

CHARLES PERRAULT

Perrault y el cine: una alianza fracasada

por Juan Antonio Pérez Millán*

Muy pobres han sido los resultados de las adaptaciones al cine de los cuentos de Perrault. De hecho, en opinión del autor del artículo, el séptimo arte ha desaprovechado el potencial de la obra del escritor francés, y ha extraído de ella los aspectos más moralizantes mientras desaprovechaba los más imaginativos o irónicos. La explotación de la mina Perrault empezó con el cine mudo y Méliès, y la influencia de sus argumentos se puede rastrear en películas tan actuales como Pretty Woman. Sin embargo, ha sido el mago Disney el que ha acaparado el legado de Perrault. Ahí están para demostrarlo Cenicienta y La Bella Durmiente que, junto a Piel de Asno de Jacques Demy, constituyen las tres adaptaciones clásicas de los Cuentos al cine.



Disney hizo una adaptación de Caperucita Roja en 1934, titulada *The Big Bad Wolf* (El Lobo Feroz).



La Bella Durmiente (1959), la última adaptación de un cuento clásico de hadas que realizó Disney antes de morir.



Cartel (a la izquierda) de *Érase una vez...* (1950), de A. Cirici Pellicer, versión española de *Cenicienta*. *Maléfica* (a la derecha) un personaje clave en la versión Disney de *La Bella Durmiente*.

No parece que la obra literaria del alto funcionario francés del s.XVII haya tenido demasiada suerte a la hora de travestirse con el ropaje de las imágenes en movimiento. Y no tanto porque las versiones hayan sido más o menos abundantes, ni por los clásicos problemas de fidelidad literal —particularmente espinosos y superfluos en este caso, puesto que las propias fuentes de inspiración del escritor eran ya extraordinariamente variadas y confusas—, sino porque el cine, en general, da la impresión de haber entrado a saco en su obra con el firme propósito de extraer de ella los aspectos más moralizantes, mientras desaprovecha los más imaginativos con unos tratamientos que rozan con frecuencia —y en ocasiones invaden escandalosamente— el terreno de la cursilería.

Es cierto que el propio Perrault daba pie a la primera de esas perversiones con actitudes como la reflejada en el prólogo a la cuarta edición conjunta de sus *Cuentos en verso*, donde intentaba justificar su tardía dedicación a un género tan poco respetado entonces con afirmaciones encaminadas a demostrar su valor ejemplarizante: «Mis fabulitas son más dignas de contarse que la mayor parte de los cuentos antiguos...si se miran por el la-

do de la moraleja, cosa principal en toda clase de fábulas y por la que deben haber sido compuestas... La mayor parte de las fábulas que nos quedan de los antiguos no fue hecha más que para agradar, sin consideración a las buenas costumbres, que descuidaban en gran manera!»... Pero el cine, que ya de por sí suele extremar las precauciones cuando se dirige a los niños —y no precisamente por obediencia a la norma evangélica de «no escandalizar a los más pequeñuelos», sino por un acendrado afán comercial de no perder clientela por motivos de ideología— ha tomado al pie de la letra esas intenciones de Perrault y ha construido con frecuencia, a partir de sus cuentos, rancios monumentos a la moralina, la mojigatería y la más reaccionaria de las concepciones «pedagógicas».

