

El mito universal, nuestro monstruo particular

75 años de *El doctor Frankenstein*, de James Whale

Ernesto Pérez Morán*



Mary Shelley.

Suiza, junio de 1816. En una noche fría y lluviosa, cuatro personajes ilustres y una joven desconocida se reúnen junto al fuego y deciden que cada uno de ellos cuente una historia de terror. La de la muchacha, de sólo 18 años, impresiona vivamente a todos. Es la historia de un científico que consigue insuflar vida a un cuerpo inerte. Aquella velada fue el origen de Frankenstein o el moderno Prometeo, novela que todo el mundo cree conocer y que no tantos han leído. Tal vez uno de los motivos de confusión sea su más famosa adaptación al cine, de cuyo estreno están a punto de cumplirse 75 años: El doctor Frankenstein (1931), de James Whale.



Aunque poco fiel al texto original, el *Frankenstein* de James Whale es una de las más conocidas adaptaciones del texto de Mary Shelley realizadas hasta hoy. Un film que este año celebra su 75 cumpleaños.

Lord Byron, su médico Polidori, Claire Clermont y el poeta Percy Bysshe Shelley gustaban de juntarse para discutir durante horas de los más variados temas. La entonces compañera de Shelley, Mary Wollstonecraft Godwin, asistía a esos encuentros en silencio. La noche en que cada uno tuvo que inventar una historia iba a ser el germen de lo que culminaría dos años después: en 1818 vio la luz una novela titulada *Frankenstein o el moderno Prometeo*, firmada por Mary Shelley. El subtítulo hace referencia expresa al titán mitológico que al robar a Zeus el fuego eterno con el que dar la vida a los hombres desató la ira de éste.

La obra comienza con las cartas que el marinero Walton escribe a su hermana —recurso epistolar muy de moda en el siglo XVIII—, en las que le cuenta que ha encontrado a un hombre navegando a la deriva. Se llama Victor Frankenstein, y Walton transcribe a su hermana el relato que le ha narrado el naufrago, un científico que consiguió dotar de vida a un cuerpo inerte y cuya creación se ha vuelto contra él. Ahora debe destruir al monstruo resultante, y para ello tendrá que perseguirle hasta «las nieves eternas».

Una parábola inquietante

Tras este resumen demasiado simplificador laten cuestiones de gran calado narrativo, filosófico y moral. En la novela hay de hecho tres relatos distintos: el de

Walton a su hermana, el de Victor a Walton y el del monstruo a su creador, que resulta fundamental. Para empezar, y habida cuenta de los numerosos equívocos que se han ido asentando con el correr de los años, quizá convenga aclarar que Frankenstein no es el nombre de la criatura, sino el apellido de su creador; que la palabra *monstruo* es poco utilizada por Mary Shelley, que prefiere *creación* o *demonio*; y, sobre todo, que el horrendo ser, que no se parece en nada al que inmortalizará en la pantalla el actor Boris Karloff, exterioriza sus sentimientos con un lenguaje refinado. De hecho, cuenta su propia historia a Victor, y eso hace posible la identificación del lector con un personaje que nace bondadoso y sensible pero que se va corrompiendo a partir del rechazo que recibe de la sociedad, en buena medida por su aspecto deforme. La educación rousseauiana y atea de la autora influyó seguramente en la ingeniosa construcción de esta figura: la criatura dice haber encontrado y leído tres libros: el *Werther* de Goethe, las *Vidas paralelas* de Plutarco y *El paraíso perdido* de Milton. Una selección cuidadosamente estudiada, porque esas obras completan otras tantas vertientes de la personalidad del extraño ser —el amor, la vida en sociedad y los designios de Dios, respectivamente—, explicándose así la acelerada formación de su carácter.

Los deseos del ser humano de jugar a ser Dios, el complejo de culpa, la corrupción del individuo por la sociedad, las relaciones tortuosas con los seres queridos o

la presencia del paisaje como elemento dramático, tan frecuente en los textos románticos, son algunos de los elementos que reflejan, a poco que se ahonde en ellos, las obsesiones personales de una escritora cuya madre, por ejemplo, había muerto al darla a luz. Es cierto que la obra, tal como fue editada en 1818, muestra los defectos propios de la inexperiencia de una autora tan joven —lo que vendría a contradecir el tópico, más o menos fundado, de que quien la escribió en realidad fue Percy B. Shelley—, justificando la introducción de cambios sustanciales en la reedición de 1831. Pero se trata en cualquier caso de un relato apasionante, una de las creaciones literarias más inquietantes de todos los tiempos y un texto que, por añadidura, ayudaría a explicar muchos de los problemas que sufre la sociedad contemporánea.

Frankenstein o el moderno Prometeo debería ser leído y releído por aquellos que, de forma simplista o cínica, abordan los problemas interculturales como si los culpables fueran «los otros», se llenan la boca defendiendo la civilización occidental —que lleva masacrando a pueblos enteros desde hace siglos—, presumen de ese neoliberalismo que según ellos debería dominar el mundo —para seguir enriqueciéndose gracias a la explotación de los demás— y, no contentos con perpetuar la pobreza, el hambre y la incultura en un siniestro ejercicio de vampirismo, se permiten echar toda la culpa de los problemas a las víctimas, que pretenden, las muy osadas,

llegar a tener algo de lo que poseen las personas «civilizadas».

Sin profundizar más en los aspectos directamente políticos, conviene repasar la evolución que sufrió la novela desde que vio la luz hasta el estreno de *El doctor Frankenstein*. Tras su publicación, debido al éxito obtenido y a pesar de su dificultad para ser asimilada por otras artes, proliferaron las adaptaciones escénicas, los derechos pasaron de una mano a otra y, con ellos, las nuevas versiones del original. Una de las más conocidas fue la pieza teatral *Presumption, or the Fate of Frankenstein*, de Richard Brinsley Peake, aparecida en 1823 y «responsable» en cierta medida de las numerosas modificaciones que sufrió la novela en la película de James Whale. Y habría que reseñar que la productora Universal adquirió para hacerla los derechos de otra adaptación teatral, representada en Londres en 1930 y escrita por Peggy Webling.

De la palabra a la imagen

El cine se fijó muy pronto en la creación de Shelley, y ya Edison, el mago de Menlo Park, produjo la primera (per)versión en 1910. Desde entonces, han sido

tantas las revisiones cinematográficas de *Frankenstein*, que analizar la más célebre de ellas resulta más útil que elaborar una farragosa lista puramente enumerativa de los sucesivos acercamientos. Digamos, para abreviar, que *El doctor Frankenstein* de Whale destaca por derecho propio en un amplio abanico del que forman parte desde intentos relativamente fieles, aunque fallidos, como *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), de Kenneth Branagh, hasta aberraciones como las perpetradas por Jesús Franco.

