a la costa oeste de Irlanda, donde el director decidió que solo rodaría en días nublados, para que la película tuviera una atmosfera lúgubre.



Además de este último recurso, Huston quería que la copia final tuviese la textura de una litografía decimonónica, como los grabados de barcos. Para ello, el director de fotografía Oswald Morris invirtió el proceso que había llevado a cabo en la película *Moulin Rouge* (1952), intentado desaturar en vez de enriquecer los colores de la cinta, con el fin de que las tonalidades sombrías proporcionasen al film una atmosfera turbia y opresiva, y así



captar mejor el cromatismo de las estampas del siglo XVIII. Se consiguió rodando en Tecnicolor, con una innovadora mezcla de dos negativos para conseguir el mono cromatismo dramático, una patina que remitiese el color, sin perderlo, al blanco y negro. Pero esta técnica desaturaba los tonos negros, quedando anémica y poco viril, y puesto que era una película muy masculina, reforzaron el negro añadiendo una imagen gris en los colores desaturados.

El contraste de colores de algunos elementos simbólicos también ayudaba en los momentos dramáticos, como cuando Moby Dick, muy blanca, aparece por primera vez, en medio del mar, siniestramente oscuro. O el escudo de oro, clavado en el mástil, brillando sobre un barco y una tripulación apagados, mates.

El carácter asombrosamente real que tienen las escenas se creó con la inclusión de imágenes grabadas en Abril de 1954, en la costa de Madeira, de ballenas y balleneros lo que le da mayor excitación y autenticidad, además de secuencias de los actores rodadas en un tanque de agua en el estudio, en las que se adivinan olas monstruosas y un cielos morbosos, proyectados con focos artificiales, que convierten al Ahab de Gregory Peck en una especie de rey demoniaco de pantomima<sup>133</sup>.

La escena de Orson Welles en su memorable discurso fue una de las primeras que se rodaron. Huston muestra el sermón del padre Mapple desde dos posiciones, la primera, gracias a un *travelling* muy lento, con la que vemos a la izquierda las tumbas de los muertos en la caza de la ballena y la segunda posición, un largo plano del padre Mapple hablando, desde su pulpito – barco colocado ante una pared blanca. Eran las admoniciones de un ex arponero metido a predicador de balleneros, así



que Welles sabía que en las predicaciones de esa época se buscaba conmover y hasta atemorizar a los fieles mediante un apasionado y ampuloso estilo declamatorio. Su actuación ha quedado en las antologías como una de las mejores escenas de la historia del cine. Un desmesurado Orson Welles que, según Charles Higham, uno de sus biógrafos, interpretó su papel aterrorizado por la responsabilidad, en una sola toma, sin ensayo previo y ayudado por la ingestión de una botella entera de coñac francés.

---

<sup>133</sup> HOARE, *op. cit.*, p. 393.

Huston, sin virtuosismos, con una cámara sobria y austera, penetra en la historia y en los personajes con una fuerza tremenda. Las escenas de violencia, como la caza de ballenas o la lucha contra Moby Dick, están narradas en su mayor parte mediante planos americanos casi pegados a los hombres, de forma que hace participar al espectador del esfuerzo de los balleneros, creando la tragedia desde dentro.

Los rodajes marítimos estuvieron salpicados de dificultades, casi todas relacionadas con la climatología adversa. En Fishguard, por ejemplo, les llegó a llover setenta días consecutivos, lo que fue un record. Esto causó la pérdida de dos de las enormemente caras maquetas de la ballena, que se hundieron en el mar

John Huston era conocido por poner en peligro a sus actores. Huston pidió que la escena cumbre de la película, con Ahab aferrado a Moby Dick, fuese grabada por el propio Gregory Peck, para rodar primeros planos del rostro. Le ataron entonces al costado del monstruo de goma y lo lanzaron al mar, comenzando



repentinamente una tormenta. En ese momento, se rompió el cable de sujeción de la ballena y esta se perdió en la niebla con Gregory Peck atado a su costado. Por fortuna lo consiguieron rescatar, pero la ballena apareció en las costas de Holanda<sup>134</sup>. Gregory Peck, recordó el director, se pasó más de media película en el agua.

En la Navidad de 1954, todo el equipo se instaló en Las Palmas de Gran Canaria para terminar el rodaje de *Moby Dick*. Eligieron este emplazamiento porque prácticamente nunca registra tormentas y la principal ciudad, Las Palmas de Gran

---

<sup>134</sup> TEJERO, *op. cit.*, p. 417.

Canaria, contaba entonces con una de las infraestructuras portuarias más avanzadas del Atlántico.

Además de la caza de la ballena, en Canarias también se filmó el epílogo del filme, cuando se muestra al superviviente Ishmael flotando en mitad del mar, agarrado al ataúd de Queequeg. El equipo, solo si el clima lo permitía, salía en las barquillas balleneras de dos puntas del siglo XIX, construidas en el puerto de la Palma, cargadas de pescado para atraer a las gaviotas, hasta que el exceso de luz les impedía seguir. En los talleres del puerto Carbonera Canaria se construyó en un mes la réplica de la ballena de 65 metros de largo, de madera, metal y látex. Arrastrada después por un remolcador local, según la velocidad, la ballena subía o hundía la cabeza en el mar. Si querían que levantase el morro, Huston daba la orden de que fuese más deprisa, y si se detenía, entonces se hundía, además la cola se construyó de forma independiente.

Fue la novena película más taquillera de 1956, con una recaudación de más de cinco millones de dólares, pero el gasto final de cuatro millones y medio de dólares no le permitieron alcanzar el umbral de la rentabilidad. Huston recibió algunos premios como mejor director del año, pero en los Oscar de 1956 la película no consiguió ni una sola nominación, sin embargo las críticas fueron excelentes.

Sin embargo, una de las críticas que siempre ha tenido la película, es la elección e interpretación que hace Gregory Peck de Ahab. A pesar de que Huston siempre la ha defendido como un gran papel y una actuación soberbia, su físico no se ajusta con la idea del personaje de Ahab que tienen en la cabeza casi todos los que han leído la novela. Se podría decir, que Orson Welles, en su papel de Padre Mapple sería más adecuado, ya que Ahab es enfermizo, oscuro, arrugado por los años de navegación, por las batallas con los cetáceos, con un tortuoso interior, desequilibrado en su obsesión.

En nuestra opinión, Peck es demasiado ‘delicado’, con su perfil suave de caballero. En palabras de Guillermo Cabrera Infante *Peck parece más un Lincoln que ha perdido las elecciones que un capitán enloquecido*<sup>135</sup>. El crítico norteamericano Andrew Sarris

---

<sup>135</sup> CABRERA INFANTE, G., *El cronista de cine*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2012.

opinaba que *Tal vez Huston debió de haber hecho el papel de Ahab y dejar la dirección a Orson Welles*<sup>136</sup>. Para Ray Bradbury Peck *nunca será un asesino paranoico ni un maniático devorador de ballenas*. En opinión de Gregory Peck: *Huston era más Ahab de lo que podía ser ningún actor. Siempre pensé que él debería haber interpretado ese papel. Su intenso deseo de hacer la película era comparable a la incansable persecución de Ahab para matar a la ballena*.<sup>137</sup> Pero su papel ha suplantado en la imaginación colectiva al Ahab de la novela, con su característica barba ha suplantado a la iconografía canónica de Rockwell Kent<sup>138</sup> en las representaciones posteriores.



---

<sup>136</sup> TEJERO, *op. cit.*, p. 419.

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 419.

<sup>138</sup> Rockwell Kent (1882 – 1971) fue un incansable viajero, amante de los espacios abiertos que le servían de fuente de inspiración. En 1926 ilustró la poco conocida novela de *Moby Dick*, que acababa de ser reeditada en tres volúmenes. Las imágenes que el ilustrador creó ayudaron al redescubrimiento de la novela y su justa puesta en valor.

La sustitución en el imaginario colectivo de la novela por la película es fundamental, sobre todo si atendemos a que la mayoría del público no ha leído la obra de Melville o solo simplificaciones más parecidas a la película que al texto. No es lo mismo imaginar a partir de lo escrito que verlo primero en pantalla. Luego no es posible desprenderse de las imágenes que el director nos impone en su interpretación visual. Aunque en el caso de *Moby Dick* es diferente, porque la película ha logrado transformar a la novela en un texto asequible de aventuras, haciendo a sus personajes más cercanos para el público general<sup>139</sup>.

Esta influencia ha contribuido a hacer de *Moby Dick* un icono pop y ha condicionado también las recreaciones posteriores. El crítico del New York Time, Bosley Crowther, en un artículo posterior al estreno de la película aseguraba que con el tercer intento de llevar a la pantalla a Melville no había necesidad de ninguna más, porque no era posible hacerla más bella o excitante.

Huston, en sus memorias recogidas en el libro *A libro abierto* reconoce que *Moby Dick* fue la película más difícil que hizo en su vida, y duda de si es posible hacerle justicia en el cine<sup>140</sup>. El director abordó el texto de Melville con un respeto inusual a su espíritu, reflejando en la pantalla un trasfondo moral que encaja perfectamente con el universo particular de un hombre enamorado de la aventura y fascinado por la idea de la fatalidad que pesa sobre los seres humanos. Y es que, bajo su aspecto externo de película de aventuras, *Moby Dick* encierra una serena reflexión sobre la poética del fracaso. Su discurso lucido y pesimista, su impecable y rigurosa construcción dramática y el tratamiento absolutamente creíble de unos personajes que escapan al esquematismo que el propio género impone, hacen de *Moby Dick* un film de singular belleza plástica, trepidante, emocionante, cautivador y de una gravedad dignas de una obra maestra.

