

CUANDO LA NATURALEZA SE VOLVIÓ MONSTRUO: TIBURÓN Y EL DESAFÍO DEL BÚFALO BLANCO EN LA INVENCION CINEMATOGRAFICA DEL ANIMAL TERRORIFICO

Domínguez, Abraham ¹

RESUMEN

1975 marca un punto de inflexión en la historia del cine y en la relación simbólica entre la cultura occidental y el mundo animal. El estreno de Tiburón (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) no solo inauguró el concepto moderno de blockbuster, sino que instauró una nueva forma de representar a los animales como una amenaza, criaturas convertidas en monstruos a través del lenguaje cinematográfico. Dos años más tarde, *El desafío del búfalo blanco* (*The White Buffalo*, J. Lee Thompson, 1977) retomó este modelo narrativo trasladándolo al imaginario del western y al mito de la frontera, donde el bisonte posee una dimensión casi sobrenatural y apocalíptica. Este artículo analiza comparativamente ambas películas desde una perspectiva interdisciplinaria que integra estudios filmicos, teoría cultural, ecocrítica e historia de la representación animal. A través de un examen detallado de sus dispositivos narrativos, visuales y simbólicos, se argumenta que ambas obras participan de una misma operación ideológica: la transformación del animal en figura del terror contemporáneo, reflejo de las ansiedades sociales, ecológicas y políticas de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras claves: Tiburón, Spielberg, J. Lee Thompson, búfalo blanco, animal-monstruo, cine de terror, ecocrítica, representación animal, western, blockbuster

WHEN NATURE BECAME A MONSTER: JAWS AND THE WHITE BUFFALO IN THE CINEMATIC INVENTION OF THE TERRIFYING ANIMAL.

ABSTRACT

1975 marked a turning point in film history and in Western culture's symbolic relationship with animals. The release of *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) not only inaugurated the modern blockbuster but also established a new way of representing animals as threat, turning living creatures into cinematic monsters. Two years later, *The White Buffalo* (J. Lee Thompson, 1977) adapted this narrative model to the western and frontier mythology, portraying a buffalo as a quasi-supernatural and apocalyptic figure. This article offers a comparative analysis of both films from an interdisciplinary perspective that combines film studies, cultural theory, ecocriticism and the history of animal representation. Through a detailed examination of their narrative, visual and symbolic devices, it argues that both films participate in the same ideological operation: transforming the animal into a figure of modern terror that reflects the ecological, social and political anxieties of the late twentieth century.

Keywords: *Jaws*, Spielberg, J. Lee Thompson, white buffalo, animal monster, horror cinema, ecocriticism, animal representation, western, blockbuster.

¹ Email: abradobe@gmail.com

Introducción

El cine del último tercio del siglo XX no solo redefinió sus modelos industriales y narrativos, sino que transformó radicalmente la manera en que la cultura occidental imaginaba a la naturaleza. En este proceso, pocas películas han tenido un impacto tan profundo como *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975). Como ha señalado Thomas Schatz, la película «no solo inauguró la era del blockbuster moderno, sino que estableció una nueva gramática del espectáculo basada en el miedo, la identificación y la repetición» (Schatz, 2009, p. 17). Sin embargo, su importancia no se limita a lo industrial o lo estético: *Tiburón* convirtió al animal en una entidad simbólica, una encarnación del terror contemporáneo.

La representación del tiburón como monstruo no es un simple recurso narrativo, sino una operación cultural de gran calado. Como afirma Noël Carroll, el monstruo cinematográfico es «una figura diseñada para violar las categorías ontológicas y producir una reacción de horror cognitivo y emocional» (Carroll, 1990, p. 34). En *Tiburón*, el animal real —un depredador biológico— es reconstruido como una criatura casi metafísica, invisible, omnipresente, capaz de encarnar miedos sociales profundos: el colapso del orden, la amenaza del exterior, la fragilidad de la comunidad.

