

Matilda, ciencia y literatura

por Sergi Sánchez*

Ficha técnica

Matilda
de Roald Dahl.
Il. Quentin Blake, Trad. Pedro Barbadillo, Madrid: Alfaguara, 1989.
(Existe edición en catalán en Empúries, y en gallego y vasco en Alfaguara).

Versión cinematográfica

Matilda
Dir. Danny de Vito; Prod. Jersey Films para TriStar Pictures (EE.UU., 1996); Guión: Nicholas Kazan y Robin Swicord, basado en la novela de Roald Dahl; Int. Mara Wilson, Danny de Vito, Rhea Perlmann, Embeth Davidtz.

Mientras su marido, aún con el uniforme de policía, está revisando unos papeles antes de abandonarla para irse con su aman-



QUENTIN BLAKE, MATILDA, ALFAGUARA, 1989.

te, Mary Maloney coge una elefantiásica pieza de cordero, la empuña como si fuera un bate de béisbol y la utiliza como tal para dejar al hombre que le juró amor eterno fuera de combate. Lo mata. Simula un robo y pone el cordero en el horno. Llama a la policía denunciando el asesinato de su esposo, el inspector Patrick Maloney, y se somete a un interrogatorio cuyo desarrollo revela la existencia de pequeños detalles que chirrían, que no acaban de cuadrar. Es importante hallar el arma homicida para dar con el error o la disonancia, con el borrón de tinta. La mujer ofrece el cordero, recién salido del horno a los policías, que, primero, se resisten, y luego acaban devorándolo, mientras siguen comentando la importancia de la búsqueda del arma. La esposa, sentada en una silla, sola en el salón, esboza una amplia sonrisa. Esa sonrisa indica no sólo la (brillante) conclusión de una fábula socarrona y gamberra sino también la materialización de una victoria extraordinaria —extraordinaria porque significa el triunfo sobre las fuerzas vivas; esto es, sobre la *moralidad* de lo convencional—. Seguramente, a estas alturas ya sabrán de qué estamos hablando, pero mejor escribamos una breve nota a pie de página: esto era el argumento de uno de los mejores episodios de la serie «Alfred Hitchcock presenta», titulado *Cordero para cenar*, escrito por Roald Dahl, ese autor británico (o noruego-galés, nacido en 1916 y fallecido en 1990) que hizo que una niña, Matilda, leyera *El ruido y la furia* de William Faulkner sin pestañear ni hacer preguntas, mientras sus virtuales compañeros de clase aún se preguntaban cuántas son dos por cuatro. ¿Qué tienen en común, pues, Matilda y Mary Maloney? ¿Qué tienen en común una niña que detesta el bingo y la televisión con una asesina despechada? Ambas se han unido a una rueda de identificación policial compuesta por grandes seres extraños, habitantes de una isla poco frecuentada por la gente mediocre o *normal*; una isla que se llama Dahlandia.

Al actor y director de cine Danny de Vito le llegaron noticias de esa isla que no se encontraba en los mapas gracias a uno de sus hijos, que había leído *Matilda* y no se separaba del libro ni para



FRANÇOIS DUHAMEL, COLUMBIA/TRISTAR, 1996.

ir al baño. En la isla, allí donde viven casi todos los personajes que Dahl creó para engrosar el apretado censo de la literatura infantil y juvenil —*James y el Melocotón Gigante*; *Danny, campeón del mundo*; *Charlie*—, Matilda había conseguido vivir casi sin mantener contacto con el exterior. Sólo sus agradables veladas con la señorita Honey (Miel) le hacían olvidar su repugnante apellido (Wormwood: Gusano de madera) y borrar de su mente a sus padres, seres abyectos que amargaron su infancia precoz con feroces estrategias de incompreensión e ignorancia. Danny de Vito ha conseguido convencer a Matilda para que salga de su preciada isla y cuente la historia de su niñez en un *bio-pic* que Dahl ya publicó en exclusiva en 1988, cuando su reputación como uno de los mejores escritores para niños de este siglo XX ya estaba fuera de toda duda. No es casual que haya sido De Vito el

hombre (cinematográfico) de Dahl, como tampoco es casual que el Henry Selick de *Pesadilla antes de Navidad* haya adaptado recientemente *James y el Melocotón Gigante*: los niños favoritos del escritor británico son seres oscuros y atormentados, atrapados entre sus abrumadoras ganas de vivir y todas las circunstancias (siempre relacionadas con el mundo adulto) que se lo impiden; niños alérgicos a los tratamientos clásicos, incompatibles con enfoques adoconados o asépticamente realistas.

