

CLLJ

AÑO 8

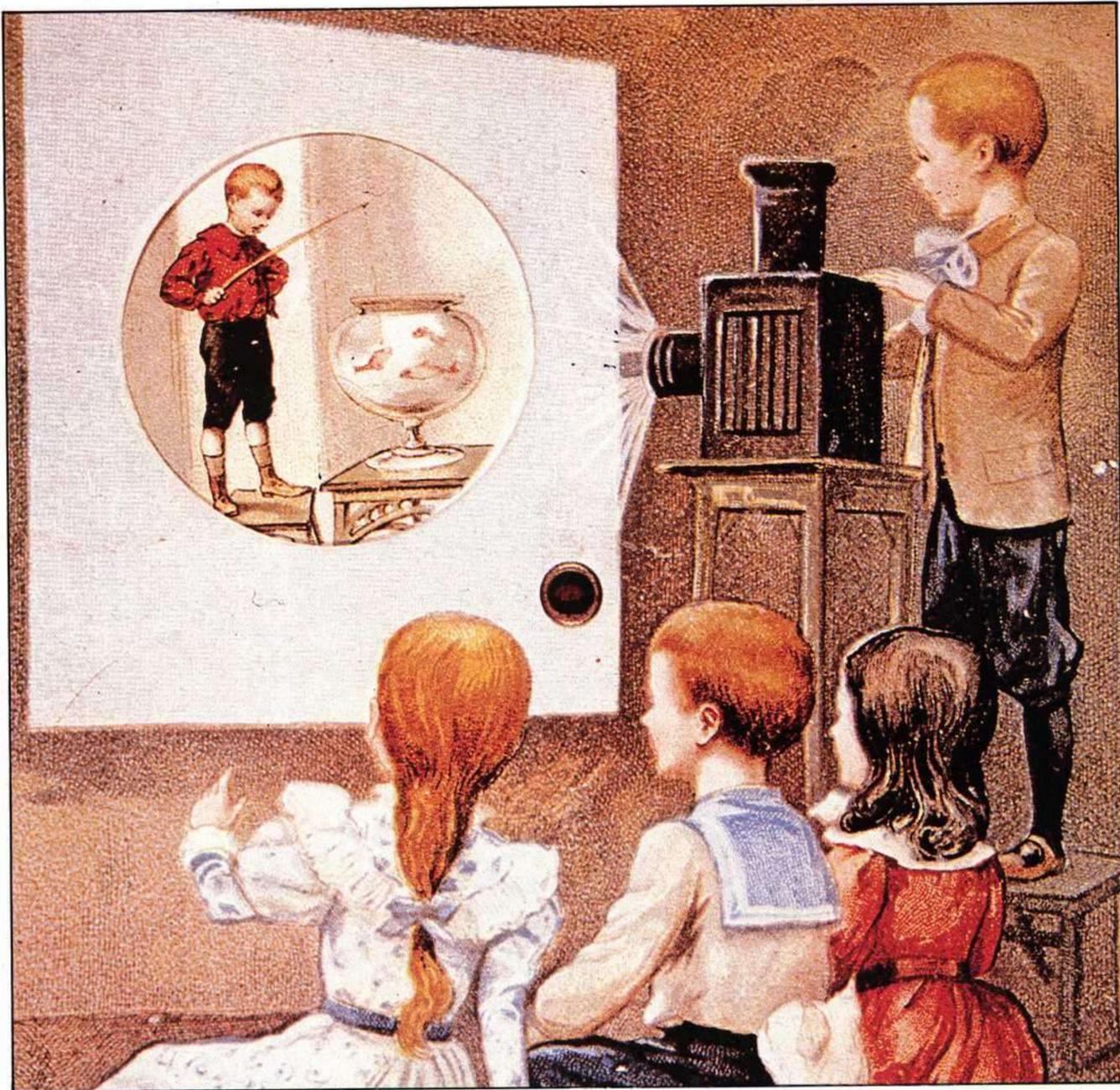
NÚMERO 74

JULIO/
AGOSTO 1995

750 PTAS.

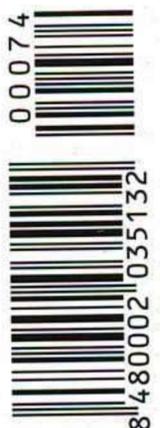


Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil

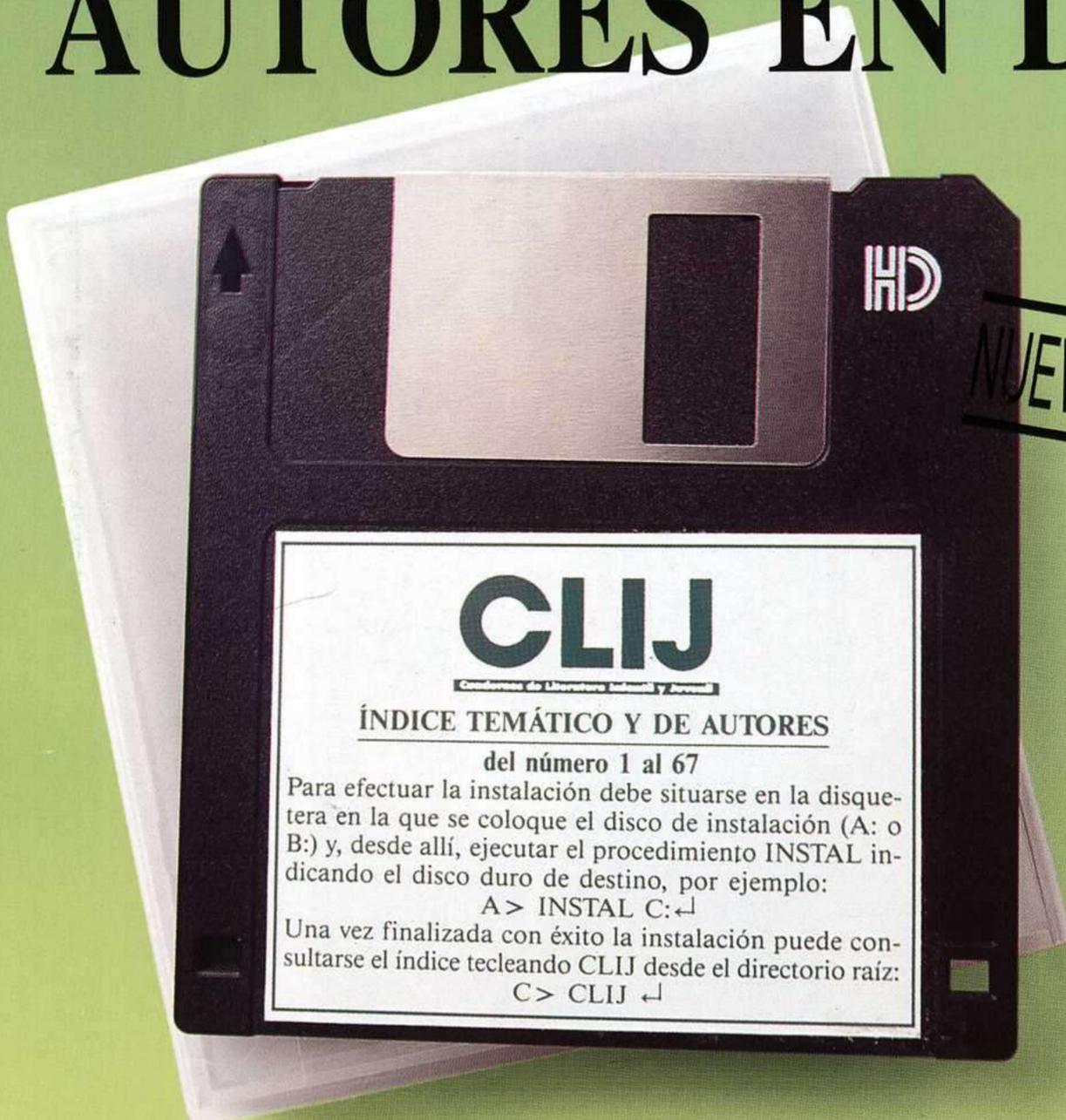


100 años de cine y literatura

Colaboradores: J. Carbó, M. Carranza, J. Cela, J. Fuster, C.F. Heredero, E. Hevia, X. Laborda, F. Lara, A. Martín, P. Miró, J. Molina, J.E. Monterde, A. Muñoz Molina, M^a-A. Oliver, J.A. Pérez Millán, R. Regás, M. Selva, J. Tébar, M. Torreiro, S. Vázquez de Parga y N. Vidal.



ÍNDICE TEMÁTICO Y DE AUTORES EN DISQUETE



YA A LA VENTA.

Índice de los artículos de *CLIJ*.

Este disquete reemplaza la versión anterior.

Contiene la totalidad de la información.

- Consulte los artículos publicados en la revista *CLIJ* desde el número 1 al 62 (6 años clasificados por materias y autores).

- De cada artículo se halla la referencia completa: título, autor/es, número de revista, fecha de publicación, páginas que ocupa y epígrafes a los que se adscribe.

- Una valiosa información para usted presentada en disquete de 3 1/2", con las instrucciones para su instalación y utilización del programa en cualquier ordenador compatible PC que disponga de una disquetera de 3 1/2" y 1,5 megas disponibles en el disco duro.

- La información del disquete se halla encriptada y solamente es útil para el transporte y posterior carga en el disco duro. Con este método se puede almacenar gran cantidad de información en un espacio más reducido.

- El índice se puede utilizar para realizar consultas (por revista, autor, epígrafe, etc.) o para obtener listados (de un intervalo previamente escogido y ordenado por diferentes conceptos).

Ruego me envíen un ejemplar del ÍNDICE EN DISQUETE de la revista *CLIJ* al precio de 1.800 ptas. (incluidos gastos de envío) o al precio especial de 1.100 ptas. para los suscriptores (indicando el número de suscriptor).

Nº de suscriptor

Efectuaré el pago mediante:

contrarrembolso

adjunto talón bancario

Nombre

Domicilio

Población C.P. Tel.

EDITORIAL FONTALBA, S.A. Pérez Galdós 36 - 08012 Barcelona - Tel. (93) 415 67 71 - Fax (93) 416 18 57

La respuesta a este cupón es voluntaria y los datos en él contenidos, incorporados al fichero automatizado de clientes del Grupo Editorial RBA, se destinan a ofrecerle periódicamente todo tipo de información sobre las publicaciones y productos de RBA. Si desea acceder, rectificar o cancelar sus datos diríjase por carta certificada a RBA, Departamento de Fulfillment, c/ Pérez Galdós, 36 - 08012 Barcelona.

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil



5

EDITORIAL

Leer en vacaciones

7

PRESENTACIÓN

100 años de cine y literatura

8

CINE Y LITERATURA

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

Absurda Alicia
Andreu Martín

AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOE

Poema de una soledad
Fernando Lara
(p. 11)

BLADE RUNNER

¿Estética ritual? Palabra capital
Xavier Laborda
(p. 15)

2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO

2001, una odisea del pensamiento
Núria Vidal
(p. 20)

DRÁCULA

El miedo compartido
Jaume Cela
(p. 23)

74

SUMARIO

EL DOCTOR FRANKENSTEIN

Un horror apasionado
Maria-Antònia Oliver
(p. 27)

EL HOMBRE QUE PUDO REINAR

Culminación del cine de aventuras
José Enrique Monterde
(p. 30)

EL PEQUEÑO LORD

La nobleza de la tradición
Rosa Regás
(p. 34)

EXCALIBUR

*Sobre el rey que una vez fue,
y volverá a ser*
Mirito Torreiro
(p. 37)

FAHRENHEIT 451

*A favor de los libros, a favor
del cine*
Josefina Molina
(p. 41)

GREYSTOKE

Tarzan, el mito del buen salvaje
Salvador Vázquez de Parga
(p. 45)

LA GUERRA DE LOS BOTONES

*Palabras provocadoras, imágenes
suavizantes*
Juan Antonio Pérez Millán
(p. 49)

LA ISLA DEL TESORO

Recuerdos en blanco y negro
Joaquim Carbó
(p. 52)

LA ISLA MISTERIOSA

Regreso a la isla del capitán Nemo
Antonio Muñoz Molina
(p. 56)

LA MADICIÓN DE LAS BRUJAS

La lucha del bien contra el mal
Maite Carranza
(p. 59)

LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES

Mito y parodia
Jaume Fuster
(p. 62)

LOS CONTRABANDISTAS DE MOONFLEET

*Una balada melancólica sobre
el paso del tiempo*
Elena Hevia
(p. 65)

MARY POPPINS

El aprendizaje de la fantasía
Marta Selva Masoliver
(p. 69)

MOBY DICK

La rebelión pagana
Carlos F. Heredero
(p. 72)

MUJERCITAS

Ingenuas pasiones
Pilar Miró
(p. 76)

VEINTE MIL LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO

El abismo entre Verne y Disney
Juan Tébar
(p. 79)

3

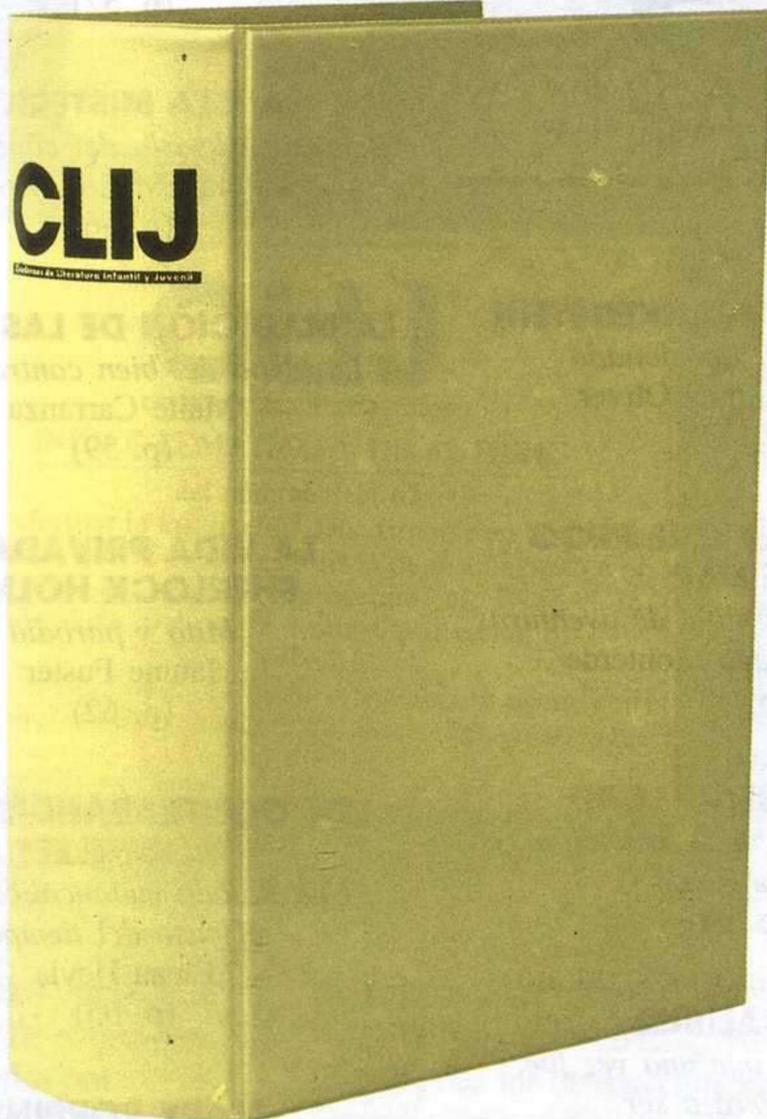
CLIJ74

CLIJ

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil



A LA VENTA LAS TAPAS

Con sistema especial de varillas metálicas que le permite encuadernar usted mismo.

