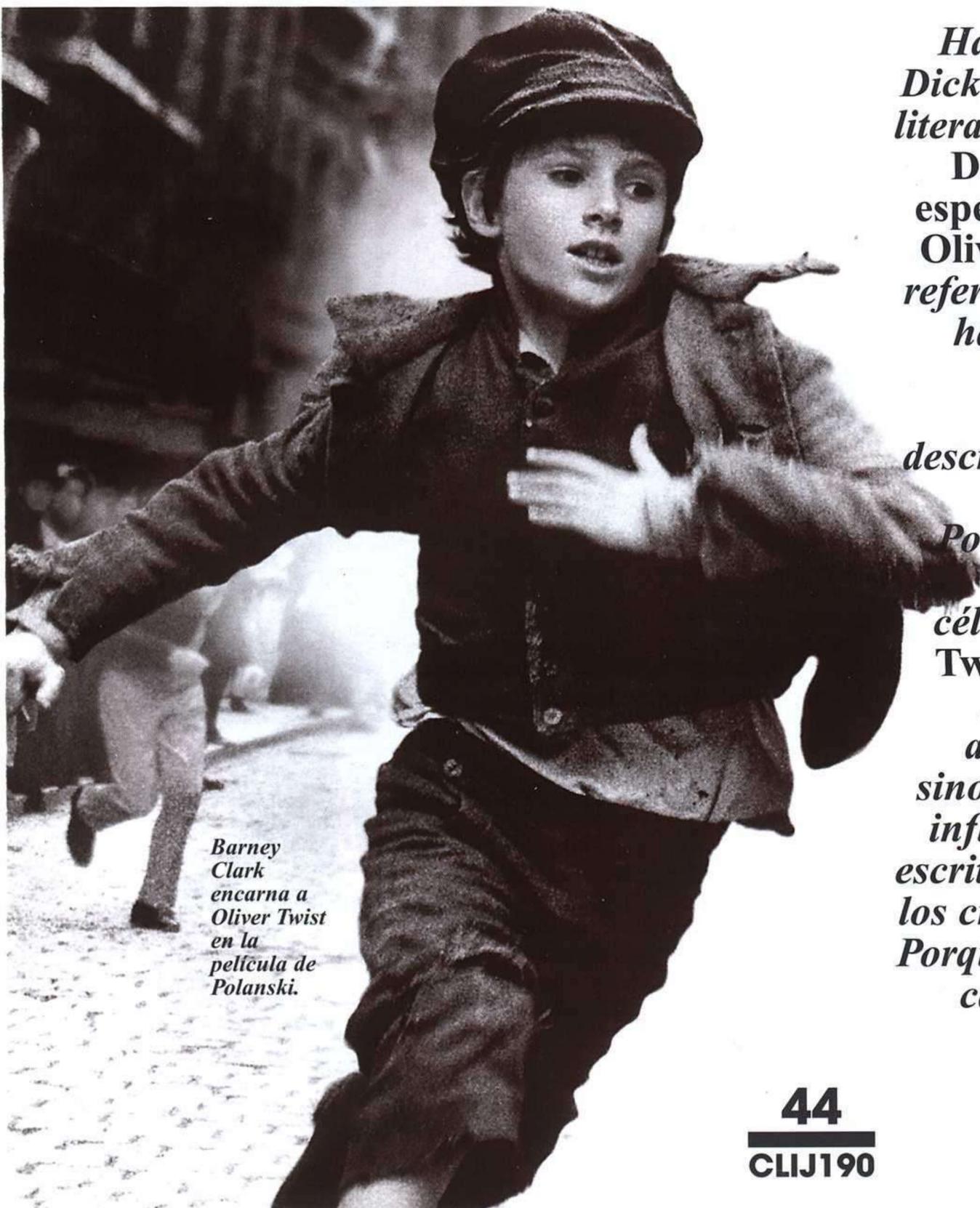


# Entre la fidelidad y el oportunismo

A propósito de *Oliver Twist*, de Roman Polanski

**Ernesto Pérez Morán\***



*Barney Clark encarna a Oliver Twist en la película de Polanski.*

*Hace 135 años moría Charles Dickens, uno de los genios de la literatura universal. Obras como David Copperfield, Grandes esperanzas o Las aventuras de Oliver Twist lo convirtieron en referencia obligada a la hora de hablar de cuestiones como la construcción narrativa, la estructura del relato o la descripción de personajes. Hace sólo unos meses, Roman Polanski estrenaba una nueva versión de su novela más célebre, con el título de Oliver Twist, que no sólo da pie para revisar las más importantes adaptaciones de este clásico, sino también para rescatar una influencia menos conocida del escritor inglés: la que tuvo sobre los creadores del cinematógrafo. Porque el cine le debe a Dickens casi tanto como la literatura.*



Charles Dickens.



