

Lo que el viento se había llevado antes

El mago de Oz de L. Frank Baum/Victor Fleming

Ernesto Pérez Morán*

Ficha técnica

El maravilloso mago de Oz, de L. Frank Baum. Trad. Ana María Beaven. Ilustraciones de W. W. Denslow. Madrid: Anaya, 2000.
El mago de Oz. Edición anotada. Trad. Concha Cardeñoso. Barcelona: El Aleph, 2002. Existe ed. en catalán —*El mag d'Oz*— en Empúries.
Colección Libros de Oz —*El mago de Oz, El país de Oz, Ozma de Oz, Dorothy y el mago en Oz y El camino de Oz*—. Trad. Marcial Souto. Madrid: Maeva, 2002.

Versión cinematográfica

El mago de Oz (The Wizard of Oz).
Dir: Victor Fleming. Prod: Mervyn LeRoy y Arthur Freed, para Metro-Goldwyn-Mayer (Estados Unidos, 1939).
Guión: Noel Langley, Florence Ryerson y Edgar Allan Woolf, según el relato homónimo de L. Frank Baum.
Intérpretes: Judy Garland (Dorothy), Frank Morgan (Profesor Maravillas/El mago de Oz), Ray Bolger (Hunk/ Espantapájaros), Bert Lahr (Zeke/León Cobarde), Jack Haley (Hickory/Leñador de Hojalata), Billie Burke (Glinda, el hada), Margaret Hamilton (Elmira Gulch/Bruja del Este), Charles Grapewin (Tío Henry), Clara Blandick (Tía Em).

Abordamos en este número la versión más conocida de *El mago de Oz*, de L. Frank Baum. Se trata, por supuesto, de la película homónima firmada en 1939 por un Victor Fleming que inmediatamente después rodaría *Lo que el viento se llevó*. Antes, el viento se había llevado una casita, con una niña y un perro dentro, en dirección a Oz, el mundo de los colores, frente a la gris realidad cotidiana.

Lyman Frank Baum, nacido en Chittenango (Nueva York) en 1856, es conocido en el mundo entero por una serie de cuentos que escribió para leerse a sus

hijos —como hiciera Tolkien con *El hobbit*— y que cosecharon un enorme éxito cuando fueron publicados. Al parecer, el nombre de Oz tiene su origen en unos archivadores que el autor tenía en su casa: el primer cajón comprendía de la A a la G; el segundo, de la H a la N; el tercero, de la O a la Z. *Dorothy y el mago de Oz*, *El camino de Oz*, *El país de Oz* y *El mago de Oz* constituyen un pequeño grupo de cuentos dentro de la amplia bibliografía del autor —escribió más de sesenta obras—, pero que marcó como una maldición la vida de éste: la presión de los lectores fue tan fuerte que termi-

nó escribiendo obras sobre Oz hasta su muerte. Algo parecido iba a ocurrirle a la protagonista de la versión cinematográfica de su relato.

Un proyecto caro y lleno de dificultades

Pocas producciones de la época fueron tan accidentadas como ésta. Para empezar, la Metro-Goldwyn-Mayer no pudo convencer a la Fox de que le cediese a su estrella Shirley Temple. Tuvo que recurrir entonces a una jovencita llamada



A la izquierda, L. Frank Baum (en el centro, con bigote) rodeado de los personajes de *The Fairylogue and Radio-Plays*, un especie de documental de promoción de los libros de *Oz*. A la derecha, Judy Garland en el papel de Dorothy en *El mago de Oz* (1939).



Frances Gumm que había protagonizado *Melodías de Broadway* en 1937, aunque la leyenda se forjaría sobre su nombre artístico: Judy Garland. *El mago de Oz* la lanzó al estrellato, al tiempo que empezó a trazar las líneas más negras de su carrera. Judy Garland contaba entonces 17 años, mientras que el personaje de Dorothy en el texto original tenía menos de 11. Los esfuerzos físicos que tuvo que hacer se unieron al riguroso régimen que le impuso el productor Louis B. Mayer durante los rodajes de esta película y las siguientes.

El jefe de la Metro advirtió pronto la tendencia a engordar de su joven talento y le impuso una drástica dieta a base de consomés. Para quitarle el hambre le daban unas pastillas por entonces muy de moda, llamadas Benezdrine, y para contrarrestar los efectos estimulantes de éstas le suministraban tranquilizantes. Cuando por las mañanas se levantaba aturdida por el efecto del cóctel químico, le hacían tomar de nuevo las píldoras estimulantes para que pudiera aguantar las maratónicas jornadas de trabajo que le imponían. Todo ello creó una trágica espiral de la que la actriz no iba a poder escapar hasta su muerte —debida a una sobredosis— y que, entre otros efectos, le hizo engrosar la lista de intérpretes

«que siempre deben ser niños», desde Mary Pickford, veinte años atrás, hasta Drew Barrymore o Macaulay Culkin mucho más recientemente.