Mantenga en orden y debidamente protegida su revista de cada mes.

Cada ejemplar puede extraerse del volumen cuando le convenga, sin sufrir deterioro.

Copie o recorte este cupón y envíelo a:
Editorial Fontalba, Pérez Galdós 36.
08012 Barcelona (España).

CLIJ

Deseo que me envíen:
 las TAPAS 1.000 ptas.*
 Efectuaré el pago mediante:
 contrarrembolso, más 275 ptas. gastos de envío

Nombre

ProfesiónTel.

Domicilio

Población C.P.

Provincia

Firma

La respuesta a este cupón es voluntaria y los datos en él contenidos, incorporados al fichero automatizado de clientes del Grupo Editorial RBA, se destinan a ofrecerle periódicamente todo tipo de información sobre las publicaciones y productos de RBA. Si desea acceder, rectificar o cancelar sus datos diríjase por carta certificada a RBA, Departamento de Fulfillment, c/ Pérez Galdós, 36 - 08012 Barcelona.

*Precio válido sólo para España.

Directora
Victoria Fernández

Coordinador
Fabricio Caivano

Redactora
Maite Ricart

Correctora lingüística
M^a Vinyet Carmona Modolell

Diseño gráfico
Mercedes Ruiz-Larrea

Han colaborado en este número:
Enric Aragonés (Imágenes de Actualidad, Dirigido Por...), Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya (Dpto. de Cultura de la Generalitat), Joaquim Carbó, Maite Carranza, Jaume Cela, Centro de Documentación de la Biblioteca Infantil Santa Creu (Barcelona), Jaume Fuster, Carlos F. Heredero, Elena Hevia, Xavier Laborda, Fernando Lara, Andreu Martín, Pilar Miró, Josefina Molina, José Enrique Monterde, Antonio Muñoz Molina, M.-Antònia Oliver, Juan Antonio Pérez Millán, Rosa Regás, Marta Selva Masoliver, Juan Tébar, Mirito Torreiro, Salvador Vázquez de Parga, Núria Vidal.

Edita
Editorial Fontalba, S.A.
Pérez Galdós 36
08012 Barcelona (España)
Tel. (93) 415 67 71* / Fax (93) 416 18 57

Director General
José Gili Casals

Directora Comercial
Ariadna Hernández

Directora de Publicidad
Marta Bellés
Príncipe de Asturias 66
08012 Barcelona
Tel. (93) 415 23 22 / Fax (93) 238 07 30

Suscripciones
Isabel Albareda
Gemma Valls
Marisol López
Mireia López
Pérez Galdós 36
08012 Barcelona
Tel. (93) 415 40 50 / Fax (93) 416 00 89
Horario: de 9 a 14 y de 15 a 18 h
(de lunes a viernes)

Promoción de suscripciones
Jefes de zona
Amparo Álvarez, Luis A. Griffó

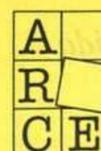
Distribución
Marco Ibérica, S.A.
Tel. (91) 652 42 00 Madrid

Impresión
Litografía Rosés, S.A.
Progrés 54-60 (Polígono La Post)
Gavà (Barcelona)
Depósito legal. B-38943-1988
ISSN: 0214-4123
© Editorial Fontalba, S.A. 1995

Impreso en España
Printed in Spain

CLIJ no hace necesariamente suyas las opiniones y criterios expresados por sus colaboradores. No devolverá los originales que no solicite previamente, ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

El precio para Canarias es el mismo de portada incluida sobretasa aérea.



Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de Revistas
Culturales de España.

Leer en vacaciones

lega un nuevo verano y con él nuestra habitual invitación a la lectura sosegada y placentera, a través del número más *literario* de *CLIJ*. Hemos prescindido de nuestras secciones habituales; de los artículos de fondo; de las prácticas ejemplares; de las polémicas que agitan y enriquecen el pequeño reducto de la literatura infantil y juvenil; de las reseñas de libros... Y hemos preparado este número especial que, como no podía ser de otra manera en este año de celebraciones cinematográficas, pretende ser un homenaje a la estrecha e intensa relación que, desde siempre, han mantenido la milenaria literatura y el ya centenario séptimo arte.

Una relación que todos hemos experimentado y que, sin entrar en discusiones propias de especialistas y teóricos, nos ha ayudado a crecer y nos ha hecho gozar. Lean, si no, los artículos que siguen, y refresquen su memoria: ¿cuántos libros han descubierto gracias al cine?; ¿en cuántas apasionadas

discusiones se han enredado tras ver la adaptación cinematográfica de una de sus novelas preferidas?; ¿cuál es *su* Tarzan: Johnny Weismuller o el personaje imaginado por E.R. Burroughs?; ¿y *su* Jo March: la de la novela de L.M. Alcott, Winona Ryder, Katharine Hepburn o June Allyson?... Lean y comparen estos y otros recuerdos con los suyos. Y no estaría de más que tuvieran el vídeo a mano para experimentar lo que puede ser uno de los mejores entretenimientos de este verano: leer y ver la versión en cine, o viceversa, de la misma obra. Remedando aquel famoso anuncio de la tele: lean, vean, comparen y... diviértanse mucho.

Victoria Fernández



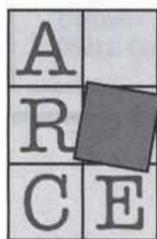
ANNA MIRALLES

Victoria Fernández

La cultura pasa por aquí



A&V	Bitzoc	Dirigido	Leer	Revista de Occidente
Abaco	La Caña	Documentos A	Letra Internacional	Revista Atlántica
Academia	CD Compact	Ecología Política	Leviatán	Scherzo
ADE-Teatro	El Ciervo	ER	Lletra de Canvi	Síntesis
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	El Europeo	Ni hablar	Sistema
Africa América Latina	Claridad	Fotovideo	Nuestra Bandera	Suplementos Anthropos
Ajoblanco	Claves de Razón Práctica	Gaia	Nueva Revista	Temas para el Debate
Album	CLIJ	Grial	La Página	A Trabe de Ouro
Alfoz	Creación	Guadalimar	El Paseante	Turia
Anthropos	El Croquis	El Guía	Por la Danza	El Urogallo
Archipiélago	Cuadernos de Jazz	Historia y Fuente Oral	Primer Acto	El Viejo Topo
Arquitectura Viva	Cuadernos del Lazarillo	Hora de Poesía	Quaderns d'Arquitectura	Viridiana
L'Avenç	Debats	Insula	Quimera	Zona Abierta
La Balsa de la Medusa	Delibros	Jakin	Raíces	
		Lápiz	Reseña	



Asociación de Revistas
Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

100 años de cine y literatura

La domesticación de la luz y del movimiento dio origen al cinematógrafo. De eso hace ya 100 años y algunos días. Lo que iba a ser un espectáculo para barraca de ferias es hoy una potente industria, una manifestación artística y, para muchos, una irrenunciable pasión. Como ahora con otros ingenios tecnológicos, también entonces se anunció el fin de la lectura. Ciertamente, las relaciones entre letra impresa e imagen no son apacibles. Pero existe un indiscutible tráfico de sueños entre ambas que ha ido configurando el inconsciente colectivo de muchas generaciones.

En este número de *CLIJ*, preparado con la inestimable ayuda de Fernando Lara, director de la Semana Internacional

de Cine de Valladolid y prestigioso crítico, hurgamos en la memoria de una veintena de

palabras e imágenes que sobreviven tozudamente en nuestro interior. A partir de la elección de un título de los llamados «clásicos de la literatura infantil y juvenil», a cada uno le hemos pedido que nos cuente (eso sí, por escrito), sus impresio-

nes ante la versión cinematográfica. ¿Quién gana o pierde en esa comparación entre lo imaginado ante un libro y lo visto en una pantalla? Como los lectores verán, hay opiniones para todos los gustos. Pero algo parece claro: el ganador es, siempre, la obra bien hecha, sea con la huella negra e inmóvil de la letra, sea con la sombra luminosa e inquieta de la ima-

gen. Y el resultado de esa victoria anunciada no es otro que la imaginación. ■



Ésta es una cámara de manivela, inventada por los hermanos Lumière, que servía también como proyector (Un món màgic: el cinema, Cruïlla, 1995).

directores de cine, escritores y críticos cinematográficos, en busca de las fuentes de ese caudaloso río de

CINE Y LITERATURA

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

Absurda Alicia

por Andreu Martín*

Ficha técnica

Alicia en el País de las Maravillas, de Lewis Carroll.

Versión cinematográfica
Alicia en el País de las Maravillas

(*Alice in Wonderland*, 1951). Dir. Clyde Geronimi. Prod. Walt Disney (EE.UU.). Disponible en vídeo.



WALT DISNEY

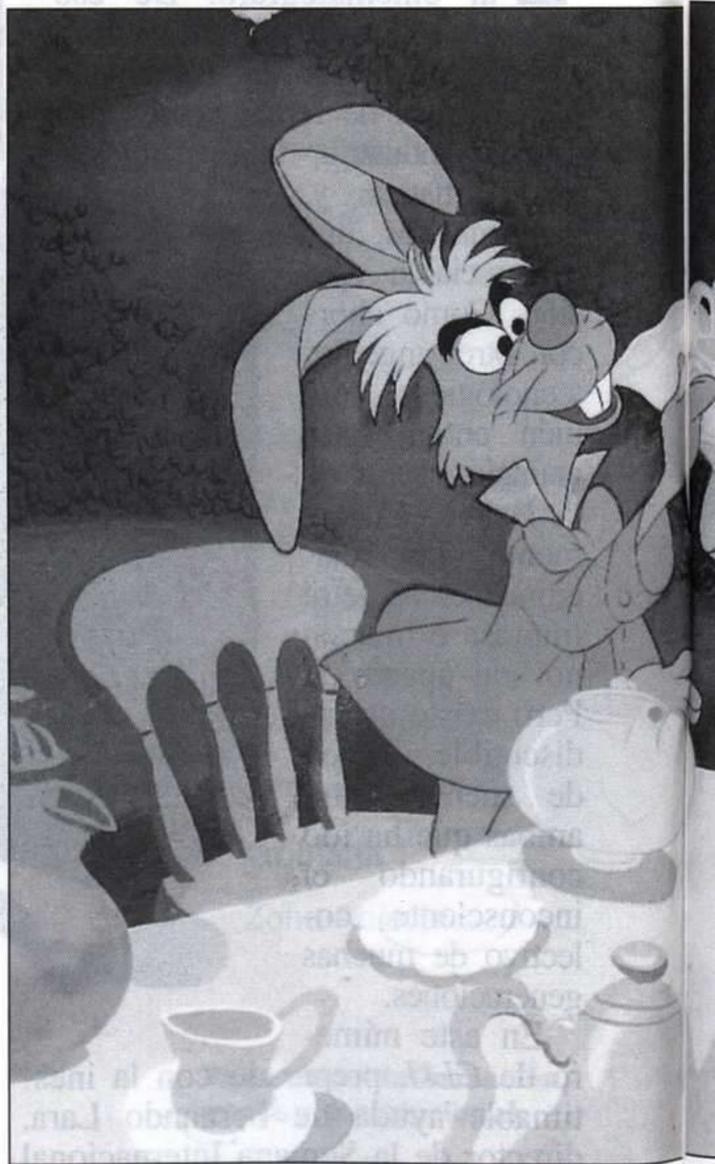
legué tarde a la lectura de Alicia. Quiero decir que no formó parte de mis placeres literarios de infancia; cuando la conocí yo contaba con bastantes más de los 10 años que tenía Alicia Liddell, la primera destinataria del relato. Creo que la primera referencia que recuerdo en mi vida del universo carrolliano fue un cuento troquelado, en el cual Humpty Dumpty, por obra y desgracia de algún plagiatario, se había transformado en «Don Huevo Pelado» («Don Huevo Pelado / a un muro subió, / don Huevo Pelado cayó y se rompió»).

Aunque tempranamente tuve oportunidad de regalarme con el humor y disfruté del absurdo (y aún lo hago), lo hice de la mano de autores más populares, más convencionales, menos agresivos que el reverendo Charles L. Dogson. La risa siempre vino de la infracción, claro está, siempre viene de ella, pero me atrevería a decir que los desaguisados del Guillermo Brown de Richmal Chrompton, o las travesuras disparatadas que describía Jardiel Poncela eran mucho más inocentes, menos rabiosos, que el discurso que nos trae la absurda Alicia.

Capacidad de fabular

Pero supongo que también mis necesidades eran distintas. En mi casa, la autoridad paterna se fijaba más en

la obediencia y el control que en el orden, la limpieza y las verdades inmutables. Mis padres (como tantos otros padres que he conocido) eran ra-



zonablemente embusteros, bromistas y traviosos, y siempre aplaudieron y fomentaron mi capacidad de fabular. Se debe a eso, sin duda, que la transgresión de la lógica despierte en mí una simpatía distante, una sonrisa benévola tal vez, pero nunca ese entusiasmo desbordado que provoca en quienes hicieron de la lógica y las verdades inmutables una especie de religión. Lewis Carroll era clérigo y matemático, y vivía en el Reino Unido victoriano, y en estas circunstancias comprendo que le produjera un placer sin medida romper corsés y entrar con un hacha en la cacharrería de los bienpensantes lógicos que se esforzaban por guardar las apariencias. Lo mismo debía de ocurrirles a Joyce, Ionesco o Beckett, formidables artistas culturales a los que yo nunca he conseguido idolatrar y que, en cambio, arrancan aplausos de fervor entre mis amigos mejor educados, los mejor



JOHN TENNIEL, LES AVENTURES D'ALICIA, BARCELONA: BARCANOVA, 1990.

hablados, los más ordenados y más limpios.

A mi hija de 4 años le hacen menos gracia las palabras pedo, pipí, caca y culo que a sus amiguitas que tienen absolutamente prohibido pronunciar semejantes palabras. En Estados Unidos, donde la propiedad privada y el automóvil son rabiosamente sagrados, causan mucha más hilaridad que en Europa las películas donde el protagonista roba y destroza coches ajenos. Bueno, pues por la misma regla de tres a mí siempre me han divertido más las maldades de Guillermo, y mucho más cuando conseguía burlar el castigo de su padre (incluso a veces sacándole algunos chelines como insólito pago a sus gamberradas), que las cadenas de travesuras que subvierten orden y lógica sin cometerse, claro está (o traicionarían su intención primera) a un argumento convencional y ordenado.