GEORGE CRUIKSHANK, OLIVER TWIST, ANAYA, 1990.

Con motivo del estreno de *Oliver Twist* se ha vuelto a hablar de la figura de un escritor que en su momento conmocionó a la sociedad industrial victoriana. La gente se agolpaba en los lugares donde se vendían por entregas los relatos de Charles Dickens. Lo descarnado de sus tramas, en las que se mezclan el patetismo y la ironía, impresionaba a sus lectores, adelantándose a lo que mucho más tarde iba a llamarse «novela social». Su agitada vida —tuvo que ponerse a trabajar a los nueve años, aunque después heredaría una pequeña fortuna que le abrió las puertas de la alta sociedad inglesa— impregnó su obra literaria e hizo que los más desfavorecidos se identificasen con los personajes que retrataba. Dickens era, además, un magnífico contador de historias, precursor también en cuestiones narrativas de gran calado. Su tratamiento del punto de vista, de la composición o de las rupturas en el relato le convirtieron en uno de los escritores más influyentes de su época.

### El padre de la narración cinematográfica

Precisamente por eso iba a ser también uno de los pilares fundamentales sobre los que se asienta el cine. Y lo es porque el cineasta que mejor utilizó los primeros hallazgos del lenguaje cinematográfico para construir un discurso articulado, David Wark Griffith, se apoyó

decididamente en él. En las memorias de su esposa, Linda Arvidson Griffith, tituladas *Cuando las películas eran jóvenes*, hace referencia a una conversación que no deja lugar a dudas. Cuando Griffith presenta a los prohombres de la naciente industria *Después de muchos años* (1908), una pelucita de diecisiete minutos, basada en una historia de Alfred Tennyson, éstos le preguntan cómo se le ocurre saltar de una escena a otra con una libertad entonces desconocida. Y el cineasta responde simplemente: «Dickens lo hacía así».

Años después, el gran maestro del montaje, Serguéi M. Eisenstein, que desarrollará en profundidad el legado de Griffith, elabora un ensayo titulado *Dickens, Griffith y nosotros* —o *Dickens, Griffith y el cine actual*, según las distintas traducciones— sobre las relaciones que se establecen entre el autor literario y la concepción del montaje paralelo del director. Por su densidad y lucidez, el ensayo de Eisenstein es uno de los textos imprescindibles para entender el lenguaje cinematográfico y las relaciones entre cine y literatura. Leyendo a Eisenstein se advierte con claridad la decadencia que sufre hoy la teoría del cine. Ya casi nadie se dedica a estudiar de verdad las películas para arrojar luz sobre un tema más necesitado que nunca de nuevas aportaciones. Porque mientras la sociedad actual se construye cada vez más alrededor y a través de la imagen, parece que no interesa que los ciudadanos de a pie entiendan las carpinte-

rías y las intenciones, casi siempre capciosas, de los fabricantes de ese universo audiovisual, empeñados en anular cualquier juicio crítico. Anuncios, video-clips, videojuegos o instalaciones de video-arte, por poner algunos ejemplos, son adorados por jóvenes que en su ignorancia se venden alegremente a esa nueva «cultura» basada en el puro impacto sensorial y en el «no-pensar».

