



JULES VERNE

Veinte mil leguas de celuloide malgastado

por Juan Antonio Pérez Millán*

El cine comercial, es decir, el cine más impersonal, fabricado en serie, con fines exclusivamente comerciales, ha sido el que mayoritariamente ha explotado las novelas de Verne, sacando de ellas



Escena de La luz del fin del mundo (1970), de Kevin Billington, coproducción hispano-suiza.

argumentos, ideas y detalles, sin ofrecer a cambio ni una sola versión digna de los textos



Remake de La isla misteriosa, realizada por Cy Enfield en 1962.

originales. De ese amor a primera vista que se produjo entre la obra verniana y el séptimo arte sólo ha brotado una relación de parasitismo, más que de fecundación recíproca, como expone el articulista en el siguiente recorrido por la vastísima filmografía surgida a la sombra de la imaginación del escritor bretón.

Una vieja tradición, más ilustrativa que rigurosa —como la mayoría—, hace de los hermanos Lumière, además de los padres del cinematógrafo, los pioneros de la concepción del cine como reflejo de la realidad, mientras reserva para Georges Méliès la idea de que el nuevo aparato maravilloso, surgido en plena agonía del siglo XIX —después de décadas de fascinación colectiva por todo tipo de artilugios más o menos científicos— podía servir, sobre todo, para materializar por fin lo *imposible*, los sueños, las quimeras, las anticipaciones...

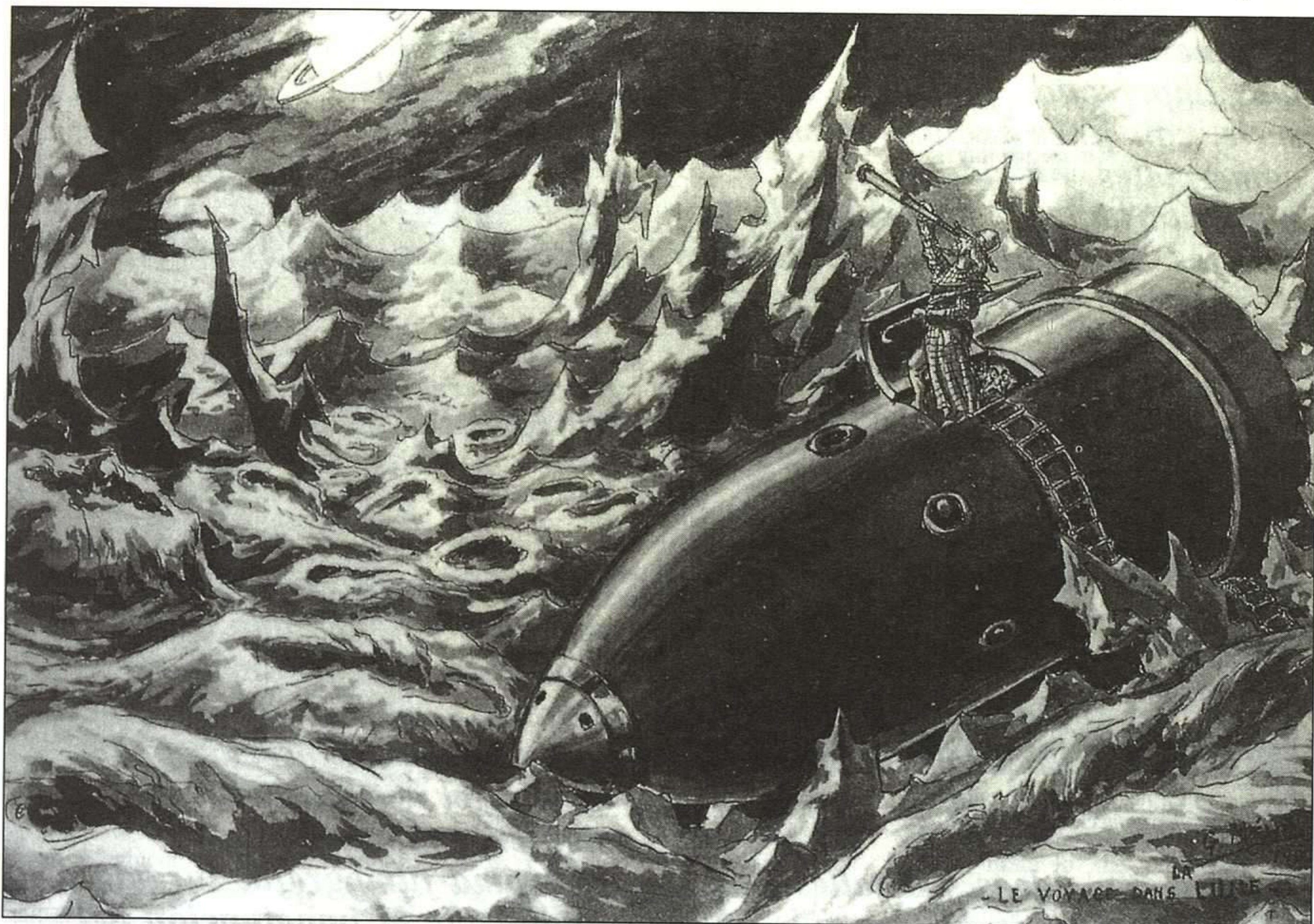
Siguiendo esta tranquilizadora división de funciones, el cine a la manera de Lumière tendría como objeti-