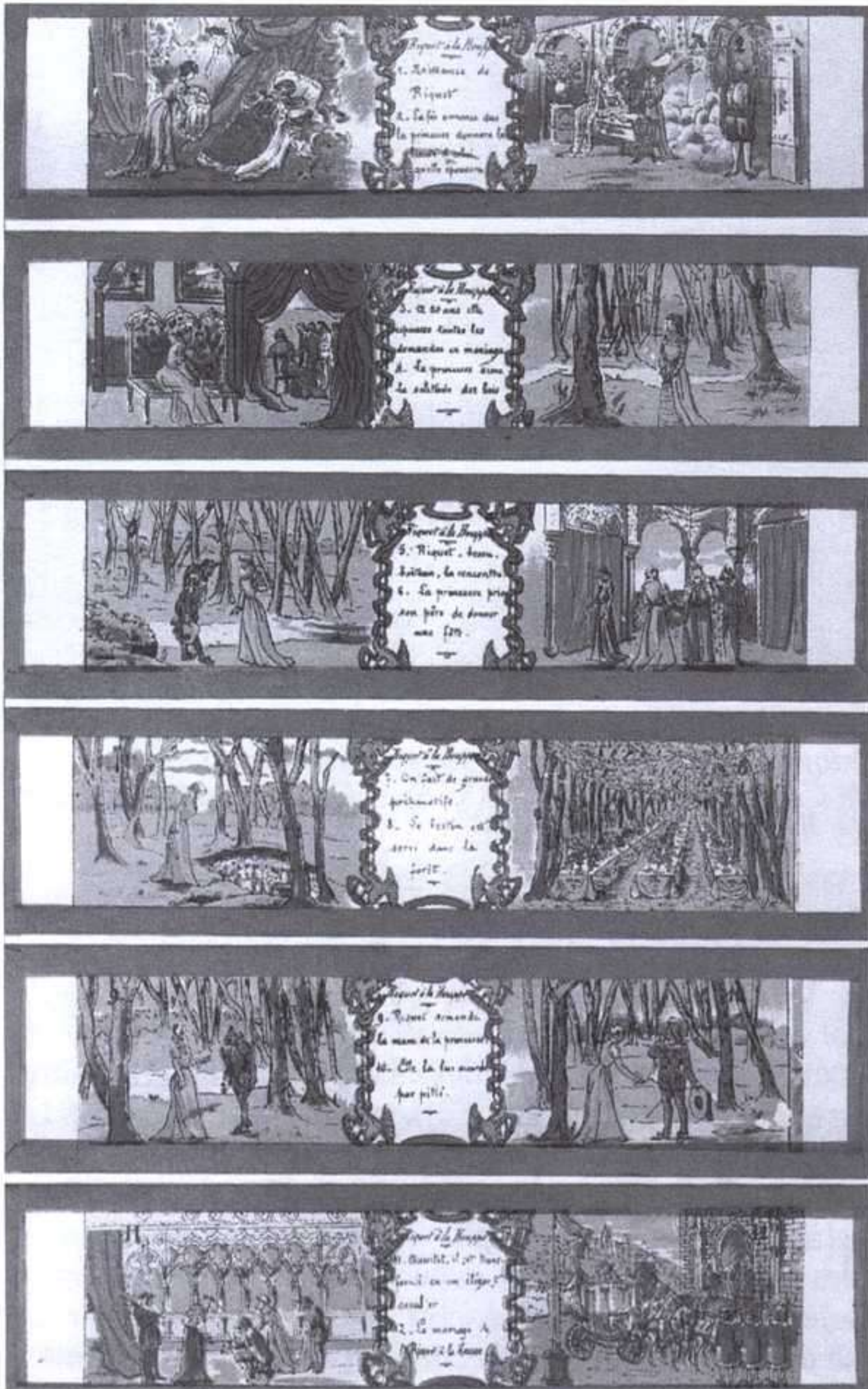
Fantasia y animación

Esos motivos podrían explicar también, al menos en parte, el predominio de las versiones de los cuentos de Perrault en dibujos animados sobre las realizadas en imagen *real* o con actores. Aunque hay datos de adaptaciones muy primitivas² —el propio George Méliès, en quien muchos historiadores ven hoy

al primer adalid del cine *fantástico*, frente al *documentalismo* de los Lumière, filmó una *Caperucita Roja* ya en 1901 y una *Cenicienta* en 1912, entre otras, y hay noticias de un *Barba Azul* de 1901, por ejemplo—, el momento de mayor abundancia de adaptaciones de Perrault coincidirá con el del auge del cine de animación como género independiente y rentable. Y, salvo muy contadas y honrosas excepciones, la costumbre ha identificado los dibujos animados con la infancia —o, lo que a veces es peor, con la familia como núcleo consumidor de imágenes—, haciéndolos equivalentes de didactismo barato y convirtiéndolos en vehículos privilegiados para el adoctrinamiento masivo en los *valores* establecidos.