---

<sup>139</sup> DIEZ, G., 'El salto a la pantalla', en: *Moby Dick. La atracción del abismo*, Madrid, Graphicclassic, 2013 p. 205.

<sup>140</sup> HUSTON, J., *A libro abierto, memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

## JAWS (1975)

### NOVELA, JAWS 1973

*El gran pez se movía silenciosamente a través de las aguas nocturnas, propulsado por los rítmicos movimientos de su cola en forma de media luna. La boca estaba lo suficientemente abierta como para permitir que un chorro de agua atravesase las branquias. Apenas si se notaba*



*ningún otro movimiento: alguna que otra corrección de su trayectoria, aparentemente sin rumbo, elevando o bajando un poco una de sus aletas pectorales... los ojos no veían en la oscuridad, y los otros sentidos no transmitían nada extraordinario al pequeño y primitivo cerebro. El pez podría haber estado dormido, exceptuando los movimientos dictados por los innumerables millones de años de continuidad instintiva<sup>141</sup>.*

Así comienza Tiburón, la novela que se convirtió en best-seller. Esta descripción de la naturaleza de un tiburón es la que nos imbuye en la historia, la que nos hace co-participes de los ataques, ya que preceden, igual que lo hará la música de Williams, al ataque mortal a sus víctimas. Penetra en el punto de vista del tiburón, pero no para caracterizarlo o darle sentimientos, sino para otorgarle la monstruosidad de un ser implacable, una máquina de matar cruel y nefasta.

---

<sup>141</sup> BENCHLEY, P., *Tiburón*, Madrid, ed. Planeta, 1984, p. 7.

Estas son las premisas que el escritor Peter Benchley<sup>142</sup>, llevó a una editorial neoyorquina en 1971, buscando su publicación. En 1973 entregó la versión definitiva de la novela titulada *Jaws* (*Mandíbulas*). El texto, que lo tenía todo para triunfar: sexo, adulterio y un depredador marino con predilección por la carne humana, tuvo una campaña de promoción a nivel nacional, diseñada para convertirlo en un *best seller*.



Al igual que el caso de Melville, Benchley se basó en historias reales que conmocionaron al país. En el verano de 1916 se produjeron una serie de ataques de tiburones a lo largo de las costas de Nueva Jersey, entre el 1 y 12 de Julio de 1916, en los que cuatro personas murieron y otra resultó herida. Una ola de calor veraniega y una mortal epidemia de poliomielitis llevaron a miles de personas a estas costas, donde eran raros los ataques de tiburones. Además de una serie de ataques en las costas, también se produjeron en agua dulce, en el río Matawa.

La oleada de pánico y el riesgo para la economía de los negocios costeros llevaron al alcalde de Matawan a ofrecer una recompensa de 100 dólares a quien lograra acabar con el tiburón. Incluso el presidente de los Estados Unidos, Woodrow Wilson encargó al secretario del tesoro que emprendiese una campaña para exterminar a los tiburones de la costa de Nueva Jersey. Los hombres de la región usaron escopetas, dinamita o mallas de alambre en la desembocadura del río (en las cuales el tiburón hizo un agujero y escapó, cundiendo el pánico y quedando vacía la ciudad). Los cientos

---

<sup>142</sup> Peter Benchley (1940 – 2006) quedó fascinado por el mar y sus criaturas. Hijo de su tiempo, de monstruos y amenazas, dio forma a numerosas novelas similares a *Jaws*, en las que los tiburones volvían a ser los protagonistas. Sin embargo, consciente del daño que había hecho a los tiburones con su novela, escribió numerosos libros divulgativos sobre los escualos, perteneció a asociaciones ecologistas como miembro activo e incluso se crearon unos premios de medio ambiente que llevan su nombre, los *Peter Benchley shark conservation awards*.

de tiburones capturados eran abiertos en los muelles en busca de restos humanos pero no hubo ningún resultado.

Hasta que el 14 de Julio, el taxidermista neoyorquino Michael Schleisser capturó a una hembra de tiburón blanco de dos metros y medio de longitud que llevaba en su estomago cerca de 7 kilos de carne, por lo que pensaron que era el tiburón causante de los ataques. El tiburón fue disecado y los huesos enviados al Museo de Historia natural de Nueva York, para que fuesen analizados por el ictiólogo John Nichols. Su



Fotografía del *Bronx Home News* de Michael Schleisser con la hembra de tiburón blanco causante de los ataques

conclusión última fue que la hembra pudo ser la causante de algunos de los ataques en el mar, pero no de los del río. Los tiburones blancos no pueden adentrarse en las masas de agua dulce, por lo que teorías posteriores supusieron que eran tiburones toro. El desplazamiento de los ataques de sur a norte indicó a los expertos que los tiburones probablemente estaban en plena migración. Estos ataques pasaron al imaginario colectivo estadounidense, revivido por la obra de Benchley, que se basó claramente en estos hechos para configurar la historia de ambición y pánico que es *Jaws*. Sin embargo, esto hizo que plasmara una serie de datos y comportamientos erróneos acerca de los tiburones blancos, mitos más bien originados por el desconocimiento que se tenía de esta especie en esa época y que han pasado al imaginario colectivo<sup>143</sup>.

Para la creación del personaje de Quint, el cazador de tiburones, Benchley tomó como modelo a Frank Mundus (1925 – 2008), un cazador de tiburones al que conocía

---

<sup>143</sup> En la prensa se le llamó el ‘verano del tiburón’. En agosto del 2002, el pánico volvió a surgir, esta vez en las costas de Florida, por los repetidos ataques de tiburón en las costas. Como en la anterior ocasión, el aumento de bañistas y la confluencia de un gran banco de tiburones de varias especies y barracudas provocaron que el número de ataques aumentase sustancialmente. Pero en esta ocasión, no se organizó una batalla contra los tiburones, ya que los conocimientos ictiológicos y la sensibilización ecologista estaban más adelantados.

personalmente el escritor. El personaje de Quint tiene un carácter similar al del pescador, según sus conocidos, además de que usaba las mismas técnicas de pesca para tiburones. Su opinión acerca de la película era bastante negativa, ya que veía fallos técnicos por todas partes, como en la cocción de las mandíbulas o en el propio comportamiento de los animales. Pescó numerosos tiburones de gran tamaño, entre ellos uno de los tiburones blancos más grandes conocidos, de más de dos toneladas de peso y seis metros de longitud, lo que le valió varios records en este campo. Sin embargo, dio un giro al final de su vida, volviéndose un activo conservacionista de tiburones, dando propaganda a la captura y suelta de estos animales.



El argumento de la novela es similar a los sucesos de 1912: un pueblo de la costa de Estados Unidos es atacado sistemáticamente por un tiburón blanco, y como consecuencia las autoridades ofrecen una sustanciosa recompensa que hace ir en masa a los cazadores de tiburones, conllevando más muertes debido al incremento del número de personas en la zona. Benchley personaliza la historia, creando dentro de esta trama a una serie de personajes prototípicos, el jefe de policía Brody, asustadizo pero al final salva a todos, simbolizando al héroe americano anónimo, el ictiólogo Hooper que, a pesar de su conocimiento y en aras de este, muere por el tiburón, y el agresivo pescador Quint quien, a pesar de su experiencia, no logra salvarse de la 'muerte blanca'.

Las subtramas mafiosas y románticas entre la esposa del jefe Brody y el ictiólogo, humanizan la historia, sirviendo de arquetipos con los que los lectores pueden identificarse. Los puntos de vista subjetivos del tiburón antes de atacar permiten desconcertar al lector, pero también le ayudan a entender el punto de vista del tiburón, aunque solo desde la perspectiva biológica, ya que son una serie de descripciones del comportamiento y las sensaciones que en teoría tienen los escualos cuando nadan. Quizás aporta al lector el conocimiento que le puede faltar de cómo

‘funcionan’ estos animales, no demasiado conocidos en realidad por el público en general.

La novela de Benchley no es *Moby Dick*, es una historia creada dentro de la industria literaria de esos años, con el firme objetivo de vender ejemplares, de tener éxito y de ser llevada al cine. No posee la carga simbólica y filosófica que Melville otorgó a su obra. Es, sin embargo, hija de su tiempo. Dentro del panorama literario caracterizado por los best-seller, en un clima de tensiones y miedos a lo desconocido, las descohesiones que provocó en la sociedad americana la guerra de Vietnam, el escándalo del Watergate, en definitiva, la sensación de amenaza que atenazaba a los Estados Unidos, que los hacía desconfiar de lo que había fuera, pero también de lo que estaba entre ellos.

### **ADAPTACIÓN**

Ante el boom que estaba teniendo la novela, los productores David Brown y Richard Zanuck<sup>144</sup> compraron a Benchley los derechos de la novela para llevarla al cine, y además le contrataron para que hiciese una primera versión del guión. A la hora de elegir el director, fue el propio Steven Spielberg el que se mostró interesado en la historia. A la salida del despacho de los productores se amontonaban una serie de guiones. Un joven Spielberg de apenas 26 años cogió prestado uno, lo leyó el fin de semana, y supo inmediatamente que quería contar esa historia, con ciertas similitudes a su primera película, *El diablo sobre ruedas* (1971) en la que un camión asesino y obsesivo trata de matar a un conductor.