En cuanto al resto del reparto, Ray Bolger, que debía hacer de Leñador de Hojalata, intercambió su personaje con el del Espantapájaros, inicialmente previsto para Buddy Ebsen, que poco después descubrió que era alérgico a la pintura metálica y fue sustituido por Jack Haley. Pero las mayores variaciones se produjeron en la dirección. Cuatro fueron los cineastas que participaron en la preparación y realización de la película. Durante dos semanas se encargó del proyecto Richard Thorpe, seguido por George Cukor durante sólo cuatro días y por Victor Fleming, que fue quien lo firmó —encadenándolo con *Lo que el viento se llevó*, que también iba a sufrir varios cambios de director—. Pero quien realmente terminó *El mago de Oz* fue King Vidor, responsable de la realización de la primera y última partes, en blanco y negro, correspondientes a Kansas. El resultado de todos esos avatares fue un gran éxito de taquilla que, sin embargo, no pudo cubrir los costes de producción: tres millones de dólares, un presupuesto elevadísimo para aquel momento. Entre otros elementos, intervinieron 9.200 fi-

gurantes, dispuestos en 68 escenarios distintos, para conformar «el espectáculo infantil más grande desde *Blancanieves y los siete enanitos*» según la publicidad de la época.

Un cuento de hadas moderno convertido en musical

Ese espectáculo tenía en el género elegido para desplegarlo y en su tratamiento del color los dos primeros puntos de comparación con el referente literario del que partía. El relato de L. Frank Baum aspiraba a ser, ante todo, «un cuento de hadas modernizado, que conserva la sorpresa y la alegría, y en el que se han suprimido el dolor y las pesadillas», en palabras de su autor. Y la fórmula cinematográfica escogida no podía ser más adecuada. En un momento de crisis social como los años 30, cuando la gente huía de la realidad para entrar en las salas de cine a olvidar sus problemas, *El mago de Oz* fue un tipo de entretenimiento que respondía directamente a la finalidad y al espíritu del cuento original. El cine musical era por entonces el máximo exponente de lo «popular», y *El mago de Oz* venía a situarse en el seno de ese género cuando las coreografías de

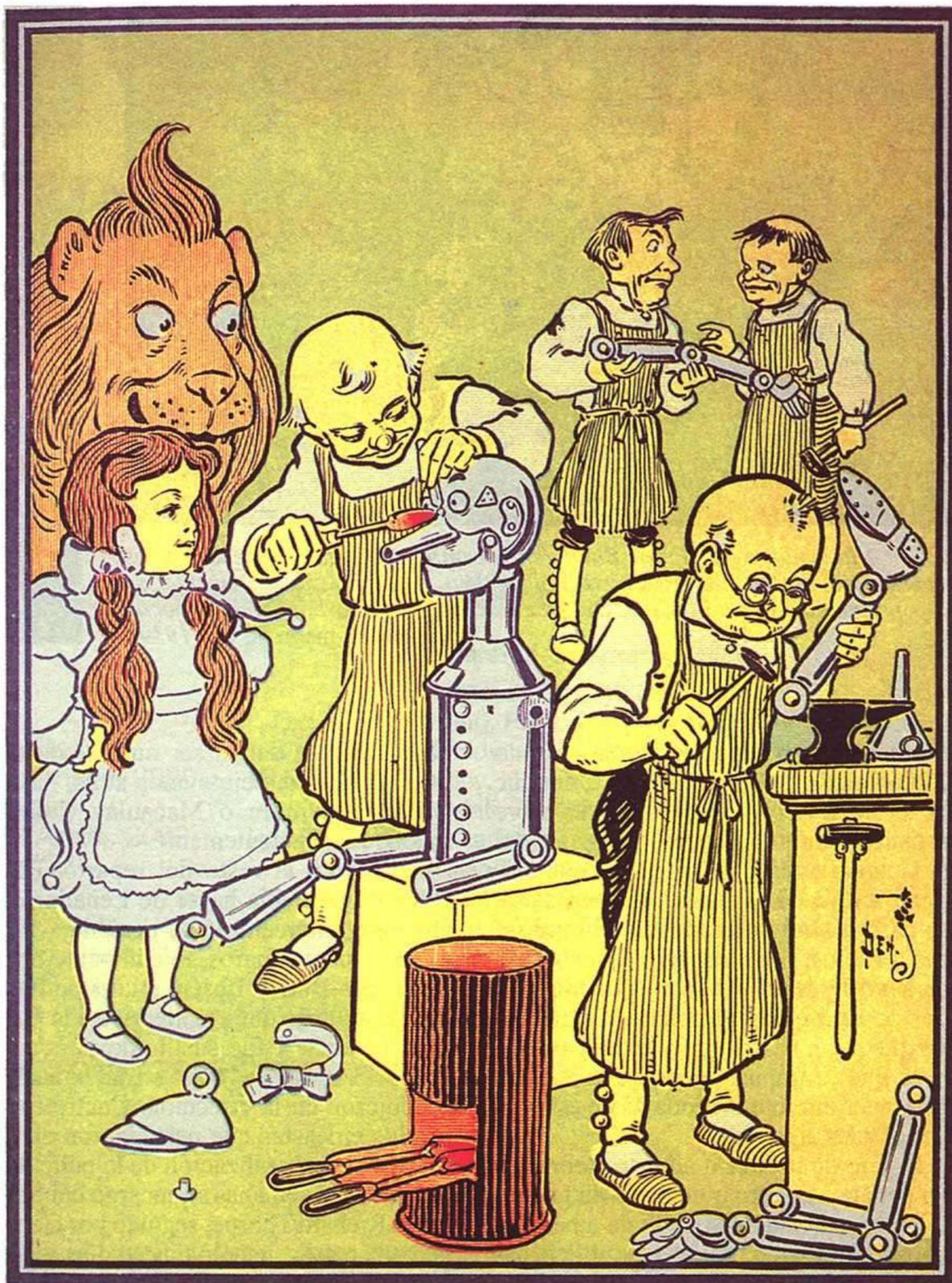
Busby Berkeley gozaban de gran influencia, cuando los movimientos de cámara y el montaje creaban un tiempo y un espacio autónomos, independientes, tan independientes como los dos mundos que se describen en el texto.