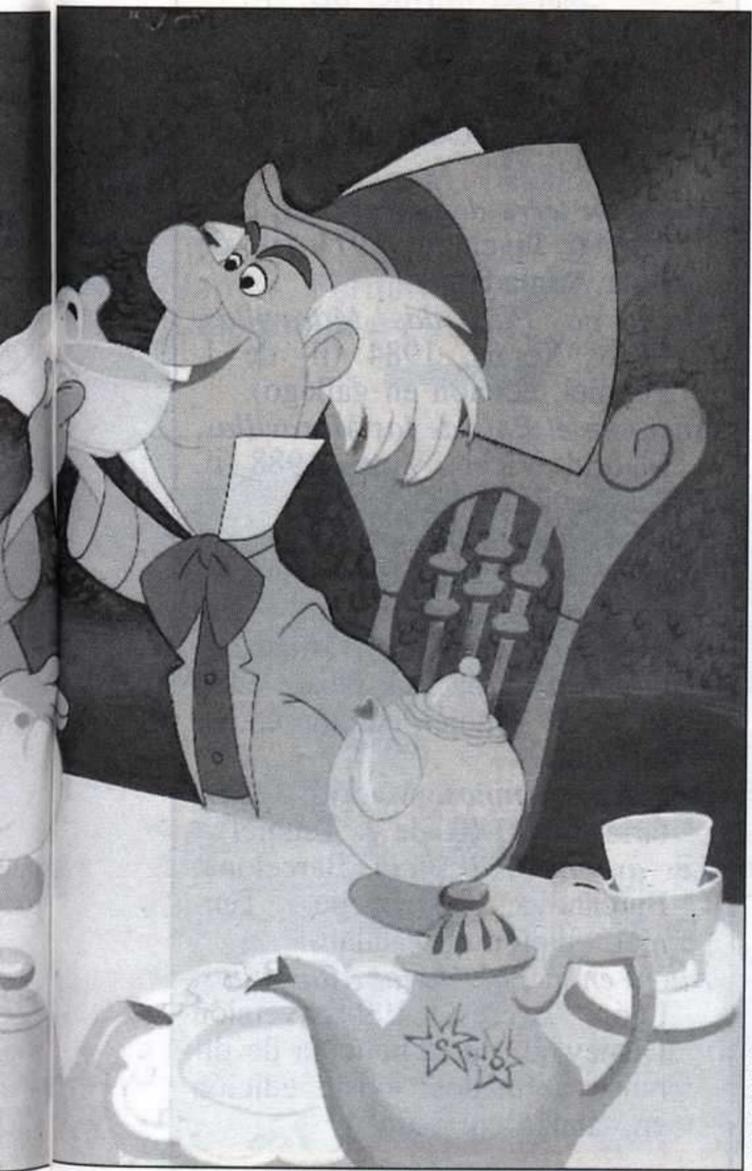
Transgresión de la lógica

Disfrutar del humor, como a mí me gusta disfrutar, significa deleitarse con el absurdo, con la transgresión de la lógica, pero, para entendernos, siempre he tenido más afecto por el absurdo con planteamiento, nudo y de-

senlace de un Jardiel o de un Wodehouse o de un Tom Sharpe.

Todo esto para decir que siempre había mirado a *Alicia* de lejos, como una curiosa, ingeniosa y bien escrita sarta de dislates que no iba conmigo (ayudó no poco a esta percepción la docta versión que cayó en mis manos y aún conservo: traducción de erudito que conseguía trincar todo sentido del humor con gran cantidad de notas al pie e inacabables explicaciones para descubrirnos la gracia de los chistes; especie de guía de lectura para escuelas incluida en un libro que pretende fomentar la lectura sin guías ni escuelas), hasta que vi (y ustedes perdonen mi osadía) la versión que de ella hizo Walt Disney.

Prescindiendo de alguna secuencia añadida (por ejemplo, aquella donde Alicia lamenta ser tan mala y tan desobediente y haberse ido de casa; secuencia prescindible que, sin duda, hubiera provocado las náuseas de Carroll y de Alicia Liddell), defiendiendo que el equipo Disney le hizo un gran favor a la obra de Carroll. Es verdad que simplifica algo extremadamente más complejo y que prescinde de imágenes y escenas emblemáticas y que, por tanto, ofrece una perspectiva empobrecida del original literario, pero eso no es extraño: toda traduc-



WALT DISNEY



WALT DISNEY, ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS. LEÓN: EVEREST, 1994.

ción de la literatura al cine traiciona la obra original, es sabido. Pero también es notorio que toda buena película añade vitalidad, entusiasmo y sentimientos nuevos a la vitalidad, el entusiasmo y los sentimientos privados que nosotros aportamos a la obra en la intimidad.

Alicia era una obra que requería imágenes, y lo prueba el hecho de que es prácticamente impensable una edición de la obra de Carroll sin las infaltables ilustraciones de John Tenniel. La película de Disney puso en movimiento a esas ilustraciones (los dibujos animados están manifiestamente inspirados en los originales de Ten-

niel), un movimiento y unos diálogos trepidantes que, en ocasiones (véase la secuencia de la Liebre de Marzo y el Sombrero Loco), se pueden comparar a las mejores secuencias de los Hermanos Marx. Disney (o su equipo) movió a los personajes de Carroll y los hizo bailar, aportando al disparate original una excelente banda musical. Y el resultado es algo nuevo, algo distinto, algo incomparable (como debe ser toda película respecto a su original literario), pero que a mí me facilitó una nueva lectura, más rica y entusiasta, del clásico.

Y, saltándome las farragosas pedanterías del erudito, moví mejor en mi

fantasía a los personajes enloquecidos, los hice hablar de otra forma y los vi bailar como estoy seguro de que al mismo reverendo Dogson le hubiera gustado verlos bailar. ■

* **Andreu Martín** es escritor.

Otras versiones

—*Alicia en el País de las Maravillas / Alice in Wonderland* (EE.UU., 1933), dir. Norman Z. McLeod.

—*Alice in Wonderland* (Gran Bretaña, 1950), dir. Dallas Bower.

—*Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas / Alice's adventures in Wonderland* (Gran Bretaña, 1972), dir. William Sterling.

Bibliografía (selección)

Alicia en terre de maravelles, Barcelona: Juventud, 1971 (il. de Lola Anglada).

Alicia no País das Maravillas, Vigo: Xerais, 1984 (il. de J. Tenniel, edición en gallego).

Alicia en el País de las Maravillas, Madrid: Vicens Vives, 1988 (il. de Carol Owen).

Aliceren abenturak lurralde miresgarrian, Pamplona: Pamiela, 1989 (edición en vasco).

Alicia nel País de les Maravies, Gijón: Llibros del Pexe, 1989 (il. de J. Tenniel, edición en asturiano).

Alicia para niños, Madrid: Libertarias, 1990 (il. de J. Tenniel).

Les aventures d'Alicia, Barcelona: Barcanova, 1990 (il. de J. Tenniel, edición en catalán).

Alicia en el País de las Maravillas, León: Everest, 1994 (versión Disney, il. de la película de dibujos animados, existe edición en catalán en Cadí).

CINE Y LITERATURA

AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOE

Poema de una soledad

por Fernando Lara*

Ficha técnica

Aventuras de Robinson Crusoe,
de Daniel Defoe.

Versión cinematográfica

Aventuras de Robinson Crusoe
(*The Adventures of Robinson*
Crusoe, 1952).

Dir. Luis Buñuel. Prod. Tepeyac
(México). Intér. Dan O'Herlihy,
James Fernández, Felipe Alba.
Disponibile en vídeo.

El cine de Buñuel siempre es una apuesta contra la evidencia: nada en él resulta lo que parece, su superficie consiste en una simple pátina bajo la que circulan múltiples corrientes subterráneas. Pocas veces la frase de que «las apariencias engañan» tendrá tanta justificación como cuando se analiza la obra del cineasta aragonés. Porque tras esa apariencia muchas veces comercial o genérica, surgen —a poco que rasguemos el velo— toda una serie de ideas personales, de reflexiones propias, de propuestas arriesgadas dirigidas al espectador atento. De ahí la

incomprensión que en tantas ocasiones ha rodeado las películas de Buñuel, especialmente las que realizase en su período mexicano, comprendido entre 1947 y 1962, cuando todavía no era reconocido mundialmente como un genio. De ahí también que, sobre todo en su tiempo, se tachasen despectivamente de *melodramas* o *películas de encargo* unos filmes que encerraban verdaderos tesoros ocultos. Romper en profundidad con las evidencias significa, por tanto, la principal lección que Buñuel aprendiese de su querido surrealismo.

En el caso de las *Aventuras de Robinson Crusoe* (1952), el método es todavía más sibilino: ser aparentemente fiel al libro de Daniel Defoe para darle la vuelta en muchos de sus aspectos. Todo parece indicar que nos encontramos ante una adaptación muy respetuosa con el original literario, aunque limitando el relato a los 28 años, 2 meses y 19 días que pasa el naufrago en la isla desierta, sin las incidencias anteriores y posteriores que Defoe hacía vivir al personaje. Pero si bien existe esta fidelidad a los episodios más característicos de la novela, Buñuel utiliza a fondo la prerrogativa máxima de un cineasta: el punto de vista, la manera en que son comunicados unos determinados episodios, la toma de postura respecto al material narrativo que tiene entre manos. Y es en ese segundo o tercer nivel donde se apropia del mito de Robinson para



Fotograma de *Aventuras de Robinson*, de Luis Buñuel (1952).



El actor Daniel O'Herlihy encarnó al Robinson de Buñuel.

ofrecer de él una perspectiva muy diferente a la planteada por su autor originario.

Versión personal del mito

Para el lector de hoy, más de doscientos cincuenta años después de que fuese creado en 1731, Robinson Crusoe es un *héroe* fastidioso, producto de una mentalidad de clase que basa su poderío económico en el colonialismo y el racismo. Además, su personalidad está marcada por una ince-

sante mala conciencia en cuanto a las relaciones con su padre y —por extensión— con Dios, temas a los que Defoe dedica párrafos tan extensos como prolijos. No se trata de denostar ahora un libro ya convertido en *clásico*, que tuvo la rara valía de crear un prototipo literario y que ha seguido en pie a lo largo de los siglos. Simplemente, deseamos valorar lo que a partir de este típico representante de las creencias dieciochescas, que logra sin embargo acoplarse a un medio desconocido y hostil, Buñuel supo aportar desde una mentalidad contem-

poránea y una ideología radicalmente opuesta.

Porque frente a la exaltación de los valores individuales, del elogio de la voluntad personal como método infalible para dominar las circunstancias, de la necesidad de un Dios protector y justiciero al mismo tiempo (principios morales en que Defoe basa sustancialmente su novela), el filme de Buñuel es ante todo una angustiada descripción de la soledad, de la carencia de contacto humano como obstáculo decisivo para que Robinson supere su experiencia límite. De hecho, la película no insiste demasiado en la forma en que el náufrago va asegurando su subsistencia, aspecto tratado casi a la manera de un fluido documental; ni tampoco en las obsesiones teológicas de Robinson, que se resumen en unas breves escenas y en el muy significativo diálogo con Viernes a propósito de los poderes de Dios y del Diablo: diálogo literalmente tomado del libro, pero que Buñuel interpreta desde un irónico laicismo para dejar patente la razón —elemental, pero razón— que asiste al buen salvaje.

Es en este acercamiento a una angustiada soledad donde *Robinson Crusoe* alcanza como película sus momentos magistrales, inexistentes todos ellos en el relato literario: los gritos en el Valle del Eco para escuchar una voz humana, aunque sea la propia que repiten las montañas; la entrada en el mar, al anochecer, con una antorcha en la mano, pidiendo ayuda al infinito; la observación minuciosa de unas hormigas en su calidad de seres vivos, o el trato del náufrago con los animales que le rodean, ya sea el perro Rex, la gata Sam (a los que Defoe nunca nombró) o el loro Poll. Además, la visión que Buñuel inventa con motivo de la borrachera de Robinson, consiste en que cree estar rodeado por sus viejos amigos, y su desolación es infinita cuando constata que se halla solo, sentimiento que el realizador expresa a través de un bello *travelling* en retroceso. Finalmente, cuando Robinson se despidió de los marineros amotinados a los que deja en la isla como castigo, les señala que —ade-

más de cuanto él ha construido, de los recursos que pone en sus manos—ellos contarán con algo que él no tuvo: compañeros...

Mención aparte merece el tratamiento del deseo amoroso, que Buñuel evoca sutilmente. Mientras que el puritanismo de Defoe le impide la más mínima referencia a la sexualidad de Robinson, el cineasta sugiere su carencia erótica a través de dos escenas tan breves como intensas: la caricia del náufrago al traje de mujer con que cubre al espantapájaros, y su asombro e irritación cuando Viernes se viste con ropas femeninas creyendo que se trata de un atuendo guerrero.

Poema de una soledad que está a punto de transformarse en locura de no encontrar a otro ser humano, al fiel Viernes, la película de Buñuel se alinea así junto a otros títulos del cineasta en que este tema alcanza un valor fundamental. Por tanto, pese a tratarse de un encargo que inicialmente no le entusiasmaba, rodado con poco dinero (menos de trescientos mil dólares, de los que sólo diez mil fueron para el realizador), aunque con mucho tiempo (tres meses), debido sobre todo a la premiosidad requerida por la hoy devaluada foto en Pathécolor de Alex Philips, *Robinson Crusoe* puede encuadrarse con toda dignidad dentro de la mejor filmografía buñueliana. No precisamente así se le ha valorado entre nosotros, quizá porque el acento mexicano de la versión doblada —la original está en inglés— daba un carácter un tanto peculiar al personaje, predominando por ello cierta sensación de rareza cinematográfica. Pero si en principio podría pensarse que una adaptación de la novela de Defoe no entraba dentro de la órbita habitual de Buñuel, la serena contemplación del filme indica hoy todo lo contrario.

Humanismo

También por el carácter surrealista de algunas secuencias añadidas al libro, pese a que Buñuel manifestara que los productores habían cortado otras del mismo signo porque les re-

Aquí está...

LA PELICULA QUE SE HA PRESENTADO EN LOS FESTIVALES CINEMATOGRAFICOS MAS IMPORTANTES DEL MUNDO: CANNES-VENECIA Y PUNTA DEL ESTE LOGRANDO LOS MAS CALIDOS ELOGIOS Y LOS MEJORES GALARDONES DEL PUBLICO Y LA CRITICA...!

PREMIADA POR SU GRAN REALIZACION!

EMOCION

SUSPENSO

EN MARAVILLOSO COLOR POR PATHE COLOR

PRODUCCIONES TEPEYAC, S. A. presenta

Robinson Crusoe

BASADA EN LA OBRA DE DANIEL DAFOE

CON DANIEL O'HERLIHY

JAIME FERNANDEZ - FELIPE DE ALBA
JOSE CHAVEZ - EMILIO GARIBAY - CHEL LOPEZ
ADAPTACION CINEMATOGRAFICA DE LUIS BUNUEL y PHILIP ANSEL ROLL
Fotografía: ALEX PHILLIPS
Una Prod. de OSCAR DANCIGERS

DIRECCION LUIS BUÑUEL

Cartel mexicano de la película.