Spielberg no quería limitarse a transferir el libro a la pantalla, sino que quería tomar el concepto básico, transformando la historia en algo diverso. Además pidió supervisar todo el proyecto, desde el guión, los actores, el montaje y las localizaciones.

---

<sup>144</sup> Ambos productores fueron los responsables de numerosas películas que han pasado a la historia del cine, entre ellas *Sonrisas y lágrimas* (1965), *El planeta de los simios* (1968 y 2001), *Loca evasión* (1974), *Cocoon* (1985), *Big Fish* (2003), *Alicia en el país de las maravillas* (2010), etc.

Estaba también empeñado en no rodar nada en el tanque de los estudios, pues quería el máximo realismo.

La escritura del guión fue un acto de colaboración en primer lugar entre Benchley y Spielberg, con añadidos, reformas y retoques. Sin embargo, el guión del escritor concedía más importancia al tiburón que a sus adversarios humanos y Spielberg quería algo más de profundidad, no solo ataques. De esta manera, Spielberg escribió su propia versión de la historia, dando mayor peso al lado humano de la misma, el trío formado por el Jefe de policía, el ictiólogo y el pescador. Spielberg consultó al dramaturgo Howard Sackler, quien hizo una reescritura del guión. Pero aun así la historia no funcionaba, por lo que contrataron al guionista Carl Gottlieb para que acabase de escribir el guión.



Eliminaron algunas subtramas como la relación del alcalde con la Mafia o el romance entre Hooper, el ictiólogo y la esposa del Jefe Brody para darle una mayor fuerza a la acción y a la narración. Algo con lo que no estuvo de acuerdo Benchley, por lo que al final tuvo que ser expulsado del rodaje, con los consiguientes problemas legales y de publicidad.

### **PELÍCULA, 1975**

Los años setenta en Estados Unidos fueron turbulentos, espejo de una sociedad que cambiaba, que necesitaba reinventarse a sí misma. La guerra de Vietnam supuso un revulsivo social, con numerosas manifestaciones y protestas que mostraron el inconformismo de la población con las decisiones políticas. El escándalo del WaterGate (1972 – 1974) que puso en primer plano la corrupción política, con espionajes por

parte del partido republicano al demócrata y la consiguiente dimisión del presidente Nixon además de la crisis del petróleo, conformaron la imagen de una sociedad desgarrada por los acontecimientos.

La industria cinematográfica estaba también en plena crisis, con numerosas salas cerradas y las productoras buscando financiación alternativa, como salas de juego, hoteles e incluso funerarias y aparcamientos, como en el caso de Warner Bros. El cine estaba impregnado de las corrientes europeas, sin héroes o romances, con finales abiertos y ambiguos además de temáticas psicológicas y personales que hacían que el público medio, la gran mayoría, perdiese interés y dejase de acudir a las salas<sup>145</sup>.

Los espectadores jóvenes y adultos estaban cansados del activismo, los cambios y la experimentación. Lo único que querían era divertirse durante un rato en alguno de los complejos multisalas y necesitaban la recuperación de los primeros tiempos del cine, cuando se hacían películas de evasión y entretenimiento.

Pero entonces llegó una película inesperada, *El exorcista* en 1973 que superó los 200 millones de recaudación, un record hasta ese momento. Después *Jaws* en 1975 con el doble de recaudación y posteriormente *La guerra de las Galaxias* en 1977 con 500 millones. Este éxito demostró que los directores ya no podían rodar las películas porque quisiesen hacerlas, sino que tenían que atender a los gustos del público, joven, que ansiaba un ritmo trepidante, con exóticos mundos y efectos especiales. Se multiplicaron los presupuestos y descendieron el número de películas rodadas.

Eran historias bien elaboradas con una astuta campaña de publicidad detrás. Supieron plasmar las tramas presentes en lo más profundo de las conciencias de los espectadores, lo que ansiaban ver (el demonio, un tiburón monstruoso y naves espaciales). Anteriormente las películas mayoritariamente habían tratado sobre el ser humano, su vida y su historia, pero ahora se buscaba personajes fuertes, inspirados en el mundo de los comics, los mitos o el psicoanálisis.

---

<sup>145</sup> COUSINS, *op. cit.*, p. 376.

Steven Spielberg supo llegar al sistema nervioso del público más joven, con una pasión por el cine que le hacía rodar en súper 8 escenas de choque de trenes y aprender de los grandes cineastas del pasado. Sus influencias van desde John Ford a John Huston o Alfred Hitchcock a los que intentaba imitar y homenajear en sus películas<sup>146</sup>.

*Jaws*, al igual que otras películas coetáneas, muestra la influencia y contaminación de géneros característica de ese momento. Como ya hemos visto, *Moby Dick* es una película de aventuras, con tintes metafísicos en lecturas secundarias, pero eminentemente bebe del clásico género y se puede enmarcar como uno de los mejores ejemplos. Sin embargo, a *Jaws* se la puede considerar dentro de los códigos del cine de aventuras, algo que el mismo director afirmó. Pero también se puede considerar cine de terror, como aparece en muchos manuales sobre los géneros cinematográficos, por el clima de tensión que crea continuamente, por los sobresaltos y la angustia que pretende crear con los recursos lingüísticos, enmarcada en el terror de los años setenta, más real, carnal y cotidiano.

Pero no debemos olvidar que en cierta manera también se puede enmarcar la película dentro de los códigos del cine de catástrofes. A este género pertenecen películas en las que se muestran apocalipsis nucleares y cósmicos, plagas, cataclismos provocados por la tierra, agua o fuego, tragedias mineras, desastres marítimos, aéreos, etc. Secuencias impactantes que antes de los años setenta no eran el hilo argumental de la historia, pero que con la película *Aeropuerto* (1970) pasarán a convertirse en un verdadero subgénero<sup>147</sup>. A partir de ese momento, la catástrofe o su riesgo inmediato configurará sus códigos concretos, un ambiente fijo o móvil que el accidente ha convertido en una trampa, y que afecta a un microcosmos humano que, por regla general, presenta los arquetipos americanos (a menudo la clase acomodada) que tienen que demostrar que, en realidad, son héroes. Porque, como sabemos por el cine, dentro de cada americano, hay un héroe patriota en potencia.

---

<sup>146</sup> Pondremos como ejemplo la última imagen de los supervivientes de esta historia, que se alejan nadando, de espaldas a la cámara, copiando la última imagen de la película *Casablanca* (1942)

<sup>147</sup> PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ma non troppo, 2009, p. 65.

Un desastre de proporciones considerables cancela todas las enemistades y determina la concentración extrema de los recursos de la tierra, como en el caso de *Jaws*, un microcosmos en el que las posturas se tienen que acercar en pos de la salvación común. Asistimos a la simplificación moral y la unidad internacional<sup>148</sup>. Estas películas son un cruce entre un producto ingenuo y en gran parte adulterado del arte comercial y los dilemas más profundos de la situación contemporánea<sup>149</sup>.

Usando lo que le interesa de los tres códigos que acabamos de describir, Spielberg tiene la capacidad para dosificar cada detalle en función de una previsible reacción del público, además de combinar lo cotidiano con lo extraordinario para elevar la tensión<sup>150</sup>. *Jaws* fue un éxito de taquilla y supuso la renovación que necesitaba la industria cinematográfica en ese momento, en grave crisis desde hacía unos años.

Con *Jaws* revolucionó el cine de terror y creó un nuevo apartado del género, los animales asesinos. Las imitaciones se sucederían sin cesar, pero, como le sucedió a la película de Huston, ninguna alcanzó la calidad de esta.

Además de un potente guión, elaborado y trabajado por numerosas personas, como acabamos de ver, los recursos técnicos también fueron muy importantes para la creación de la película. Desde los actores, la música, el montaje o la fabricación del descomunal tiburón, un equipo de más de 200 personas se implicó en la película a lo largo de más de veinticuatro semanas de trabajo, hasta su estreno en las salas.

Uno de los primeros elementos que tuvieron que pensar y dar forma fue al protagonista de la historia, el tiburón. Los productores, debido al desconocimiento, pensaron que podrían entrenar a un tiburón blanco para hacer algunos movimientos simples en las tomas largas, pero estos animales no son domesticables ni sobreviven en cautividad, por lo que llegaron a la conclusión de que necesitaban una réplica a escala real. El director artístico Joe Alves se documentó mediante textos, fotografías y entrevistas para diseñar su monstruo marino, ideando un modelo de unos ocho

---

<sup>148</sup> SONTAG, *op. cit.*, pp. 244 – 245.

<sup>149</sup> *Ibid.* P. 249.

<sup>150</sup> ALDARONDO, R., *Películas clave del cine de aventuras*, Barcelona, ed. Robinbook, 2008, p. 166.

metros de largo que pudiese nadar libremente, autoalimentado e indistinguible de los verdaderos escualos.

Además decidieron intercalar escenas de tiburones auténticos para convencer a los espectadores más escépticos. Ron y Valery Tylor, fotógrafos submarinos que habían trabajado en el documental *Agua azul, muerte blanca* fueron contratados para filmar escenas en Australia, pero no se había filmado nunca a ningún tiburón de más de cinco metros. Ante este problema, decidieron hacer la jaula más pequeña y buscar a un doble para la escena en la que Hooper es atacado por el animal cuando se encuentra dentro de la jaula. Para ello fue contratado Carlo Rizzi, ex jockey que trabajaba como doble en algunas películas en las que aparecían caballos y niños. Después de una serie de incidentes que casi terminaron con la vida de Rizzi, el material fue usado para en el montaje definitivo, no distinguiéndose estas escenas de las grabadas después con el actor que interpretaba a Hooper.