Dos años más tarde, *El desafío del búfalo blanco* (J. Lee Thompson, 1977) trasladó este mismo esquema narrativo a otro imaginario fundacional: el del Oeste americano. Basada libremente en la novela de Richard Sale (1977), la película presenta a un búfalo de color blanco como una criatura infernal que aterroriza al ser humano, representando una naturaleza vengativa. En palabras de Will Wright, el western clásico ya había construido «un sistema de oposiciones simbólicas entre civilización y naturaleza, orden y caos, cultura y salvajismo» (Wright, 1975, p. 12). El búfalo blanco de Thompson aparece en el punto de ruptura de ese sistema.

Este artículo plantea que *Tiburón* y *El desafío del búfalo blanco*, constituyen dos manifestaciones de un mismo fenómeno cultural: la invención cinematográfica del animal-monstruo como forma de procesar las crisis ecológicas, económicas y simbólicas del capitalismo tardío. A través de un análisis comparado, se demostrará que ambas películas participan de una lógica ideológica que proyecta en el animal los miedos y contradicciones de la sociedad moderna.

Marco teórico y estado de la cuestión: el animal como monstruo en la cultura moderna

El monstruo como categoría cultural

La noción de «monstruo» no pertenece al ámbito de la biología, sino al de la cultura. Como demuestra Jeffrey Jerome Cohen en su influyente *Monster culture (seven theses)*, el monstruo es «una construcción cultural que existe únicamente para encarnar un momento particular de ansiedad social» (Cohen, 1996, p. 4). El monstruo no es lo peligroso en sí mismo, sino su significado como amenaza de las fronteras simbólicas en las que se sustenta el orden social. De este modo, la conversión de animales reales en monstruos cinematográficos es una operación ideológica de gran alcance.

Noël Carroll, en *The philosophy of horror*, explica que el horror moderno se articula en torno a figuras que violan categorías ontológicas: «el monstruo es aquel ser que no encaja en los esquemas de clasificación cultural y por ello provoca repugnancia y miedo» (Carroll, 1990, p. 31). Cuando un tiburón o un búfalo dejan de ser animales y pasan a ser monstruos, lo que se produce no es un simple aumento de peligro, sino una transformación simbólica: el animal deja de pertenecer al mundo natural para entrar en el dominio de lo anómalo.

Barbara Creed ha subrayado que el cine de terror moderno convierte determinadas figuras en «abyectos», es decir, en aquello que debe ser expulsado para preservar el orden simbólico: «el monstruo es aquello que amenaza la identidad, el sistema y el orden; no respeta las fronteras, las posiciones ni las reglas» (Creed, 1993, p. 8). El animal-monstruo cumple exactamente esta función en *Tiburón* y en *El desafío del búfalo blanco*.

Naturaleza, miedo y modernidad

La emergencia del animal como monstruo cinematográfico está íntimamente ligada a la crisis de la relación moderna con la naturaleza. Como señala Raymond Williams, la cultura industrial ha construido históricamente la naturaleza como «lo otro» frente a la civilización: «la idea de naturaleza contiene, simultáneamente, una promesa de armonía y una amenaza de caos» (Williams, 1980, p. 219). El cine de los años setenta hereda esta ambivalencia y la transforma en espectáculo.

Ulrich Beck ha argumentado que la modernidad tardía vive en un estado de «sociedad del riesgo», donde los peligros ya no proceden de la naturaleza salvaje sino de los propios sistemas creados por el ser humano (Beck, 1992, p. 21). Sin embargo, el cine invierte esta lógica y proyecta esos miedos en figuras animales, externalizando así las ansiedades del capitalismo avanzado.

En este sentido, Robin Wood observa que el cine de terror de los años setenta «expresa la crisis de la familia, de la autoridad y del sistema social mediante figuras monstruosas que atacan desde fuera» (Wood, 2003, p. 64). El tiburón de Spielberg y el búfalo de Thompson funcionan como sustitutos simbólicos de amenazas menos representables: el colapso ecológico, la pérdida de control, el trauma histórico.

El animal en la historia de la representación

La tradición de representar animales como amenazas tiene raíces profundas. John Berger escribió que, en la modernidad, «los animales han sido progresivamente marginados de la experiencia cotidiana y convertidos en imágenes, símbolos y espectáculos» (Berger, 1980, p. 26). El cine acelera este proceso al transformar al animal en objeto de mirada, control y consumo.