Tenía Roald Dahl una facilidad casi genética para fundir el estilo péfido y satírico de sus relatos para mayores de edad, propios del más clásico y corrosivo humor inglés —de Saki a Woodehouse, por elegir un camino transitado—, con la escritura de verbo en apariencia fácil que constituye la base canónica de toda literatura infantil. No es Dahl, en todo caso, un buen ejemplo de escritor

CINE Y LITERATURA



FRANÇOIS DUHAMEL, MATILDA, COLUMBIA/TRISTAR, 1996.



FRANÇOIS DUHAMEL, MATILDA, COLUMBIA/TRISTAR, 1996.



FRANÇOIS DUHAMEL, MATILDA, COLUMBIA/TRISTAR, 1996.

amable: su primer libro para niños, *James y el Melocotón Gigante*, publicado en 1961 sin demasiado éxito de ventas, escondía el secreto de una literatura que no excluye las palabras crueldad o truculencia, obligando al niño a identificar (y a rimar) realidad con monstruosidad,

e imaginación con liberación. James sólo se libera de sus perversas tías viajando por el espacio sideral a bordo de un jugoso y gigantesco melocotón, del mismo modo en que Matilda logra liberarse de sus padres a través de los libros y los poderes paranormales.

Ninguna de sus novelas renuncia a lo tenebroso y lo fúnebre como marcas de fábrica: las brujas que quieren envenenar a todos los niños de Gran Bretaña (estupenda la versión cinematográfica de Nicolas Roeg, *La maldición de las brujas*) o La Ratonera, el peculiar cuarto oscuro de la señorita Trunchbull en *Matilda*, constituyen los paseos, placeres y angustiosos, del curioso niño-Dahl por la Casa del Terror. Un crítico del *Times Literary Supplement* decía que Dahl creía que un cuento era como una escalera que el lector se ve obligado a subir hasta llegar a un último escalón que, sorprendentemente, no existe. Esa juguetona suspensión de la credibilidad —que practicó a sus anchas en los guiones que escribió para la serie «Alfred Hitchcock presenta» (en especial, los magníficos *Veneno* y *Un chapuzón en el mar*) y en la serie que él mismo presentaba, emulando al genio del *macguffin*, «Tales from the Unexpected» (emitida por las televisiones autonómicas)— convierte a Dahl en una *rara avis* de la literatura infantil contemporánea, una literatura que no renuncia a sus raíces ancestrales —el niño desamparado; el/los ogro(s); la tentación y la magia— pero que se permite el lujo de vulnerarlas desde dentro. Esto es, Dahl juega con

los arquetipos (los apellidos de los personajes de *Matilda* son una irónica celebración de la semántica nominal) del cuento tradicional incorporando elementos de otros formatos —fundamentalmente de la novela de intriga e iniciación— y aprovechando la ocasión para echar un jarro de agua fría a los que esperan de la novela infantil una reivindicación de lo convencional. En Dahl sólo existe espacio para la reivindicación de la diferencia y la heterodoxia, reivindicación contrapuesta a la ridiculización de esos seres llamados adultos destinados a formar una sólida y contrachapada conjura de los necios.