También hay que tener en cuenta, sin embargo, que el propio carácter maravilloso de cuentos como los de Perrault los hace especialmente proclives al uso de la animación en las adaptaciones, ya que ésta permite superar con más facilidad los obstáculos materiales que plantean las localizaciones o los decorados *reales* a la hora de plasmar muchas de las situaciones mágicas o fantásticas de las que están llenos los relatos originales. Así se comprende que, una vez enfriada la pasión inicial de los pioneros del cine

CHARLES PERRAULT



Colección infantil de cristales para la linterna mágica (izquierda) que ilustra el cuento Riquete el del Copete. Imagen (a la derecha, arriba) de Cenicienta (1912) de Méliès. Fotograma de El mensajero (1971) de Joseph Losey.



—encabezados por el citado Méliès— por los trucos físicos y de cámara, y hasta llegar al reciente furor comercial por los efectos especiales de todo tipo, buena parte de esa extensa franja temporal intermedia haya sido ocupada por los dibujos animados, como forma más adecuada de materializar la imaginación de los cuentistas.

Walt Disney, desde el principio

Es muy significativo, por ejemplo, que el inevitable Walt Disney —que iba a acaparar en su periodo de esplendor el legado de Perrault con largometrajes como *Cenicienta* (1950) y *La Bella Durmiente* (1959)— hubiese iniciado su carrera de la mano del escritor francés: de las seis brevísimas piezas realizadas en 1922 en Kansas —cuando empezaba a

trabajar, todavía por cuenta ajena, antes de trasladarse a Los Angeles— y conocidas bajo el título genérico de «*Laugh-ograms*», la mitad estaban directa y expresamente inspiradas en Perrault, aunque resumidas y muy retocadas para amoldar sus argumentos al carácter de complemento para proyecciones locales que tenían aquellas pelucitas incipientes (*Caperucita*, *El Gato con Botas* y *Cenicienta*).

Más tarde, vendría una nueva utilización del personaje de Caperucita Roja, en 1934 —integrada esta vez en la trama de *El Lobo Feroz*, como víctima perseguida por el protagonista y salvada en última instancia por el más práctico de los «tres cerditos»— y una infinidad de alusiones a figuras extraídas de los relatos de Perrault pero situadas en contextos argumentales muy diferentes, como consecuencia de la típica estrategia dis-

neyana de ir puliendo progresivamente los personajes a través de distintas películas y mezclar y reiterar hasta la saciedad los que resultaban más atractivos. Estrategia que culminó recientemente —mucho después de la muerte del fundador y de la completa industrialización de su imperio— en esa especie de apotheosis de «estrellas invitadas» de la animación que es *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*³ (1981).

Un filón comercial

Entretanto, Hollywood había picoteado también en los cuentos de Perrault para extraer de ellos proyectos muy diferentes. Así, *La Cenicienta* conoció en la época del cine mudo versiones como la de James Kirkwood, *Cinderella* (*La Huerfanita*, 1914) protagonizada por

Mary Pickford, o *Ella Cinders* (*La Cenicienta de Hollywood*, 1926), de A.E.Green. Pero sería mucho más tarde, tras el pleno asentamiento del sonoro, cuando se produjera una segunda oleada de adaptaciones, tanto de imagen real como en dibujos, que en general se limitaban a aprovechar el conocimiento masivo de los argumentos de los cuentos —y su carácter legal de obras de «dominio público» por las que, obviamente, no había que pagar derecho alguno— para sacarles partido comercial ofreciendo puras *ilustraciones* mecánicas, sin el menor interés por elaborar cinematográficamente los aspectos imaginativos y plásticos sugeridos por los textos originales, o bien *variaciones* más o menos delirantes, en las que el puro esquema narrativo y muy pocas veces su significación servía de pretexto para distorsionarlo a placer, hasta hacerlo encajar en las convenciones de los géneros más insospechados.