TINO GATAGAN, ROBINSON CRUSOE, MADRID: SM, 1988

sultaban «incomprensibles»... Baste con citar aquella en que un Robinson enfebreado cree ver la figura de su padre, que le niega una y otra vez el agua con que el náufrago pretende aplacar su sed, prefiriendo bañar con ella a un luminoso cerdo. En el libro de Defoe esa visión era de un Dios terrible y vengativo, que surgía desde el cielo con una lanza mortífera para castigar los pecados de Robinson. Dentro de la identificación de las figuras paterna y divina que antes hemos mencionado, Buñuel opta por fusionar la tortura física de la sed con la psicológica de sentirse maldecido por su propio progenitor. Por la misma época en que el cineasta (ayudado por Philip Ansel Roll y Luis Alcoriza, a quien nadie cita al escribir del filme, pero que aparece en sus títulos de crédito) adaptaba *Robinson Crusoe*, Sartre hacía famoso su concepto de que «el Infierno son los otros»; Buñuel muestra su acuerdo con tal idea al rechazar que la angustia existencial proceda de la divinidad, aunque no por ello deje de reclamar con urgencia la necesidad de comunicación con unos semejantes junto a los que sentirse plenamente humano.

Humanismo que en la pantalla se extiende a la forma en que queda con-

siderada la figura de Viernes. En un principio, Robinson se siente feliz por «contar de nuevo con un sirviente», y su conducta responde a la típica dialéctica entre amo y esclavo: le pone esposas en los pies, desconfía continuamente de su criado, le atemoriza con las armas de fuego. Hasta que encuentra ese margen de humanidad que le permite tratarle como a un amigo que, igual que él, se obstina en sobrevivir. La emotiva panorámica sobre los objetos de la tienda con que Buñuel describe la despedida de Robinson de esa isla que Defoe calificó como «de la Desesperación», encierra todo el sentimiento de quien ha pasado en ella casi treinta años, desde el 30 de septiembre de 1659 de su naufragio, de quien se ha transformado —como Buñuel muestra en el plano del espejo, otra acertada invención del filme— de joven aventurero en hombre experto. Y cuando en compañía de su ya amigo Viernes se dirige al barco que le devolverá a la civilización, Robinson escucha sobre los perfiles de las montañas, como en un eco del pasado, los ladridos de su difunto perro Rex...

Es el recuerdo final no de aquel héroe laborioso que imaginase Defoe, capaz de vencer infinitas adversidades

con la supuesta ayuda de Dios, sino el de un ser envejecido y fatigado que recupera su humanidad y siente el agradecimiento por aquellos que acompañaron durante tantos años su lucha por la vida. ■

* **Fernando Lara** es crítico de cine y director de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci).

Otras versiones

—*Un Robinson / Ein Robinson* (Alemania, 1941), dir. Arnold Frank.

—*Robinson Crusoe on Mars* (EE.UU, 1964), dir. Byron Haskin.

—*Robinson Crusoe and the tiger* (México, 1969), dir. René Cardona.

Bibliografía (selección)

Robinson Crusoe, Barcelona: Molino, 1969 (il. Badia-Camps).

Robinson Crusoe, Bilbao: Cinsa, 1974 (adapt. Xabier Kintana).

Aventuras de Robinson Crusoe, Barcelona: Sopena, 1975 (ilustrado).

Robinson Crusoe, Madrid: Anaya, 1982 (il. de J.J. Grandville).

Robinson Crusoe, Barcelona: La Magrana, 1982 (ilustrado, edición en catalán).

Robinson Crusoe, Vigo: Xerais, 1986 (ilustrado, edición en gallego).

Robinson Crusoe, Madrid: SM, 1988 (il. de Tino Gatagán).

Robinson Crusoe, San Sebastián: Kriselu, 1988 (cómic, edición en vasco).

Aventuras de Robinson Crusoe, Sevilla: Algaida, 1990 (ilustrado y perfumado).

Aventuras de Robinson Crusoe, Barcelona: Planeta, 1990.

Las aventuras de Robinson Crusoe, Madrid: Espasa Calpe, 1991.

¿Estética ritual? Palabra capital

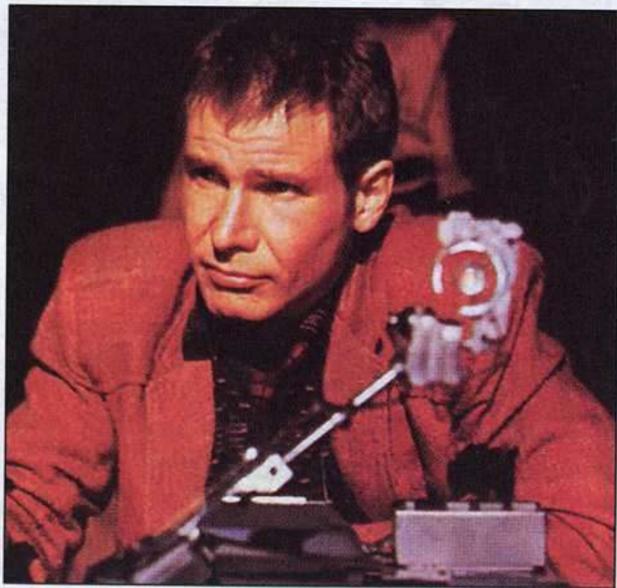
por **Xavier Laborda***

Ficha técnica

¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?, de Philip K. Dick.

Versión cinematográfica
Blade Runner, 1982.

Dir. Ridley Scott. Prod. Michael Deeley (EE.UU.). Intér. Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young. Disponible en vídeo.



Harrison Ford, protagonista de *Blade Runner*.

La película de Ridley Scott, *Blade runner*, se convirtió rápidamente en una obra de culto. La fascinación que despertó su estreno en 1982 ha tenido algunas secuelas poco afortunadas. Éstas son el descubrimiento por algunos espectadores del escritor Philip Dick, autor de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, que inspiró la película. También, un encuentro de intelectuales en el que se disertó hondamente sobre el fenómeno y cuyas ponencias fueron editadas en 1988 (*Blade runner. Un estudio*, Barcelona). La última secuela es la segunda versión de la película, titulada *Blade runner. El montaje del director*.

De estas cosas poco queda. Los cambios de la segunda versión resultan nimios y oportunistas. El sesudo texto de los pensadores ya no se comercializa. Y la novela de Dick es tan diferente de la película que quien busque en sus capítulos recordar las imágenes difícilmente podrá acabarla.

Queda la película, con la fuerza del *thriller* en una ciudad de Los Ángeles, año 2019, devastada por la Guerra Mundial Terminal. El ex policía y ex asesino Rick Deckard (Harrison Ford) es requerido por el jefe de policía para retirar, léase *aniquilar*, cuatro



Rutger Hauer, jefe de los replicantes rebeldes.



La acción se desarrolla, en el año 2019, en una ciudad, Los Ángeles, superpoblada.

replicantes o robots, indistinguibles de los humanos salvo por una incapacidad sentimental: no son empáticos, no entienden el sentir de los otros. En un acto de rebeldía y desesperación han vuelto a la Tierra para hallar un remedio a su caducidad vital, a los cuatro años de su emisión.

En una «ciudad cancerosa» —calificaba Alberto Cardin— y un mundo envejecido por la noche radiactiva y la angustia de un fin colectivo inapelable, un ser derrotado, Deckard se ve obligado a desafiar a unos androides peligrosísimos. Las peripecias policíacas muestran al espectador unos escenarios rutilantes, con agudos contrastes de tecnología inédita y cochambre de posguerra. Al enfrentarse al último replicante rebelde, Batty (Rutger Hauer), el *blade runner* o guerrero de la espada es vencido. Con dos dedos rotos, pende de la cornisa del edificio Bradbury, a punto de desplomarse en el vacío, pero el feroz replicante le salva, en un gesto altruista, antes de que se agote su tiempo programado. El agonizable Batty, con serena tristeza, dice sus últimas palabras:

«He visto cosas que vosotros no creeríais: he visto atacar naves en llamas más allá de Orión; he visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser... Todos estos momentos se perderán en el Tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.»

Y Batty muere. Deckard ha cumplido su misión, no sin resentirse de los estragos morales de la experiencia. Pero hay un final casi feliz. El amor que se ha despertado entre él y una replicante ajena al grupo rebelde, Rachael (Sean Young), es la razón de que escapen juntos, por entre un paisaje —por primera vez en la película— rural y luminoso, hacia una incierta convivencia. Todo inverosímil, salvo por la amenaza de la mortalidad programada y de otros caza-recompensas.

Todo por el espectáculo

Hollywood adquirió los derechos de la novela para su adaptación cinematográfica al poco de publicarse, en 1968. Se sucedieron varios proyectos, así como la caducidad de los de-



Blade Runner se sirve de la estética agresiva del cómic fu

rechos, hasta que, en 1978, *¿Sueñan los androides con ovejas mecánicas?* halló productora y director —Universal y Robert Mulligan—, pero se retiraron y su puesto lo ocupó la Ladd Company (*Atmósfera cero*) y Ridley Scott.

El trabajo sucesivo de los guionistas H. Francher y D. Peoples satisfizo las aspiraciones del productor y del director, que veían en la novela tres inconvenientes: la complejidad y calidad literaria del argumento y la ambientación; un final deprimente y, en último término, un título tan ingenioso como poco comercial. Así que el argumento quedó cortado según el patrón usual de lo policíaco. Al protagonista se le vistió de antihéroe sumido en un destino turbio. Como final, se encajó un inconsecuente arreglo que introduce tres elementos extraños, a saber, el indulto de la androide Rachael, el amor entre ésta y el

cazador y, sobre todo, la fantasía de un mundo incontaminado. Dicho de otro modo, cálculo comercial mediante el halago del gusto inartístico y sensiblero. Pues es zafiedad apelar al amor de pareja para deshacer, por arte de encantamiento, una pesadilla cósmica.

Si, por lo dicho, *Blade runner* hace acopio de tópicos, ¿cuál es su fuerza? Sin duda, su fuerza no cae del lado argumental —salvo por la que quede de la idea de Dick—, sino que surge de la imagen. Los efectos visuales «resultan abrumadores —califica la crítica—, son un asalto masivo a los sentidos». Un recurso estimable para cuajar una atmósfera como la descrita es la música de Vangelis. A la postre, el conjunto resulta ser un rutilante, costoso, hipnótico envoltorio.

El acierto de Scott se halla en la construcción de una historia que está al servicio de una puesta en escena impresionante. A los detalles de diseño futurista dedicó muchas sesiones de trabajo con los diseñadores D. Trumbull y S. Mead, creadores de la arquitectura futurista y los artefactos; por ejemplo, el enorme edificio piramidal de la Tyrell Corporation, que fabrica los robots Nexus 6, y los *spinners* o coches voladores. En resumen, la producción, con el diseño detallista de la urbe del futuro, las maquetas y los efectos informáticos, representa un despliegue creativo considerable, sobre el que se aúpa la historia de suspense descrita, a modo de hilo conductor, por las localizaciones de una ratonera computerizada.

La decisión del escritor

Philip Dick pudo leer el guión final, que le gustó porque, aun con los cambios, contenía aciertos y una buena orientación fílmica. Además de la imaginería futurista, el alma narrativa gira en torno a la mortalidad y la angustia que viven unos seres sin esperanzas y, en el caso de los robots, sin dios: su creador de la Tyrell Corporation es incapaz de aplazar su fin.

Las últimas palabras de Batty, «he visto cosas...», serían una retahíla de



Daryl Hannah encarna a una androide rebelde.

banalidades —¿qué importan los rayos C, las naves en llamas o la puerta de Tannhäuser?—, si no fuera por la tragedia de alguien que agoniza. Todo lo que ha sido, todo lo que ha visto se perderá «en el tiempo como lágrimas en la lluvia». Y eso sí tiene sentido, ni mayor ni menor que lo vivido por cualquier mortal, porque todo en él es singular. Luego llega el momento en que el sujeto acierta a decir que «es hora de morir».

Philip Kendred Dick murió antes del estreno de la película (Chicago, 1928-California, 1982), de ahí que esté dedicado a su memoria. Trabajaba en los últimos meses en una nueva novela, a pesar de la oferta millonaria de los estudios cinematográficos para que novelara el guión de *Blade runner* y retirara de las librerías *¿Sueñan los androides con ovejas mecánicas?* No fue fácil mantener esa decisión, por las presiones y zalamerías de que fue objeto, pero la defensa de su obra, aparte de tener una razón literaria de peso, puede recordar las palabras de Batty. Fue un gesto por perpetuarse a través del arte.

En la novela, Deckard no vive en



c futurista.



La aportación de los efectos especiales ayuda a crear un universo visual inesperado y sobrecogedor.

Los Ángeles, sino en San Francisco; es un marido que se desvela por su mujer y trabaja para el ayuntamiento como *cazador de bonificaciones*; es decir, que su trabajo consiste en retirar los androides que llegan ilegalmente a la Tierra. El sobresueldo que obtiene por cada pieza cobrada le permite comprarse una cabra, que es un lujo y un elemento de distinción social, puesto que apenas hay animales vivos. Quienes no alcanzan a tanto poseen animales eléctricos. Otros, ni eso.

En un mundo en que cada día se anuncia la extinción de especies, el amor a la vida animal que profesan los humanos va asociada a un fetichismo clasista. De ahí el título de la novela. Y, también, la ilusión del policía: liquidar a los andrillos para hacerse con un animal auténtico. Su empeño no es estúpido, ya que de ello depende su autoestima y más.

Otro factor que define el momento de la historia es la religión de Mesmer, de la que todos participan y que dispensa, a elección del creyente, sentimientos y alucinaciones mediante el uso de una caja electrónica. Es lo más parecido a nuestra televisión o a la *Internet*.

Aquí, el protagonista no tiene épica. Es un buen esposo, vecino y empleado. Su trabajo le lleva a pensar

con el riesgo de tomar por androide a un humano —el test de empatía podría fallar—, algo lamentable porque primero se aniquila y después se verifica. Por otro lado, siente una atracción por las replicantes que le lleva a tener un coito —prohibido— con Rachael. Ella no accede por amor ni por atracción, sino por una razón menos enrevesada.

No desvelaremos el argumento de la novela. Baste lo apuntado para ilustrar los ominosos trazos ambientales (animales, religión), la razón de la acción (una misión, una compra) y el conflicto de la atracción y la transgresión. Por encima de esto, Dick teje una narración elaborada, satírica y reflexiva que no se refleja en la película.

En la novela y la película apreciamos cosas muy interesantes, que son propias del género y de la opción de los autores. En *Blade runner* destaca el vigor estético de los años 80, al que contribuyó con un estilo propio. También habrá quien enjuicie su seducción visual como un efecto narcisista, algo hueco y lineal sin remisión.

Está también la novela, a la que los lectores, aun no siendo amantes de la ciencia-ficción ni de la abundante producción de Dick, podrán acudir para descubrir complejidad en la historia, distanciamiento crítico, cuestiones morales llevadas al 2019, que rebotan en

el presente como pedradas y, por encima de lo anterior, un buen entretenimiento. Quizá Ridley Scott nos oiga y se anime a leer la novela, cosa que no hizo para dirigir la película. ■

* **Xavier Laborda** es profesor de Lingüística de la Universidad de Barcelona.

Otras versiones

—*Blade Runner, el montaje del director* (1993), dir. Ridley Scott (EE.UU.).

Bibliografía (selección)

¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona: Edhasa, 1981, 1992 y 1994.

¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.