De la puesta en marcha del proyecto, inicialmente encargada a Robert Florey, director de *Los cuatro cocos* (1929), con los hermanos Marx, entre otros títulos, y que pretendía aprovechar el reciente éxito de *Drácula* (1931), de Tod Browning, interpretado por Bela Lugosi —que llegó a hacer pruebas de maquillaje para encarnar al monstruo de Frankenstein, aunque finalmente se echó atrás—, da detallada cuenta el magnífico libro de James Curtis sobre Whale, editado por la Filmoteca Española en 1989. En él aparece como un misterioso dandi, nacido en las Midlands inglesas, que renegó de su extracción humilde y que, aunque casado, mantuvo siempre su condición homosexual. *Dioses y monstruos* (1997), de Bill Condon, es segura-

mente el mejor retrato que de este cineasta ha ofrecido el séptimo arte.

El doctor Frankenstein comienza con una presentación, a cargo de Edward van Sloan —que encarna al doctor Waldman—, en la que avisa al espectador del contenido terrorífico de la película que se va a proyectar. Con clara intención moralizante, se advierte de los peligros que entraña el que el hombre intente suplantar a Dios. Fue la tenaz presión de varios grupos religiosos lo que obligó a añadir ese prólogo, que da paso a una situación que tampoco aparece en la novela: la primera secuencia transcurre en un cementerio, de donde el doctor —cuyo nombre ha sido cambiado por el de Henry, mientras el Henry Clerval del texto pasa a llamarse Victor, en una extraña permuta que tiene su origen en la obra de teatro de Webling— extrae los cadáveres que necesita para componer a su criatura. Acompañado por su ayudante, un personaje malvado, ausente también en el original, que sirve para descargar al doctor de sus características negativas y facilitar que el espectador se identifique con él, Frankenstein asiste a un entierro que recuerda, por su elaboración estética, a las películas de maestros suecos como Victor Sjöström o Mauritz Stiller, así como al expresionis-



Boris Karloff encarnó al monstruo creado por el doctor Victor Frankenstein que, tras largos experimentos, descubre el secreto de la vida.

mo alemán, que impregna otros muchos momentos del filme. Este arranque permite establecer dos criterios posibles a la hora de valorar la película: como adaptación literaria y como obra estrictamente cinematográfica.