Insólita niña prodigio, *Matilda* (magnífica Mara Wilson) encarna la sublimación de los niños diferentes de la literatura de Dahl. Torturada por la vulgaridad militante de sus padres, un vendedor de coches de segunda mano y una

obsesa del bingo y los concursos televisivos (interpretados en la película por el propio De Vito y su esposa, Rhea Perlman, en un alarde de mal gusto *pop* muy parecido a la realidad pastelosa de *Eduardo Manostijeras*, de Tim Burton), *Matilda* elude la mediocridad como quien evita comer un plato que no le gusta. Sola y encerrada en su jaula de cristal, se lanza a leer como si eso fuera un modo de escapar (como escapa Charlie en la novela infantil más valorada de la obra de Dahl, *Charlie y la Fábrica de Chocolate*: a través de la magia) de su particular habitación cerrada. En mi humilde opinión, *Matilda* me recuerda a uno de los mejores relatos cortos que he leído nunca, *Teddy*, de J. D. Salinger (incluido en el fundamental *Nueve cuentos*): ambos provistos de una lucidez dolorosa, superdotados en permanente lucha con su deforme reflejo maduro,

Matilda y *Teddy* identifican la marginación voluntaria con el ejercicio del poder del conocimiento. Pero si Salinger es sólo un referente teórico de la acidez y crueldad de Dahl, tal vez sea Dickens, de quien dijo que era un genio, el modelo literario que el escritor británico tuvo más en cuenta. No en vano el primer libro que lee *Matilda* es *Grandes esperanzas*, y es bien sabido que la literatura dickensiana (y la *Jane Eyre* de Charlotte Brönte) está llena de niños desvalidos, acongojados ante la sombra del adulto (¿cuántos profesores como la señorita Trunchbull, el grano purulento que todo niño ha tenido que sufrir algún día, encontramos en la obra de Dickens? ¿Recuerdan *Oliver Twist*?), y marcados con el fuego de una infancia poco menos que lamentable. El único adulto capaz de comprender al niño-genio es aquel que, por un motivo u otro —la edad

LIBROS DE TODOS LOS TIEMPOS

TUS
LIBROS

AUTORES PARA TODOS LOS GUSTOS



TÍTULOS
150
TÍTULOS

CARACTERÍSTICAS DE LA COLECCIÓN

- TRADUCCIONES RIGUROSAMENTE ÍNTEGRAS.
- ILUSTRACIONES ORIGINALES.
- ANOTACIONES A PIE DE PÁGINA.
- VOCABULARIO DE TÉRMINOS ESPECIALES.
- APÉNDICE SOBRE LA ÉPOCA, EL AUTOR Y LA OBRA.
- BIBLIOGRAFÍA COMPLETA DEL AUTOR.



ANAYA

y la sabiduría de la anciana de *Las brujas*; el pasado oscuro y la pureza de miss Honey en *Matilda*, posiblemente el hermoso y cobarde Fantasma de las Navidades Futuras de la propia *Matilda*—, permanece al margen de la vulgaridad de sus colegas de generación. Los adultos han impuesto su peculiar dictadura, un régimen totalitario ebrio de ignorancia —«yo soy mayor y tú no; yo tengo razón y tú no», le dice la Trunchbull a Matilda—, un régimen al que el niño dahliano responde con la rebelión y la proclama (silenciosa, irónica) de su total emancipación. Dahl escribió con *Matilda* la Declaración de la Independencia del Niño Listo, su Adiós Definitivo a la Miseria de la Madurez.

Libertino e hipervitaminado, testado dermatológicamente para provocar reacciones de opuesto y radical signo, el cine de Danny de Vito parece haber encontrado un alma gemela en la literatura de Roald Dahl. En *Matilda*, su fidelidad al espíritu y a la letra dahliana es casi reverencial. De Vito, que hasta ahora se había mostrado mucho más hábil en la pincelada impresionista (o expresionista) que en la narración convencional (y ahí está la fallida *Hoffa* para demostrarlo), adapta los sucesivos *sketches* en que se divide la infancia y primeras experiencias de Matilda como si fueran colores primarios con los que jugar a rellenar un dibujo numérico, los mismos colores que abren la película en unos warholianos títulos de crédito. La extraña radicalidad formal de la literatura infantil de Dahl (perversa prolongación de sus relatos para adultos, recogidos en volúmenes tan excelentes como