Latorre, J.M.: *Blade Runner. Amarcord*, Barcelona: Libros Dirigido por, 1994 (obra crítica de un programa doble, a la que el autor del artículo ha acudido como fuente principal).

Nous viatges?



AMB

EL VAIXELL DE VAPOR

COM SEMPRE

NOVEL·LA FANTÀSTICA
I DE MISTERI

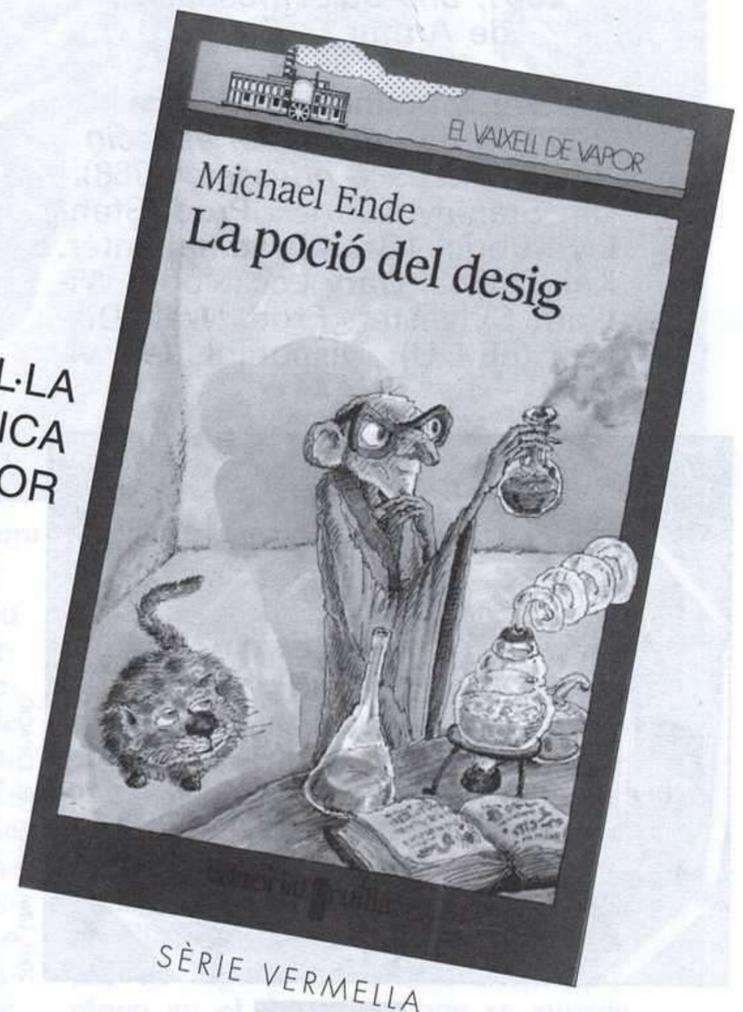


Premi
EL VAIXELL
DE VAPOR
1994

NOVEL·LA
FANTÀSTICA



NOVEL·LA
FANTÀSTICA
I D'HUMOR



editorial **cruïlla**

CINE Y LITERATURA

2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO

2001, una odisea del pensamiento

por Núria Vidal*

Ficha técnica

Novela

2001, una odisea espacial, de Arthur C. Clarke.

Versión cinematográfica

2001, una odisea del espacio (*2001: A space odyssey*, 1968). Dir. Stanley Kubrick. Prod. Stanley Kubrick (Gran Bretaña). Intér. Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester. Prod. Walt Disney (EE.UU.). Disponible en vídeo.

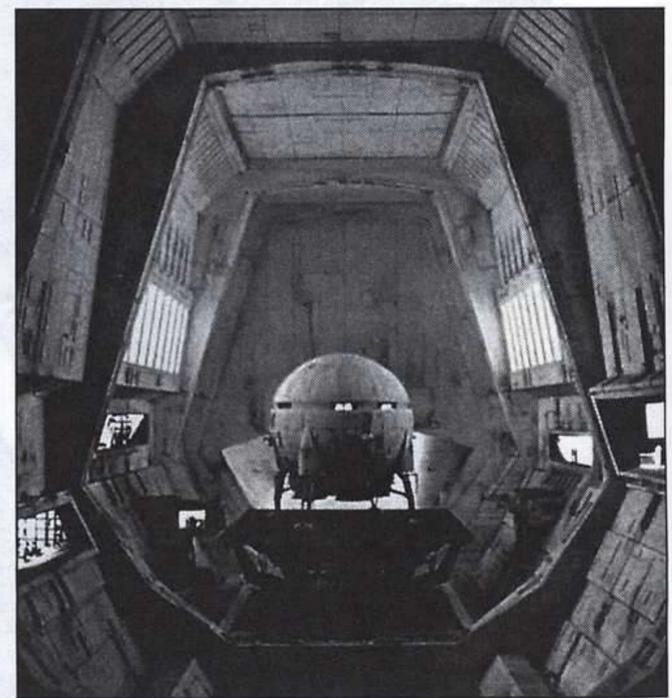


2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO.

«... día llegará en que daremos con nuestros iguales, o nuestros superiores, entre las estrellas».

AC y SK.

Si se piensa fríamente y en términos de dimensión histórica, el siglo XXI no comenzará en el año 2001. Pero el siglo XXI empezó, en realidad, en el momento en que el hombre pisó la Luna por primera vez. Ése fue el auténtico punto de partida del nuevo milenio, incluso me atrevería a decir que ahí nació una nueva Edad Histórica para la humanidad. Ese día de julio de 1969, en que el hombre pisaba la Luna y daba un salto hacia delante en su evolución, tuvo un precedente de ficción en una película y un libro emblemáticos y capitales que se llamaban precisamente *2001*. El siglo XXI comenzó su andadura real el 21 de julio de 1969, pero su concepción indiscutible ocurrió un año antes, cuando se estrenó el filme de Stanley Kubrick y Arthur Clarke, *2001, una odisea del espacio*.



2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO.

El albor de la idea

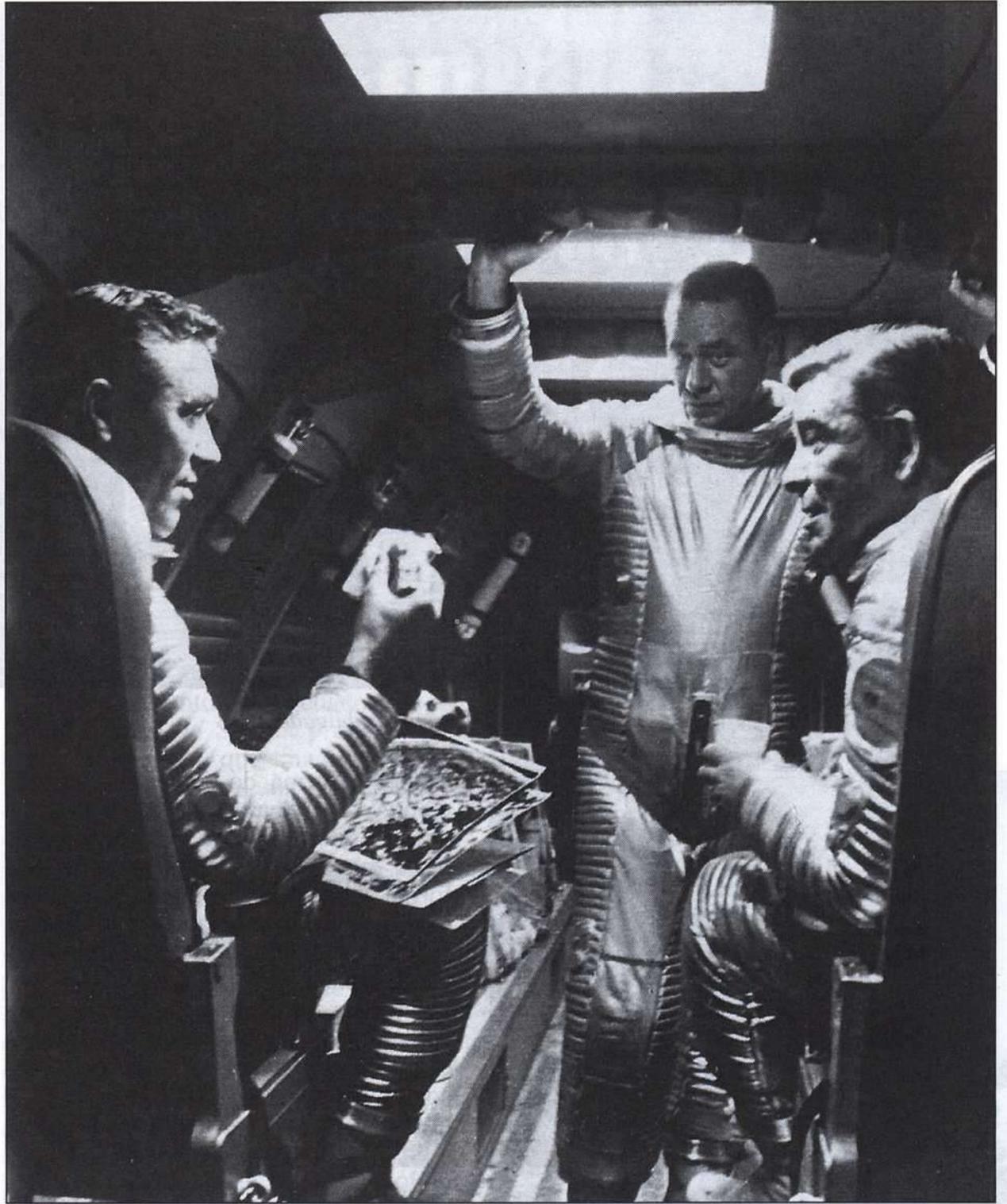
Kubrick era un joven director americano, afincado en Inglaterra, con algunas películas geniales en su filmografía —*Lolita* y *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú* eran las últimas que había hecho—. Arthur Clarke era un escritor inglés de mediana edad —había nacido en 1917, mientras que Kubrick nació en 1928—, bastante conocido como autor de cuentos y no-

velas de ciencia-ficción adulta. Especializado en física astronáutica y en telecomunicaciones por medio de satélites, Clarke apoyaba sus fantasías narrativas en datos científicos de rigurosa veracidad.

A finales de 1963, quizá porque la exhaustiva preparación de *Teléfono rojo* le había puesto en contacto con la inevitable locura que domina al hombre, Kubrick empezó a plantearse interrogantes que iban más allá de la simple existencia cotidiana. Fue entonces cuando leyó un cuento de Arthur Clarke llamado *El centinela*, publicado en 1950. Esta narración de pocas páginas le abrió la puerta de las estrellas, es decir de la imaginación, y comenzó a pensar en hacer una película sobre la idea de una inteligencia superior. El impulso inicial era muy claro: «Lo que me ha empujado a elegir este asunto en vez de otros —decía Kubrick, en 1968— es que muchos sabios y astrónomos creen que el Universo está habitado por la Inteligencia.» Entre esos sabios y astrónomos estaba naturalmente Clarke, al que se dirigió el joven americano con la idea de colaborar con él. Arthur Clarke le acogió con entusiasmo y empezaron a escribir juntos de una forma completamente distinta a la habitual. Durante más de un año, Clarke y Kubrick trabajaron en un guión que se llamaba *Viaje a través de las estrellas*. Clarke aportaba, además de sus conocimientos científicos, ideas procedentes de algunas de sus historias anteriores, especialmente de *El fin de la infancia*, *Claro de Tierra* y *Los nueve mil millones de nombres de Dios*. Kubrick contribuía con una concepción visual de lo que Clarke escribía, una traducción en imágenes de un texto que se iba construyendo en paralelo a la escritura del guión.

La misión: cuatro años después

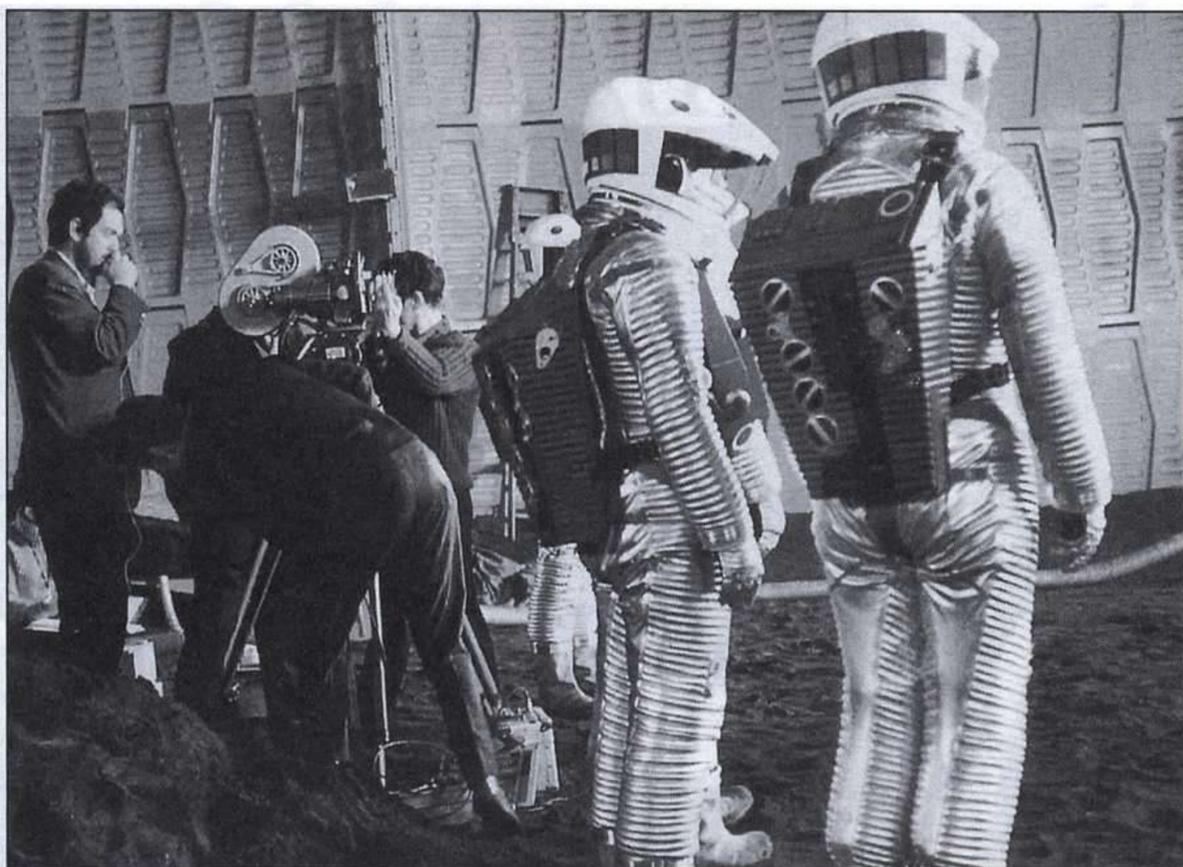
Las diferencias entre Clarke y Kubrick no llegaron a ser importantes durante el período de escritura, pero en cuanto empezó el rodaje del filme, en diciembre de 1965, se vio claro que ambos creadores tenían conceptos



Kubrick cuidó al máximo los detalles para conseguir un realismo absoluto.

distintos de lo que tenía que ser su «viaje a través de las estrellas». Clarke dejó que Kubrick trabajara libremente, mientras él iba dando forma de libro al guión que habían escrito juntos. Kubrick, empeñado en dar un salto tan cualitativo como el que da la humanidad entre el hueso de los tiempos primitivos y la nave que se desliza siguiendo las notas de *El danubio azul* rumbo a la Luna, se propuso hacer una película que nada tuviera que

ver con lo que había sido la ciencia-ficción cinematográfica hasta entonces. Cuidó al máximo los detalles para conseguir un realismo absoluto, eludió todo tipo de identificación histórica con el momento presente, de forma que su aventura tuviera las menos connotaciones posibles de identificación —cosa en la que discrepaba de Clarke, a quien le interesaba mostrar de alguna manera lo contemporáneo en el futuro en que se sucede



«2001» es un filme de culto, un punto de referencia obligado.



