

A la atención de las dinosaurias y los dinosaurios que ha dirigido Steven Spielberg

JOSÉ DÍAZ-CUESTA

Queridas/os dinosaurias/os:

Permítanme que me dirija a ustedes para hacerles llegar algunas de mis inquietudes sobre sus apariciones en las dos películas en las que les ha dirigido el señor Steven Spielberg hasta la fecha. El hecho de que en la primera de ellas se presentaran inicialmente como mujeres, quiero decir como hembras, y que finalmente, gracias a una rana, fueran capaces de cambiar de sexo, contribuyó a fomentar esas inquietudes.

He de manifestarles también que sé de su inexistencia, aunque se nos haya hecho creer que ustedes eran como animales, casi como humanos, en los dos filmes que han protagonizado. De hecho, uno de los detalles que más me alteró fue el que, a lo largo de ambos filmes, se diera más el caso de que los humanos que aparecen con ustedes se mostraran como parecidos a ustedes, en lugar de mostrarles a ustedes como similares a los humanos. Pero déjenme que me explique.

La diferencia sexual entre ustedes aparece ausente al principio de *Jurassic Park*. La diferencia no está, por tanto, entre ustedes, dinosaurios y dinosaurias, sino entre personas y dinosaurias. La sociedad exterior, heterosexual, y la interior, únicamente femenina, se nos presentan como lugares remarcadamente separados. Judith Halberstam¹ ha llegado a plantearse si lo que hace esta primera película es reflejar una amenaza latente encarnada por las madres lesbianas de la década de los noventa. La amenaza no difiere, no obstante, de la que nos solemos encontrar en el género de películas de terror, representada por una madre o una idea de la maternidad monstruosas, según reconoce la propia Halberstam (Halberstam y Mattesich 1997: 12).

Y es que lo femenino, incluso por encima de las *monstruas* del principio y de los monstruos que luego generan, se verbaliza como amenaza

¹ Véase HALBERSTAM y MATTESSICH (1993: 12).

desde las imágenes y los diálogos del texto fílmico, en especial al producirse el siguiente diálogo entre Ian (Jeff Goldblum) y Ellie (Laura Dern) en la primera película, cuando el vehículo en el que viajan se detiene frente a la valla electrificada:

Ian: Dios crea a los dinosaurios. Dios destruye a los dinosaurios. Dios crea al hombre. El hombre destruye a Dios. El hombre crea a los dinosaurios.

Ellie: Los dinosaurios se comen al hombre. La mujer hereda la tierra.

Tras contestarle a Ian (F1a), Ellie continúa la toma inclinándose hacia adelante en un plano medio cercano (F1b y F1c) muy parecido al que realizan los dinosaurios en varios momentos de ambas películas. La única diferencia estriba en que la aparición de los animales se suele realizar desde fuera de campo, mientras que Ellie aquí se mueve a la vista de todos. No obstante, las palabras de la chica se ven reforzadas por el hecho de que su movimiento suprime, literalmente, a los hombres del plano.



F1a



F1b



F1c

Volviendo al diálogo, los silogismos que pronuncia Ellie aluden, por un lado, a la falta de un uso del lenguaje políticamente correcto por parte de Ian. La generalización que este último hace sobre las personas utilizando la palabra *hombre* no resulta del agrado de una mujer de su época (casi mediados de los noventa) como Ellie, la cual opta por tomarse la cadena lógica expuesta por Ian al pie de la letra. Pero lo que está haciendo es colocarnos en una aproximación literal al texto, los textos, que nos ocupan, donde se articula un conflicto entre hombres y mujeres, o, mejor dicho, entre lo femenino y lo masculino.

La *amenaza* de Ellie también choca con lo que se nos está intentando mostrar en esta primera película jurásica (cómo se fragua la creación de una familia)² y también contrasta con el final de su secuela (una familia, por fin creada, frente al televisor). Estas aparentes contradicciones no vienen sino a reforzar la carga de la amenaza que Ellie verbaliza, y que tanto los guionistas Michael Crichton y David Koepp como Steven Spielberg han permitido y querido que así se expresara.