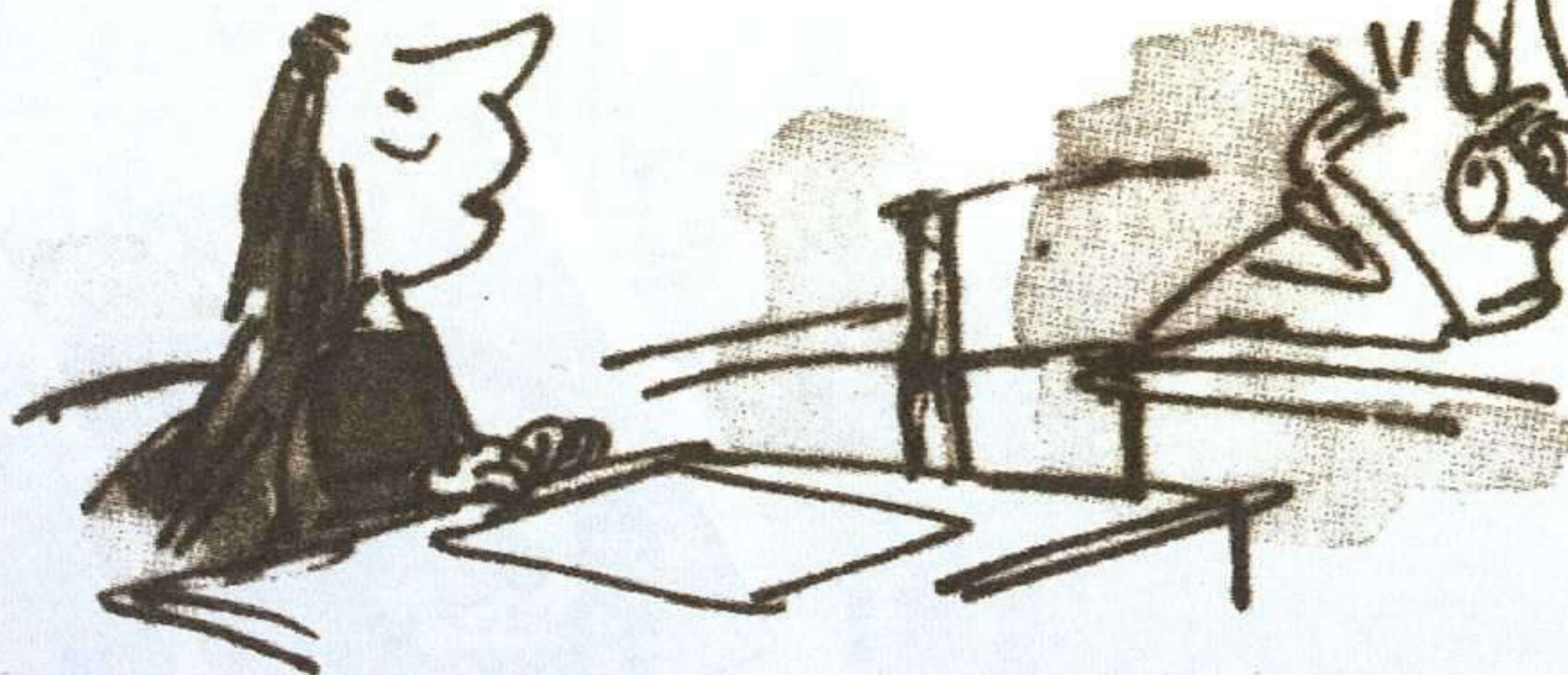
Relatos de lo inesperado e Historias extraordinarias) combina, con la misma y aparente ligereza, la anécdota divertida con la anécdota cruel, de la misma forma que el cine de De Vito funde, a veces en un mismo plano, sonrisa y grito de horror; fusión que encontraba su máxima expresión en la absurda batalla matrimonial de *La guerra de los Rose*, que empezaba como una doméstica comedia amable y terminaba como una película de terror doméstico.

De esta dialéctica feroz (comedia-terror) nace una película edificada sobre un montón de dicotomías colocadas, como ladrillos rojos, una sobre otra. Ciencia-apariencia («tú escogiste la ciencia y yo la apariencia», le espeta miss Wormwood a miss Honey), sabiduría-ignorancia, perfidia-inocencia, ternura-crueldad podrían ser algunos de los juegos de contrarios que «Matilda-

the movie» esconde en lo más profundo de sus entrañas; juegos de contrarios que culminan en la convivencia, como



QUENTIN BLAKE,
MATILDA, ALFAGUARA,
1989.