2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO.

la historia—, y se preocupó, documentándose al máximo, de que todo, absolutamente todo, lo que aparecía en el filme, fuera verosímil.

Uno de los principales problemas a resolver era lo que sucedía al final, en la tercera parte, cuando Bowman cruza la Puerta de las estrellas, entra en el Monolito y sufre el proceso de mutación que dará a luz un nuevo ser. Kubrick estuvo mucho tiempo bus-

cando la forma de solucionar visualmente estas ideas sin caer en la simplificación de los efectos especiales, hasta que consiguió realizarla de una forma tan simple y eficaz, que hizo exclamar al cosmonauta ruso Alexei Leonov: «Es como si hubiese estado en el espacio por segunda vez».

Durante la filmación, Kubrick se fue alejando poco a poco del libro y el guión de Clarke. Su capacidad de contar las cosas con imágenes le permitió hacer una película de 141 minutos, en los que apenas 40 son de diálogos y aun éstos son en su mayoría intrascendentes. La narración en *off*, que daba una serie de explicaciones justificatorias para hacer más inteligible el filme, fue suprimida por Kubrick, así como un prólogo en blanco y negro, donde científicos de todo el mundo aclaraban algunos conceptos. Con ello, se logró que la película tuviera un tono de ambigüedad mucho mayor que se prestaba a toda clase de especulaciones. Las elipsis brutales —la más espectacular y aún no superada por nadie, es la del paso del hueso a la nave espacial en tan sólo unos segundos— contribuían a

dar al filme una dimensión visual y conceptual más que dialogal o discursiva. Kubrick apostó por la idea inquietante de despertar la imaginación del espectador, dejándole que pensara lo que quisiera del Monolito. En esto también discrepaba de Clarke, que en la novela, publicada al mismo tiempo que se estrenaba el filme, intentaba dar una explicación lógica a través de una presencia inteligente que controlaba y guiaba a la humanidad desde el espacio. Kubrick, en cambio, dejaba abierta la Puerta de las estrellas, para que cada uno pensara en su propio camino.

2001, más allá de las estrellas

Casi nadie se dio cuenta inmediatamente de la importancia que iba a tener este filme único. La crítica reaccionó mal, tanto desde postulados marxistas, como desde los puntos de vista más conservadores. El público adulto afirmaba que no entendía nada. Pero la nueva generación, aquella que en esa época vivía un momento de transgresión absoluta, hizo suya la película, al comprender que aquella puerta a las estrellas le permitía escapar de la mediocridad general de la vida cotidiana. Con los ojos y la mente abiertas, *2001* se convirtió en un filme de culto, un punto de referencia obligado, un antes y un después, que tuvo su prolongación histórica en la llegada del hombre a la Luna, entrando ambos hechos —la película y el paseo lunar— en el terreno de la leyenda y el mito. Desde entonces, *2001*, como el centinela que nos vigila y nos guía, «sigue... y sigue... y... oh, Dios mío... *Está lleno de estrellas*». ■

* Nùria Vidal es escritora y crítica de cine.

Bibliografía

Dos mil uno. Una odisea espacial,
Barcelona: Plaza & Janés, 1990.

Un miedo compartido

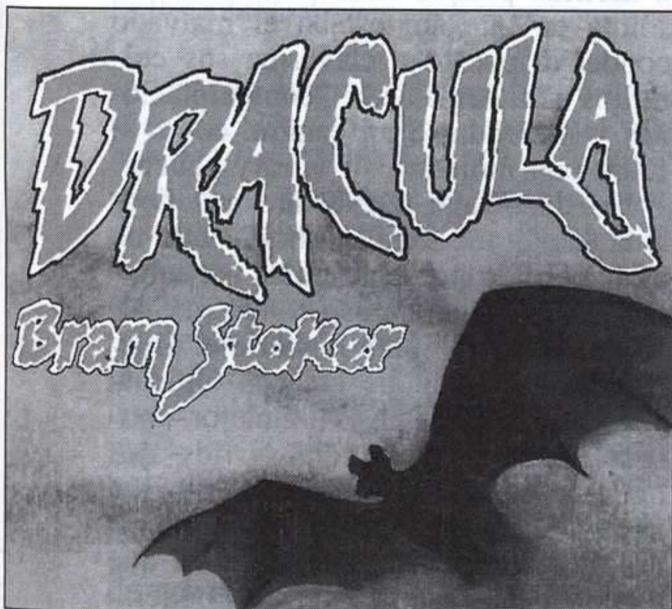
por **Jaume Cela***

Ficha técnica

Drácula,
de Bram Stoker.

Versión cinematográfica
Drácula (Dracula, 1958).

Dir. Terence Fisher. Prod. Hammer (Gran Bretaña). Intér. Peter Cushing, Christopher Lee, Melissa Stribling. Disponible en vídeo.



M. GARCÍA-MONZÓN, DRÁCULA, MADRID: ANAYA, 1993.

Si los recuerdos infantiles de don Antonio Machado son el patio de Sevilla y el huerto, con el limonero que madura lentamente, los míos son una sala oscura, un silencio de caramelo «Darling», un golpe de luz y dos ojos abiertos como platos. Y una experiencia compartida con el grupo de la calle.

Nací delante de un cine. Cine Bretón, se llamaba, y jamás me preocupé por indagar el motivo de este nombre. No creo que tenga ninguna relación con las distintas definiciones que se encuentran en el diccionario de esta palabra. Posiblemente fuera el apellido de un antiguo propietario. El día que se anunció la defunción del cine y se proclamó su conversión en gimnasio, me sentí como el personaje de la película *Cinema Paradiso*. Días y días estuve observando los tipos que salían del gimnasio, de rendir culto al cuerpo. Ninguno se parecía a Steve Reeves, héroe de algunas películas de romanos que nos hacía gritar como locos. Ellos jamás serían como el musculoso Steve, y menos a costa de haber fagocitado un cine.

Mi infancia está poblada de personajes nacidos del celuloide. Héroe intachables que eran capaces de cualquier sacrificio. Héroe duros, sin pelo en el pecho, aunque poco pecho



DRÁCULA, TERENCE FISHER (1958).

veíamos en aquellos tiempos. Héroe que besaban no a la manera que canta don Vicente Aleixandre, «besos alados», cuando alegres, «descuidadas palomas». Eran besos que se adivinaban apasionados, pero que se resolvían fugazmente, de «ahora llego pero ya me voy». Los cortaban. Nos regateaban la miel en los labios. Otra vez *Cinema Paradiso*. En estas ocasiones, los de la calle gritábamos, protestábamos porque intuíamos que nos robaban algo muy íntimo que nos pertenecía. Buena parte de nuestra educación se-

xual se perdía en cada corte. Pero nosotros silbábamos hasta que la luz de la linterna del señor Luisito cortaba de raíz el griterío. Recuerdo que envidiaba a Charlton Heston, porque cuando besaba doblaba a su pareja como si fuera un as en las hábiles manos del jugador. Yo sería como él.

En mis recuerdos, el Tarzan del cine nació antes que el de Edgar Rice Burroughs. Y Robert Taylor precedió a Walter Scott y Sienkiewicz. Y la pérfida Milady de papel tuvo que esperar que me desenamorara de Lana Turner. Incluso tuvo que aguardar Stevenson. Ahora no. *La isla del tesoro* transita por mi cuerpo cogida de la mano de sus versiones cinematográficas. Y el «Aibooo» de los enanitos se confunde con el grito del rey de los monos, los golpes de Laurel y Hardy, los cantos de los indios, que siempre eran malísimos, muy feos —hasta que llegó Burt Lancaster, claro— y se morían como moscas dando vueltas y vueltas alrededor de una caravana, que no era de rica miel, precisamente.

Drácula jamás me visitó

Pero un personaje se impone por encima de todos los demás. Es un hombre alto, elegante, de mirada sanguinolenta, oscuro como la muerte. Negro como los hijos de la noche. Hablo de Drácula. Hablo de Christopher Lee.

Cuando daban una película de terror, a medida que avanzaba la historia, el grupo de la calle, que nos sentábamos en la tercera o en la cuarta fila para no perder detalle, se disolvía silenciosamente y cada cual se refugiaba al lado de algún familiar. El albergue protector que me recibía era mi abuela, una mujer gruesa, de rostro redondo y dedos rechonchos, como los deben de tener todas las carniceras, aunque ella no lo era. Siempre se sentaba detrás de las localidades reservadas a las autoridades, de esta manera se aseguraba que nadie le impidiera la visión de la película. Cuando Drácula aparecía junto a la cama de su víctima —si la memoria no me traiciona, acostumbraban a ser her-

mosas mujeres, de pelo oscuro y vestidas con un camisón immaculado— la presión de mis dedos dejaba huellas en la palma de la mano de la abuela. Cuanto mayor era mi fuerza, más profundas eran las señales que quedaban y más tardaban en desaparecer. Miraba las escenas más horribles a través del ojal del abrigo, como si así pudiera mitigar el miedo que me invadía. Mi abuela se reía y yo no entendía cómo aquellas escenas podían provocar la más leve de las sonrisas. Más adelante descubrí que reír es una manera de impedir que el miedo nos venza. Luego, cuando cambiaban la película, volvíamos a juntarnos todos los de la calle, pero antes habíamos hecho desaparecer el sudor frío que nos había invadido.

Pero todavía no había llegado el peor momento, que no era otro que cuando me encontraba solo en mi habitación. Se dice que hay actores que se llevan a su personaje a casa, cuando terminan el rodaje. Otros lo dejan colgado en el perchero del estudio, para recogerlo a la mañana siguiente. En aquella época, yo me llevaba conmigo a los personajes que veía en la pantalla. Ayer podía ser Cooper, solitario delante del peligro; o el bello Hudson, enamorando a todas las Days que se le cruzaran en el camino. Drácula me acompañaba hasta el borde de la cama, casi se acostaba a mi lado. Cerraba los ojos y no me atrevía a abrirlos porque tenía la certeza absoluta de que ahí estaba el malvado conde, dispuesto a clavarme sus colmillos sin demasiadas contemplaciones y merendarse mi sangre, como si fuera pan mojado con vino y azúcar.

No hace falta que aclare que Drácula jamás me visitó. Ahora debe de estar perdido por esas calles tan luminosas de Barcelona esperando que alguien crea en él para hincarle el diente. Pero ahora nadie cree en Drácula y esta incredulidad es el mejor antídoto contra su presencia. Ni los ajos ni las cruces serían ninguna solución si apareciera de sopetón. Ni la misma luz del sol. Es la incredulidad que tengo, lo que me salva de su poder.

Al pobre Christopher Lee no lo he podido ver sino como Drácula. Inclu-



Christopher Lee, el Drácula más carismático.



El Drácula de Fisher poco tiene que ver con la obra de Bram Stoker, un clásico que admite varias lecturas.

so cuando interpretaba al perverso Fu Manchu. Uno de los personajes de *Aeropuerto 77* era Lee. Cuando aparecía en la pantalla, yo observaba su rostro. Estaba convencido de que me dedicaría una de sus rojas miradas, que me guiñaría el ojo, que levantaría levemente una parte del labio para mostrarme el colmillo afilado y brillante. He reducido al elegante actor inglés al trágico personaje que tantas veces interpretó. Lo mismo le ha sucedido a Anthony Perkins, que aunque hiciera de Papa Noel no dejaría de ser Norman Bates.

Siento simpatía por Drácula, porque la siento por todos aquellos per-

sonajes que no pueden escapar a su destino. Como Edipo. Como el desgraciado hombre-lobo. O como la pobre bestia que espera la llegada de la bella de turno. Cuando abandoné los pantalones cortos, descubrí que Bela Lugosi había sido Drácula antes que Lee. Pero sus películas me provocaban una risita parecida a la de mi abuela. Lugosi tampoco supo sustraerse a la fuerza del personaje que interpretó y su vida acabó como el rosario de la aurora. Ni el *Nosferatu* de Murnau, ni el de Herzog, lograron hacer desaparecer la temprana impresión que me causó el vampiro interpretado por Lee.

Mi querido Lee

Posteriormente, leí la obra de Bram Stoker. Cualquier parecido con la realidad fílmica de los productos de la Hammer era pura coincidencia. Para ver una obra bastante fiel al referente literario hemos tenido que esperar la película de Coppola.

Drácula es un clásico y este tipo de obras admiten diversas lecturas. Existe un Drácula romántico, que pulveriza los límites de la moral. Otro que tiene que ver con el mito de los ángeles caídos y la fascinación que despierta el mal. Un tercero que podemos relacionar con las historias que nos



NOSFERATU, F.W. MURNAU (1921).

han llegado de Vlad III Draculea. Pero para mí, Drácula será siempre aquel ser que me esperaba junto a la cama, con una mirada helada.

De la misma manera que los zurdos que muestra Robert de Niro en el moderno *Frankenstein*, de Kenneth Branagh, no han hecho palidecer la cabeza cuadrada con tornillos de Boris Karloff en mi recuerdo, los colmillos que espero son los de Lee. Ni Cruise, ni Pitt, ni Banderas, ni Rea, que ya es decir, podrán relegar los de Lee al baúl de los olvidos.

Las películas modernas de miedo ya no me asustan. No sugieren, sino que muestran con desgarró el terror y esto me provoca la misma sensación que ojear cualquier periódico o ver cualquier telediario. La poesía que había en aquellas películas se ha perdido. Y todos somos algo más huérfanos.

Jamás comparo una película con un

libro, ni el libro con la película. Me dejo poseer por ambas formas expresivas sin condiciones previas. He visto películas maravillosas de libros maravillosos. También malas películas de buenos libros. He de confesar que no tengo contabilizadas demasiadas buenas películas de malos libros, pero de todo hay, como en la viña del Señor, sólo que un ataque inesperado de pereza y el poco espacio del que ya dispongo me impide reseñarlas.

Jamás he entendido los lamentos de los escritores que protestan cuando ven el resultado cinematográfico basado en obras suyas. No sé si Velázquez estaría de acuerdo con la versión que dio Picasso de sus *Meninas*. Ni Millet con la interpretación que dio Dalí de su *Angelus*. Unas y otras son obras que están ahí, que poseen una vida autónoma, que no deben ser esclavas de su referente. Están ahí, expuestas para que el lector o el espec-

tador las diseccione, las ame o las odie. Creo que era Otto Preminger quien decía que no contaba entre sus obligaciones gustar al novelista en que basaba alguna de sus películas. Se compran los derechos y el director crea su obra. Si el autor quiere ser también el responsable máximo de la película, que ponga su ojo detrás de la cámara y que dé la orden de «corten» cuando lo crea necesario.