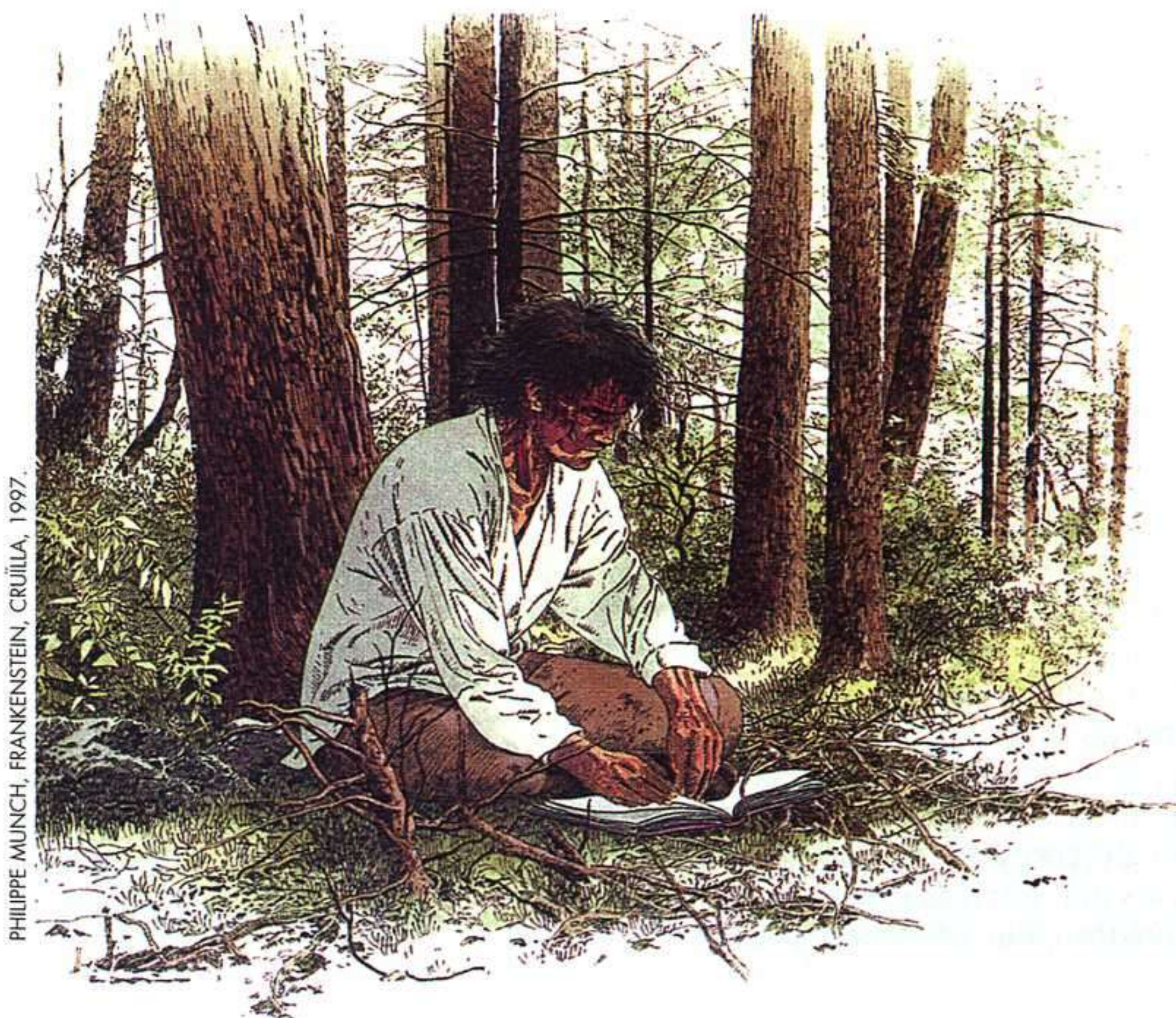
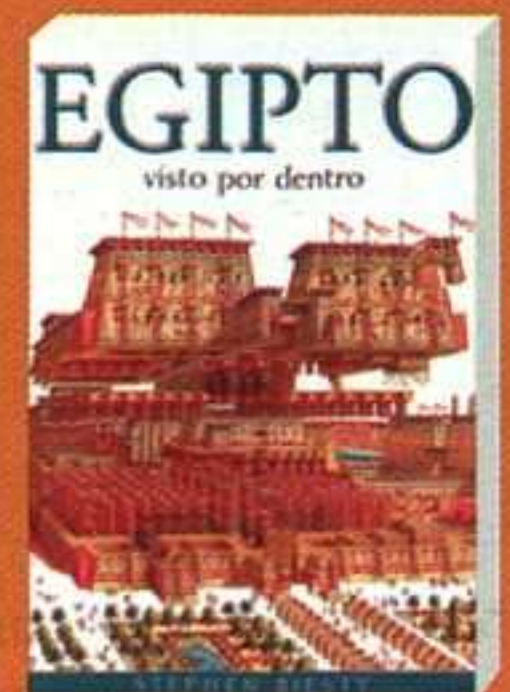
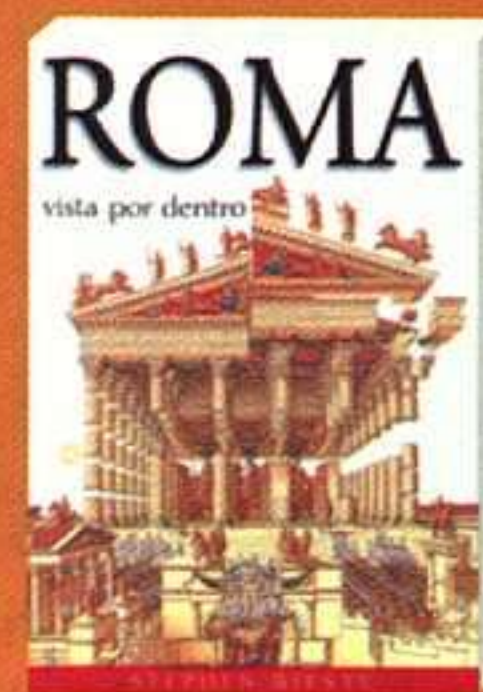
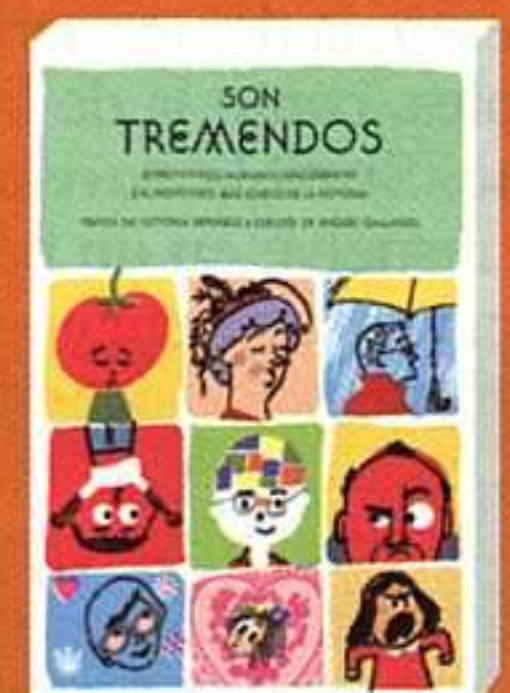
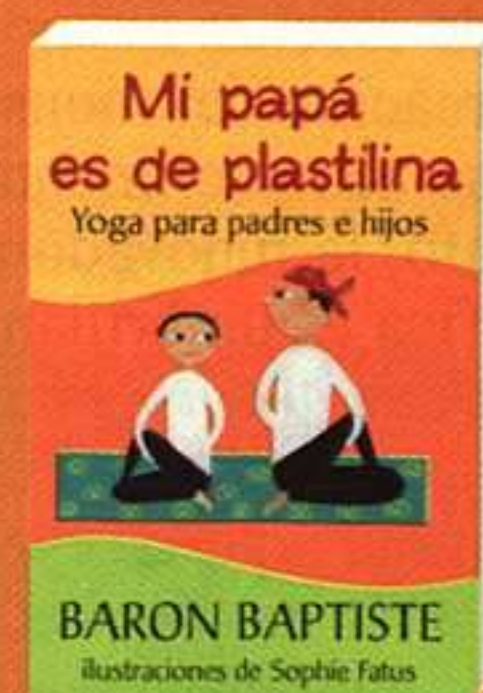
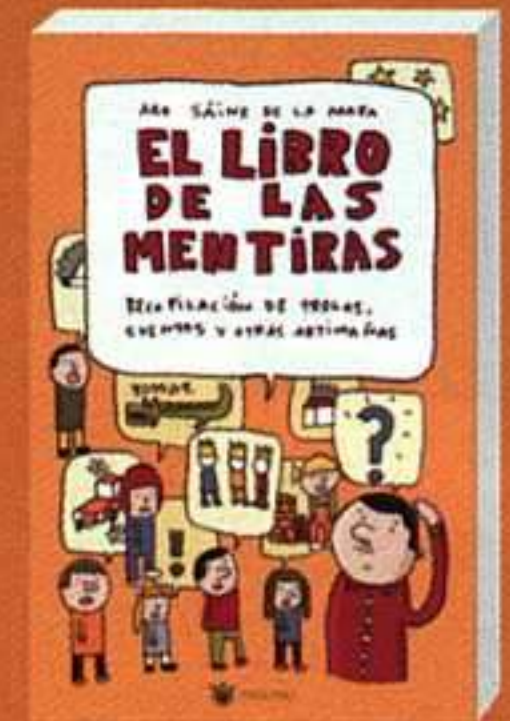
Simplificación y brillantez

En comparación con el texto de Shelley, *El doctor Frankenstein* es una de las mayores y más pueriles simplificaciones que una película «clásica» haya realizado nunca de la fuente textual de la que bebe. Porque la figura del ayudante es sólo el principio. La supresión de Walton, el narrador epistolar; la brutal esquematización psicológica que sufren varios personajes; el cambio en la fisonomía del monstruo —al que, además, no se le permite hablar, porque es «malo» y nadie debe identificarse con él; sólo, si acaso, sentir lástima—, o la adición de las secuencias finales del linchamiento y posterior incendio del molino, retuercen el origen literario del film hasta dejarlo en un mero destello. Pero el cambio más bochornoso es el que invierte por completo uno de los temas clave de la novela, el de la criatura bondadosa convertida en mala por la sociedad: cuando Fritz confunde los cere-

bros, tomando el «enfermo» en lugar del «sano». Ya antes, el doctor Waldman ha pronunciado un sonrojante discurso sobre las diferencias entre uno y otro, sosteniendo tesis deterministas contrarias a las de Shelley. Además, al equivocarse en la elección, Fritz acaba justificando el comportamiento del monstruo porque tiene un cerebro «enfermo». Pocas veces se ha introducido la moralina más reaccionaria con tanta desfachatez como en este caso.