vo prioritario registrar todo lo que de hecho existe o puede existir físicamente, pero no puede ser contemplado por cualquiera de forma inmediata, y daría lugar, no sólo al documentalismo clásico —y posteriormente, a los aspectos *informativos* de la televisión—, sino a cualquier variante de realismo, independientemente de sus intenciones en cada caso. Por contra, Méliès, prestidigitador de oficio, *feriante* de vocación, habría abierto la vía regia hacia la imaginación y la fantasía —hacia el espectáculo y la ficción, en última instancia—, en su afán de plasmar en celuloide lo que no tiene existencia real, pero puede ser *creado*, con fantasmagórica apariencia de realidad, precisamente para que la

cámara lo filme y llegue así a los ojos del espectador, a través de un sorprendente juego de luces y sombras proyectadas sobre una pared.

Verne y el cine: amor a primera vista

Por eso no es extraño que, después de numerosos ensayos enfebrecidos, Georges Méliès fijase su atención, en 1902, en una novela escrita cuarenta años antes por Jules Verne, *De la Tierra a la Luna*, para —mezclando algunos de sus elementos con otros extraídos de *Los primeros hombres en la Luna*, de H.G. Wells— producir el *Viaje a la Luna*, que fue su primer



Méliès realizó, en 1902, una primera versión de *De la Tierra a la Luna*, en la que había elementos de *Los primeros hombres en la Luna*, de H.G. Wells.



Versión de La isla misteriosa (1927), de Lucien Hubbard, con Lionel Barrymore en el reparto.



Viaje al centro de la Tierra (1959), de Henry Levin.



Viaje a la Luna, de Méliès.

gran éxito cinematográfico, la película que le lanzó definitivamente a la vorágine del mercado entonces incipiente y, para muchos historiadores, la madre reconocida de todo el cine fantástico y de ciencia-ficción.

Era natural que coincidieran, en esa circunstancia única, la obra del escritor más apasionado por los adelantos científicos y la de quien fue capaz de ver a tiempo que la cámara cinematográfica, recién inventada, encontraría su mejor futuro en la plasmación de las fantasías latentes en la sociedad y en la explotación de la capacidad de sorpresa de cada uno de sus componentes. En el fondo, mientras Jules Verne convertía los miles de fichas y datos que solía coleccionar en relatos llenos de pasión innovadora, un ejército de investigadores caseros y anónimos —imbuidos del mismo *espíritu del siglo*— construían a mano multitud de artefactos extraños, a medio camino entre los principios de la ciencia experimental, la llamada física recreativa y el afán de prosperidad, que acabarían siendo los antecesores directos del cinematógrafo que llegó a manejar Méliès...

Pero, si *Viaje a la Luna* fue el primer paso de una larga e intensa relación entre el novelista francés y la industria cinematográfica, los resultados iban a ser muy poco estimulantes. Al cabo de un siglo, puede decirse

que esa relación ha sido más de parasitismo que de simbiosis o fecundación recíproca. Se ha tratado de una coyunda abusiva, de la que el cine —sobre todo, el cine más impersonal, fabricado en serie, con fines exclusivamente comerciales— ha obtenido sin cesar argumentos, ideas, situaciones atractivas o detalles ingeniosos, y

dinero, mucho dinero, sin ofrecer a cambio, de los textos originales, ni una versión digna que, aunque no estuviera a la altura de aquéllos —comparación particularmente estéril en este caso—, facilitara al menos su conocimiento, comprensión, y no digamos ya profundización, para un público muy amplio.