² Véase SCHNEIDER (1997), donde se analiza la configuración de la familia nuclear.

Siguiendo con la literalidad del texto, la consecuencia de que los hombres, en el sentido ellieiano del término, creen dinosaurios después de que Dios los hubiera destruido es que los dinosaurios se coman a los hombres y que la mujer herede la tierra. El término *mujer* no aparece en ninguna de las expresiones mencionadas por Ian o por Ellie hasta que ella lo cita en su última frase, así que sólo nos queda pensar, intentando seguir un posible razonamiento de Ellie, o bien que las mujeres se sitúen al margen de todo este proceso y hayan estado ahí desde el principio, incluso antes que *Dios*, o bien que dinosaurios y mujeres son la misma cosa, punto este último que la lógica nos impulsa a rechazar, ya que supondría que cuando el hombre destruye a Dios las mujeres aún no existen, a no ser que la consecuencia de la destrucción de Dios sea precisamente la de la creación del dinosaurio-mujer (no debemos olvidar que la mujer, bíblicamente, es creada, ciertamente por Dios, pero a partir del hombre). Independientemente de la interpretación última que le demos, las mujeres, o lo femenino, seguirán constituyendo una amenaza para el hombre.

Esa amenaza se encuentra totalmente localizada en la situación inicial de la isla de la primera película, con una verja electrificada sobre la que se puede leer que 10.000 voltios amenazan a quien se acerque a ella. El texto fílmico, mediante imágenes y gráficos, incluso en dos idiomas, ya nos había avisado con antelación del punto de ignición, que pocas veces aparece tan marcadamente señalado (F2).

La amenaza también se localiza, de forma más latente, en la evolución de las dinosaurias de la primera película. “Life finds a way” (*La vida encuentra un camino, una manera*), como dice Ian en la primera película, y John Hammond, el abuelo-padre y dios de blanco (en la primera película) se lo recuerda en el segundo film de la saga. La reproducción es el único camino, y para ello la naturaleza aún necesita de lo masculino (cada vez menos), de manera que algunas dinosaurias cambian de sexo. En la película este cambio se justifica basándose en que las ranas que se usaron para completar el ADN de los dinosaurios hembras presentaban un gen susceptible de sufrir una mutación genética. La literalidad del texto fílmico nos dice que los dinosaurios, y por ende lo masculino, hombres incluidos, constituyen una sub-especie que se deriva de la femenina. Pura lógica, pero lógica que puede *doler*. ¿Contradicción o confirmación de la última de las teorías que habíamos mencionado sobre el diálogo *amenazante*?

Amenaza no sólo *monstruosa* en el sentido animal, descomunal y atemorizante del término, sino en el peor de los sentidos: una hembra,



F2

madre en potencia, que tiene como primer objeto de su acción depredadora a los hijos de la *familia* que funcionalmente acaban formando Alan, Ellie y los dos niños. Ese objeto lo es sólo en apariencia, ya que la dieta de las criaturas prehistóricas, además de hierba y frutas, se limita a hombres, en consonancia con la doble amenaza expresada por Ian y por Ellie en la escena que ya hemos comentado.