En la historia del western, los animales siempre han ocupado una posición ambigua. Según Jane Tompkins, el género ha utilizado la naturaleza y sus criaturas como pruebas morales para el héroe: «el desierto, los indios y los animales salvajes son obstáculos que deben ser dominados para que la civilización avance» (Tompkins, 1992, p. 73). El búfalo blanco de Thompson se inscribe en esta tradición, pero la lleva al extremo al dotar al animal de una dimensión casi apocalíptica.

Por su parte, el tiburón de Spielberg se apoya en una larga genealogía de monstruos acuáticos. Como recuerda David J. Skal, «el océano ha sido históricamente una de las

grandes metáforas del inconsciente y del caos» (Skal, 2001, p. 45). El tiburón emerge literalmente de ese espacio simbólico como una encarnación del terror invisible.

Tiburón y el nacimiento del animal-monstruo moderno

La crítica ha señalado repetidamente que *Tiburón* marca una ruptura en la representación del animal en el cine. Como afirma Sheldon Hall, «el tiburón no es tratado como un animal, sino como una fuerza abstracta, una máquina de matar despojada de toda ecología» (Hall, 2002, p. 53). Esta desnaturalización es clave para entender su impacto cultural.

Peter Benchley, autor de la novela original, reconoció más tarde que su obra había contribuido a una visión profundamente distorsionada del tiburón: «después de investigar durante años, comprendí que los tiburones no son los monstruos que yo había ayudado a crear» (Benchley, 2000, p. 12). Esta confesión revela la dimensión ética del fenómeno.

Desde una perspectiva ecocrítica, Greg Garrard ha señalado que *Tiburón* «reproduce una narrativa de dominación en la que la naturaleza es concebida como enemiga y debe ser aniquilada» (Garrard, 2012, p. 96). La película no solo produce miedo, sino que legitima una relación violenta con el mundo natural.

El búfalo blanco y el mito del Oeste

En *El desafío del búfalo blanco*, la figura animal se inscribe en el imaginario del western tardío. Richard Slotkin ha mostrado que la mitología de la frontera se basa en un ciclo de violencia regeneradora: «la civilización se funda sobre la destrucción ritual del salvaje» (Slotkin, 1992, p. 12). El búfalo blanco, criatura excepcional, concentra en sí mismo ese salvajismo mitificado.

La elección de un animal albino no es casual. Como explica Marina Warner, «la blancura en los mitos suele asociarse tanto con la pureza como con lo espectral y lo ominoso» (Warner, 1994, p. 156). El búfalo blanco es, por tanto, una figura liminal: sagrada y monstruosa a la vez.

J. Lee Thompson, conocido por *El planeta de los simios* (1968), retoma aquí una lógica similar: el animal como espejo distorsionado de la humanidad. Como observa Vivian Sobchack, «las criaturas no humanas del cine de los setenta reflejan una crisis de identidad en la cultura americana posterior a Vietnam» (Sobchack, 1997, p. 213).

Estado de la investigación

La bibliografía sobre *Tiburón* es vasta. Autores como Thomas Schatz (2009), Lester D. Friedman (2006) y Ian Shaw (2017) han analizado su impacto industrial y cultural. Sin embargo, menos atención se ha prestado a su dimensión ecológica y simbólica en relación con otros filmes de animales monstruosos.

El desafío del búfalo blanco, por su parte, ha sido relativamente marginal en la crítica, pero estudios como los de William Beard (2000) y Susan Kollin (2001) han señalado su importancia dentro del western crepuscular y del cine de naturaleza hostil.

Este artículo busca llenar ese vacío al proponer una lectura comparada que sitúe ambas películas dentro de una misma lógica cultural: la transformación del animal en monstruo como síntoma de una modernidad en crisis.

Tiburón (1975): La invención cinematográfica del depredador absoluto

El contexto histórico y cultural de Tiburón

El estreno de *Tiburón* en el verano de 1975 se produjo en un momento de profunda crisis cultural en Estados Unidos. La derrota en Vietnam, el escándalo Watergate y la recesión económica habían erosionado la confianza en las instituciones. Como señala Fredric Jameson, el cine de los años setenta «traduce las ansiedades del capitalismo tardío en narrativas de catástrofe, amenaza y desintegración» (Jameson, 1991, p. 25). En este contexto, el tiburón de Spielberg se convirtió en una figura alegórica del peligro omnipresente.