James Mason encarnó al capitán Nemo, en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1954) de Richard Fleischer.

No merece la pena detenerse a analizar la *fidelidad* de aquel primer intento de Méliès, si tenemos en cuenta que era una peli-culita de sólo 285 metros —poco más de diez minutos—, dividida en treinta cuadros, y cuyo valor fundamental fue sobre todo simbólico: al prescindir por primera vez de los intertítulos explicativos, dio pie a un lenguaje mucho más fluido, plenamente basado en el valor de las imágenes y, por ello, ya *específicamente cinematográfico*. Por lo demás, se trataba de un juego, casi de una sucesión de *gags* visuales, con el tono burlesco con que los primeros cineastas *de ficción* gustaban de adornar sus producciones y con el añadido pintoresco de unas coristas del *Folies Bergère*... Lo verdaderamente importante fue que, de la mano de Jules Verne, el cine abrió los ojos, deslumbrado, a la posibilidad de contarlo todo, de imaginar sin barreras, de poner al espectador ante los sueños menos *razonables* y conseguir que se emocionara con ellos.

Pero ese romance tan precoz acabó también demasiado pronto. Aunque la lista de películas más o menos confesadamente inspiradas en Verne sería interminable, ya cuando en 1916 Stuart Patton rueda para la Universal una versión de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, con John Holubard en el papel del capitán Nemo y con bastantes elementos procedentes de *La isla misteriosa*, la suerte está echada: la productora se empeña en invertir grandes cantidades de dinero, en llevar a cabo un rodaje disparatadamente grande para las posibilidades del momento, en filmar planos en tanques acuáticos contruidos en los Estudios, pero trasladando después al equipo hasta las Bahamas para realizar algunas tomas submarinas y de paisajes... El aspecto industrial se traga al creativo, y la película resulta un fracaso.

Una obra mal comprendida y peor adaptada

Comenzaba así una tendencia a la que se puede responsabilizar mayoritariamente de la mala vida que la pan-

talla ha dado a Jules Verne y a sus criaturas: no se sabe bien por qué, los textos del escritor estimulan la megalomanía de los productores y buena parte de las más conocidas adaptaciones ostentaron en su día récords de cifras, en poco o nada correspondidos por el interés que despertaban después, no ya en las salas, sino, sobre todo, entre los interesados por las relaciones de la literatura con la imagen, los apasionados por Verne, o simplemente por el buen cine. La versión de *La isla misteriosa* que Lucien Hubbard empezó a rodar para la Metro-Goldwyn-Mayer en 1927, con Lionel Barrymore, quedó interrumpida durante casi dos años para incluir diversas secuencias habladas y otras coloreadas a mano, con tal de responder a la moda del momento, y las colaboraciones de Maurice Tourneur y Benjamin Christensen en distintas fases de la producción no fueron suficientes para conseguir un resultado de cierta categoría artística.



Los efectos especiales de Ray Harryhausen dieron vida a las criaturas de La isla misteriosa, de Cy Enfield.



Catastrófica versión de La estrella del Sur (1968), de Sidney Hayers.



La isla misteriosa (1927), de Lucien Hubbard.

JULES VERNE



Remake español de *La isla misteriosa*, realizado por J. Antonio Bardem, en 1972. El actor egipcio, Omar Shariff, interpretó al capitán Nemo.



Peter Lorre y Walter Pidgeon en *Viaje al fondo del mar* (1961), de Irwin Allen, lejanamente inspirada en Verne.

La versión de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, dirigida por Richard Fleischer en 1954, con Kirk Douglas y James Mason —considerada por muchos como la mejor de las películas basadas en textos de Verne—, supuso el mayor esfuerzo económico realizado hasta entonces por la factoría Walt Disney en el terreno del cine de imagen real. *La vuelta al mundo en 80 días*, de 1956, realizada por Michel Anderson para United Artists, con David Niven como Phileas Fogg y el cómico mejicano Mario Moreno Cantinflas en el papel de Passepartout, fue en realidad un *tour de force* comercial, tanto por la abundancia de localizaciones como por la presencia en el reparto de una cantidad ingente de nombres conocidos, en pequeñas apariciones episódicas y que, a fin de cuentas, poco o nada aportaban al interés de un guión demasiado estereotipado, escrito con la vista puesta en los Oscars, de los que acabó consiguiendo cinco.