Jurassic Park arranca casi como *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, con una caja con agujeros, sólo que aquí además vemos un ojo y observamos luces y oímos ruidos que se emiten desde el interior de la misma. Lo que hay ahí despedaza a un hombre, y su muerte no provoca impedimento alguno en el desarrollo del parque jurásico³. El comienzo jurásico nos coloca *in media rex*, enfrentados a una amenaza de género femenino. El sexo aparece en las palabras que, de manera insistente, pronunciadas doblemente, cierran la escena: "SHOOT HER". La amenaza ya era femenina, por tanto, antes de que se nos hubiera explicado la, por otra parte, injustificable decisión de criar sólo hembras: si hay un sexo que, por definición, se reproduzca en un entorno natural, es el femenino. Disparen, pero dispárenle a ella⁴. Se va en contra de las referencias déicticas que pueblan ambos filmes, ya que, excepto en contadas ocasiones como ésta, los personajes se refieren a los/las dinosaurios/as en masculino. No se llega a utilizar el neutro *it*, con el que en inglés –aunque ciertamente británico y no el americano que predomina en ambos filmes– se alude a veces a los bebés humanos. Quizá el masculino predomine por la presentación que se hace del cazador, cuyo prototipo encarna Pete Postlethwhite de manera un tanto edípica, ya que la única razón que le mueve a actuar es cazar a un macho, que ha de ser, claro está, el mayor que exista.

La segunda película arranca partiendo del ataque de dinosaurios de menor tamaño, y lo hacen sobre una niña blanca y de clase alta⁵. El *her* de *SHOOT HER* se torna en el de "For God's sake, leave her alone" (*Por Dios, dejadla sola*) que pronuncia el padre de la niña. Aparentemente se nos está indicando que los dinosaurios y/o dinosaurias pueden llegar a atacar a niñas, a mujeres, pero finalmente descubrimos que la niña no muere. La amenaza, en consecuencia, ha sido para la familia atacada, de la que la niña no es sino su representante más desvalido. Esa familia simplemente nos sitúa en el plano de la secuela, de la continuación, con un grupo familiar cualquiera que sigue la estela del creado por Alan Grant al final del anterior texto filmico.

Llegados a este punto nos podemos cuestionar la pertinencia de una secuela, aparte de la evidencia económica. ¿Por qué *dirigida por*

3 El hombre que muere pertenece a la raza negra, y por ahí abríamos otra brecha para aproximarnos a ambas películas: la de las diferencias de raza y de clase.

4 La versión original y la traducción española difieren ligeramente. En español no cabía otra expresión más que "Disparen", pero esa diferencia puede hacer que las percepciones de partes, e incluso del global de la película, sean interpretadas de diferente manera, según consideremos una versión u otra: la literalidad de las imágenes sigue siendo la misma, pero no así la de las palabras que las acompañan.

5 La asimetría en el paralelismo entre el comienzo de ambos textos subraya el tema de las diferencias de clase que mencionábamos más arriba.

Spielberg?, quien siempre se ha manifestado reacio a dirigir segundas partes –con la excepción de la saga de Indiana Jones, concebida como tal. Además se da el agravante de que *The Lost World: Jurassic Park* era el primer proyecto tras el período sabático de cuatro años que siguió al estreno de *Schindler's List*, casi coetánea de *Jurassic Park*⁶. Parece sensato pensar que con el segundo film Spielberg quería completar lo que había expresado en su primera aventura jurásica.

El segundo film se distancia del anterior en la mismísima puesta en escena, en la que tiene mucho que decir el nuevo director de fotografía al que recurre Spielberg –Janusz Kaminski–, el mismo de *Schindler's List*, con un planteamiento cargado de sombras y de nocturnidad⁷. El segundo texto fílmico también se caracteriza por presentarnos el personaje de una mujer mucho más activa que Laura Dern: se trata de Sarah Harding (Julianne Moore), quien se comporta de manera *foolhardy*, es decir, sin tener conciencia del peligro que se le avecina, sola en la isla más primitiva, donde la ha dejado el deificado Hammond, como al principio de la película había hecho el padre de la familia amenazada. Ese planteamiento inicial, de mujer decidida, se convierte en ignorancia y finalmente en verdadera amenaza para quienes han acudido a rescatarla, ya que su mochila, manchada con sangre del bebé de tiranosaurio, atrae a congéneres de mayores dimensiones. El aviso de Laura Dern en la primera película se vuelve patente aquí, con el añadido de que, a pesar de que parecían pretenderlo, ni dinosaurios ni dinosaurias tienen a las mujeres en su dieta.