Thomas Schatz afirma que *Tiburón* redefinió la lógica del espectáculo hollywoodiense al convertir el miedo en una experiencia colectiva y repetible: «el éxito de la película se debió en gran medida a su capacidad para transformar un temor primario en un evento social» (Schatz, 2009, p. 22). Este miedo no se dirige simplemente al animal, sino a la fragilidad de la comunidad.

El pueblo ficticio de Amity representa una América idealizada, ordenada y turística. El tiburón irrumpe como una fuerza disruptiva que revela, en palabras de Robin Wood, «las contradicciones reprimidas de la sociedad burguesa» (Wood, 2003, p. 70). La negativa del alcalde a cerrar las playas muestra cómo el capital prima sobre la vida humana.

El tiburón como monstruo invisible

Uno de los rasgos más influyentes de *Tiburón* es la construcción del tiburón como presencia ausente. Como explica Michel Chion, el sonido crea una entidad acúsmetra, «una fuente sonora cuya causa no se ve y que por ello adquiere un poder casi sobrenatural» (Chion, 1994, p. 24). La célebre música de John Williams transforma al tiburón en una entidad espectral.

Carol Clover subraya que «el retraso en la aparición visual del monstruo intensifica la ansiedad del espectador» (Clover, 1992, p. 33). En *Tiburón*, el animal no es un cuerpo, sino una amenaza abstracta que puede emerger en cualquier momento.

Desde un punto de vista semiótico, Roland Barthes había señalado que «el mito convierte la historia en naturaleza» (Barthes, 1972, p. 129). El tiburón funciona como mito: parece una fuerza natural inevitable, cuando en realidad es una construcción narrativa que oculta conflictos sociales.

Masculinidad, tecnología y caza

La segunda mitad de la película convierte la lucha contra el tiburón en una epopeya masculina. Como observa Yvonne Tasker, «el cine de los setenta vincula la crisis de la masculinidad con la necesidad de reafirmación a través de la violencia y el dominio» (Tasker, 1993, p. 87). Brody, Quint y Hooper representan tres modelos de relación con la naturaleza: el burócrata, el cazador y el científico.

Quint encarna la lógica del exterminio. Su famoso monólogo sobre el USS Indianapolis conecta el tiburón con el trauma de la guerra. Como señala Susan Jeffords, «el cine

posterior a Vietnam convierte al enemigo en una criatura no humana para evitar enfrentar la culpa histórica» (Jeffords, 1989, p. 58). El tiburón sustituye al enemigo humano.

Hooper, por su parte, representa la ciencia, pero una ciencia subordinada al espectáculo. Como apunta Donna Haraway, «la tecnociencia moderna no observa a la naturaleza; la produce como objeto de control» (Haraway, 1991, p. 67). El sonar y la jaula no buscan comprender al tiburón, sino dominarlo.

El impacto ecológico y cultural de Tiburón

Las consecuencias de *Tiburón* trascendieron la pantalla. Como documenta George H. Burgess, «tras el estreno de la película, se produjo un aumento drástico en la caza recreativa de tiburones en la costa este de Estados Unidos» (Burgess, 2001, p. 102). La ficción tuvo efectos reales sobre la fauna.

Peter Benchley, profundamente arrepentido, escribió: «si pudiera volver atrás, nunca habría escrito *Tiburón* del modo en que lo hice» (Benchley, 2000, p. 15). La película contribuyó a una percepción distorsionada del tiburón como amenaza universal.

Desde la ecocrítica, Adrian Ivakhiv sostiene que *Tiburón* «refuerza una visión antropocéntrica en la que el océano es un espacio hostil que debe ser conquistado» (Ivakhiv, 2013, p. 211). El triunfo final no es solo sobre el animal, sino sobre la naturaleza misma.