Pero los textos siguen ahí, y el estudio de Eisenstein, incluido en su libro *Teoría y técnica cinematográficas*, insiste en las coincidencias entre Dickens y Griffith: las películas de éste contienen personajes que parecen sacados de las páginas de aquél: «nobles, frágiles y melancólicas figuras», en palabras de Eisenstein; la capacidad de observación del escritor tiene su equivalencia en el uso del primer plano en los filmes de Griffith; y, sobre todo, la narración paralela del novelista inspira los montajes del cineasta. Puede ser ilustrativo el momento en que Oliver Twist sale de casa del señor Brownlow para hacer un recado y es raptado por Nancy y Bill Sikes en una secuencia que se alterna con planos de los dos ancianos esperando al muchacho. Esa descripción está perfectamente estudiada para que la acción trepidante del secuestro de Oliver se vea reforzada por la tensión que generan los dos amigos esperando con impaciencia. Y ése fue el origen del montaje paralelo que desarrolló Griffith y que cristalizó, por ejemplo, en lo que se dio en llamar «el salvamento en el último instante».



Arriba, fotograma de *Oliver Twist* (1922), de Frank Lloyd, con Lon Chaney, el «hombre de las cien caras», en el papel del judío Fagin. Su interpretación del personaje marcará las posteriores de Alec Guinness y Ben Kingsley.

Abajo, una imagen del *Oliver Twist* (1948) de David Lean, con Robert Newton en el papel de Bill Sikes, y John Howard Davies en el de Oliver.

Tampoco estará de más recordar que una de sus primeras películas, *El grillo del hogar* (1909), estaba basada en el cuento dickensiano del mismo título.

## En el principio, fue Dickens

Doce años antes, cuando el cine había cumplido sólo dos, ya se había fijado en *Las aventuras de Oliver Twist*, la historia de un huérfano nacido en un hospicio y

que debe pasar mil penalidades —trabajar desde muy niño, ser explotado por una recua de maleantes encabezados por el ambiguo judío Fagin, verse obligado a robar en casas ajenas— hasta que se descubre su origen noble y que es el destinatario de una sustanciosa herencia que le permitirá vivir holgadamente, lejos de quienes le hicieron tanto daño. En los primeros tanteos del moderno cinematógrafo, cuando éste empezaba a beber en fuentes literarias, que además le

proporcionaban cierto prestigio culto, frente a la simple consideración de espectáculo vulgar, de barraca de feria, pocos argumentos se prestaban mejor a la adaptación. Las sonrisas y las lágrimas que había provocado en los lectores el joven Twist llenarían pronto las salas de cine. Las dos primeras aproximaciones llevaban por título *Death of Nancy Sikes* (1897) y *Mr. Bumble the Beadle* (1898) y no eran más que simples ilustraciones de otros tantos capítulos aislados de la novela. El primero en dirigir películas en cuyo título apareciera el nombre de Oliver fue J. Stuart Blackton, con *A Modern Oliver Twist* (1906) y *Oliver Twist* (1909). Entre 1910 y 1920 se estrenaron seis adaptaciones, más o menos fieles, antes de la que iba a resultar más popular en su día y sigue figurando hoy entre las tres mejores: la realizada por Frank Lloyd en 1922.

Este filme señala alguna de las líneas maestras que van a guiar como raíles el resto de las «ilustraciones» del original literario. Porque todas estarán marcadas por la obsesión de la fidelidad. Ya el comienzo de la película de Lloyd es explícito en este sentido: los diez primeros minutos se encuentran insistentemente salpicados de intertítulos extraídos palabra por palabra de la novela. Lo que puede explicarse por el hecho de ser una película muda y quizá por la loable intención de captar en plenitud la fina ironía del original. Lo que hoy podría parecer una inadecuación y un uso torpe de los códigos específicamente cinematográficos, se puede disculpar por la complejidad de la tarea en unos tiempos en los que los medios técnicos eran insuficientes para trasladar a la pantalla numerosos elementos de matriz literaria.

Afortunadamente, ese recurso fácil se va diluyendo a medida que avanza la narración, que se mantiene fiel a la novela aunque, naturalmente, tiene que eliminar muchos aspectos. Entre los principales méritos de esta versión cabe destacar que define la línea estética de la que van a beber ávidamente los posteriores acercamientos; que establece de una vez por todas la tipología de los personajes, tanto física como psicológica: la caracterización que realiza Lon Chaney del judío Fagin, por ejemplo, marca a fuego las posteriores interpretaciones



Arriba, otro fotograma del film de Lean. Abajo, Mark Lester, el Oliver de Carol Reed.

de Alec Guinness en la versión de David Lean y la de Ben Kingsley en la de Roman Polanski; y que el uso de la cámara estática y de la elipsis como principales elementos de lenguaje están claramente inspirados en el tratamiento del tiempo y del espacio que desarrollaba Dickens en sus novelas.