Para la construcción del tiburón mecánico, los productores eligieron a Robert Matthey<sup>151</sup>, quien ideó un sistema para mover las maquetas en una plataforma sumergible con un carril, sobre el cual corría una grúa con un pivote en la parte superior y a este se le encajaba la maqueta del tiburón. Este sistema, que pesaba cerca de doce toneladas, les costó más de dos millones de dólares y

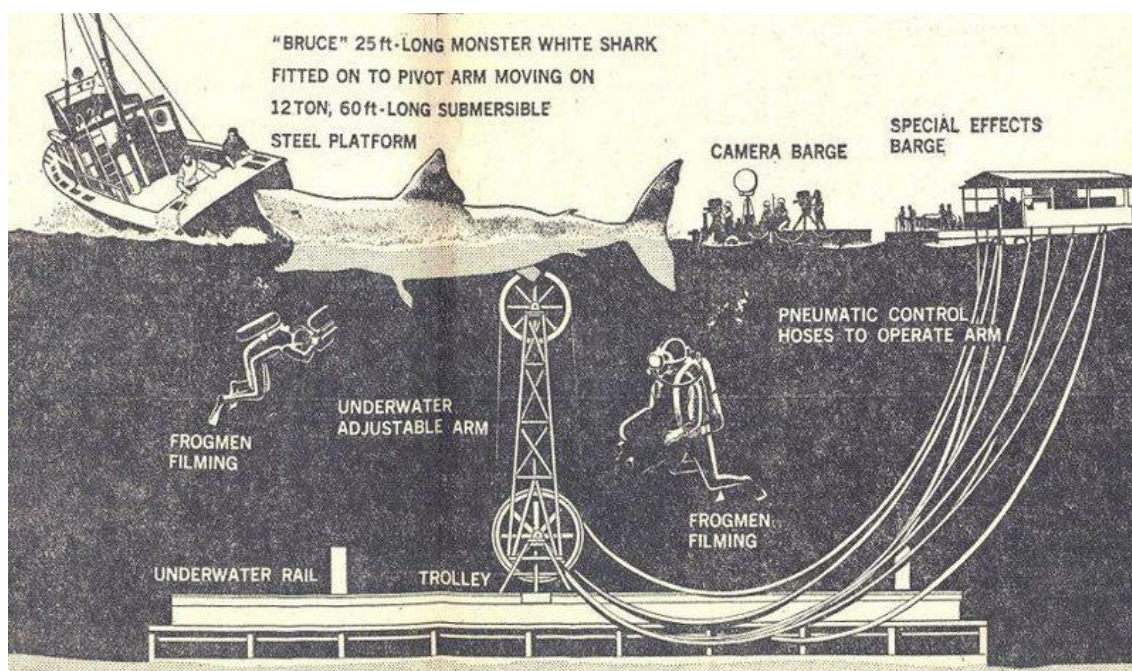


---

<sup>151</sup> Bob Matthey (1910 – 1993), fue especialista en efectos especiales y director artístico de numerosas películas, entre ellas *Mary Poppins* (1964) o *20.000 Leguas de viaje submarino* (1954) para la que construyó un enorme pulpo gigante mecánico.

numerosos retrasos. Lo más importante para el director era que no se supiese nada del tiburón, que fuese un autentico misterio antes del estreno de la película para mantener el suspense.

Mattey realizó tres modelos a escala real del tiburón, bautizados como Bruce en honor al abogado de Spielberg. Cada máquina costaba ciento cincuenta mil dólares y necesitaba un equipo de trece personas para manejarla. Una de las maquetas estaba abierta por la parte de la izquierda para los movimientos de izquierda a derecha en la superficie, otra se abría por el lado derecho para los movimientos de derecha a izquierda y la ultima estaba destinada a las tomas submarinas, completamente cerrada.



Cada tiburón pesaba alrededor de 900 kilos y tenía una estructura interna de acero, sobre la cual se colocaba 'carne' hecha de espuma de neopreno anti absorbente, cubierta por una piel de poliuretano reforzada con material de nylon en los puntos flexibles. Surgieron problemas con los sistemas, los movimientos, el peso y la pintura lo que llevó a alargar el rodaje y aumentar considerablemente los costes.

Spielberg quería grabar en escenarios reales, por lo que para la localidad imaginaria de Amity eligieron la isla de Martha's Vineyard, una población costera de

Massachusetts<sup>152</sup>. Pero los habitantes de esta ciudad desconfiaban de este proyecto, ya que consideraban que dañaría su imagen y el negocio turístico.

Como la verdadera estrella de la película era el costoso tiburón, Spielberg decidió elegir a actores prácticamente desconocidos para la interpretación de los papeles. Benchley, por su parte, quería al trío de Robert Redford, Paul Newman y Steve McQueen, y el productor Zanuck a Charlton Heston como Martin Brody. Pero el director no quería que los espectadores vinculasen las imágenes que tenían de estos actores con sus personajes (Moisés por ejemplo en el caso de Heston), ya que le interesaba el desconocimiento y el anonimato que reforzaba la idea de que cualquier persona se podía convertir en uno de ellos, en un héroe anónimo. El reparto contó con Roy Scheider como Jefe Brody, Richard Dreyfuss como el ictiólogo Hooper y Robert Shaw como Quint.



El rodaje fue sumamente caótico y peligroso, prueba de ello es la escena primera de la película, en la que muere Chrissi, la primera víctima. La actriz estaba atada a un arnés, con dos cuerdas dirigidas a la playa de las que tiraban dos miembros del equipo y una tercera orientada hacia el fondo del mar, donde estaba el propio Spielberg tirando de ella para recrear el efecto del ataque del tiburón bajo las olas. Sin embargo, un fallo llevó a que todos tirasen a la vez, con lo que la actriz se rompió una



<sup>152</sup> Queremos señalar que esta isla tiene como vecina a la isla de Nantucket, lugar desde donde partiría el barco del Pequod y ciudad natal de Ahab. También es el lugar elegido por Obama para pasar su descanso estival.

costilla, pero al pensar que estaba actuando de forma convincente no prestaron atención a sus gritos de socorro mientras la boca se le llenaba de agua. Esta toma fue la que el director uso en la versión definitiva.

Uno de los momentos que más contribuyen a la creación del clima de tensión antes de la última batalla con el escualo, es la conversación entre los tres hombres dentro del 'Orca'. En concreto, el discurso casi improvisado, del actor que interpretaba a Quint sobre la tragedia del USS Indianápolis<sup>153</sup> durante la Segunda Guerra Mundial. Un relato escalofriante basado en hechos reales que, al igual que sucedió con la historia que antes hemos relatado del barco Essex, quedó plasmada en la conciencia colectiva y en la imagen que se tenía sobre los ataques de tiburones. En este caso, más que de inspiración, sirvió para crear la tensión que deja al espectador helado por lo que tiene de real, ya que muchos estadounidenses todavía recordaban la historia. Una tragedia que sirve de prologo a la que ellos mismos vivirán momentos después.

La música fue compuesta por John Williams, quien propuso un motivo central de cuatro notas que acompañan la aparición del tiburón en escena. Aunque el espectador no lo vea, el sonido ayuda a identificar el momento de peligro, lo pone en pre aviso, lo que todavía hace que aumente el clima de tensión. Un recurso muy usado en otras películas para ayudar a identificar a otros personajes o acciones determinadas. Otro recurso relativo al sonido que queremos destacar ya fue usado por Spielberg en la película *El diablo sobre ruedas*, al caer el camión por el precipicio, el sonido que produce es similar a un animal herido, lo mismo que sucede cuando el tiburón explota<sup>154</sup>.

La montadora de la película fue Verna Fields, que tenía una capacidad extraordinaria para visualizar la película mientras se rodaba, además estaba siempre presente en el rodaje montando en su cabeza la escena, pudiendo de esta manera enseñar la toma final al director apenas unos días después. Posteriormente al montaje

---

<sup>153</sup> El USS Indianápolis fue un crucero pesado perteneciente a la Armada de los Estados Unidos que entre 1931 y 1945, después de haber transportado la bomba atómica de Hiroshima, fue torpedeado por un submarino japonés. De 1196 tripulantes saltaron al agua 880 personas, y cinco días después fueron rescatados los 316 supervivientes. Una parte de los muertos fue por la ingesta de agua salada, el agotamiento, el hambre, y otra gran proporción por los tiburones de puntas blancas que los rodeaban.

<sup>154</sup> CANTERO, *op. cit.*, p. 246.

final realizado en secreto entre Verna Fields y Steven Spielberg, el director se dio cuenta de que el tiburón mecánico no resultaba tan convincente en la pantalla como había esperado, por lo que decidió no mostrar al monstruo hasta pasada la mitad del metraje, y solo en breves flashes, haciendo así que la tensión aumentase conforme avanzaba la película. Algo similar a lo que hace Melville en *Moby Dick*, que no muestra a Ahab hasta 150 páginas después del inicio, dando al lector la posibilidad de generar toda clase de expectativas y de habladurías, lo que lleva a crear una imagen mental de un personaje verdaderamente siniestro. Huston, en cambio, inserta una brevísima imagen, como un shock o flash que elimina la espera y anula la especulación.