Unas frases de Jane Fever en su libro *El musical de Hollywood* ayudan a entender las vinculaciones entre el relato y la película: «En el musical, el espectáculo es el sueño y el sueño es el espectáculo [...]. El musical se ofrece a sí mismo como el sueño del espectador, como el espectáculo del espectador». Así, según la interpretación por la que parece decantarse la película, el sueño de Dorothy sería el musical, que se desarrolla en el país de Oz. Aunque en el texto no se subraya la idea del sueño, el film se define nítidamente en este sentido, al alargar el breve prólogo del cuento para introducir a unos personajes que luego tendrán su prolongación en las figuras de la bruja, los tres compañeros de Dorothy o el mago de Oz, y dilatar la última parte, en Kansas, en la que Dorothy despierta y se encuentra con todos.

No obstante, la elección del género musical se justifica sobre todo por el afán de trasladar lo más eficazmente posible el ambiente festivo que impregna el cuento de Baum, y, en este aspecto, el único punto de contacto del film con el relato es el hecho de que en este último los protagonistas cantan cuando rescatan al espantapájaros de la copa de un árbol. Y una de las ideas más coherentes de la película es el número musical en el que el Leñador de Hojalata baila alegremente mientras sus articulaciones son engrasadas, en un ejemplo perfecto de inclusión justificada de elementos ausentes en el referente literario.

Color para la fantasía/blanco y negro para la realidad

Todo ello se desarrolla materialmente, a su vez, a partir del color. Del color como representación de la fantasía —en la película— y como componente llamado a desempeñar una función «realista», al margen de aquélla. El procedimiento conocido como Technicolor había empezado a generalizarse desde 1929, cuando se rodaron con él hasta cuatro musicales.



W. W. DESLOW, EL MAGO DE OZ. EDICIÓN ANOTADA, EL ALEPH, 2002.

Y *El mago de Oz* fue, por su parte, uno de los primeros experimentos de color por el sistema de tricromía, que sirvió para acentuar el contraste entre el sueño de Oz y la realidad de Kansas. Conviene apuntar que los espectadores estadounidenses del momento, inmersos en gravísimos problemas económicos y sociales, sólo aceptaban el color en el mundo de los sueños, en el espectáculo musical o en el universo de la infancia,

mientras que la «realidad» debía presentarse en blanco y negro. Y eso fue exactamente lo que hizo el film, partiendo del cuento de Baum pero modificándolo abiertamente. Si en el texto todo era gris en Kansas —la palabra aparece nueve veces en el primer capítulo— y Oz era el mundo de los colores, la película encontró en esa diferencia el medio perfecto para convertirse en un espectáculo sin precedentes. Así, el principio y el fi-

nal están en blanco y negro, mientras que el país de Oz sirve como excusa fundada para un despliegue cromático que tenía que resultar sorprendente, tanto por el contraste con el prólogo como por la novedad que suponía para la época.