En este apartado caben desde varias versiones más de *Barba Azul* —la de Jean Painlevé de 1937, hecha con muñecos de plastilina, o la de Christian-Jaques en 1951— hasta el blando tratamiento romántico y musical que Charles Walters dio a *La Cenicienta* en 1955 con *La zapatilla de cristal*, en el apogeo de la actriz Leslie Caron. O la penúltima obra en la filmografía del coreógrafo Busby Berkeley como director, *Cinderella Jones* (1946), con Joan Leslie. O Tom Thumb (*El pequeño gigante*, 1958), versión efectista de *Pulgarcito* a cargo de George Pal. También en Italia hubo, entre otras, una *Bella Addormentata*, en 1942 y en Francia un *Pulgarcito* (1972), de Michel Boisrond, con Marie Laforet como protagonista.

Hasta España había llegado, y bastante pronto, la influencia del rey de los dibujos animados, y ya en los años 40 hubo un intento de imitar las famosas *Silly Symphonies* (*Sinfonías tontas*), llevada a cabo por Salvador Mestres en varios cortometrajes de animación, entre ellos un *Pulgarcito*. Poco después, la productora Chamartín puso en marcha otro proyecto, que tras su desaparición recogería Estela films, de filmar *Cenicienta*, con el título de *Érase una vez*, utilizando el autóctono y perecedero procedimiento llamado «cinefotocolor». Lo dirigió A. Cirici Pellicer y se encargaron de la ani-



Fotogramas de *La Bella Durmiente* de Disney (izquierda, arriba); *Piel de Asno* de Demy (derecha); *Cenicienta* de Disney (abajo, izquierda y derecha)

mación dos equipos de dibujantes coordinados por José Escobar y Juan Ferrándiz. Y si en 1947, José María Aragay había ensayado una aproximación a *Caperucita Roja* con personajes reales —interpretados por Goyín Rubens y Pilar Calderón—, en una pintoresca producción cuyo rodaje hubo de prolongarse durante tres años, con muy pobres resultados, años más tarde, en pleno fervor de la transición, Luis Revenga y Aitor Goiricelaya se atrevieron con una disparatada versión satírica del cuento, titulado ahora *Caperucita y roja* (1976) y confiando el papel de lobo a Patxi Andión, flanqueado por Esperanza Roy y Victoria Abril. Aunque para delirio argumental, el del mexicano Roberto Rodríguez que, en 1962, puso en pantalla



Caperucita y sus tres amigos, también con actores y con la particularidad de que el lobo era ahora un guardia forestal y la abuelita lo invitaba a tomar café...

La enumeración sería interminable y, seguramente, inútil, pero para explicar el sentido de esa explotación intensiva de unos personajes y unos esquemas argumentales sobradamente conocidos basta citar dos casos extremos muy diferentes. En 1960, el director norteamericano Frank Tashlin, que desde hacia cinco años explotaba con éxito la vis



Fotograma de *Piel de Asno* (1970) de Jacques Demy, un empalagoso monumento a la cursilería.

cómica y el gusto por la gesticulación exagerada de Jerry Lewis, no tuvo inconveniente en hacerle interpretar una enloquecida versión masculina de *Cenicienta* en *Cinderfella*. La idea podría haber sido muy sugerente, pero la pareja se limitó a fabricar un producto convencional, con algunas situaciones divertidas, aunque sin ahondar en las posibilidades que ofrecía la inversión de un papel clásico y cargado de tópicos.