Su dominio absoluto de la cámara y la narración hacen que la tensión de la película vaya en aumento, sin dejar al espectador más que breves periodos de descanso. Spielberg evita el fácil impacto visual de mostrar las cosas en sí mismas, y prefiere que sean primero los propios protagonistas quienes asuman los acontecimientos, que muestren la alegría, angustia o la crueldad antes de que el espectador llegue a sospechar de qué se trata. Al contrario del cine de terror posterior, que busca revolver las tripas, aquí es la imaginación la que visualiza el cuerpo cortado de Chrissi, o sus restos en la playa, añadiendo fuerza al relato y haciendo todavía más participe al espectador<sup>155</sup>.

La película además hace algunos guiños al espectador perspicaz, mostrando detalles que preludian lo que acontecerá a lo largo de la película. Cuando el jefe Brody ojea unos libros sobre tiburones en su casa, se detiene en la imagen de un tiburón que tiene entre las mandíbulas una botella de oxígeno, precisamente lo que matará al tiburón asesino. La aparición de Quint rayando la pizarra con las uñas es



---

<sup>155</sup> CANTERO, *op. cit.*, p. 148.

otro de estos guiños, ya que podemos ver dibujado un tiburón con un hombre en la boca, final elegido para él.

La película presenta dos partes claramente diferenciadas, la primera que muestra la aparición del sanguinario escualo y las diferentes reacciones de la comunidad ante sus ataques. El preludio en las escenas de ataque es un plano subjetivo, acuático, desde el punto de vista del tiburón, que subraya el suspense e incrementa la sensación de impotencia, ya que el espectador solo puede ver los efectos. Este recurso es constante en la película y directamente tomado del libro.

Spielberg nos sorprende continuamente, provoca falsas alarmas y nos asusta en los momentos más inesperados. Los bañistas no se enfrentan con un monstruo sobrenatural dentro de la tradición fantástica ya conocida por el imaginario colectivo, sino a un tiburón, un ejemplar que puede encontrarse sin dificultad en las aguas cálidas de medio mundo y cuya aleta asomando por la superficie constituye una de las imágenes



más terroríficas de la naturaleza desde tiempos antiguos, el preludio de una muerte segura e inevitable.

La segunda parte de la película, que comienza con la partida del Orca enmarcada por una mandíbula de tiburón, y con la canción de 'La isla del tesoro', usa el recurso de la 'nave de locos' empleada por algunos títulos anteriores, como en *La Diligencia*, 1939 de John Ford. Se crea una situación en la que los tres protagonistas, cada uno con sus luchas propias y ajenas se encuentran a la deriva a merced de las inclemencias del océano y del escualo. Los perseguidores se convierten en perseguidos en ese momento, teniendo que luchar por su vida, no siendo el cazador experimentado de tiburones el que acaba con la amenaza, sino Brody, el ciudadano común que expuesto

a una situación límite, se transforma en un héroe y arriesga generosamente la vida para proteger el bien común.

La búsqueda del tiburón es una batalla, con sus estrategias y ataques alternados. Un ejercicio de resistencia contra el mal que encarna un monstruo que solo aparece en los momentos oportunos, cuando Spielberg prepara adecuadamente el clima de tensión al estilo de Hitchcock. De este director, Spielberg admitía haber aprendido a no dejar que el público se distrajesa, dándole pequeñas pistas para luego sorprenderle<sup>156</sup>.

La Universal organizó un preestreno público en Dallas en Marzo de 1975. El resultado fue explosivo, la gente chillaba, aplaudía y reía, incluso un hombre salió corriendo de la sala aterrorizado. Pero Spielberg decidió añadir una toma final, la escena en la que la cabeza decapitada del pescador Gardner aparece de improviso entre los restos de la barcaza, un efecto que aun hoy en día nos hace saltar en nuestros sillones.

En los años 70, la industria cinematografía usaba los pases previos para estudiar las reacciones del público, y así añadir, modificar o suprimir escenas o partes importantes. También era usual hacer pases en los que se mostraban dos finales alternativos, y esto es lo que Spielberg hizo con *Jaws*. Mostró dos finales diferentes, en uno de los cuales el animal moría por la heridas sufridas durante la batalla, mientras en el otro el tiburón saltaba por los aires en mil pedazos, algo que el director consiguió amontonando más de treinta kilos de carne y dinamita en la boca de Bruce y haciéndola explotar. El público se decantó por esta última secuencia que aumentaba el clímax final.

Las técnicas usadas para su distribución supusieron una revolución a la hora de lanzar las películas. *Jaws* se estrenó el 20 de Junio de 1975 en 409 salas norteamericanas, estableciendo para lo sucesivo la época de finales de mayo y principios de junio como inicio de la temporada cinematográfica. Además, la Universal usó la táctica de la saturación publicitaria en televisión, comprando anuncios en cada

---

<sup>156</sup> FONTE, J., *Steven Spielberg. De Duel a Munich, en busca de la película perfecta*, Madrid, ed. Jaguar, 2008, p. 280.

programa *prime time* durante los días previos al estreno, lo que convenció a los ejecutivos de Hollywood de que la televisión tenía que ser explotada como medio publicitario, y no evitada.

A pesar de que al final la película costó más de veinte semanas de rodaje y ocho millones de dólares, una extravagancia para la época, su recaudación también lo fue, 470 millones de dólares en todo el mundo, convirtiéndose en el film más taquillero de la historia en el periodo más corto. Recibió cuatro nominaciones al Oscar y ganó tres de ellos, montaje, sonido y banda sonora. *Jaws* demostró que una sola película, promocionada del modo adecuado, podía hacer ganar millones de dólares a todos los implicados en ella.

La película de Spielberg, junto con *La guerra de las Galaxias* que se estrenaría dos años después, cambiaron por completo el modo de ver la producción cinematográfica, ya no se trataba de sacar beneficio, sino de amasar millones de dólares. Las películas se convertirían en grandes eventos, cuyo éxito se sabría en el primer fin de semana. El cine se convirtió en un producto comercial e industrial, ya no se hacían películas porque el director quisiera hacerlas, sino porque el público quería verlas.

La crítica interpretó *Jaws* de dos formas diferentes. Por un lado como una película sobre el Watergate, en la que un oficial público trata de ocultar una amenaza al pueblo, y tiene que ser un heroico rebelde quien aniquile al monstruo devolviendo las cosas a la normalidad. En definitiva, el mundo funciona si podemos contar con verdaderos héroes. La segunda interpretación estaba relacionada con la industria del cine, la manipulación de la mirada que hace Spielberg con la música o el punto de vista oceánico dirigen al espectador hacia las emociones y sensaciones buscadas. Hollywood controlaba la visión del público, sus gustos e intereses, provocándole a su antojo miedo y placer.

En definitiva, una película plagada de inconvenientes y problemas, que solo con constancia y pericia consiguieron sobrellevarse, dando lugar a uno de los mayores éxitos de la historia del cine. Sin embargo, Steven Spielberg, al finalizar la película dijo:

*Mi próximo filme será en tierra firme. Ni siquiera habrá una escena en el cuarto de baño*<sup>157</sup>.

Este éxito generó tres secuelas de calidad progresivamente decreciente y un sinfín de películas similares, en las que los animales atacan de forma obsesiva al ser humano. La diferencia es que en la película de Spielberg, no solo se cuenta la obsesión del animal por matar a los humanos, sino que hay argumento e historia. Después de esta película no quedaron orcas, caimanes, perros, gatos, ratas o cualquier animal que no pudiese revelarse y convertirse en peligroso para los hombres, como ya hemos visto anteriormente.

Tomando como modelo las películas de monstruos de serie B de los años cincuenta, el director jugó inteligentemente con nuestro miedo atávico a los misterios que acechan bajo las aguas, convirtiendo el *best seller* de Benchley en la saga marina más terrorífica jamás filmada, y creando una psicosis colectiva entre los bañistas que, podría decirse, todavía dura.



---

<sup>157</sup> TEJERO, *op. cit.*, p. 969.

## CONCLUSIONES

En esta investigación hemos podido estudiar cómo la figura de dos animales, la ballena y el tiburón, han nacido, crecido y se han ido modificando a lo largo del tiempo. Podemos entender que, en realidad, los cachalotes nunca han cambiado, nunca han dejado de ser lo que son, gigantes odontocetos que nadan, se alimenta y viven en un mundo desconocido para nosotros, al igual que los tiburones no se han convertido en maniacos asesinos obsesionados con los humanos.

No han sido dioses, monstruos, amigos o mercancía en la naturaleza. Ellos no se han modificado sino que somos nosotros los que hemos cambiado, los que hemos visto todas estas cosas en ellos, reflejos siempre de nuestro interior. Vemos monstruos cuando tememos a algo irracional, amigos cuando miramos a los ojos a las ballenas y entendemos la necesidad de su protección cuando nos sentimos desvalidos en un mundo que, poco a poco, va agotando su misterios, sus recursos, cuando nos sentimos solos, huérfanos.

En este sentido tenemos que entender las dos obras artísticas que hemos estudiado en profundidad. *Moby Dick*, es uno de los pilares de la literatura, fiel reflejo de un mundo lleno de contradicciones, e hija de un padre pesimista, oscuro, huérfano también en un mundo que no lo comprendía, o mejor, que no lo quería comprender por lo que de verdad había en su tinta. Los cachalotes, al igual que la pluma de Melville, reflejan algo que la sociedad no quiere ver, pero que, inevitablemente, se transparenta, un espejo, que creemos distorsionado, de nosotros mismos.