Figura 1

Escena de Tiburón (Jaws, 1975)



El desafío del Búfalo Blanco (1977): El monstruo en el corazón del mito del oeste

El western tardío y la crisis del mito

El desafío del búfalo blanco se inscribe en lo que la crítica ha denominado el western crepuscular o tardío. Este subgénero surge en los años sesenta y setenta como respuesta a la erosión de los mitos fundacionales de Estados Unidos. Según Jim Kitses, «el western tardío es un cine de desencanto, en el que los valores tradicionales de la frontera se ven sometidos a una profunda revisión» (Kitses, 2004, p. 28).

J. Lee Thompson, director formado en el cine británico y curtido en Hollywood con filmes como *El planeta de los simios* (1968), traslada aquí esa mirada escéptica al espacio del Oeste. El búfalo blanco no es un simple animal peligroso, sino una figura que desestabiliza el relato heroico. Como afirma Richard Slotkin, «cuando el mito de la frontera entra en crisis, sus monstruos se vuelven más grandes y más oscuros» (Slotkin, 1992, p. 64).

El búfalo como símbolo cultural

El búfalo ocupa un lugar central en la iconografía del Oeste y en la cosmovisión de los pueblos indígenas de las Grandes Llanuras. Según Vine Deloria Jr., «el búfalo no era solo una fuente de alimento, sino el eje espiritual y económico de muchas naciones nativas» (Deloria, 2003, p. 147). La conversión del búfalo blanco en monstruo implica, por tanto, una inversión simbólica de enorme violencia cultural.

Marina Warner ha explicado que los animales excepcionales en los mitos «suelen convertirse en portadores de culpa, castigo o destino» (Warner, 1994, p. 162). El búfalo albino de Thompson encarna una naturaleza vengativa, una especie de fuerza cósmica que castiga la *hybris* humana.

En la película, la blancura del animal no sugiere pureza, sino amenaza. Como observa Mary Douglas, «lo que es anómalo dentro de un sistema simbólico se percibe como peligroso» (Douglas, 1966, p. 44). Un búfalo blanco es una anomalía biológica, y esa anomalía se traduce cinematográficamente en monstruosidad.

El búfalo como criatura apocalíptica

A diferencia del tiburón de Spielberg, que es una presencia abstracta, el búfalo blanco es una figura mítica para los amerindios, cargada de resonancias sobrenaturales. William Beard ha señalado que «el film convierte al búfalo en una especie de bestia del Apocalipsis, una encarnación del fin de una era» (Beard, 2000, p. 211).

El personaje de Wild Bill Hickok, interpretado por Charles Bronson, está obsesionado con el bisonte blanco, al que asocia inconscientemente sus propios pecados. Como explica Paul Smith, «el western tardío tiende a psicologizar la violencia y a proyectarla en figuras externas» (Smith, 1998, p. 95). El búfalo se convierte así en la figura monstruosa del héroe.

Naturaleza, culpa y expiación

La persecución del búfalo blanco no es una simple cacería, sino un ritual de purificación. Como ha observado René Girard, «las comunidades canalizan su violencia interna hacia una víctima que se sacrifica» (Girard, 1977, p. 8). El animal cumple esta función en la película de Thompson.

Desde una perspectiva ecocrítica, Scott Slovic afirma que «el western tardío revela una creciente conciencia de que la violencia contra la naturaleza es también violencia contra uno mismo» (Slovic, 2010, p. 133). El búfalo no es solo una amenaza; es el espejo donde se refleja una humanidad culpable.

Recepción crítica y legado

Aunque la película no alcanzó el impacto de *Tiburón*, ha sido valorada con el tiempo por su carga simbólica. Como escribe Susan Kollin, «The White Buffalo representa uno de los

intentos más ambiciosos de integrar el mito del Oeste con una sensibilidad ecológica emergente» (Kollin, 2001, p. 178).

La película anticipa, además, una tendencia posterior del cine a representar animales como fuerzas casi sobrenaturales, desde *Cujo* (1983) hasta *The Grey* (2011). En este sentido, el búfalo blanco se sitúa en una genealogía directa del animal-monstruo moderno.