Y ya como descarada utilización de las posibilidades comerciales de un nombre mítico, cuando el realizador italiano Francesco Rosi adaptó, en 1967, una poética fábula napolitana del XVII —con Sofia Loren y Omar Shariff—, titulándola alusivamente *C'era una volta* (*Erase una vez*, aunque en España se distribuyera como *Siempre hay una mujer*), la Metro-Goldwyn Mayer se encargó de hacerla llegar a todo el mundo bajo el título internacional de *Cenicienta a la italiana*. Para ello se valió quizá del hecho, sorprendentemente erudito, de que el guión de Rosi estaba basado en la recopilación de leyendas *Lo cunto de li cunti*, de Giambattista Basile, publicada

en 1634 y conocida como *El pentamerón*, que había sido precisamente una de las fuentes de inspiración de Perrault para su *Cenicienta*...

Préstamos anónimos

En el terreno de las utilizaciones alusivas, tendría mucho más interés, aunque excede desde luego los límites de esta reseña, rastrear las huellas de personajes y situaciones popularizadas por Perrault en películas que formalmente no tienen nada que ver con su mundo. En su interesante estudio sobre el autor⁴, Emilio Pascual hace una expresa referencia al cine cuando, a propósito del final de *Pulgarcito* dice que le recuerda al de una memorable película de Joseph Losey, *El mensajero* (1971). Han sido numerosos los críticos que trataron de explicar el estruendoso éxito de una película como *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1989), además de por el atractivo de sus intérpretes —Julia Roberts y Richard Gere—, por el hecho de que su historia era, en el fondo, una peculiar

adaptación de *Cenicienta* al vistoso universo de los *brokers* y las prostitutas de Hollywood. Si bien se mira, tras un relato tan fascinante como el de Josep L. Mankiewicz en *La condesa descalza* (1954), con Ava Gardner y Humphrey Bogart, laten los ecos de la peripecia de una pobrechica que escala hasta la cúspide de la *aristocracia* contemporánea merced al impulso de un príncipe que la ha elegido entre las cenizas de un misero tugurio ... Sólo que el genio de Mankiewicz fue capaz de invertir la moraleja triunfalista, haciendo que, una vez convertida en princesa —y descubiertos los sinsabores que ese papel proporciona—, la protagonista añorase profundamente los tiempos en que vagaba libre con los pies desnudos...

Más directamente relacionados con su origen, pero aplicándoles también a contextos muy diferentes, están los numerosos intentos de leer una leyenda como la de Barba Azul, no sólo en el sentido clásico de «castigo a la curiosidad de las mujeres» —como parece desprenderse de la moraleja de Perrault—, sino convirtiendo al protagonista en prototipo de

una especie de *serial killer* de esposas, como había apuntado Ernst Lubitsch en *La octava mujer de Barba Azul* (1938, con Gary Cooper y Claudette Colbert), y antes aún Alexandre Korda en *La vida privada en Enrique VIII* (1933, con Charles Laughton), e insistirían más tarde Edward Dmytryk en *Barba Azul* (1972, con Richard Burton) o Robert Stevenson en *El fantasma de Barba Azul* (1968, con Peter Ustinov), otra vez desde la factoría Disney.

Naturalmente, la posibilidad de interpretar en clave de cuentos clásicos muchos de los relatos de gran éxito en cine estriba en el hecho comprobado de que aquellos —independientemente de quién sea su autor o de la forma concreta en que se hayan popularizado— poseen unos esquemas narrativos de valor casi universal, presentes de un modo u otro en muy diversas culturas y que, remitiéndonos al fondo mismo de experiencias ancestrales o infantiles, activan la imaginación y las emociones del lector/espectador de épocas muy diferentes. Por eso sería abusivo extender sin más ese mecanismo de interpretación a películas de estructuras muy similares, adjudicándole a Charles Perrault —o a cualquier otro de los grandes autores clásicos que acuñaron con fortuna las formas que hoy conocemos— una influencia que quizá solo indirectamente han podido tener.