Pero si se olvida por un momento la novela para centrarse en la obra cinematográfica como tal, ésta brilla con tal intensidad que se hace acreedora de la consideración de película mítica. Aunque se tiene la impresión de que si se ha convertido en un jalón fundamental en la historia del cine ha sido —aparte de por su carácter de máximo exponente del cine de terror de la Universal— más por la maestría de unas determinadas secuencias que por su valor como conjunto. Está compuesta por trece bloques temáticos claramente diferenciados entre sí mediante fundidos en negro, recurso habitual en la época y que se sigue utilizando en la actualidad, como prueba la interesante *Flores rotas* (2005), de Jim Jarmusch. Sin embargo, la nitidez de este esquema no encuentra correspondencia en la construcción narrativa global. Su precaria es-

Libros estimulantes y divertidos



PHILIPPE MUNCH, FRANKENSTEIN, CRUJILLA, 1997.



Otro fotograma del film de Whale, en el que Boris Karloff hace una interpretación sobrecogedora del monstruo.

estructura dramática sólo se sustenta por la presencia de una serie de escenas memorables, como la de la creación del monstruo. Si en la novela ese acontecimiento se resuelve en un párrafo, la innovadora secuencia cinematográfica es un brillante ejercicio de auténtica adaptación, pues los códigos de la imagen, tan diferentes de los literarios, encuentran aquí un medio natural para desplegarse en plenitud. El desarrollo temporal, aunque supone una dilatación respecto del original, queda justificado por la fuerza y eficacia plástica de la acción, que difícilmente habría podido desarrollarse con la misma contundencia en el texto.

Ejemplo perfecto de adecuación a las posibilidades del lenguaje audiovisual, la creación del monstruo en una noche de tormenta sirve a Whale para exhibir sus dotes de cineasta y evocar, de paso, el laboratorio de *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang. Espléndidamente planificada y mejor montada, la escena chocó de nuevo con la censura religiosa, que obligó a eliminar dos exclamaciones del doctor: «En el nombre de Dios» y «Ahora sé qué se siente al ser Dios».

No menos impactante, aunque más lírica, es la única escena rodada en exteriores, cuando el monstruo se encuentra con la niña, a la que ahoga en el lago. Este bloque contiene seguramente el plano más bello de todo el filme, en el que el monstruo se arrodilla ante la pequeña, que le muestra una flor, y al que Víctor Erice rindió homenaje con singular elegancia en *El espíritu de la colmena* (1973).

El juego expresionista de los decorados y las sombras, por su parte, remite directamente tanto a *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene, como a *El legado tenebroso* (1927), de Paul Leni, dos películas que Whale

vio antes de embarcarse en el rodaje de la que sería su obra más conocida.

Otros aspectos igualmente llamativos son la ausencia de música durante todo el metraje, salvo en los títulos de crédito; el vigor significativo del código cromático utilizado en los atuendos de los protagonistas y la sobrecogedora interpretación tanto de Boris Karloff —ocultado en los títulos de crédito iniciales mediante un signo de interrogación, como se había hecho ya en la producción teatral de 1823— y de Colin Clive en el papel del doctor, como de Mae Clarke en el de la novia. Y los más cinéfilos recordarán el plano de *El enemigo público* (1931), de William Wellman, en el que James Cagney estampaba un pomelo en la cara de la actriz.

No se deben obviar tampoco otras referencias, como las conexiones existentes entre esta película y *El Golem* (1920), de Paul Wegener, otra criatura construida por manos humanas, o la introducción del tema del doble, presente en la novela, que conectaría a ambas obras con las de autores como Guy de Maupassant o E.T.A. Hoffmann.

Dominio del lenguaje audiovisual

En un sentido más inmediato, la narración visual aparece cuajada de alardes formales: el audaz desplazamiento de la cámara mientras encuadra al padre de la niña asesinada, que puede recordar a un *travelling* análogo de *El último* (1924), de F. W. Murnau, cuando el protagonista es obligado a abandonar su trabajo de conserje y trasladarse a los urinarios del hotel; la primera aparición del monstruo, que entra de espaldas y se

va dando la vuelta poco a poco, visto en picado y con una luz directa lanzada desde la misma posición, que genera unas sombras perturbadoras en las paredes; el asesinato del doctor Waldman, en el que el único sonido audible es el de los estertores de la víctima, lo que permite comprobar cuánto ha cambiado el cine en apenas sesenta años; o la última secuencia en el molino —cuyas aspas simbolizan el destino inevitable—, alternando los encuadres abiertos con los cerrados y con tres últimos planos que se van alejando del lugar de la catástrofe... Un final cinematográficamente perfecto, que de nuevo la censura destrozó, añadiendo un epílogo en el que se ve a Henry sano y salvo en su habitación, hasta conseguir un desenlace condescendiente que deje contenta a la sociedad bienpensante que entonces como ahora necesita detener con vallas, torturar en «paraísos penales» o quemar con fósforo blanco a quienes pretenden alcanzar una vida mejor. Como el monstruo de Frankenstein, al que le fue negado todo y todos rechazaron. Por eso la desdichada criatura es hoy, más que nunca, «nuestro» monstruo. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.

Ficha técnica

Versión cinematográfica

El doctor Frankenstein

Dir: James Whale.

Prod: Carl Laemmle Jr.

para la Universal

(Estados Unidos, 1931).

Guion: Garrett Ford,

Francis Edwards Faragoh,

John L. Balderston

y Robert Florey.