Figura 2

Escena de *El desafío del búfalo blanco* (*The White Buffalo*, 1977)



Tiburón y El desafío del búfalo blanco: Dos formas de construir el animal-monstruo

Estructuras narrativas paralelas

A pesar de pertenecer a géneros distintos —terror y el western crepuscular— ambas películas comparten una estructura similar. En ambos casos, una comunidad o un individuo se ve amenazado por un animal excepcional que rompe el orden normal. Como señala Vladimir Propp, «los relatos de persecución y caza obedecen a una lógica arquetípica en la que una anomalía debe ser eliminada» (Propp, 1968, p. 25).

En *Tiburón*, la presencia del escualo afecta directamente a la economía turística de la ciudad de Amity; en *El desafío del búfalo blanco*, el búfalo perturba el orden simbólico del Oeste. En ambos casos, el relato avanza hacia un combate final que funciona como catarsis colectiva. Según Northrop Frye, «el monstruo en la narrativa es aquello que debe ser destruido para que el mundo recupere su equilibrio» (Frye, 1957, p. 187).

El animal como figura del trauma

Tanto el tiburón como el búfalo tienen atribuciones traumáticas. El personaje de Quint, en *Tiburón*, asocia al escualo con su experiencia vivida en el USS Indianapolis, mientras que Hickok proyecta en el bisonte blanco sus propios pecados. Cathy Caruth define el trauma como «una herida que retorna en forma de imagen o de obsesión» (Caruth, 1996, p. 4). El animal-monstruo es esa imagen recurrente.

Como explica E. Ann Kaplan, «el cine posterior a Vietnam desplaza el trauma histórico hacia figuras simbólicas que pueden ser combatidas» (Kaplan, 2005, p. 46). El animal se convierte así en un enemigo monstruoso legítimo, a diferencia del enemigo humano, cuya violencia plantearía un debate ético más complejo.

Masculinidad y dominio de la naturaleza

Ambas películas articulan una crisis de la masculinidad a través del enfrentamiento con el animal. En *Tiburón*, el jefe Brody debe superar su miedo al agua; en *El desafío del búfalo blanco*, Hickok debe enfrentarse a su culpa. R. W. Connell ha señalado que «la masculinidad hegemónica se define por su capacidad de dominar el entorno» (Connell, 1995, p. 77). La caza del animal funciona como rito de reafirmación.

Yvonne Tasker observa que «el cine de los setenta convierte la confrontación con lo monstruoso en una prueba de virilidad» (Tasker, 1993, p. 91). La destrucción del animal no es solo supervivencia; es restauración del yo.

Tecnología, mito y violencia

La diferencia más notable entre ambas películas radica en la relación con la tecnología. En *Tiburón*, la victoria final depende de instrumentos modernos: el rifle y la botella de oxígeno. En *El desafío del búfalo blanco*, la lucha es casi primitiva, cercana al mito. Según Leo Marx, «la tecnología en la cultura americana oscila entre promesa de progreso y fuente de alienación» (Marx, 1964, p. 27).

Spielberg opta por una solución tecnocientífica; Thompson, por un ritual. Sin embargo, ambos caminos conducen al mismo resultado: la eliminación del animal para poder restablecer el orden perdido.

Ideología y ecología

Desde el punto de vista ecocrítico, ambas películas tienen un sentido antropocéntrico. Como afirma Greg Garrard, «el cine popular suele representar la naturaleza como un obstáculo o una amenaza en lugar de como un sistema interdependiente» (Garrard, 2012, p. 84). El enorme tiburón y el bisonte blanco no son parte de un ecosistema, sino enemigos a exterminar.

No obstante, *El desafío del búfalo blanco* introduce una ambigüedad mayor. La película sugiere que el animal es una respuesta a la violencia humana, una forma de justicia poética. En este sentido, se aproxima a lo que Timothy Morton denomina «la extrañeza de lo ecológico», es decir, «la percepción de que la naturaleza no es un fondo pasivo, sino un agente inquietante» (Morton, 2010, p. 39).

Conclusiones

El análisis comparado de *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) y *El desafío del búfalo blanco* (J. Lee Thompson, 1977) permite señalar un momento crucial en la historia de la cultura cinematográfica: el momento en que los animales dejaron de serlo para convertirse en monstruos simbólicos del imaginario moderno. Ambas películas, de diferentes géneros — el terror y el western—, comparten la misma narración, estética e ideológica: la proyección

de las ansiedades sociales, ecológicas y psicológicas de la modernidad sobre animales convertidos en amenazas.