Huston, un personaje en parte tan retorcido como Ahab, tan misterioso como Moby Dick y tan solitario como el propio Melville, fue el encargado de volvernos a mostrar nuestro interior en forma de cachalote blanco. Nos hizo reflexionar, admitir que, en realidad, esos somos nosotros. *Jaws*, por el contrario, afirmó todavía más la concepción monstruosa heredada del pasado, no planteó la situación de la misma forma que Melville, ya que, en este caso, el tiburón pierde. Normalmente, siempre pierden. Quizás es anecdótico que la névea Moby Dick saliese vencedora, se salvase por una vez de ese loco acechante, que la perseguía por todos los mares, cálidos o fríos.

Quizás, solo se limitaba a huir del diabólico Ahab. La realidad es que, en todas las historias que hemos contado de ballenas feroces, estas siempre pierden, unos u otros les dan caza, triunfando el hombre y convirtiendo en mercancía al animal. Es el destino que les damos, el único espacio que les dejamos.

Los animales reflejan lo que somos, se comportan en consonancia a como los tratamos. Si a una ballena la atacas sistemáticamente, ella se defenderá o huirá, si a un tiburón le persigues, escapará. Los animales nos temen, huyen de nosotros. Solo en algunos casos respetan la intromisión en su ambiente, y es cuando tratamos de respetarlos a ellos. Son espejos en los que se ve la bondad o la maldad humana.



*Jaws* fue criticada en su momento, pero sobre todo posteriormente, por la imagen que daba del tiburón, un animal en realidad mucho menos voraz que el de la película, como hemos ido viendo. Pero también tenemos que entender que los animales monstruosos del cine, no son representaciones fieles de la realidad, sino fantasías sobre el miedo universal del depredador. *Jaws* no trata de las precauciones que hay que tomar en ciertas playas, sino de la indefensión humana ante los caprichos de la

naturaleza. Hubo personas que vieron en el tiburón el Mal, el demonio hecho carne, pero el propio Spielberg desmintió estas ideas apuntando que el tiburón se comía algunas víctimas humanas porque se limitaba a repetir lo que sus antepasados habían hecho desde el principio de los tiempos, alimentarse con todo aquello que encontraban, sin pararse en ningún otro tipo de valoración moral, y nadar. Es un elemento del equilibrio natural, sin malas intenciones, pues para ellos, descuartizar a un hombre o a un atún es exactamente lo mismo.

Pero Benchley no lo vio del mismo modo, y prueba de ello es que pidió perdón por las consecuencias que su novela y posterior película habían causado a los tiburones, mayor desconocimiento y miedo, que en ocasiones ha llevado a la pesca indiscriminada de ellos para salvaguardar a los veraneantes. Peter Benchley que se convirtió en protector del medio marino, con un premio anual con su nombre, afirmó: *The shark in an updated Jaws could not be the villain; it would have to be written as the victim; for, worldwide, sharks are much more the oppressed than the oppressors*<sup>158</sup>

Es cine es la última forma de disección, de recreación completa, de mover a los animales a nuestro antojo. Ya no los necesitamos reales, podemos construirlos en nuestra mente o fabricarlos en nuestras películas. Y entonces nos creemos poseedores de su alma. Ya no tienen misterio para nosotros, se pueden mover, hacer que actúen o dejarlos apartados en hangares, desmontarlos y arreglarlos. Una metáfora de nuestro mundo, que usamos y tiramos a nuestro antojo. Destrozamos los medios marinos y terrestres, masacramos a sus habitantes, sabiendo que, en realidad, eso mismo estamos haciendo con nosotros mismos, porque, como dijo Nietzsche *Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo*<sup>159</sup>.

Monstruos aparte, ha sido un trabajo arduo pero hermoso, que nos ha llevado a recorrer las sendas del conocimiento humano y de la imaginación, entendiendo que somos capaces de lo mejor y de lo peor. Un recorrido a lomos de diferentes seres marinos que nos ha enseñado que, si hay algo común a toda la humanidad, esto son

---

<sup>158</sup> El tiburón de Jaws actualizado no podría ser el villano, sino que tendría que ser la víctima, ya que, en todo el mundo, los tiburones están mucho más oprimidos que los opresores.

<sup>159</sup> Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro*, Madrid, Alianza editorial, 1979.

los monstruos. A lo largo de todo este año de trabajo, plasmado ahora en estas páginas y en todo el conocimiento personal, hemos visto cosas realmente maravillosas, seres extraordinarios que continúan viviendo en los océanos, cada vez más protegidos, más amados y más comprendidos. Las reflexiones personales a las que hemos llegado, nos han servido para enriquecernos como investigadores y estudiosos en el tema, pero también como personas, aumentando nuestra sensibilidad y abriendo aún más nuestros ojos al mundo que nos rodea.

Nuestra ruta de viaje ha cambiado, desde la partida hasta el final. Hemos hecho casi el mismo viaje simbólico que el Pequod, en cierto modo, que partió en busca de ballenas y terminó encontrando a La Ballena. Su ballena. Nosotros también hemos encontrado a nuestra ballena, diferente de cómo la esperábamos. Al menos, no nos hemos hundido en el intento. Al principio se quiso hacer una historia compresiva del cine de animales peligrosos, buscando las raíces del miedo, sus orígenes, y la manera de tratarlos. Un trabajo sumamente interesante y que todavía está por hacer. Pero nuestra ballena nos llevó por otros mares, profundizando en cuestiones científicas y biológicas, que en realidad, quedan bastante lejos de nuestra preparación y de nuestro campo de estudio, pero no de nuestros



intereses. La humanidad no se divide por disciplinas, esto lo hemos comprendido, sino que todo el conocimiento se entreteje para conformar lo que somos. La historia de la ciencia y de la zoología que hemos aprendido, nos ha servido para poder ubicar el conocimiento de los monstruos y de nuestros animales en un marco concreto, en un espacio y tiempo real.

Trabajar las dos películas con sus respectivos directores y las novelas de las que son su origen fue, en realidad, un quiebro de nuestra ballena. Pudimos rescatar una vieja pasión casi olvidada por estos animales, que nos llevó a entender la coherencia

del camino que estábamos siguiendo. Dejamos de ver la necesidad de estudiar algo en general, el cine de animales peligrosos, para centrarnos en lo particular, las dos obras que hemos trabajado extensamente y en profundidad. Esto nos ha permitido ahondar en las raíces de su creación, de su evolución y de su presencia contemporánea. El cine vuelve a las historias inmortales, las hace patrimonio de todos, actualizándolas, sobre todo cuando son humanas. *Moby Dick* plantea en imágenes al mundo contemporáneo la verdadera naturaleza del Ser, la profundidad de su alma, el eterno conflicto con los monstruos interiores. *Jaws* es el reflejo de la obsesión del poder, del cazador, del miedo, todo ello focalizado en un pez, grande, pero un pez.

Ambos seres, blancos, inmaculados, ajenos a las perversiones y maldades humanas, surcan los mares desde antes de que nosotros tuviésemos consciencia de su existencia, desde antes que consideráramos siquiera su nombre. El tiburón que nada, caza, sigue nadando, y de vez en cuando se acerca a una embarcación para saber qué es lo que altera su calma eterna. La ballena blanca, pura y limpia, que solamente hace lo que está escrito en su naturaleza, es usada como vela para iluminar los rincones más oscuros de las profundidades humanas, allí donde la luz no llega y, en ocasiones, tampoco el sonido.

Nuestro tiburón perdió la batalla contra la humanidad, pero en cambio *Moby Dick* nada, se sumerge, arrastrando para toda la eternidad en su costado a Ahab, y con él, ojalá, la maldad humana.



## APÉNDICE



## CARTA MARINA DE OLAO MAGNO, 1539



## TABLA DE MONSTRUOS DE SEBASTIAN MÜNSTER, 1544



## MAPA DE ISLANDIA DE ABRAHAM ORTELIUS, 1570



## MAPA DE TIERRA SANTA, ABRAHAM ORTELIUS, 1570



## **BIBLIOGRAFÍA**

### **SOBRE ANIMALES Y SUS RELACIONES CON LOS HUMANOS**

#### **LIBROS**

ARISTÓTELES, *Historia de los animales*, Madrid, Akal, D.L. 1990.

BAUDRILLARD, J., *Fatal theories*, Nueva York, International Library of Sociology, 2009.

BELOZERSKAYA, M., *La jirafa de los Medici y otros relatos sobre los animales exóticos y el poder*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2008.

BERGER, J., '¿Por qué miramos a los animales?', en: *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987, pp. 9 – 29.

BORGES, J.L., *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, Emece, 1990.

BYRON, J., *Viaje alrededor del mundo*, Madrid, Atlas, edición de 1943.

CHAMBERLIN, J.E., *Horse. How the horse has shaped civilization*, Canada, Vintage Canada, 2007.

CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997.

COLLADOS SARRIEGO, G., *El rol de los zoológicos contemporáneos*, Chile, Universidad de Chile, 1997.

DEL CAMPO TEJEDOR, A., *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del simbolismo animal en occidente*, Sevilla, Aconcagua ediciones, 2012.

DELORT, R., *Les animaux ont une histoire*, Paris, Éditions du Seuil, D.L. 1993.

DONÀ, C., *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, Roma, Rubbettino, 2003.

FUENTELAPEÑA, Fray Antonio de, *El Ente dilucidado: discurso unico novissimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales invisibles y quales sean*, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2007.

GARCÍA HUERTA, M.R. Y RUIZ GOMEZ, F. (ED.), *Animales simbólicos en la historia*, Madrid, Síntesis, 2012.

HERZOG, H., *Some we love, some, we hate, some we eat*, Nueva York, HarperCollins Publishers, 2010.