Intérpretes: Boris Karloff

(el monstruo),

Colin Clive (Dr. Frankenstein),

Mae Clarke (Elizabeth),

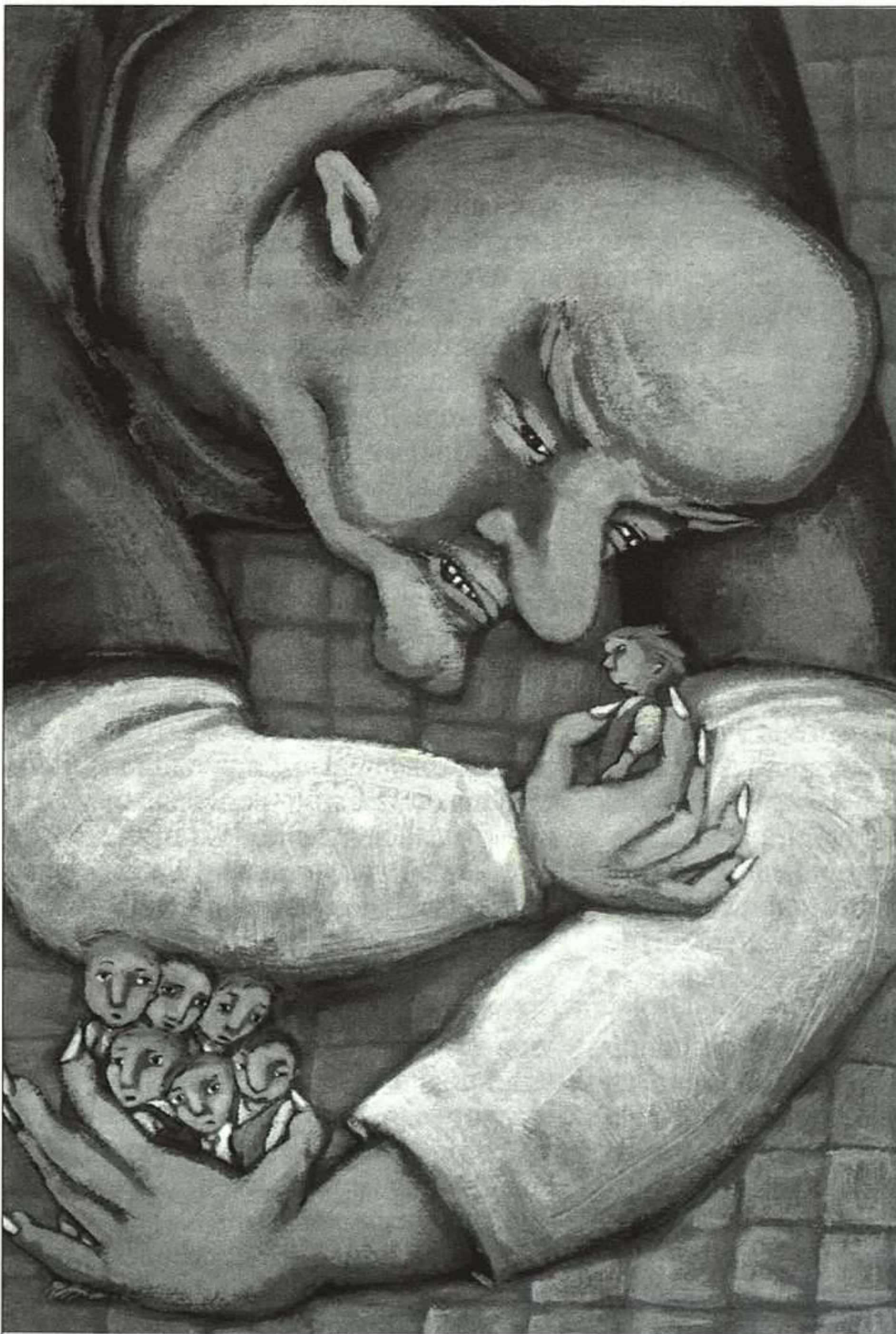
John Boles (Victor Moritz),

Edward van Sloan (Dr. Waldman),

Dwight Frye (Fritz).

«Pulgarcito», la magia y el poder

Blanca Álvarez*



CARME SOLÉ VENDRELL, «PULGARCITO» EN CUENTOS COMPIETOS DE CHARLES PERRAULT, ANAYA, 1997.



QUELOT, PULGARCITO, LA GALERA, 1998.

La escritora y periodista Blanca Álvarez defiende que a los niños se les lea, se les expliquen cuentos «cruels» como Pulgarcito, como una manera de ayudarles a conocer el horror que hay en el mundo y de ofrecerles la posibilidad de superarlo, de encontrar la magia libertadora.

Rachid y Ahmed nunca se vieron como héroes. Ni siquiera durante las treinta y seis horas de incierta y peligrosa travesía del Estrecho. Ninguno se imaginó a sí mismo como Simbad. Tampoco culparon de la desgracia, de abandonar su casa, de no poder estudiar, soñar o jugar como correspondía a sus 14 y 15 años, a su padre; no recordaron al abuelo como a un monstruo por ayudarlos a pagar aquellos pasajes clandestinos. Los necesitaban para que la gran familia pudiera comer con el dinero que ellos enviarían desde ese lugar donde el oro mana como un río poderoso.