Claro que a esos y otros títulos señeros —la mayoría inspirados, curiosamente, en las primeras etapas creativas de Verne, mucho más prolíficas, por lo que al cine se refiere, que las más tardías— habría que añadir enseguida una nutrida serie de secuelas en las que las condiciones de producción empeoran sensiblemente, sin la contrapartida de un mayor interés, ni mucho menos. Así, *La isla misteriosa* tendría su mejor *remake* en 1962, bajo la dirección de Cy Enfield, con buenos efectos especiales de Ray Harryhausen y excelente música de Bernard Herrmann; pero también muchos otros menos presentables, como el dirigido en 1973 por un Juan Antonio Bardem en horas muy bajas, con Omar Shariff como inefable capitán Nemo...

La obra *Veinte mil leguas de viaje submarino* volvió a la pantalla en 1969, bajo el título de *El capitán Nemo y la ciudad sumergida* y con ninguna relevancia, a pesar de la presencia de Robert Ryan a la cabeza del cartel. De *Cinco semanas en globo*, que Irwin Allen había rodado rutinariamente en 1962, con Red Buttons y Peter Lorre, hizo trece años después un auténtico escarnio el mexicano



David Niven protagonizó, junto a Cantinflas y Shirley McLaine, *La vuelta al mundo en 80 días* (1956), de Michel Anderson.

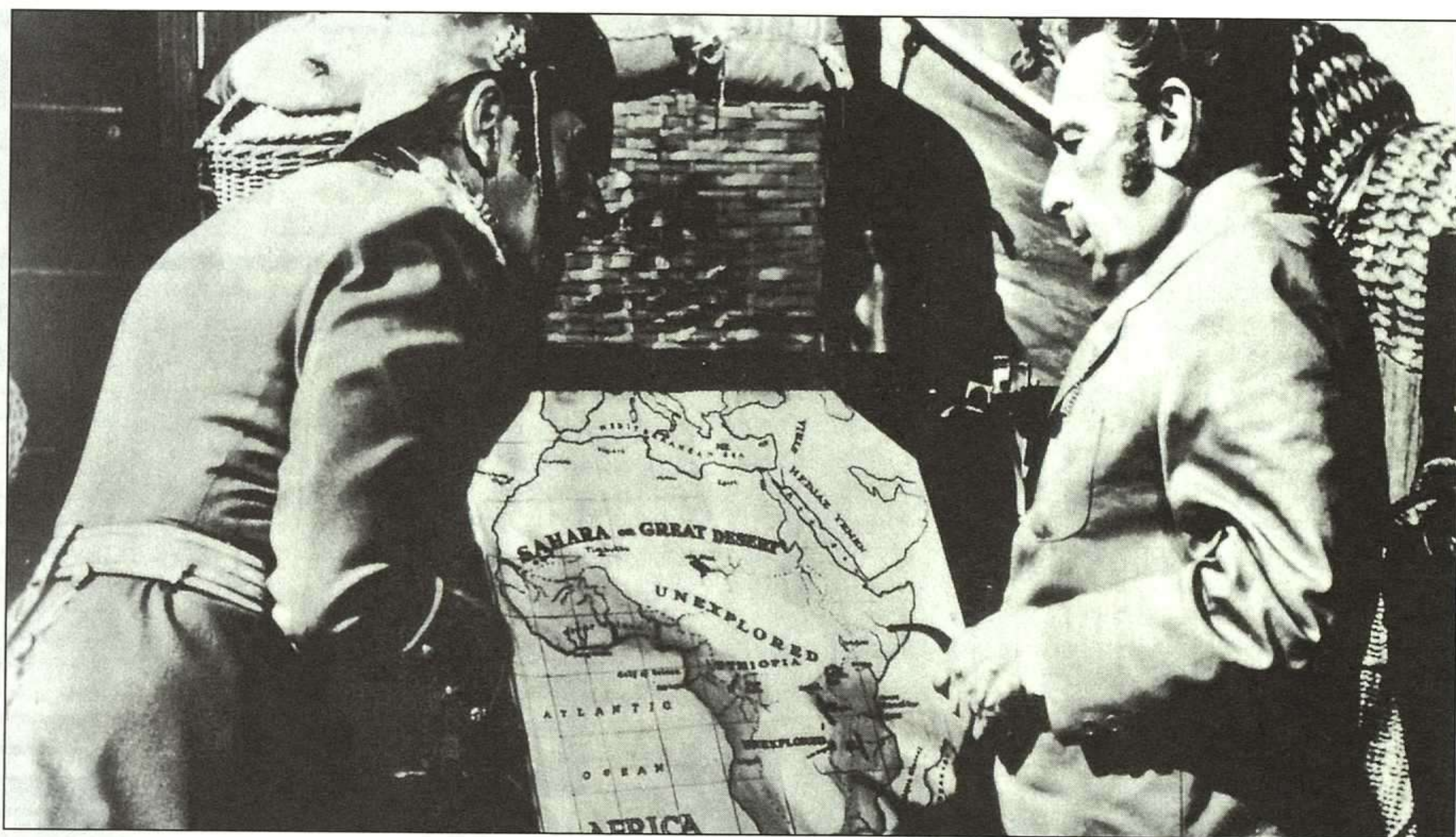
René Cardona Jr.; por otro lado, *Viaje al centro de la Tierra*, filmada en 1964 por Henry Levin, con James Mason y Pat Boone, fue destrozada de modo inmisericorde por Juan Piquer en 1977, con Kenneth Moore, Ivonne Sentís y Pep Muné como protagonistas, y todavía ha vuelto, en 1993, como *Viaje al corazón de la Tierra*, dirigida por William Dear, con Murray Abraham, ya en estilo claramente televisivo. En 1962, el realizador oficial de la casa Disney, Robert Stevenson, se atrevió a poner al frente del reparto de *Los hijos del capitán Grant* nada menos que a Maurice Chevalier y Haley Mills. El mismísimo Jesús Franco acometió, en 1972, una adaptación de *Un capitán de quince años*, en la que se permitió el lujo de introducir un *pequeño* cambio, que consis-