Llegados a este punto merece la pena fijarse en Ian Malcolm, el personaje más ambiguo de los que pueblan ambos textos fílmicos. En el primero se acude a él de manera un tanto peregrina, para respaldar los intereses del abogado que desea conocer si el proyecto jurásico es seguro. Malcolm constituye el contrapunto científico de los paleontólogos desde un punto de vista más teórico, ya que su especialidad es la Teoría del Caos, que en el primer film se condensa en una combinación de las leyes de Murphy y las enseñanzas de Heráclito. En esa primera película Malcolm no figuraba más que, por un lado, como elemento desestabilizador de la relación sentimental que hay entre la pareja de paleontólogos, y por otro como una manera de dar explicación científica a los desastres que se van sucediendo. Muy pronto, ya en la primera incursión de los dinosaurios fuera del recinto alambrado, Malcolm desaparece prácticamente de la película.

Así que sorprende que sea a él a quien se acuda para encabezar el equipo de rescate, según su propia consideración, que envía Hammond

⁶ Sobre este asunto resulta pertinente referirnos a la excelente biografía sobre Steven Spielberg publicada por Joseph McBride en 1997, en la que se relata, de manera bastante irónica, que la condición que Spielberg reconoce que le impusieron en los estudios para poder rodar *Schindler's List* fue que dirigiera primero *Jurassic Park*, ya que sabían que sería incapaz de realizarla después de la experiencia de *Schindler's List* (MC BRIDE 1997: 416). Y ciertamente no fue capaz de dirigir *Jurassic Park*, sino su secuela...

⁷ Cuando redactaba una primera versión de este escrito recibí la visita en casa de un amigo ingeniero (con dedicaciones diferentes del análisis textual de películas), quien manifestaba a sus hijos que yo estaba trabajando sobre la segunda película jurásica, "la que no es para niños". Por supuesto, pero tampoco lo fue la primera, ni siquiera en España, donde no se recomendó para menores de trece años. Spielberg, como menciona Joseph MC BRIDE (1997: 418), así creyó también que debía ser, aunque por otra parte consintiera que el merchandising se dirigiera a personas de todas las edades.

8 A diferencia de otras muchas películas del director, en las que habitualmente se ha descrito la ausencia del padre en paralelo con la vivida por Spielberg en su familia. Aquí son las madres, y no el padre, quienes se hallan alejadas de la familia: me refiero a la madre biológica, que se encuentra en París, y a la que acabará desempeñando su función, perdida en una isla. A pesar de esta novedad, se puede seguir considerando a Ian como un padre ausente, pues, según lo que se cuenta en *Jurassic Park*, tiene tres hijos en total, y no parece que mantenga una buena relación con ninguno de ellos.

9 Siguiendo a KIRKHAM y THUMIM (1997: 12).

en el segundo texto fílmico. El magnate lo atrae hacia la isla, como si el científico fuera un animal, mediante el cebo que supone su novia. A partir de ahí Malcolm cumple parecidas funciones a las de Grant en la primera película, en esta ocasión acompañado por su propia hija, abandonada por su madre para marcharse a París⁸.