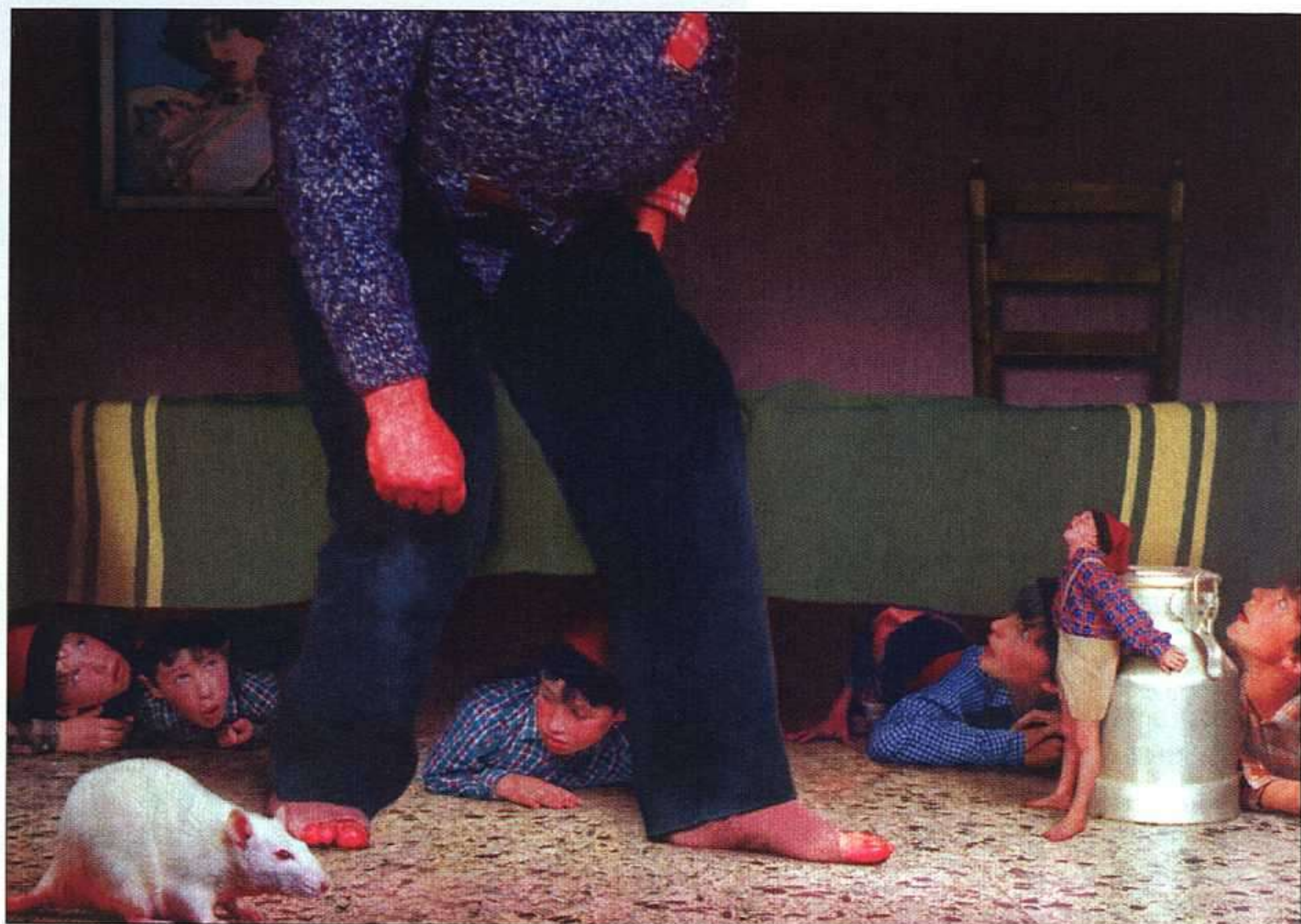
Por desgracia, no se identificaron con Jasón y sus marinos en busca del Vello de Oro.

Cuando la pequeña Muo vio, por última vez, la espalda de su padre mesándose los cabellos y sin atreverse a besar sus mejillas, no se sintió princesa de ningún cuento, ni logró imaginar el horror de los burdeles a donde la llevaban bajo falsas promesas. Tampoco concibió un razonable odio por la madre angustiada que bendijo su frente con las cuentas del rosario budista. Los más pequeños de la familia necesitaban pasar el duro invierno y a sus padres les habían prometido un futuro de trabajo para la mayor, Muo, de 13 años. Tal vez, en su memoria genética guardara recuerdo de todas las niñas vendidas por un cesto de sal.

Sus padres le ofrecían una posibilidad de sobrevivir y encontrar un marido protector, un futuro diferente. Un dulce final de cuento feliz.

Amin intentó portarse como un hombre cuando salió de la conocida aldea abrasada por la sequía. A los 11 años no existe infancia para oponerse al horror. Apenas unos minutos más tarde, ataron sus manos y sus pies con argollas de esclavo y caminó hacia un desconocido infierno sin conocer siquiera el truco de ir dejando diminutos guijarros por el sendero para encontrar el camino de regreso. Apenas levantaba del suelo un palmo más que Pulgarcito.

La humanidad pocas veces se ha permitido el lujo de la ternura. Sin embargo, cuando las condiciones son propicias, los niños constituyen el fruto sagrado de toda comunidad y disfrutan todos, desparasitándose mutuamente, abrazándose o contándose remotas historias capaces de



PERE FORMIGUERA, EL PETIT POLZET, BARCANOVA, 1994.

explicar a los más jóvenes el largo cordón donde se anudan todos. La humanidad no es perversa ni violenta si no se ve abocada a ello. Todos los antropólogos han coincidido en señalar lo tiernos y amorosos que se manifiestan con los suyos los últimos habitantes inocentes del Amazonas.

Pero cuando las condiciones no son favorables, la misma humanidad sigue el instinto de supervivencia más elemental: salvar al mayor número posible de miembros de la tribu y favorecer a quienes mejores condiciones de supervivencia presenten. Para ello se ha utilizado desde los albores de la civilización la religión, los chamanes, los interdictos y todo cuanto proviniera de los rituales salvadores.

El sacrificio de los hijos al dios de turno para que bendijera al grupo con cosechas, no debería escandalizar, por ejemplo, al pueblo judío, que lo practicó en tiempos siguiendo las costumbres de otros pueblos semitas.

Y todo, tanto lo bueno como lo malo, desde siempre, el hombre lo ha ritualizado fijándolo en la literatura, sea ésta la Biblia o la recopilación, oral o escrita, de la memoria colectiva. Las normas y pautas de comportamiento, las deseadas, se fijaron en los héroes que protagonizaban las historias, y todos aprendían de la imitación de esa figura referencial a la que aspiraban a imitar. Ya Aristóteles dejó constancia de tal necesidad cuando afirmaba en su *Poética*: «El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por imitación adquiere sus primeros conocimientos».

Habrà de revisarse, entonces, qué tipo de imitaciones ofrecemos a nuestros hi-

jos, qué tipo de héroes fijaran su formación. María Zambrano, aseguraba: «Cada época puede medirse por la calidad ética de sus héroes».

Cuentos como transmisión de experiencia

Y llegamos a la probable crueldad del relato de *Pulgarcito*. ¿Es necesario leer a nuestros hijos un historia de padres depravados capaces de llevar a sus hijos al matadero? ¿Las historias crueles escuchadas en la infancia no les mostrarían lo peor del mundo y los tornaría agresivos? ¿No terminarían viendo a sus propios padres, no como alguien protector, sino como asesinos en potencia con el poder añadido de ser adultos?

Javier Gomà Lanzón, señala en su ensayo: *Imitación y experiencia*: «Los niños tienen miedo porque carecen de experiencia... No hay nadie que no estime la experiencia de la vida como un tesoro escondido, porque nada puede reputarse superior al arte de saber ser, hacer y gobernarse en la vida». La literatura, podríamos añadir, ha sido, desde sus orígenes, una fuente inagotable de transmisión de otras experiencias, algunas de las cuales sólo llegan hasta nosotros gracias a ella. Tamizada, orlada de lírica; también cruel e irrevocable.