tía en matar al protagonista. Juan de Orduña produjo, en 1962, una enloquecida versión de *Dos años de vacaciones*, con Pablito Calvo, en pleno apogeo de la ola de niños-prodigio. Y la relación de disparates podría llenar docenas de páginas, sin necesidad de recurrir al submundo de las series, los telefilmes y los dibujos animados de consumo instantáneo.

Fantasía literaria versus fantasía visual

Este saqueo sistemático de una obra original excepcionalmente amplia y a quien todos reconocen, por encima de cualquier otra consideración, una extraordinaria potencia imaginativa, acaba poniendo de manifiesto —en coin-

cidencia con la insustancialidad de las versiones *de lujo* que se citaban al principio—, un problema fundamental, que va más allá del caso concreto de Verne: ¿qué ocurre con la fantasía literaria cuando tiene que convertirse en fantasía visual, materializada en una pantalla? Contra lo que parecen creer la mayoría de los fabricantes de películas, no bastan el ingenio ni la magia verbal de un escritor para tapar las deficiencias de unos decorados, disimular la brocha gorda y el cartón piedra o, peor aún, dispensar a guionistas y realizadores del menor esfuerzo creativo. Más bien todo lo contrario. Las expectativas que despierta en cualquier lector un universo tan sugerente como el de Verne juegan decididamente en contra de cualquier película que no sea capaz de respon-



Cinco semanas en globo (1962), de Irwin Allen, con Cedric Hardwicke y Peter Lorre.

der a ellas *en su propio terreno*, que es el de las imágenes y los sonidos concretos. Aquí no valen las simples *ilustraciones* —por fieles que quisieran ser a la literalidad del texto—, ni los préstamos parciales, más o menos habilidosos, ni, desde luego, el derroche de medios para apabullar al espectador con trucos, efectos y máquinas *sofisticadas*... Es imprescindible que éste pueda *creerse* y *vivir* lo que se le cuenta, por muy inverosímil que pudiera parecer desde el punto de vista de un realismo grosero. Y el cine, que ha sido capaz de inventar historias maravillosas y transmitir emociones únicas, se suele mostrar excepcionalmente incompetente cuando se enfrenta a obras literarias de esas características. Piénsese, en un aspecto muy diferente, en sus reiterados fracasos cada vez que ha intentado poner imágenes al *realismo mágico*, a las obras de García Márquez o de otros autores de estilos similares...