Lon Chaney compone con enorme talento un papel lleno de matices y de sobriedad, siempre al servicio del personaje, del que deberían tomar ejemplo otros magníficos actores que, ya crepusculares, se empeñan en destacar su personalidad de divos, realizando penosas parodias de lo que fueron. Por su parte, Jackie Coogan, descubierto por Charles Chaplin en 1919, antes de rodar *El chico* (1921), construye desde su fotogénica mirada el mejor *Oliver Twist* que jamás se haya visto en la pantalla. La historia de este pequeño actor, como la de tantos otros niños prodigio, está llena de peripecias sórdidas y tormentosas relaciones con sus progenitores: cuando su madre se negó a entregarle los beneficios de sus películas al alcanzar la mayoría de edad, comenzó un largo procedimiento judicial que se saldó con el «Acta Jackie Coogan», una legislación que protegería en adelante los derechos económicos de los artistas más jóvenes, en muchos casos tan explotados como los propios protagonistas de las novelas de Dickens.

### David Lean: fidelidad e innovación

Tuvo que pasar más de un cuarto de siglo para que se estrenase otra de las grandes versiones de *Las aventuras de Oliver Twist*. En 1948, David Lean, que ya había adaptado a Dickens en *Grandes esperanzas* (1946), dirigió la mejor de todas ellas, de nuevo titulada *Oliver Twist*. Y lo hizo a través de una combinación brillante. Por un lado, la fidelidad, no sólo a Dickens, sino también a la versión de Lloyd: los intertítulos explicativos, las escenas casi mudas, hechas de gestos y miradas, el dibujo de personajes y los decorados remiten insistentemente a ella. Los apuntes religiosos, característicos del escritor, en forma de luces celestiales que aparecen cada vez



Reed realizó, en 1968, el acercamiento más valiente al texto de Dickens: llevarlo al cine en clave musical.

que muere alguien inocente, el triunfo del bien sobre el mal y el detalle con que se describe a los protagonistas tienen una honda raíz dickensiana. Pero junto a estos elementos heredados, Lean introduce no pocas novedades y escenas en las que se utilizan los códigos cinematográficos al servicio de la narración original. Entre las primeras destaca el magnífico comienzo, en el que la madre de Oliver llega arrastrándose al hospicio donde dará a luz a su hijo antes de morir. Un arranque pleno de patetismo, resuelto a través de un premonitorio juego de luces y sombras. También es llamativa la recreación que se hace de los antros en los que se mueven Fagin y sus secuaces, que hace pensar en películas tan notables como *Los muelles de Nueva York* (1928), de Josef Von Sternberg, o *El delator* (1935), de John Ford.

David Lean combina también el respeto a la fuente y los hallazgos visuales en la escena del asesinato de Nancy a manos de Sikes, donde juega de forma

muy inteligente con el «fuera de campo»: la cámara elude mostrar ese momento y encuadra al perro del asesino mientras intenta escapar raspando la puerta, aterrorizado ante una visión que se hurta al espectador. O cuando el propio Sikes muere, ahorcado, y sólo se oye el crujir de la cuerda al tensarse. No se trata de un simple efecto. Si lo que más destaca en la novela es el fragor de una multitud enfurecida que pretende linchar al delincuente, David Lean —que también retrata a esa turbamulta a través de sus gritos— se permite jugar con el silencio en el momento dramático culminante. Y si se añade que una de las claves de la novela es precisamente el uso simbólico de las cuerdas —la horca—, tendremos un ejemplo perfecto de cómo llevar a la pantalla las ideas presentes en un texto. Como ocurre en el atractivo montaje de la secuencia del hospicio, en la que vemos a los chicos comiendo una cantidad ínfima de gachas para pasar en el siguiente plano al comedor de los res-

ponsables de la institución, cuya mesa se encuentra repleta de viandas. No habría mejor manera de plasmar la punzante ironía de Dickens.