Sólo me queda lanzar una llamada a Lee, donde quiera que se encuentre. Querido Lee: cuando era un niño sólo podía ofrecerte mi miedo, puesto que poca cosa más poseía —y parafraseo las palabras de uno de los vampiros de Anne Rice—. Pero no viniste a visitarme. Ahora puedo ofrecerte mi incredulidad. Venga ya, decídetelo. ■

* **Jaume Cela** es escritor y profesor.

Otras versiones

—*Nosferatu* (Alemania, 1921), dir. F.W. Murnau.

—*Dracula* (EE.UU., 1931), dir. Tod Browning.

—*Dracula* (EE.UU., 1973), dir. Dan Curtis.

—*Dracula* (Gran Bretaña, 1979), dir. John Badham.

—*Nosferatu/Nosferatu, phantom der nacht* (Francia/Alemania, 1979), dir. Werner Herzog.

—*Dracula* (EE.UU., 1992), dir. Francis Ford Coppola.

Bibliografía (selección)

Dracula, Barcelona: Plaza & Janés, 1986.

Dracula, Madrid: Anaya (ilustrado), 1992.

Thomas, R.: *Dracula*, Barcelona: Ediciones B, 1992 (adaptación oficial de la película de Coppola al cómic).

Dracula, Barcelona: Montesinos, 1994.

CINE Y LITERATURA

EL DOCTOR FRANKENSTEIN

Un horror apasionado

por Maria-Antònia Oliver*

Ficha técnica

Frankenstein,
de Mary W. Shelley

Versión cinematográfica
El doctor Frankenstein
(*Frankenstein*, 1931).

Dir. James Whale. Prod. Universal (EE.UU.). Intér. Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke. Disponible en vídeo.



FRANKENSTEIN, JAMES WHALE (1931).

Cuando Mary Shelley escribió *Frankenstein o el moderno Prometeo*, no pensaba, ni remotamente, que la criatura que había inventado conseguiría el clamoroso éxito que ha llegado a tener, incluso al margen de su autora. Que la *Criatura* que surgía de su mente, con el tiempo, se convertiría en monstruos cinematográficos que poca cosa tenían en común con su historia, que ella quería «dirigir a los miedos misteriosos de nuestra naturaleza y que despertara un horror apasionado que creara en el lector pánico a mirar a su alrededor, que helara la sangre en las venas y acelerase los latidos del corazón».

Era el verano de 1816, en Suiza. Un verano húmedo y lluvioso que obligaba a los cuatro amigos a quedarse en casa, ante la chimenea. Los cuatro amigos eran Mary W. Shelley, su marido Percy B. Shelley, Lord Byron y el doctor Polidori. «Cada uno de nosotros debe escribir un cuento de miedo», propuso un día Lord Byron. Y los cuatro aceptaron la propuesta, aunque el único que vio la luz fue el de Mary Shelley —que a la sazón tenía 19 años—, pero no como cuento, sino como novela, en el año 1818. La edición definitiva, mucho más filosófica, es de 1831.



Boris Karloff inmortalizó a la criatura.

Mary Shelley describe así cómo se le ocurrió la historia:

«Vi, con los ojos cerrados, pero con una visión mental penetrante, al pálido estudiante de habilidades no reconocidas, arrodillado al lado de la cosa que había montado [...] y, entonces, mediante alguna poderosa máquina, mostró señales de vida, se movió con estertores nerviosos [...]. Tenía que ser terrorífico [...] como cualquier tentativa humana de parodiar el maravilloso mecanismo del Hacedor del mundo. El éxito aterroriza al artista [...], contempla a la cosa horrorosa que está erguida junto a su cama, mirándolo con los ojos amarillentos, húmedos pero especulativos.»

Obra maestra

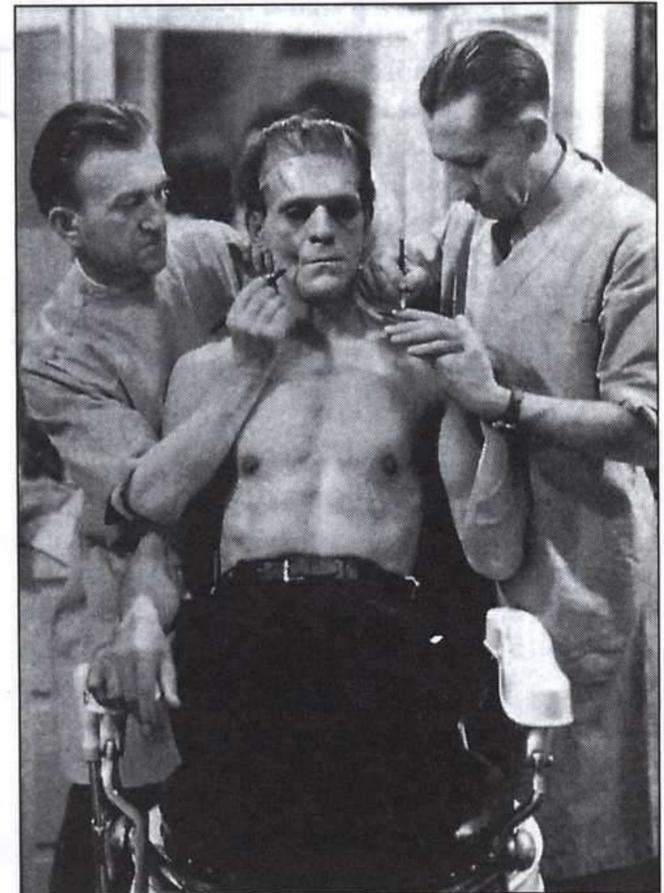
Se han hecho, se hacen y se harán muchas películas basadas en obras literarias. Obras literarias buenas o mediocres. De una obra literaria muy buena puede salir una película mediocre y viceversa: de una mediocre novela puede surgir una excelente película. Pero las adaptaciones que el cine hace de las obras literarias siempre difieren del original y, en muchas ocasiones, sólo tienen en común algún personaje, alguna situación o partes

del argumento. Esto es lo que ha sucedido, a lo largo de los años, con la novela de Mary Shelley.

En 1931, América vivía los efectos de la Gran Depresión. Hollywood, siempre atento y sensible a los acontecimientos sociales del país, buscó la manera de reflejar la crisis económica y social en sus películas. Y giró los ojos hacia las novelas victorianas de terror para adaptarlas al cine. De alguna manera, el miedo social de los ciudadanos podía concretarse en el miedo físico o metafísico que provocaban los monstruos creados cien años antes por Bram Stoker (*Drácula*) o Mary Shelley (*Frankenstein*).

James Whale se decidió por la obra de la Shelley. Pero se quedó sólo con el concepto de la creación prohibida de la vida y las fatales consecuencias que provoca el monstruo surgido de la ciencia del doctor Frankenstein.

Whale olvida los aspectos filosóficos de la novela, como la búsqueda de la pureza por parte de la Criatura hacia el frío y el hielo, la crisis de paternidad de Víctor Frankenstein, que duda en conservar o destruir a su Criatura, o la falta de identidad del ser



Karloff en la dura sesión de maquillaje.

creado. El director tampoco refleja en la película los aspectos formales de la novela, como son la multiplicidad de puntos de vista de la narración, a través de la fórmula epistolar, o la gran diversidad de escenarios (Alemania, El Mar de Hielo de los Alpes Suizos, el Gran Norte ruso, etc.). James Whale se limita a crear un ambiente asfixiante (el castillo de Frankenstein y el pueblo vecino) y presenta a la Criatura de Shelley como un monstruo, gracias a la espectacular caracterización e interpretación de Boris Karloff. El actor, que retornó sistemáticamente al personaje a lo largo de los años, vivió y murió bajo su influencia.

A pesar de todo, la película consigue un tono poético que escapa a la sencillez del planteamiento y que ha trascendido más allá de su época, convirtiéndose en una obra maestra de la historia del cine.

Revisitación del mito

En 1935, Whale retoma el mito de Frankenstein en *The bride of Fran-*



Karloff figuraba como secundario en los títulos de los créditos del filme.

kenstein, alejándose más todavía de la novela de Shelley, pero sin perder el hálito poético de la primera película. El doctor Frankenstein, para paliar la soledad del monstruo, le crea una compañera, interpretada por una memorable Elsa Lanchaster.

La potencia de la visión del monstruo que las dos películas de James Whale generan es tal, que incluso han provocado, a lo largo de los años, una confusión en los nombres. Mary Shelley, que en la novela llama «Criatura» a la creación de Víctor Frankenstein, no podía sospechar que su personaje terrorífico se convertiría en el imaginario popular en Frankenstein, robándole el nombre al científico que lo crea. Y que a través de sucesivas versiones, cada vez más imposibles, acabaría en la más vulgar de las parodias.

No es hasta 1994 que la novela de Mary W. Shelley merece una adaptación íntegra —tanto en los aspectos filosóficos, como en los culturales y



M. RODRÍGUEZ CERRO, FRANKENSTEIN, BARCELONA: BARCANOVA, 1992.



Whale olvida los aspectos filosóficos de la novela, y se queda con el concepto de creación prohibida de la vida.

poéticos—. Se trata de la versión del director británico Kenneth Branagh, que interpreta él mismo a Víctor von Frankenstein, y que cuenta con una interpretación y caracterización magistrales de Robert de Niro en el papel de la Criatura, totalmente opuestas a las de Boris Karloff.

El mito de Prometeo que soñara la victoriana Mary Shelley a orillas del lago, un verano de 1816, se ha convertido en la pesadilla de millones de seres humanos que, en las oscuras salas de cine, han experimentado aquel «horror apasionado que crea en el espectador pánico a mirar a su alrededor, que hiela la sangre en las venas y acelera los latidos del corazón». ■

* Maria-Antònia Oliver es escritora.

Otras versiones

—*La novia de Frankenstein/The bride of Frankenstein* (EE.UU., 1936), dir. James Whale.

—*Frankenstein must be destroyed* (Gran Bretaña, 1969), dir. Terence Fisher.

—*Víctor Frankenstein* (Suecia, 1976), dir. Calvin Floyd.

—*Frankenstein* (Gran Bretaña, 1994), dir. Kenneth Branagh.

Bibliografía (selección)

Frankenstein, Barcelona: Lumen, 1987.

Frankenstein, Madrid: Anaya, 1991 (ilustrado).

Frankenstein, Barcelona: Ediciones B, 1991.

Frankenstein o el moderno Prometeo, Madrid: Alianza, 1992.

Frankenstein, Barcelona: Barcanova, 1992 (edición en catalán, ilustrada).

Frankenstein o el moderno Prometeo, Madrid: Gaviota, 1993 (il. de Juan Ramón Alonso).

Culminación del cine de aventuras

por José Enrique Monterde*

Ficha técnica

El hombre que quiso ser rey,
de Rudyard Kipling.

Versión cinematográfica

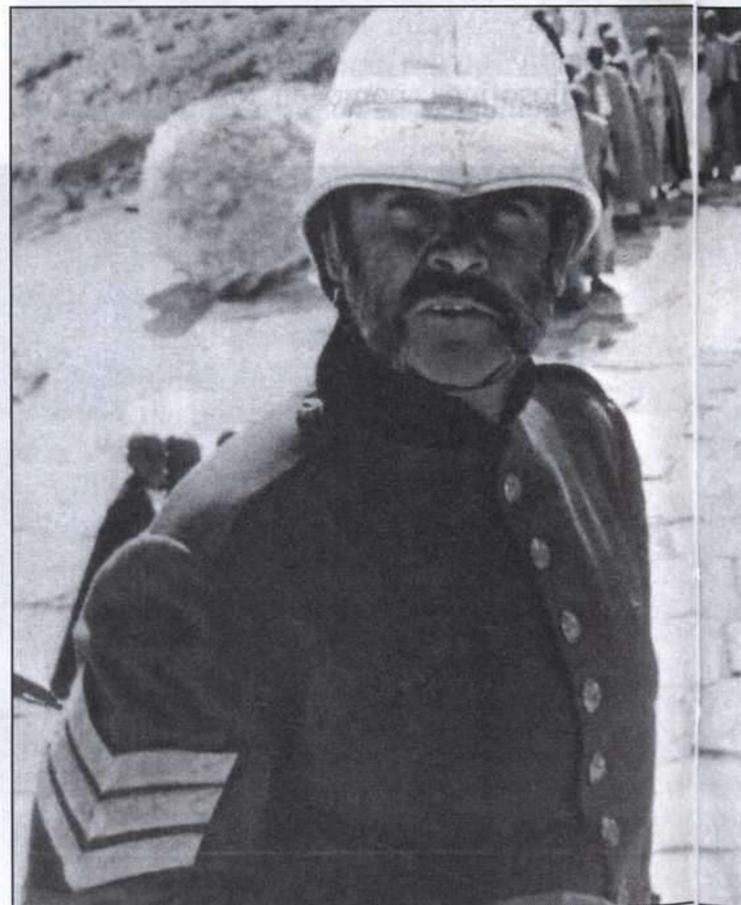
El hombre que pudo reinar
(*The man who would be king*,
1975).

Dir. John Huston. Prod. Columbia/Allied Artists/Persky-Bright/Devon (EE.UU.). Intér. Sean Connery, Michael Caine, Christopher Plummer. Disponible en vídeo.



EL HOMBRE QUE PUDO REINAR, JOHN HUSTON (1975).

No resulta casual que la época más brillante de la novela de aventuras, esa que precisamente alimentó las fantasías de niños y jóvenes a lo largo de —cuando menos— las seis primeras décadas de nuestra centuria, correspondiese al último tercio del siglo XIX. Esos fueron los años del último esfuerzo desplegado por el hombre occidental en pos del dominio planetario, lo que en otros términos deberíamos denominar *colonialismo*. Sin entrar en adjetivaciones ni intentar proyectar sobre ese pasado nuestras formas de pensar contemporáneas, tamizadas por el devenir de la descolonización, debemos entender que las esencias del colonialismo y de la aventura tardodecimonónica se funden, para bien o para mal. Con ello no debemos suponer que todas las visiones de la empresa colonial desplegadas desde el relato aventuresco se sitúen necesariamente en el ámbito de la glorificación, sino que en muchas ocasiones y bajo diversas formas se dibujan posturas dubitativas, escépticas o incluso críticas. Entre los dos extremos cabrá considerar sobre todo las aportaciones británicas (Stevenson, Conrad, Conan Doyle, Rider Haggard, Kipling, Wells, Hughes) y estadounidenses (Twain, Melville, London,



Se pensó en Newman-Redford para la pareja protagonista para Connery y Caine.

Rice Burroughs), pero también francesas (de Verne a Rosny Ainé), italianas (Salgari y Sabatini) o alemanas (May).

De cómo esa literatura se convirtió en vía de iniciación lectora no es aquí



La película aporta una reflexión penetrante sobre algunos de los fundamentos ideológicos del imperialismo clásico.