Tiburón inaugura el modelo del animal-monstruo como espectáculo de masas. El tiburón es un ejemplo del miedo contemporáneo: invisible, omnipresente, diverso y dinámico. Como hemos visto, su representación se apoya en elementos sonoros, visuales y narrativos que lo convierten en una figura casi metafísica, una encarnación del caos que amenaza el orden capitalista y comunitario. En este sentido, la película de Spielberg participa plenamente de la lógica ideológica del blockbuster: ofrecer una catarsis mediante la destrucción espectacular del Otro.

El desafío del búfalo blanco, por su parte, traslada ese mismo simbolismo al espacio mitificado del Oeste. El búfalo blanco no es solo un animal peligroso, también es un ser lleno de resonancias culturales, espirituales y apocalípticas. En él se concentran la culpa histórica, la violencia colonial y la crisis de la masculinidad heroica. A diferencia del tiburón, el búfalo introduce una ambigüedad trágica: su monstruosidad es también una respuesta a la arrogancia humana.

Desde una perspectiva ecocrítica, ambas películas ponen de manifiesto la dificultad de la cultura moderna para entender la naturaleza como algo interdependiente del ser humano. El animal solo es visible cuando se convierte en enemigo. Sin embargo, en esa misma monstruosidad se filtra una verdad incómoda: la naturaleza no es un fondo pasivo, sino una fuerza que devuelve, multiplicada, la violencia que recibe.

En conclusión, *Tiburón* y *El desafío del búfalo blanco* no hablan solo de tiburones o bisontes sino de nosotros mismos. Son espejos deformes de una civilización que, al perder su vínculo simbólico y arraigo con la naturaleza, solo puede imaginarlo como amenaza o castigo. En ese sentido, estas películas siguen siendo profundamente actuales en una época marcada por la crisis ecológica global.

Referencias

- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. Hill and Wang.
- Beard, W. (2000). *The artist as monster: The cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press.
- Beck, U. (1992). *Risk society: Towards a new modernity*. Sage.
- Benchley, P. (2000). *Shark trouble*. Random House.
- Berger, J. (1980). *About looking*. Pantheon.
- Burgess, G. H. (2001). *Sharks in the media*. Florida Museum of Natural History.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror*. Routledge.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Clover, C. J. (1992). *Men, women, and chain saws*. Princeton University Press.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster theory: Reading culture*. University of Minnesota Press.

- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Polity Press.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine*. Routledge.
- Deloria, V. (2003). *God is red*. Fulcrum.
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger*. Routledge.
- Friedman, L. D. (2006). *Citizen Spielberg*. University of Illinois Press.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism*. Princeton University Press.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Routledge.
- Girard, R. (1977). *Violence and the sacred*. Johns Hopkins University Press.
- Hall, S. (2002). *Blockbuster cinema*. Wallflower Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women*. Routledge.
- Ivakhiv, A. (2013). *Ecologies of the moving image*. Wilfrid Laurier University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Jeffords, S. (1989). *The remasculinization of America*. Indiana University Press.
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma culture*. Rutgers University Press.
- Kitses, J. (2004). *Horizons west*. British Film Institute.
- Kollin, S. (2001). *Nature's state*. University of North Carolina Press.
- Marx, L. (1964). *The machine in the garden*. Oxford University Press.
- Morton, T. (2010). *The ecological thought*. Harvard University Press.
- Schatz, T. (2009). *Boom and bust: American cinema in the 1940s*. University of California Press.
- Slotkin, R. (1992). *Gunfighter nation*. HarperCollins.
- Smith, P. (1998). *Clint Eastwood: A cultural production*. University of Minnesota Press.
- Sobchack, V. (1997). *Screening space*. Rutgers University Press.
- Slovic, S. (2010). *Going away to think*. University of Nevada Press.
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular bodies*. Routledge.
- Tompkins, J. (1992). *West of everything*. Oxford University Press.
- Warner, M. (1994). *From the beast to the blonde*. Farrar, Straus and Giroux.
- Williams, R. (1980). *Problems in materialism and culture*. Verso.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press.