## Twist and Shout

Pero aún quedaban más caminos por explorar en *Las aventuras de Oliver Twist*. Veinte años después, Carol Reed repitió con *Oliver* (1968) la figura que ya había desempeñado Lean, la del «gran director que adapta una gran novela». El creador de esa obra maestra titulada *El tercer hombre* (1949) realizó el acercamiento más valiente al texto de Dickens: ni más ni menos que llevarlo al cine en clave musical. El dramatismo del original parecía incompatible con el género más alegre y luminoso. Reed consiguió esa combinación a base de originalidad y lucidez: a través de un «color sin color», la fotografía elimina el cromatismo chillón típico de esas películas y lo sustituye por una gama de tonos grises y apagados; jugando con la ironía y con el personaje más ambivalente —el de Fagin, que tiene aquí más protagonismo que en ninguna otra adaptación— y respetando la estructura de la novela, aunque con sonoras licencias, justificadas en parte por la introducción de los números musicales. Los fragmentos cantados ocupan una buena parte del metraje y están insertados de manera coherente. Quizás el mejor de todos sea el del juego que practican Fagin y sus muchachos, que muestra a un Oliver fascinado ante las habilidades de los ladronzuelos, y se materializa mediante un número que, además —y en la mejor tradición del musical clásico—, hace avanzar la acción. También es llamativo el número que inicia Nancy para escapar con Oliver del judío y de Sikes, aprovechando el bullicio de la gente que baila. La metáfora es en este caso transparente: la salvación de los dos personajes proviene de la música, que estructura la película de principio a fin. Una cámara vigorosa, que danza con los personajes, completa un fresco agrídulce que convirtió a este filme en una obra de culto para los amantes del género.

Entre sus defectos figuran lo desdibujado de algunos personajes —Sikes pier-



Polanski ha realizado una adaptación fiel y respetuosa con la novela original, pero el resultado es un film de perfil bajo, nada escandaloso, anodino y taimado, sin rastro de la audacia que caracterizó otras películas suyas.

de todos los matices del original para convertirse en un malvado absolutamente plano— y que la labor de los actores no resiste la comparación con la de los protagonistas de anteriores versiones. La última media hora resulta atropellada, dando una impresión errática y poco elaborada en términos de guion. A pesar de ello, la trascendencia de *Oliver* es indiscutible, como se encarga de demostrar la última creación de Roman Polanski, que toma elementos de este musical. El plano en el que vemos colgando el cuerpo inerte de Sikes, o la caracterización de una joven Nancy que se redimirá de sus pecados salvando al pequeño Oliver, son sólo dos ejemplos.

### Papá Polanski y sus hijos

Llegamos así a la versión de Polanski que acaba de estrenarse. Parece que fue

su esposa, la actriz Emmanuelle Seigner, quien le convenció de que adaptase a Dickens. En una entrevista publicada con motivo del estreno, el cineasta afirmaba: «Me di cuenta de que ya había dos generaciones sin una adaptación propia del libro». Una declaración de intenciones bastante discutible, y que puede resultar tan ridícula como sostener que ha habido ya cuatro generaciones sin un *Acorazado Potemkin*, por ejemplo, y convendría intentarlo de nuevo... Frente a la suficiencia que muestra el cineasta, sería preferible ayudar a los más jóvenes a descubrir los clásicos olvidados, cuando no denostados. Pero es que, además, Polanski se justifica diciendo que ha querido hacer una película para que la vean sus hijos. Como si no hubiera sobrados ejemplos de las ñoñerías que suelen perpetrar los directores con ese argumento, empezando por el rey de la demagogia infantil, Steven Spielberg.

Pero, aunque esas aseveraciones hacían temer lo peor, había que dar un voto de confianza al creador de películas tan interesantes como *Repulsión* (1965) o esa auténtica revisión del cine negro que fue *Chinatown* (1974).

Por desgracia, muchos de esos temores se han visto confirmados: el *Oliver Twist* de Polanski se escuda en la fidelidad y el respeto, sin dar una sola muestra de la audacia que caracterizaba a otras obras suyas. El resultado es un filme de perfil bajo, nada escandaloso, anodino y taimado; demasiado deudor de la novela y, sobre todo, del largometraje de David Lean. Es como si Polanski no se hubiese atrevido a «meter mano» al original del que bebe, como sí hizo en su valiente versión del *Macbeth* de Shakespeare (*Macbeth*, 1971). Los diálogos, en parte tomados de la novela otra vez, resultan particularmente artificiosos en esta ocasión.