Pero también hay que subrayar la licencia que se esconde tras ese recurso: en el libro, el país de Oz es «de color», pero no «de colores». Es decir, cada una de las cuatro regiones tiene un color característico: el rojo es el color de la región de los Quadlings, el amarillo el de los Winkies, el azul el de los Munchkins, mientras a la Ciudad Esmeralda le corresponde el verde. En la película, en cambio, todo el país de Oz es de colores, independientemente de la región en que se encuentre Dorothy. Al margen de esa diferencia, hay que decir que el film reelabora, después de descomponerlo, el código simbólico que utilizaba su referente. Y lo hace, por ejemplo, mediante la asociación del mundo de la bruja con el color rojo: el azufre, los zapatos —que en el libro son plateados— y las amapolas, que en la película son colocadas por la malvada hechicera.

Pero no son los colores la única variación que introduce el film respecto del cuento de Baum. Además de la que tiene que ver con los personajes —que modifica a su vez el planteamiento de la trama— están las supresiones del pasado de cada uno de aquéllos —la bella historia de amor del Leñador de Hojalata, por ejemplo— y las limitaciones derivadas del desarrollo mismo del relato y de las necesidades de caracterización de personajes. Lo rudimentario de los efectos especiales disponibles en los años 30 obligó a suprimir varios pasajes del cuento original. Nada queda en la película del País de Porcelana, ni de la mayoría de las criaturas que amenazan a los protagonistas, aparte del carácter inevitablemente irrisorio que adquieren hoy la mayoría de las figuras con las que se encuentra Dorothy. En una época como la actual, cuando los ordenadores permiten abordar las más pretenciosas fruslerías, habría pocos temas tan propicios como el de *El mago de Oz* para una oportuna «actualización»...

Por otra parte, el ritmo frenético del cuento llevó a prescindir de casi la mitad de sus pasajes, por motivos de metraje.

Una de las cuatro regiones originales no aparece, y la cuarta se limita a protagonizar una breve escena del film. También por razones de tiempo, los productores estuvieron a punto de suprimir asimismo la canción *Somewhere, over the Rainbow*, con lo que una de las melodías más famosas de la historia del cine pudo haber sido eliminada del recuerdo de generaciones enteras, afectando además profundamente a la leyenda de Judy Garland, que en los últimos días de su vida aún emocionaba a los espectadores de un teatro londinense al sentarse en el borde del escenario para cantarla, llorando amargamente.

La «moral» del film

Mención aparte merecería la interpretación de esta adaptación del cuento de Baum desde una perspectiva específicamente norteamericana: una de las ideas fundamentales que transmite la película tiene que ver directamente con la conocida filosofía del *self made man* —la persona que es capaz de todo por el solo hecho de estar convencida de que puede hacerlo—, teñida de connotaciones patrióticas y estimuladora de la moral del éxito como objetivo esencial de los protagonistas. Al mismo tiempo, el film desarrolla todo un discurso en torno a la importancia del hogar, de la familia y de la preeminencia de la realidad palpable sobre las fantasías utópicas. Pero al menos mantiene una de las ideas más interesantes del cuento: la apariencia del poder y su consolidación gracias a la ignorancia de los gobernados. Precisamente eso hace menos explicable el hecho de que se haya suprimido uno de los elementos básicos de ese discurso: las gafas de la Ciudad Esmeralda, que sus habitantes deben ponerse para que todo les parezca verde. Por otra parte, los aspectos melodramáticos, tan caros siempre al cine comercial norteamericano, quedan subrayados sin disimulo mediante una segunda conexión entre Kansas y Oz, cuando Dorothy ve a su tía sufriendo, a través de las bolas de cristal del Profesor Maravillas —personaje que no existe en el cuento— y de la bruja malvada, que en la película —al contrario que en



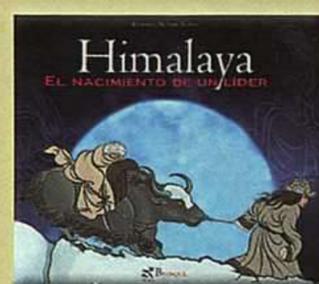
En algún lugar del universo, hace mucho tiempo, había un planeta sin luz ni colores.