Si éste fuera un análisis exclusivamente sobre masculinidad, dedicaría una parte del mismo a estudiar la *star persona* de los hombres que desempeñan los papeles protagonistas en ambos filmes⁹. De todas maneras, al detenernos en el personaje de Ian Malcolm merece que le prestemos atención al actor que le da vida, Jeff Goldblum, a quien no creo que se le pueda considerar como una mega-estrella de Hollywood, si bien su presencia en el primer texto jurásico le ayudó a aparecer en *Independence Day*, y desde luego para evolucionar hacia la figura de líder en *The Lost World: Jurassic Park*. Hay una película anterior a todas estas que sirve de precedente para lo que vamos a comentar: se trata de *The Fly*, dirigida por Cronenberg, en la que el actor se convertía en un cruce entre hombre e insecto. El físico de Goldblum parece que se prestara a la animalización, ya que, a mi juicio, en los textos jurásicos, sobre todo en el segundo, se aprovecha una apariencia en cierta medida *alagartada* del actor. Se confirma así la coincidencia en el desarrollo de la trama entre la peripecia de Malcolm y la del tiranosaurio que es sustraído de la isla. Ambos tienen sendos hijos, y los dos son machos que dan muestras de un sentido paternal de la vida, intentando preservar a sus hijos de la hostilidad del entorno. Por si la coincidencia argumental no fuera suficiente, existen tomas como la que hemos destacado (F3a-c), en la que la cabeza del actor deja el fuera de campo para adentrarse en el encuadre, muy similares a otras en las que la cabeza que nos sorprende es la de un dinosaurio, por ejemplo en la que hemos seleccionado, muy poco después en la película, cuando el tiranosaurio asusta a toda una familia (F4a-b y F5). Hombres y dinosaurios machos comparten tanto una misión protectora de la familia como una presencia amenazante, similar a la que seguía a la intervención feminista de Ellie en la primera película (F1a-c).



F3a



F3b



F3c



F4a



F4b



F5

Lo que inicialmente se plantea como un enfrentamiento entre sexos acaba convirtiéndose en una verdadera conciliación, tras haber desechado la posibilidad de que el padre ocupe el lugar de la madre. Es cierto que se nos muestra una evolución de hombres y dinosaurios hacia un sentido más *maternal* de la familia. Los dinosaurios, a quienes en general no se les tenía como padres que se ocuparan de sus hijos, desmienten esa suposición con su evolución en ambas películas. En cuanto a Ian, hay un momento en el segundo texto jurásico en el que su hija le asimila con una madre cuando le dice "Cut the umbilical, dad" (*Corta el cordón umbilical, papá*)¹⁰. Pero lo que encontramos en última instancia es una muestra de cooperación entre sexos, casi entre especies, ya que tanto Ian como Sarah contribuyen a la recuperación del bebé de dinosaurio, compartiendo así una misma función materno-paterna o paterno-materna. No se trata de nada nuevo en Spielberg, ya que su afán simplificador, pero también reconciliador, se ha extendido a otras facetas de la convivencia humana: las religiones judía y cristiana se funden en *Schindler's List*, como también lo hacen las culturas occidental y oriental en *Empire of the Sun*.

Tras realizar estas consideraciones nos sorprende menos que Spielberg les dirigiera de nuevo a ustedes, estimados dinosaurios, en un nuevo ejemplo de condensación de roles en un texto fílmico. No ha de extrañarnos, por tanto, que el director decidiera asumir la responsabilidad de la primera secuela jurásica, ya que se le había quedado algo por añadir. Sólo nos queda la inquietud de que también la paternidad se represente finalmente como una amenaza en potencia.

Sin otro asunto que tratar, atentamente se despide hasta la siguiente misiva,

Un espectador

¹⁰ Para un muy completo análisis psicoanalítico, no de ésta, sino de la primera película jurásica, véase TARNOWSKI (1994).

Referencias

HALBERSTAM, Judith, y MATTESSICH, Stefan. 1993. "2 Views of Jurassic Park". *Bright Lights* 11. 10-12.

KIRKHAM, Pat y THUMIM, Janet. 1997. "You Tarzan". En Kirkham, Pat y Janet Thumim (eds.): *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Londres: Lawrence y Wishart. 11-26.

MC BRIDE, Joseph. 1997: *Steven Spielberg: A Biography*. Londres: Faber and Faber Limited.

SCHNEIDER, Karen. 1999: "With Violence If Necessary: Rearticulating the Family in the Contemporary Action-Thriller". *Journal of Popular Film and Television* 27, 1. 2-11.

TARNOWSKI, J.F. 1994. "Esa otra prehistoria en nosotros, la infancia... (a propósito de *Jurassic Park*)". *Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* 16. 90-103.