La oportunidad perdida

Más extraño resulta, desde luego, que entre tantas versiones chatas, acomodaticias o simplemente oportunistas, el cine no haya querido a sabido aprovechar la veta más enjundiosa, sugerida por las interpretaciones que, desde el psicoanálisis y disciplinas afines, han ofrecido de los cuentos de Perrault diversos autores como Bruno Bettelheim⁵. Si la mayoría de las adaptaciones cinematográficas ignoran olímpicamente la ironía y los matices sarcásticos que a veces compensan el moralismo de los textos originales, y si los escasos finales trágicos de algunos cuentos son suprimidos sin más, o modificados para sustituirlos por versiones más edulcoradas —como en el caso de *Caperucita Roja*—, en el campo de la



También se puede rastrear el argumento de Cenicienta en *La condesa descalza de Mankiewicz*.

interpretación del significado latente que pueden contener muchos personajes, la mayoría de las situaciones e incluso bastantes de los objetos *mágicos* presentes en los cuentos de Perrault, el silencio es desolador.

Frente a ese desdén, probablemente intencionado, de la industria convencional, ha sido el cine pornográfico el que se ha lanzado con avidez —en cuanto la

proliferación de aparatos de vídeo doméstico le ha permitido salir del gueto en que lo había recluido la moral imperante— sobre los cuentos de hadas, para extraer de ellos versiones explícitamente sexuales. Y junto a variantes más bien cutres y previsibles de *Blancanieves* y *los siete enanitos*, la propia *Caperucita Roja* o *La Bella Durmiente*, la gran superproducción en este particular subgé-

nero fue, precisamente, *Cenicienta*, rodada en 1992 por Paul Thomas, con la desaparecida Savannah como protagonista y las populares P.J. Sparxx y Raquel Darrian en el papel de las hermanastras. Película ésta de más de tres horas en total —distribuidas en dos partes—, con todo lujo de decorados, vestuario, algún insólito efecto especial y hasta música clásica en los momentos decisivos... Por desgracia, ese derroche de medios no se apoya en un guión inteligente, ni sirve coherentemente a la subversión de los esquemas clásicos, sino que se resuelve con la zafiedad habitual en este tipo de películas, en las que el argumento no suele ser más que un pretexto para engarzar interminables demostraciones anatómicas.

Tres adaptaciones clásicas

Así las cosas, puede decirse que la gran aportación de Charles Perrault al cine se resume en los tres títulos que han alcanzado mayor notoriedad y que son, precisamente, los que de forma más directa se reconocen inspirados en él, aunque después lo traicionen de un modo u otro: *Piel de Asno* (1970) de Jacques Demy; y *Cenicienta* (1950) y *La Bella Durmiente* (1959), de Walt Disney.

Piel de Asno es, al mismo tiempo, la única adaptación notable extraída del ciclo de cuentos en verso y la que más a fondo juega la baza de los actores reales, frente al predominio de los dibujos animados. Jacques Demy había iniciado su carrera en el campo de la animación

—de la mano de Paul Grimaut—, pero con su primer largometraje, *Lola* (1961), se afilió fugazmente al movimiento alternativo de la *nouvelle vague*, abandonándolo enseguida para entregarse con denueno a la elaboración de comedias musicales más azucaradas, con las que obtuvo resonantes éxitos: *Los paraguas de Cherburgo* y *Las señoritas de Rocheford*.

Tras una fallida experiencia americana, Demy regresó a su Francia natal para adaptar dos cuentos clásicos: *El flautista de Hamelin*, encarnado por el cantante Donovan, y *Piel de Asno*, con una Catherine Deneuve tan estirada y relamida como de costumbre, y que aquel año consiguió desesperar al mismísimo Luis Buñuel en *Tristana* (en el fondo, otra *Cenicienta* indirecta y particularmente perversa). Como era de temer, Demy, que confesó haberse inspirado para la iconografía de su *Piel de Asno* en las ilustraciones tradicionales de los cuentos infantiles y, a la vez, en el arte *pop*, con una inusitada pasión por los anacronismos, acabó construyendo un empalagoso monumento a la cursilería, digno de figurar, por numerosos motivos —interpretación, decorados, números musicales, efectos etc.—, en las antologías del peor gusto.