Los pocos méritos de la película aparecen al principio. Los grabados de Gustave Doré sirven de obertura a un obra que se adapta a ellos de forma ingeniosa: el color de la fotografía se diluye, dando un tono gris al conjunto, al tiempo que la cámara se mantiene estática con frecuencia, componiendo una sucesión de «cuadros vivientes». La contenida interpretación del siempre solvente Ben Kingsley en la piel de Fagin, y el uso de símbolos como el de la cuerda premonitoriamente asociada a la horca resultan también destacables. El problema es que ya Lloyd y Lean habían jugado con la cámara inmóvil, que Lon Chaney y Alec Guinness superan a Kingsley en el papel del judío, y que las cuerdas son un elemento recurrente en las adaptaciones anteriores. Los deslumbrantes decorados no son, por tanto, sino un llamativo envoltorio con casi nada dentro. Poco aporta Polanski a la historia cinematográfica de *Oliver Twist*, salvo el intento de acercar un clásico a las nuevas generaciones, y ya se ha visto lo perverso que puede ser ese ejercicio.

A cambio, los defectos de esta nueva versión son llamativos. Además de incluir escenas ausentes en la novela pero presentes en otras versiones —la comida de los responsables del hospicio contrapuesta a la parquedad del comedor infantil— y de convertir a Oliver en uno de los personajes menos atractivos del filme, el director se muestra incapaz de manejar el ritmo de la narración. Tras un comienzo trepidante —marcado por la película de Lean— el discurso se desinfla; los personajes, salvo el de Fagin, se desvanecen; la fascinante Nancy de David Lean queda reducida a una sombra adolescente y pechugona de escaso interés, y la atonía se adueña de una película a ratos correcta pero innecesaria por completo. Y es que cuando se ocultan los hallazgos del pasado para utilizarlos en beneficio propio, cuando se pretende divulgar a los clásicos sin aportar nada verdaderamente nuevo a su tratamiento, se está haciendo un mal servicio —quizá un autoservicio oportunista— a esos jóvenes a los que la cultura dominante se obstina en no dejar que piensen por su cuenta. ■

\*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.



*Ben Kingsley es Fagin en el film de Polanski. Una contenida interpretación por debajo de las de Chaney y Guinness.*

## Ficha técnica

*Oliver Twist*, de Charles Dickens.

Madrid: Anaya, 1990; Barcelona: Juventud, 1991.

### Versiones cinematográficas

#### *Oliver Twist*

Dir: Frank Lloyd. Prod: Sol Lesser, para First National (Estados Unidos, 1922).

Guion: Frank Lloyd y Harry Weil. Intérpretes: Jackie Coogan (Oliver), Lon Chaney (Fagin), James A. Marcus (Bumble), George Siegmann (Bill Sikes), Lionel Belmore (Brownlow) Gladys Brockwell (Nancy).

#### *Oliver Twist*

Dir: David Lean. Prod: Ronald Neame, para Cineguild (Reino Unido, 1948). Guion: David Lean y Stanley Haynes. Intérpretes: John Howard Davies (Oliver), Alec Guinness (Fagin), Francis L. Sullivan (Bumble), Robert Newton (Bill Sikes), Henry Stephenson (Brownlow), Kay Walsh (Nancy).

#### *Oliver*

Dir: Carol Reed. Prod: John Woolf para Romulus Films/Warwick Film/Columbia Pictures (Reino Unido, 1968). Guion: Vernon Harris. Intérpretes: Mark Lester (Oliver), Ron Moody (Fagin), Harry Secombe (Bumble), Oliver Reed (Bill Sikes), Joseph O'Connor (Brownlow), Shani Wallis (Nancy).

#### *Oliver Twist*

Dir: Roman Polanski. Prod: Roman Polanski, Robert Benmussa y Alain Sarde, para TriStar Pictures (Reino Unido, República Checa, Francia e Italia, 2005). Guion: Ronald Harwood. Intérpretes: Barney Clark (Oliver), Ben Kingsley (Fagin), Jeremy Swift (Bumble), Jamie Foreman (Bill Sikes), Edward Hardwicke (Brownlow), Leanne Rowe (Nancy).