ELHAM ASADI

ISBN: 84-96154-47-5

Precio: 12,00 €

También edición en catalán



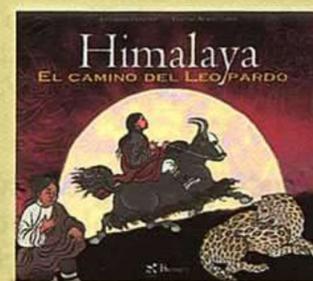
En una pequeña aldea apartada del Himalaya, Tséring espera con impaciencia el regreso de la caravana.

STÉPHANE FRATTINI

Ilustraciones:

Tenzing Norbu Lama

Precio: 12 €



Han pasado dos años desde la muerte de su padre. Tséring está triste, aunque todos ven en él a un futuro jefe.

STÉPHANE FRATTINI

Ilustraciones:

Tenzing Norbu Lama

Precio: 12 €



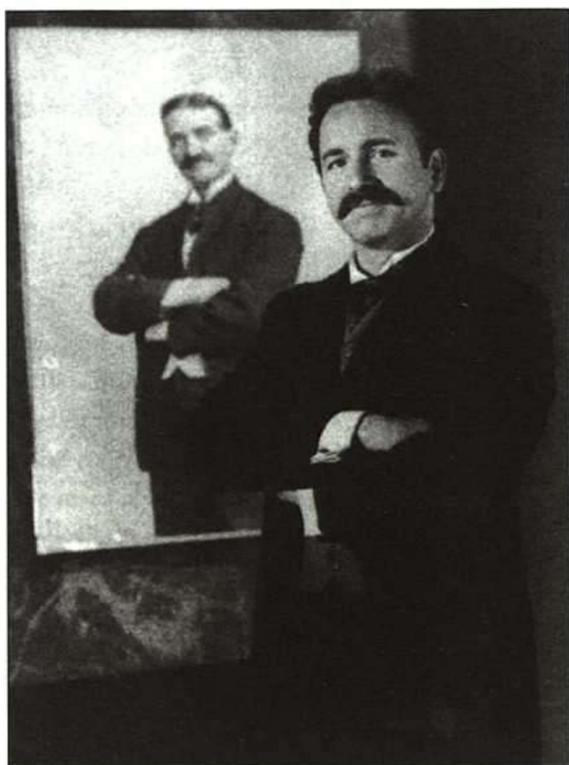
Las aventuras de Toto, el peor niño del mundo.

ANDREA RAUCH

Precio: 12 €

BROSQUIL
edicions

Pl. Pintor Segrelles, 1 - Esc. B - pta. 25
46007 Valencia
www.brosquiledicions.es



Jonh Ritter (arriba, izquierda) en el papel de L. Frank Baum en *The Dreamer of Oz* (1990). Al lado, fotograma de *El mago de Oz*. Abajo, otra escena de la película dirigida por Victor Fleming en 1939.



el texto— puede salir de su región a voluntad. En cuanto al desenlace del cuento de Baum, resultaba perfectamente adecuado para el clásico *happy end*, que en aquellos tiempos era el único final imaginable para un film de Hollywood.

Versión fiel y libre a la vez

Por lo demás, no fue ésta la primera ni la única versión cinematográfica de los cuentos eduardianos de L. Frank Baum. En 1925, por ejemplo, se había realizado una película muda del mismo título, dirigida por Larry Semon, con Oliver Hardy entre otros intérpretes. En 1971 se presentó una nueva versión, esta vez en dibujos animados, titulada *Journey back to Oz*, en la que Liza Minelli, hija de Judy Garland, prestaba su voz a Dorothy. Y, en 1978, Diana Ross protagonizó *The Wiz*, de Sidney Lumet, dirigida a un público adulto, con un reparto íntegramente compuesto por intérpretes de raza negra. Pero estos dos últimos títulos, y algún otro menos conocido, eran en realidad, más que reinterpretaciones del texto original, homenajes al film de Victor Fleming.

A modo de conclusión se podría decir que nos encontramos ante el espectácu-



lo de un espectáculo, ante una versión a la vez fiel —en cuanto al argumento— y muy libre —por lo que se refiere a los recursos empleados—, que sabe reflejar la prosa clara del original a través de una construcción lógica sencilla, y que consigue transmitir con eficacia el humor que lo impregna. Pero, por encima de todo, *El mago de Oz* y todo lo que rodea el film de Fleming se ha convertido ya en una leyenda cinematográfica, además de en un ejemplo clásico de musical y en

una obra que —como el propio cuento— va más allá de cualquier estudio que pueda hacerse sobre ella: su recuerdo es probablemente más fuerte que su importancia intrínseca y, al contemplar la mayor parte del cine actual, cabe la tentación de sentarse en el borde de cualquier escenario y llorar —aunque no con demasiada amargura— por lo que el viento se había llevado antes. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.