El mejor ejemplo de todo ello apa-

recía hace muy pocos meses en esta misma revista, cuando, en el n.º 74, veintiuna personas, de distintas procedencias, escribían sobre las películas más significativas de su juventud, siempre en el campo de las adaptaciones literarias: Jules Verne era el único que resultaba citado más de una vez. Y los dos escritores que lo elegían acababan mostrando su insatisfacción por el escaso valor cinematográfico de unas películas que, sin embargo, habían marcado profundamente su afición al cine y sus recuerdos. Antonio Muñoz Molina, que se reconocía fanático de Verne en la época de referencia, reprochaba a la versión de *La isla misteriosa* de Enfield «las licencias pueriles de los adaptadores» y la torpeza de los trucajes, entre otros graves defectos, para concluir que «en los recuerdos de las películas de la infancia [...], la materia principal no es casi nunca la película en sí, sino el asombro con que nosotros la mirábamos y las sensaciones que asociamos

a ella»... Juan Tébar, por su parte, aun mostrándose más conforme con las *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Fleischer, pasaba revista a las manipulaciones que las convenciones imperantes en la industria del cine habían efectuado sobre el relato original, hasta simplificarlo abusivamente.

Uno y otro reflejaban con acierto, desde perspectivas diferentes, la desazón del lector sensible y apasionado ante un producto híbrido que viene a distorsionar un texto amado, sin ofrecer a cambio nada valioso, desde el punto de vista del nuevo medio. Ésa es, seguramente, la reacción más frecuente del público de todas las edades y generaciones ante el tratamiento que el cine ha dado a la obra de Jules Verne. Con independencia de que, como afirma Muñoz Molina, algunas películas concretas hayan podido quedar grabadas a fuego en la memoria de cada cual, por razones ajenas a ellas mismas. Y el mismo caso valdría, por ejemplo, para quienes no



Los hijos del capitán Grant, una producción Disney, dirigida por R. Stevenson en 1962, con Maurice Chevalier y Haley Mills.

pueden olvidar el momento en que Curd Jurgens era cegado por una espada ardiente, en *Miguel Strogoff*, ante la mirada de su adorada Geneviève Page, y no perdía la vista porque, al contemplarla por última vez, las lágrimas habían inundado sus ojos... Lástima que, a pesar de ello, aquella versión, firmada por Carmine Gallone, en 1956 —y que hacía el número ocho entre las adaptaciones cinematográficas de la misma novela—, fuese una deleznable coproducción franco-italiana sin el menor relieve.

Pero es cierto que, además de las dificultades intrínsecas que presenta una verdadera *versión cinematográfica* de una obra como la de Verne, la industria del cine suele imponer, como aseguraba Tébar, unas limitaciones casi insuperables: la *obligación*, de índole comercial, de colocar siempre a una chica junto al héroe de toda película de aventuras, por ejemplo, ha destruido la peculiar y discutida misoginia de Verne, anclada en

profundos motivos personales; la norma maniquea, ésta de carácter más directamente ideológico, según la cual tiene que haber siempre un *bueno* que sirva de objeto de identificación al espectador —sobre todo, juvenil— y un *malo* que actúe como elemento de autoafirmación por rechazo, dinamita de raíz la calculada ambigüedad con que el autor definía a sus personajes, que alcanza su máxima expresión en el del capitán Nemo, desfigurado por completo en la inmensa mayoría de las versiones, en aras de un infantil enfrentamiento con el marinero Ned Land; la tradicional imposición de un *final feliz*, tranquilizador y superficialmente satisfactorio, impide que se desplieguen los mil interrogantes, morales y de todo orden, en los que parecía debatirse constantemente el propio Verne...

En tales condiciones, y salvo casos muy especiales, que apenas han tenido circulación masiva, el cine comercial —tan amigo de las bazas seguras

como asustadizo ante cualquier experimentalismo formal, que en el caso de Verne resultaría imprescindible— se ha limitado a usar su nombre y sus inventos en vano. Por eso, después de este somero recorrido por una producción vastísima, a uno se le ocurre pensar que el mejor homenaje que ha hecho nunca el celuloide al visionario y al mismo tiempo pesimista escritor francés está contenido, por extraño que pueda parecer, en un plano de... *El último tango en París*: el apartamento parisino en el que Jane (Maria Schneider) y, sobre todo, Paul (Marlon Brando) realizan su último y desesperado intento de establecer una relación sin condicionamientos externos, está situado en la *rue Jules Verne*. Y Bernardo Bertolucci se encarga de subrayarlo, como prólogo imaginativo a una tragedia inexorable. ■

*Juan Antonio Pérez Millán es crítico de cine y coordinador de la Filmoteca de Castilla y León.