Cuando los padres de Pulgarcito envían a sus hijos a morir en el bosque, tratan tan sólo de evitarles una muerte feroz por inanición. Pueden equivocarse, tal como se deduce del primer regreso cuando todos comen la carne comprada; puede parecer, a nuestros ojos y siempre que olvidemos las historias paralelas en nuestro tiempo, antinatural y feroz la postura de los padres. Sin embargo, el

primer aprendizaje para leer literatura es enseñar al lector a colocarse en el lugar, tiempo y cultura donde se ubica la historia, tal vez desde ese lugar apreciáramos compasión y no crueldad, en la decisión de esos padres hambrientos. Del hambre en Irlanda en el siglo XIX han llegado crónicas de padres que ahogaban a sus hijos para evitarles el dolor del hambre o de cómo los embarcaban en bodegas inhumanas con la esperanza de encontrar pan en América.

Del mismo modo, en multitud de lugares del mundo, los adultos se ven abocados a mantener prácticas que, a este primer y dulce mundo lo escandalizan.

¿Cómo voy a leer a mis hijos el cuento de *Pulgarcito*? Creerán que los padres son unos monstruos; resulta innecesario y demasiado cruel. Claro que a esos niños tampoco se les habla del turismo sexual realizado desde ese dulce mundo al otro, ni de las guerras que provoca la misma edulcorada y exquisita sociedad para obtener materias primas capaces de mantenerlos calientes en invierno y poder leer hermosos y limpios cuentos a sus retoños, mientras otros niños, en esas guerras provocadas, ejercen de soldados drogados o esclavas sexuales.

Se limpia el mundo de los niños del horror, pero no se libera al mundo donde habitarán el mismo horror. Los hijos del primer mundo crecen entre falsos algodones, falsos porque violencias terribles los acechan en sus propios hogares, sin saberse responsables o, cuando menos, cómplices o responsables, de la ignominia que envuelve al mundo y a otros niños. Tal vez, una justicia negra y nada poética, termine por alcanzarlos en sus hermosas y decoradas guarderías cuando algún desesperado de la infamia encuentre una rendija para inmolarse con una bomba pegada a su costado.

La desgracia, la calamidad y el horror, forman parte de nuestra vida, resultan cotidianas, conocidas y cercanas. El mundo, en múltiples ocasiones, se presenta ante los niños como una casa de chocolate envenenada. Sin embargo, no les leemos a *Pulgarcito*, nos parece obsceno *Barba Azul*, incorrecto *Piel de Asno*... Los obligamos a vivir encerrados en una esquizofrenia compleja entre lo correcto y manipulado y lo oculto y negado que podría servirles como modelo.



MIGUEL ÁNGEL PACHECO, PULGARCITO, CÍRCULO DE LECTORES/PERSPECTIVA EDITORIAL CULTURAL, 2001.

La magia desde el horror

Curiosa barrera esa de mirar sospechosamente a *Pulgarcito*. Propongamos una doble mirada diferente sobre el tradicional relato de este héroe que, para empezar, ni reúne los requisitos propios de quien puede salir victorioso ni se resigna al *fatum* asignado.

El horror que figura en todos los tradicionales cuentos, no infantiles sino colectivos por más que ahora se tilden de infantiles, ni era gratuito ni pretendía generar pánico entre los lectores. Antes bien, ofrecía una posibilidad a sus lectores. En el fondo, trataban de decir: el mundo es duro y hasta cruel, has de vivir en él, pero sólo si te adentras en ese horror, conociéndolo y pretendiendo vencerlo, lograrás, no sólo sobrevivir, sino superarlo.

Al igual que *Pulgarcito*, ninguno de los niños puestos como ejemplo al principio condena a sus padres por crueles, la vida es así, parece decir, y por ello, porque «es así», toma fuerzas de donde parece no haberlas para cambiar ese destino.

He ahí la diferencia: en la literatura no se esconde el horror, pero se ofrece la posibilidad de superarlo y encontrar la magia libertadora sumergiéndose en él. Y *Pulgarcito* es el conductor más idóneo para transmitir tal mensaje.

No se trata de evitar el horror donde se habita; cubriendo con amables velos la realidad, ésta no se transforma sino que termina por pudrirse, por revolverse contra quien la niega. Por el contrario, si no se oculta la desgracia y sus consecuencias, quien se vea inmerso en ella podrá encontrar el valor suficiente para buscar una salida.

El novelista, el cronista tradicional, no escribe «la verdad», fábulas una mentira capaz de inquietar al lector y ayudarlo a comprender, o, cuando menos, a mirar desde otro lugar el mundo donde habita. En cierta medida, el escritor contradice al gallo del conde Lucanor que, escarbando entre la basura tropieza con un zafiro y, tras comprobar que no sirve como alimento, lo desecha. El zafiro que muestra la metáfora del escritor, se desliza al alcance del lector para que lo utilice como le parezca oportuno.

Además, las historias han de provocar en el lector *inquietud*. Amélie Nothomb, afirma: «Un libro es un detonador que sirve para hacer reaccionar a la gente». Los miles de lectores de los nuevos multiventas, leen como evasión, para olvidar... Una mercancía ofrecida como tributo al ocio capaz de devolverlos a la voraz máquina competitiva donde trabajan, se hipotecan y malviven. En el caso de la literatura infantil, el daño puede ir más allá: se pueden crear generaciones incapacitadas para saber enfrentar la dificultad y transformar la realidad, sin figuras de referencia, ni en la vida ni en sus lecturas, que le sirvan como referente para crecer.

El antihéroe

Ni hermoso, ni fuerte. Visto por los suyos como inferior y dada la importancia que la mirada de los otros tiene sobre la conciencia de SER de quien es mirado, nuestro protagonista debía darse por vencido de antemano.

Sin embargo, es un *personaje de carácter*. Al igual que otros representantes de esta tipología: no se resigna a ser quien se espera que sea; tampoco acepta el designio del destino ni se deja arrastrar por él como lo hacen sus hermanos: «... Cuando los niños se vieron solos, se pusieron a gritar y a llorar con todas sus fuerzas». Actitud muy propia, por ende, de los personajes en estos relatos: las princesas duermen y aceptan la espera de quien habrá de liberarlas; Bella cumple la condena de su padre como si resultara inevitable...