IMPELLUSO, L., *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa, 2003.

KALOF, L., *Looking at Animals in Human History*, London, Reaktion Books, 2007.

MARIÑO FERRO, X.R., *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro, 1996.

MODE, H., *Animales fabulosos y demonios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

MORGADO GARCÍA, A., *Animales en la historia y la cultura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2011.

MORPHY, H., *Animals into art*, Londres, Unwin Hyman, 1989.

MUÑOZ, J., *La imagen del animal. Arte prehistórico – arte contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

PASTOUREAU, M., *El oso, historia de un rey destronado*, Madrid, Ediciones Paidós, 2007.

SKEAPING, J., *Los animales en el arte: de la prehistoria a nuestro días*, Barcelona, Argos, 1974.

TEJEDOR, A.C., *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del simbolismo animal en Occidente*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2012.

TRUTONE, F., *Filosofi e animali in Roma antica. Modelli di animalità e umanità in Lucrezio e Seneca*, Pavia, Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia, 2012.

VV.AA., *La imagen del animal: arte prehistórico, arte contemporáneo*, Madrid, Casa del Monte, exposición diciembre 1983 - enero 1984.

YARZA LUACES, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987.

### **ARTÍCULOS**

BABICH, B., *Adorno on nihilism and modern science, animals, and jews*, Nueva York, Universidad de Fordham, 2008, pp- 110 – 145.

BERGER, J., 'Animal World', en: *New Society* 18 (1971), pp. 1042 - 1043.

BERGER, J., 'Animals as Metaphor', en: *New Society* 39 (1977), pp. 504 - 505.

BERGER, J., 'Vanishing Animals', en: *New Society* 39 (1977), pp. 664 - 665.

BORKFELT, S., 'What's in a Name? consequences of naming non-human animals', en: *Animals*, Universidad de Dinamarca, 2011, pp. 116 – 125.

DELAVIGNE, A.E. Y BOUDIER, 'La representación de la cabeza de cerdo como 'trofeo'. Miradas cruzadas entre la historia del arte y la antropología visual', en: *Studium. Revista de humanidades*, 15, 2009, pp. 141 – 163.

EDNEY, A., 'Companion animals and human health: an overview', en: *Journal of the royal society of medicine*, volumen 88, 1995, pp. 704 – 708.

EMEL, J., WILBERT, C., WOLCH, J., 'Animal geographies', en: *Society & animals*, 2002, pp. 407 – 412.

POLLARD, R. Y JOHSON, P., 'Animals matter to god: rediscovering creation guardianship', en: *Sacred Tribes. Journal of Christian mission to new religious movements*, vol. 2, 2004 – 2005, pp. 205 – 216.

SCHATTNER – RIESER, U., 'Le 'chien' dans la tradition juive des littératures bibliques et para-et postbiblique', en: *Res antiquae* 6 (2009), pp. 293 – 304.

TORNERO, A., 'De bestias y bestiarios', en: *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, Nº. 5, 2007, pp. 83-88.

## **TESIS DOCTORALES**

BERNARD, K. *Between reality and realism: CGI and narrative in Hollywood children's films*, Tesis facultad de artes de Ottawa, Canada, 2011.

DAWN STALLARD, T., *A content analysis of animal spokes-characters in print advertisement, thesis in mass communication*, Universidad de Texas, 2003.

EGGERTSSON, G.T., *Animal Horror. An investigation into animal rights, horror cinema and the double standards of violent human behavior*, Universidad de Amsterdam, tesis en estudios cinematograficos, 2006.

MALHER, X., *Le parc zoologique et l'enfant*, Paris, tesis defendida en la *Ecole Nationale Vétérinaire d'Alfort*, 1980.

MINASSIANTZ, N. M., *Contribution á l'étude des relations entre l'homme et son animal de compagnie en milieu urbain*, Paris, tesis defendida en la *Ecole Nationale Vétérinaire d'Alfort*, 1980.

RIBBENS, A., *Symboles animaux et fantasmes humains*, Paris, tesis defendida en la *Ecole Nationale Vétérinaire d'Alfort*, 1980.

## **RECURSOS ELECTRÓNICOS**

Universidad de Michigan <http://www.animalstudies.msu.edu/>

Universidad de York <http://www.york.ac.uk/history/staff/profiles/cowie/#profile>

Universidad de Canterbury <http://www.nzchas.canterbury.ac.nz/about.shtml>

Chicago Humanities Festival 2013: <http://chicagohumanities.org/>

Congreso del mar, 2010 <http://revistaubisunt.blogspot.com.es/p/xiii-congreso-multidisciplinar-el-mar.html>

Blog del profesor Arturo Morgado García: <http://animaliahispanica.blogspot.com.es/>

Revista australiana sobre los estudios animales: <http://www.aasg.org.au/animal-studies-journal>

## SOBRE CIENCIA Y MONSTRUOS

### LIBROS

ALEMAÑ BERENGER, R., *Criptozoología, cazadores de monstruos*, Barcelona, ed. Melusina, 2010.

ARISTÓTELES, *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimientos de los animales*, Madrid, Gredos, 2000.

ARISTÓTELES, *Historia de los animales*, Madrid, Akal, 1990.

BARBERO, M., *Iconografía animal. La representación animal en los libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1999.

BERNARDO, S, 'Apología a Guillermo, abad de Saint – Thierry' en: *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953.

ECO, U., *Historia de la fealdad*, Barcelona, ed. Lumen, 2007.

ELIANO, C., *Historia de los animales*, libros IX – XVII, Madrid, Biblioteca clásica Gredos, 1984.

FORTUNATI, L., *I mostri nell'immaginario*, Milan, F. Angeli, 1995.

GIORGI, R., *Ángeles y demonios*, Barcelona, Electa, 2004.

GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

GUGLIELMI, N., *El fisiólogo: bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Eneida, 2002.

HUXLEY, *El dragón*, Madrid, ed. Debate, 1988.

IZQUIERDO, I., y LEMEAUX, H., *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos*, Actas del seminario – exposición, Casa de Velázquez, Madrid, Museo Arqueológico nacional, 2003.

KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.

LEWIS, C.S., *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

MAGNO, O., *Historia de las gentes septentrionales*, Madrid, Tecnos, 1989.

MALAXECHEVERRIA, I., *Bestiario medieval*, Madrid, ed. Siruela, 1986.

NAVARRO, A.J. y SALA, A., *Europa imaginada. Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente* Madrid, Valdemar, 2006.

NIETZSCHE, F., *Más allá del bien y del mal: preludio de una filosofía del futuro*, Madrid, Alianza editorial, 1979.

ORTELIUS, A., *Theatrum orbis terrarum*, Florencia, Giunti, 1991.

PARÉ, A., *Monstruos y prodigios*, Madrid, Siruela, 1987.

PLINIO SEGUNDO, C., *Historia natural*, Madrid, Gredos, 1998.

REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.

SEBASTIAN, S., *El fisiólogo, atribuido a San Epifanio*, Madrid, Tuero, 1986.

SEVILLA, I., *Etimologías. Edición bilingüe*, XI, 3, 1 – 4, Madrid, BAC, 1982.

WENDT, H., *El descubrimiento de los animales. De la leyenda del unicornio hasta la etología*, Barcelona, Planeta, 1982.

YARZA, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987.

ZAMBON, F., *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2010.

### **ARTÍCULOS**

CASTILLO, M., 'Alberto Magno: precursor de la ciencia renacentista' en: *La ciencia de los filósofos*, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 91 – 106.

DOMÈNECH, J., 'Cocodrils i balenes a les esglésies' en: *Locus Amoenus* 5, 2000 – 2001.

MORGADO GARCÍA, A., 'Los monstruos marinos en la edad moderna: la persistencia de un mito', en: *Trocadero* nº 20, 2008, pp. 139 – 154.

### **TESIS DOCTORALES**

SEBENICO, S., *I mostri dell'occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Tesi dottorale, Università degli studi di Trieste, 2005.

<http://es.scribd.com/doc/66160341/SEBENICO-I-MOSTRI-DELL%E2%80%99OCCIDENTE-MEDIEVALE-FONTI-E-DIFFUSIONE-DI-RAZZE-UMANE-MOSTRUE-IBRIDI-ED-ANIMALI-FANTASTICI> (consultada el 24/08/2013)

### **RECURSOS ELECTRÓNICOS**

Ejemplo del bestiario de Aberdeen, Inglaterra siglo XIII:

<http://www.abdn.ac.uk/bestiary/intro.hti> (consultada el 23/08/2013)

Recurso en el que se puede encontrar el texto completo de Pierre Belon:

<http://www.biodiversitylibrary.org/item/88331#page/111/mode/1up> (consultada el 22/08/2013)

Página de las excavaciones de Hierakonpolis con mayor información, esquemas de las tumbas y fotografías de los restos: <http://www.hierakonpolis-online.org/index.php/explore-the-predynastic-cemeteries/hk6-elite-cemetery> (consultada el 22/08/2013)

Más información sobre Alberto Magno:

<http://institucional.us.es/revistas/themata/17/05%20Castillo.pdf>

Museo de Criptozoología: <http://cryptozoologymuseum.com/>

Atrapan al calamar más grande del mundo:

[http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c\\_id=1&objectid=10425355](http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=10425355) (consultado el 26/08/2013)

Página con las obras de Bernard Heuvelmans: <http://cryptozoo.pagesperso-orange.fr/personalia/heuvelmans.htm> (consultada el 27/08/2013)

Museo de criptozoología de Coleman: <http://cryptozoologymuseum.com/> (consultada el 27/08/2013)

## CINE DE TERROR Y MONSTRUOS

### LIBROS

ALDARONDO, R., *Películas clave del cine de aventuras*, Barcelona, ed. Robinbook, 2008.