Walt Disney, por su parte, que se preocupó de hacer constar expresamente la autoría de Perrault como fuente directa de sus dos obras mayores, volvió a elegir con *Cenicienta* el formato de larga duración para adaptar cuentos clásicos—tras los buenos resultados que le habían proporcionado *Blancanieves y los siete enanitos* en 1937 y *Pinocho* en 1940— y cosechó con ella uno de los mayores éxitos de su carrera. Él mismo lo explicaba alegando que se trata del «más célebre cuento de hadas de todos los tiempos» y, fiel a su creencia en un universo de buenos contra malos, remachaba: «El secreto consiste en que todo el mundo apoya fervientemente a Cenicienta y al Príncipe». Algunos estudiosos han subrayado que Cenicienta es la más activa de las heroínas del cine de Disney y la única de ellas que se esfuerza por conseguir que ocurran las cosas, en lugar de dejar que le pasen cosas a ella. Pero lo cierto es que su versión, poblada de animalitos que desempeñan funciones vicarias, con



Gary Cooper y Claudette Colbert, en *La octava mujer de Barba Azul* de Ernst Lubistch.

el papel del Príncipe reducido a la mínima expresión y con una *mala* (Lady Tremaine) que, aun sin poderes especiales, juega el típico papel de la bruja perversa, aporta muy poco al original de Charles Perrault, y sólo lo modifica para estropearlo.

Peor fortuna tuvo, al final de la década, el fastuoso empeño que dio lugar a *La Bella Durmiente*: casi diez años de preparación y una inversión de 6 millones de dólares —la más alta empleada hasta la fecha en una producción de estas características—, para la que iba a ser la última adaptación de un cuento de hadas clásico realizado por Disney. Pero las grandes expectativas suscitadas *a priori* por una desafortunada promoción publicitaria se volvieron en su contra, y *La Bella Durmiente* sufrió desde su estreno desventajosas comparaciones con *Blancanieves* y *Cenicienta*. «Disney se copia a sí mismo» clamó buena parte de la crítica, mientras que los espectadores lamentaban que el papel de la protagonista quedara minimizado en comparación con el del Príncipe, el de las tres hadas bienhechoras y hasta con el de la *Maléfica* (precisamente el que más grabado iba a quedar en la memoria del público, por encima de Lady Tremaine, y a la altura de Cruela de Vil de *101 dálmatas*). Y, por si no fuera suficiente el reaccionarismo del que solía hacer gala el director, tampoco faltó quien le reprochara que su interpretación — en especial la secuencia en que la bruja maléfica se convierte en un dragón de rasgos similares— resultaba demasiado agresiva para las tiernas mentes de los niños.

Magro balance cinematográfico, a fin de cuentas, para la obra literaria de quien, aun con muchas limitaciones y condicionamientos, mejor supo dar forma a las más estimulantes fantasías de nuestra cultura, tanto infantil como adulta. ■

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

Notas

1. *Cuentos de antaño*, Madrid: Anaya, 1983, p. 26.
2. De hecho, los cuentos de Perrault habían servido de inspiración constante a los fabricantes de cristales para proyecciones de linterna mágica



Pretty Woman (1989) es una peculiar adaptación de *Cenicienta*.

que, desde el siglo XVIII, venía siendo el precedente más directo y popular del cine. Véase a este respecto el magnífico estudio de Francisco Javier Frutos, *La fascinación de la mirada*, editado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid y la Filmoteca de Castilla y León en 1996, y que contiene, entre otras, la reproducción completa de las imágenes correspondientes al cuento de Perrault, *Riquete el del Copete*.

3. Puede encontrarse un análisis muy completo de los distintos personajes creados o adaptados

por el emperador de los dibujos en la obra de John Grant, *Walt Disney's animated characters, from Mickey Mouse to Aladdin* (Nueva York: Hyperion, 1993).

4. Incluido como apéndice en la edición española de *Cuentos de antaño*, ya citada.

5. Véanse su apasionante y ya clásico *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona: Crítica, 1977) o el prólogo a la traducción de *Los cuentos de Perrault* de Carmen Martín Gaité (Barcelona: Crítica, 1980).