GRAN CONCURSO

"Yo sí escribo"

**PARA ALUMNOS
Y PROFESORES
DE 2º Y 3º
DE PRIMARIA**

*La publicación infantil
leo leo os propone
la aventura apasionante
de escribir un cuento
en clase, entre todos.*

*Si vuestro cuento
es elegido,
se publicará, junto
a leo leo, y ganaréis
premios estupendos
para el aula.*

*El plazo de envío
termina el 14 de marzo
de 1997.*

*Para más información,
solicitar las bases
del concurso a:*

*Bayard Revistas
c/ Enrique Jardiel
Poncela, 4, 3º
28016 Madrid.*

*Tels.: (91) 350 08 59
y (93) 415 59 00*



BAYARD REVISTAS

ya ocurría en *La guerra de los Rose*, de dos películas en una: porque *Matilda* es una película infantil rabiosamente adulta, un sombrero de prestidigitador que oculta una ratonera. Los (pocos) cambios que incorpora De Vito al argumento de Dahl enriquecen y redondean las múltiples virtudes de un libro tan brillante como disperso, tal vez excesivamente precipitado en su resolución. El pueblecito de Gran Bretaña es, ahora, un pueblecito de Estados Unidos, lo que le permite a De Vito continuar un discurso que ya inició en *La guerra de los Rose*: la hegemonía de lo hortera como distintivo de un sueño americano que, de existir, está en franca decadencia. El Pingüino de *Batman vuelve* observa la nueva América a través de un permanente gran angular, de una cámara histérica y elástica que convierte el hostil mundo que rodea a Matilda, en un globo de chicle de fresa a punto de explotar. La introducción de una pareja de policías (uno de ellos interpretado por Pee-Wee Herman, actor fetiche de Tim Burton), que sirven como esporádico contrapunto cómico, ayuda a explicar la repentina huida de la familia de Matilda (hacia España en el libro, hacia otra esquina de América en el film). También son

importantes las dos larguísimas secuencias en casa de la señorita Trunchbull que en el libro no existen: el énfasis y el subrayado hiperrealista de De Vito oscurece la historia de Matilda, consiguiendo —hábil astucia la de los guionistas Nicholas Kazan y Robin Swicord— que *macguffins* tan simples como una muñeca o un bombón obliguen al niño-espectador a implicarse mucho más con lo que está viendo, mezcla desequilibrada, macabra y estilizada de poesía y crueldad mental.

A estas alturas no es difícil decir qué es lo que tienen en común Matilda y Mary Maloney, la protagonista de *Cordero para cenar*. Ellas han apostado, cada una a su manera, por la abolición de las normas, por la imposición de una anarquía que castigue a quien se haya portado mal de la forma más abrupta posible (las bromas pesadas que Matilda inflige a su padre; Mary asesinando a su marido). Su rebeldía siempre es premiada, ya sea con una sonrisa, con la soledad premeditada o con una familia ideal —otra familia deforme la de Matilda: una madre adoptiva y frágil, una niña con poderes paranormales—. Durante todo el metraje una voz en *off* nos ha conducido por los laberintos del cuento de hadas evocando el tono y el timbre de la narración oral, arropándonos en una cama mullida bajo la que se esconde una trampa, un monstruo. Esa misma voz nos revela, al final de la película, que Matilda aún puede mover objetos a distancia a pesar de su último y titánico esfuerzo. Si Dahl le robaba a la niña la posibilidad de utilizar sus poderes tras la catarsis final, De Vito, aún más cínico si cabe, acaba la que es, en mi opinión, una de las mejores películas infantiles de imagen real de esta década haciendo que Matilda mueva un libro con los ojos desde la estantería hasta su cama. La voz en *off* se calla y la niña empieza a leer *Moby Dick* en voz alta para la señorita Honey. Los papeles han cambiado, el adulto ha perdido su idolatrada superioridad. Se me ocurren pocas formas más hermosas de evidenciar que, en el fondo, la protagonista absoluta de *Matilda*, libro y película, es la Literatura. ■

*Sergi Sánchez es periodista, escritor y crítico de cine.



FRANÇOIS DUHAMEL, MATILDA, COLUMBIA/TRISTAR, 1996.