ANDRIANO, J.D., *Immortal monster, the mythological evolution of the fantastic beast in the modern fiction and film*, Londres, Greenwood Press, 1999.

BOUSE, D., *Wildlife Films*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

BURGALETA, C., *Terror bajo las aguas. El cine de monstruos marinos*, Madrid, Ilarión, 2010.

BURT, J., *Animals in Film*, Londres, Reaktion Books, 2002.

COUSINS, M., *Historia del cine*, Londres, editorial Blume, 2004.

CABRERA INFANTE, G., *El cronista de cine*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2012.

GUBERN, R. y PRAT, J., *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, cuadernos ínfimos 86, 1979.

HINTZ, H.F., *Horses in the movies*, Nueva Jersey, Barnes & Company, 1979.

LAZO, N., *El horror en el cine y en la literatura*, México, Paidós, 2004.

LOSILLA, C., *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, ed. Paidós, 1993.

MARTIN, S., *Monstruos al final del milenio*, Madrid, ed. Alberto Santos, 2002.

MEMBA, J., *El cine de terror de la Universal*, Madrid, T&B, 2006.

MITMAN, G., *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

- NEWMAN, K., *The BFI companion to horror*, Londres, British film institute, 1996.
- ORTIZ – OSÉS, A. y LANCEROS, P., *Diccionario de la existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*, Barcelona, Anthropos, 2006.
- PAIETTA, A.C., KAUPPILA, J.L., *Animals on screen and radio. An annotated sourcebook*, Londres, the scarecrow press, 1994.
- PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ma non troppo, 2009.
- RAMÍREZ, J.A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- SÁNCHEZ, J.L., *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, 2004.
- SAVATER, F., *Nihilismo y acción*, Madrid, ed. Taurus, Madrid, 1970.
- SERRANO, V., *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*, Madrid, Plaza y Valdés, 2010.
- SONTAG, S., 'La imaginación del desastre', en: *Contra la interpretación*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1969.
- TEJERO, J., *Este rodaje es la guerra, primera parte*, Madrid, T&B, 2003.
- VV.AA., *El cine, enciclopedia Salvat del séptimo arte*, tomo 2: el cine de aventuras, Barcelona, Salvat, 1979.

### **ARTÍCULOS**

- HORAK, J.C., 'Wildlife documentaries: from classical forms to reality TV', en: *Film History*, volumen 18, Nueva York, pp. 459 – 475.

## **SOBRE LAS BALLENAS Y *MOBY DICK***

### **LIBROS**

BRODHEAD, R., *New essays on Moby-Dick*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

CHASE, O., 'The Essex wrecked by a Whale' en: MELVILLE, H., *Moby Dick. an authoritative text, reviews and letters*, HAYFORD, H., y PARKER, H. ed., Nueva York, ed. Norton, 1967.

GARCI, J.L., *Ray Bradbury. Humanista del futuro*, Madrid, ed. Helio, 1971.

HAYFORD, H., *Moby-Dick, Herman Melville an authoritative text, reviews and letters*, Nueva York, Norton, 1967.

HOARE, P., *Leviatán o la ballena*, Barcelona, Ático de los libros, 2010.

HUSTON, J., *A libro abierto, memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

MCSWEENEY, K., *Moby-Dick, Ishmael's mighty book*, Boston, Twayne, 1986.

MELVILLE, H., *Moby Dick, Introducción a cargo de José María Valverde*, Barcelona, ed. Planeta, 1987.

REYNOLDS, J.N., 'Mocha Dick or the white whale of the Pacific a leaf from a manuscript journal' en: MELVILLE, H., *Moby Dick. an authoritative text, reviews and letters*, HAYFORD, H., y PARKER, H. ed., Nueva York, ed. Norton, 1967.

ROMAN, J., *Ballena*, Barcelona, ed. Melusina, 2008.

UJHÁZY, M., *Herman Melville's world of whaling*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982.

VV.AA. *Moby Dick o la atracción del abismo*, Madrid, Graphicclasssic, 2013.

### **ARTÍCULOS**

BERNAL, D. y MONCLOVA, A., 'Captura y aprovechamiento haliéutico de cetáceos en la Antigüedad. De *Julia Traducta* a Atenas', en D. Bernal ed. *Pescar con Arte. Fenicios y*

*romanos en el origen de los aparejos andaluces. Catalogo de la Exposición (Baelo Claudia), Monografías del proyecto Sagena, 3, 2011, pp. 95 – 117.*

BERNAL, D., y MONCLOVA, A., 'Ballenas, orcas, delfines... una pesca olvidada entre época fenicio – púnica y la antigüedad tardía', en COSTA, B. y FERNANDEZ, J. ed., *Sal, pesca y salazones fenicios en occidente*, Actas de las XXVI Jornadas de arqueología Fenicio – Punica, Eivissa, 2011.

### **RECURSOS ELECTRÓNICOS**

Texto de Arturo Pérez Reverte sobre la caza de las ballenas:

<http://arturoperez-reverte.blogspot.com.es/2009/11/ochocientas-veces-al-ano.html>

Para escuchar los diferentes sonidos de las ballenas:

<http://www.sonsdemar.eu/index2.php?web=sonsdemar&lang=es>

Noticias actual del ámbar gris

<http://www.lavanguardia.com/vida/20120830/54343830190/nino-encuentra-vomito-ballena-50-000-euros.html>

<http://www.abc.es/sociedad/20130202/abci-vomito-ballena-201302020518.html>

Noticias aparecidas en los periódicos sobre la actualidad de Moby Dick

[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/22/actualidad/1377201232\\_261842.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/22/actualidad/1377201232_261842.html)

[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/28/actualidad/1372446040\\_069586.html?rel=rosEP](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/28/actualidad/1372446040_069586.html?rel=rosEP)

<http://www.rtve.es/noticias/20130810/734364.shtml?rel=rosEP>

Noticias sobre ballenas o lugares donde verlas

[http://cincodias.com/cincodias/2009/06/06/sentidos/1244255238\\_850215.html?rel=rosEP](http://cincodias.com/cincodias/2009/06/06/sentidos/1244255238_850215.html?rel=rosEP)

[http://elpais.com/diario/2009/08/08/viajero/1249765695\\_850215.html?rel=rosEP](http://elpais.com/diario/2009/08/08/viajero/1249765695_850215.html?rel=rosEP)

Personas nadando con cachalotes

<http://www.youtube.com/watch?v=93HXnOfnB8g>

Documental sobre la vida de los cachalotes

[http://www.youtube.com/watch?v=yDdqhpkgP\\_0](http://www.youtube.com/watch?v=yDdqhpkgP_0)

Artículo sobre las ballenas y cocodrilos en las iglesias

<http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n5p253.pdf> (consultado el 3/9/2013)

Página de Bryant Austin, fotógrafo de ballenas

<http://www.studiocosmos.com/index.html>

Página para adoptar una ballena franca austral

<http://www.icb.org.ar/adoptar.php>

## **SOBRE LOS TIBURONES Y JAWS**

### **LIBROS**

BENCHLEY, P., *Tiburón*, Madrid, ed. Planeta, 1984.

CANTERO, M., *Steven Spielberg*, Madrid, ed. Cátedra, 2006.

FERRARI, A. y A., *Escualos*, Barcelona, Grijalbo, 2001.

FONTE, J., *Steven Spielberg. De Duel a Munich, en busca de la película perfecta*, Madrid, ed. Jaguar, 2008.

HEMINGWAY, H., *El viejo y el mar*, Barcelona, ed. Guillermo Kraft, 1973.

MOJETTA, A., *Guía del mundo submarino, tiburones*, Madrid, ed. Libsa, 2005.

MORENO, J.A., *Guía de los tiburones de aguas ibéricas, atlántico nororiental y Mediterráneo*, Barcelona, ed. Omega, 2004.

## **ARTÍCULOS**

DÍAZ – CUESTA, J., 'Los hombres de Steven Spielberg en sus películas de monstruos', en: *Estudios sobre el mensaje periodístico*, Vol. 18, octubre 2012, pp. 273 – 281.

OLIVARES MERINO, J.A., 'Una inmersión en la narración monstruosa: punto de vista y concepto del abismo en Tiburón (1975) de Steven Spielberg', en: *Especulo. Revista de estudios literarios*, 2009, pp. 55 – 70.

## **RECURSOS ELECTRÓNICOS**

Sobre los dioses tiburón Māori

<http://www.teara.govt.nz/en/sharks-and-rays/page-2>

Videos en los que personas nadan con tiburones

<http://www.youtube.com/watch?v=d-1xU0VfJ-g&feature=share>

[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=xsp4CvENFU0](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=xsp4CvENFU0)

Entrevista con Bradbury

<http://www.abc.es/20120606/cultura-libros/abci-decalogo-amante-vida-bradbury-201206061740.html>

Noticias del fallecimiento de Bradbury

[http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/3280/Ray\\_Bradbury\\_el\\_ultimo\\_ilustrado](http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/3280/Ray_Bradbury_el_ultimo_ilustrado)

Documental de la BBC sobre *Jaws*

<http://www.youtube.com/watch?v=9MiVtavjD8w>

*Jaws*, inside the story

<http://www.youtube.com/watch?v=pC3bh0Yj-Fs>

<http://www.sharks.org/>