En cierta manera, responden al esquema de que «otro» encontrará la salida y aguardan desde la pasividad. Sumidos en la confianza de un *Deus ex machina* que decida por ellos.

En las tragedias de Eurípides, todos los personajes se someten a ese designio: el autor llena el escenario con prototipos atormentados, inmersos en multitud de conflictos que, finalmente, los abocan a un callejón sin salida. En ese momento, los dioses deciden intervenir y, al modo de guardias de circulación, deciden quién hace qué tras señalar el lugar que corresponde a cada cual. Los personajes, sencillamente, se limitan a obedecer el mandato divino.

En este caso, los personajes se limitan a cumplir su destino; asumen aquello que se espera de ellos y lo cumplen: *personajes de destino*.

Nuestro Quijote representaría, tal como defiende Rafael Sánchez Ferlosio, la opción opuesta: opta por ser y realizar aquello que cree que le hará feliz: busca la felicidad, aun cuando no la encuentre, eso termina siendo secundario. «Si no puedo ser el caballero que sueño ni vivir en el mundo ideal al cual aspiro, me refugio en la locura y reinvento la realidad y a mí mismo.»

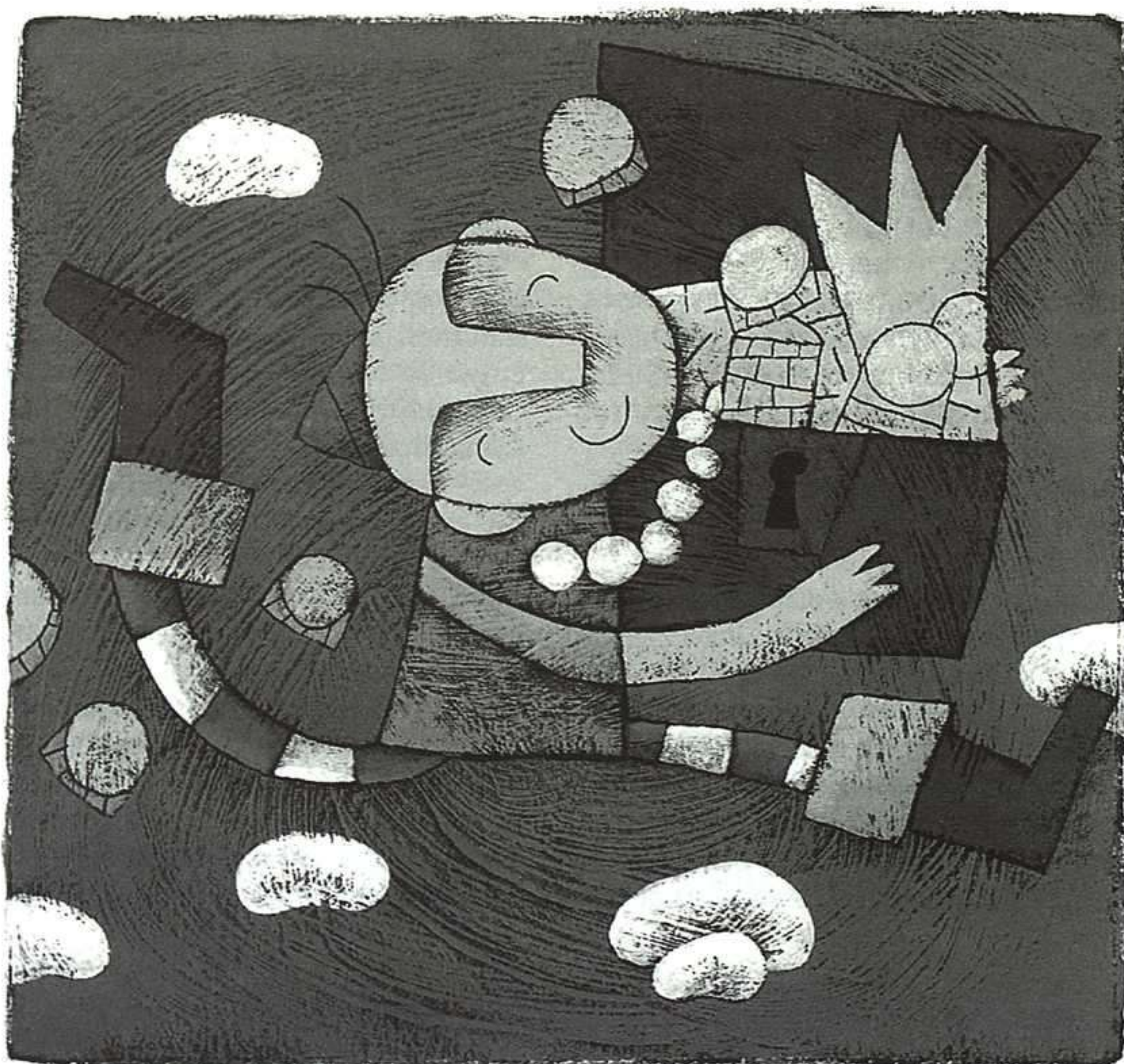
Exactamente la postura de Pulgarcito. Conoce las intenciones de los padres, «... habiendo oído desde su cama que hablaban de cosas serias, se había levantado despacio y se había deslizado debajo del

taburete de su padre para escucharlos sin ser visto». De alguna manera, resulta más consciente de la «realidad» que sus hermanos, quienes duermen a pierna suelta. La misma realidad que lo lleva a no culpar a sus padres por la terrible decisión tomada y, por tanto, a no revolverse ni contra ellos ni contra el destino: opta por intervenir, a hurtadillas y de manera eficaz. Busca guijarros para esconderlos en sus bolsillos. Cuando eso no resulta suficiente puesto que regresan al mismo lugar del bosque en un segundo intento, utiliza su propio pan. Se arriesga en una apuesta total. Actúa como un héroe generoso y sin vanidad.

Tampoco se deja amilanar por el ogro, su esposa y sus hijas. Utiliza el ingenio para sobrevivir y salvar a sus hermanos. Además, sabe ya, recorrido su camino de iniciación, que el regreso al hogar sólo puede efectuarse si él mismo aporta la solución a la pobreza. Por eso regresa cargado con el oro del ogro. «Acomodó a toda la familia.»

Como esperan los padres de los niños enviados en pateras a la búsqueda del Ogro occidental y sus tesoros. ■

*Blanca Álvarez es escritora y periodista.



QUELOT, PULGARCITO, LA GALERA, 1998.