...nista, papeles que finalmente fueron

el lugar para extendernos en su explicación, pero no debíamos olvidar que la novela de aventuras quintaesencia las claves del relato, puesto que hace del acontecer, esto es, de la acción que incide sobre una situación

dada y de los conflictos de ella derivados o por ella resueltos, su núcleo esencial, incluso su propia razón de ser. Podríamos decir que la novela de aventuras sincretiza el propio ser de la forma novelística, aunada al despliegue del gusto por lo fantástico, la admiración del riesgo e incluso la plasmación de muchos de esos valores e ideales que han cimentado nuestra moderna concepción de lo humano: libertad, abnegación, fraternidad, intrepidez, heroísmo, ambición, vocación errante, etc. Así, los mejores exponentes de la novela de aventuras fueron capaces de trascender la mera distracción para transformarse en instrumento educativo para los jóvenes e incluso ir mucho más lejos, alcanzando una hondura psicológica y filosófica que desborda los límites del mero relato juvenil. Muchos de los héroes aventurescos son parientes no excesivamente lejanos del *superhombre* nietzscheano o del *dandy* decadentista...

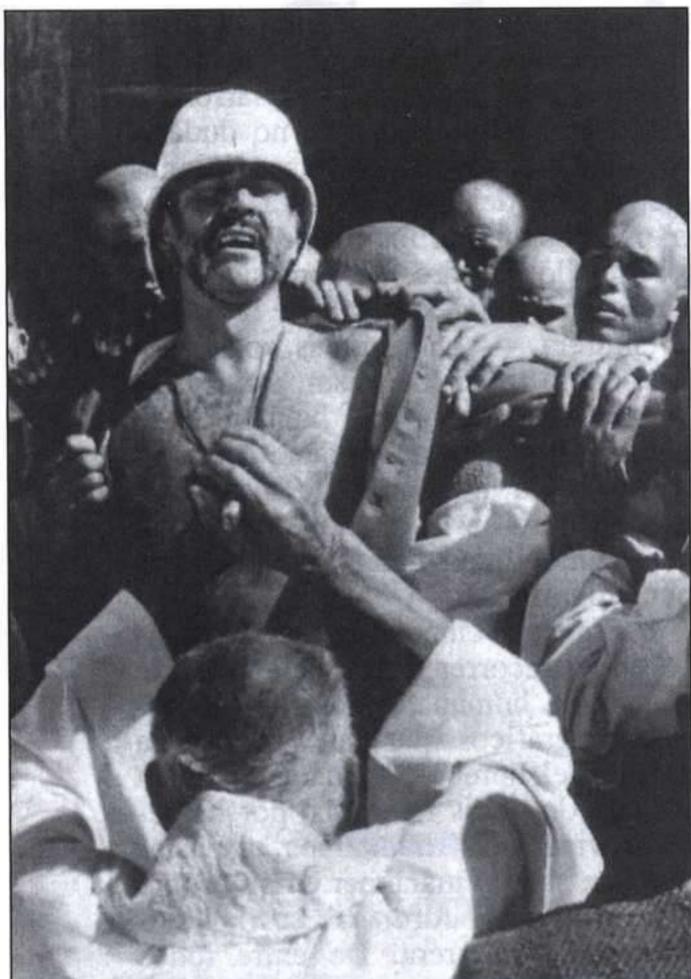
Kipling y Huston, una extraña perfecta pareja

Con esos antecedentes tampoco puede extrañarnos que el cine, nacido precisamente cuando ese tiempo de

las aventuras comenzaba su declive, fijase su atención sobre la tradición de la novela de aventuras y desarrollase un género homólogo, que no dudaría en alimentarse de los más insignes ejemplares de esa literatura. En los momentos en que los límites de nuestro mundo ya parecían demasiado pequeños para el despliegue de la pasión aventurera —con algunas excepciones, como la de los mismos cineastas documentalistas—, el habitante de nuestro siglo iba a limitarse a imaginar y soñar montones de aventuras, con un libro en las manos o en la oscura inmovilidad física de la sala cinematográfica.

Ese género cinematográfico, proteico en su recorrer todas las épocas de la historia humana, todos los escenarios geográficos que han cobijado la acción del hombre, ha dado un buen puñado de obras maestras, por lo general vinculadas a algunos cineastas que han sabido mantener en su propio trabajo y en su forma de ser la idiosincrasia aventurera. De entre todos ellos, de entre los escritores que han creado unos relatos impecables y de entre los cineastas que han sabido llevarlos a la pantalla con la plusvalía no sólo de su buen hacer sino también de su propia personalidad, he decidido seleccionar una extraña pareja: Rudyard Kipling y John Huston. Su denominador común tiene como título *El hombre que pudo reinar* y no me cabe duda que se trata de uno de los más maduros y excelsos ejemplares de la aventura novelístico-fílmica.

Pocas cosas parecerían comunes a uno de los más entusiastas glorificadores del imperialismo inglés en la India y a un ciudadano del mundo capaz de retornar a los modestos antecedentes irlandeses en su vejez. Y, sin embargo..., la calidad estilística del uno y la lucidez del otro llevaron a una especie de insólito milagro, demorado eso sí durante años. El breve texto de Kipling —intitulado *The man who would be king*, de confusa traducción hispánica: «quiso ser», «pudo ser» o «será rey»— fue publicado en 1888, mientras que su presentación hispana llegaría bajo el título de *El rey de Kafiristán*; su condición de re-



EL HOMBRE QUE PUDO REINAR.

lato corto motiva sin duda que haya sido menos conocido que otras obras como *El libro de la selva* (1895), *Capitanes intrépidos* (1897) o *Kim de la India* (1901), todas ellas llevadas a la pantalla con suerte muy diversa.

Por su parte, el proyecto fílmico de Huston se remonta nada menos que a los años 40, hacia 1947, cuando se prevé una pareja protagonista integrada por Spencer Tracy o Clark Gable y Humphrey Bogart. La muerte de este último detuvo el intento, luego también frustrado por la muerte de Gable. Tuvo que ser el azaroso descubrimiento del guión por parte de John Foreman, productor de *El hombre de Mackintosh* (1973), lo que relanzó la auténtica aventura de la producción del filme, en buena parte derivada del éxito que Foreman había experimentado con *Dos hombres y un destino*, centrada en el dúo interpretativo entre Paul Newman y Robert Redford. Precisamente en ellos dos se piensa como sucesores de Gable-Bogart, pero será el propio Newman

quien tendrá la lucidez de aconsejar la selección de dos actores ingleses para los papeles centrales. Y nunca pudo haber una decisión más atinada que la de ofrecer a Sean Connery y Michael Caine dichos roles para una perfecta encarnación fílmica de Daniel Dravot y Peachey Carnehan, esos dos ex soldados británicos impulsados por la ambición a la aventura en las lejanas tierras de lo que hoy conocemos como Afganistán. Pero la aventura de la producción del filme abarcaría otros aspectos, como por ejemplo la fundamental selección del escenario de la acción; en la imposibilidad de rodar en tierras afganas y rechazada por el Gobierno turco la pretensión del rodaje en su territorio, la solución fue Marruecos, complicado lugar para llevar adelante una producción relativamente costosa de cerca de seis millones de dólares de presupuesto.

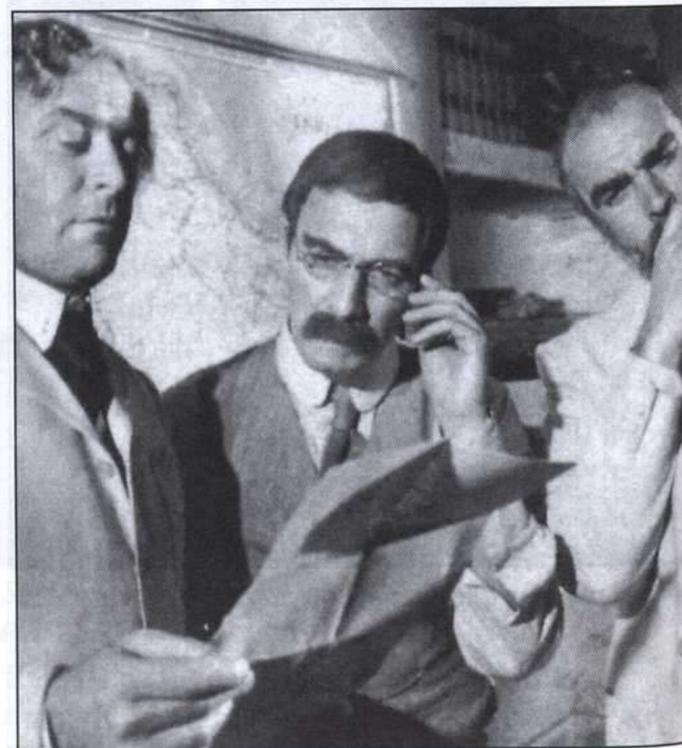
Huston no tuvo en su momento ningún reparo en ampliar y transformar el texto original en su guión remodelado con Gladys Hill, su secretaria particular. Pero eso no significó en absoluto que el cineasta dejase de lado la presencia del novelista; antes bien, mientras que el narrador del relato de Kipling es un anónimo cronista del periódico indio *Nothern Star*, en el filme es el propio Kipling —bajo la mesurada apariencia de Christopher Plummer—, quien tras haber conocido tiempo atrás a los dos protagonistas, recibe de boca de Carnehan las vicisitudes de su increíble e insólita historia, que así nos es relatada bajo la forma de *flash-back*, adquiriendo un inequívoco aroma de epopeya al estimular la oralidad del relato.

La mayor virtud del trabajo de Huston en *El hombre que pudo reinar* deriva del equilibrio con que están dosificados los diversos aspectos que han venido caracterizando al cine de aventuras. En ese sentido, no desmerece en absoluto respecto a las tradiciones representadas por los grandes títulos del género, pero al mismo tiempo es capaz de asumir las posturas menos complacientes características del momento de su producción.

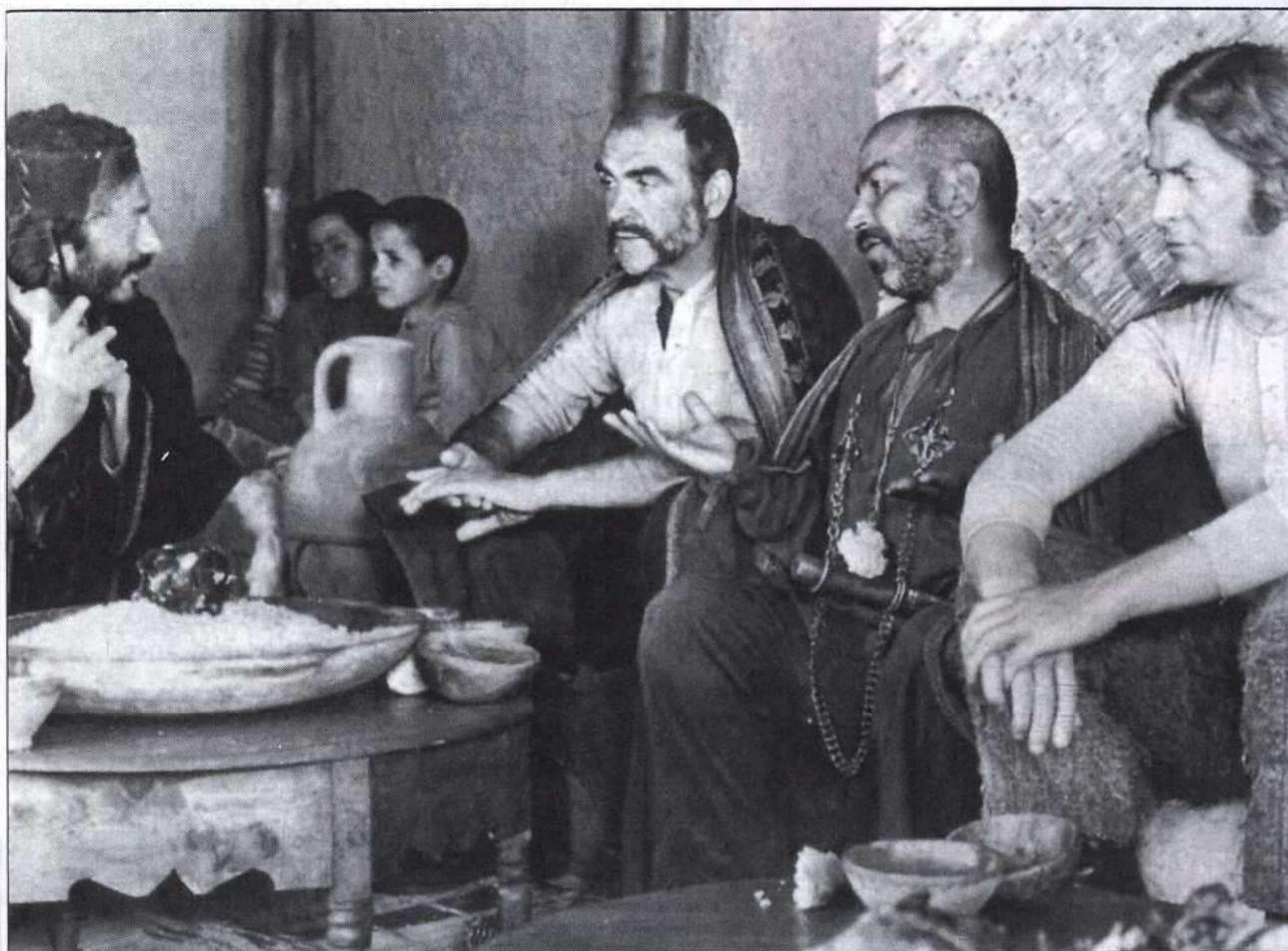
Por ejemplo, la adaptación de Hus-

ton no renuncia al atractivo del exotismo, a la evocación de tierras lejanas e ignotas, más allá de los límites de nuestra experiencia vital cotidiana. De alguna manera, ese territorio del Kafiristán se alinea junto a otros lugares míticos en el entorno de la cordillera himalaya, como pudiera ser el Sangri-La de *Horizontes perdidos*, en lo que constituye una de las últimas reservas —no sólo geográfica sino incluso espiritual— de la mítica occidental.

Tampoco debemos olvidar que Huston —vía Kipling— resume la estructura itinerante casi forzosamente inherente al relato aventuresco. De nuevo, como en tantas novelas famosas o incluso filmes del propio cineasta —recordemos *El tesoro de Sierra Madre*— la esperanza de alcanzar un tesoro (o botín en las derivaciones policíacas) es el motor de la aventura; y como tantas otras veces, la expedición se saldará con un inevitable fracaso, con lo que *El hombre que pudo reinar* se inserta en la gran tradición del perdedor, que repetitivamente frecuenta la obra de Huston, a diferencia de lo que ocurre en el resto de la producción de Kipling.



Christopher Plummer (en el centro) encarnó a Rudyard Kipling en el filme de Huston.



El hombre que pudo reinar no sólo no desmerece su antecedente literario, sino que posiblemente lo supera.

Indagación sobre la naturaleza humana

Ahora bien, esta vez el fracaso no resultará tanto de la excesiva ambición atesoradora, sino de la irreprimible dependencia de las debilidades humanas. Para Daniel Dravot, el llevar hasta el final su impremeditado papel de sucesor del legendario Alejandro Magno primará sobre cualquier otro cálculo mercantil; como el jugador empedernido —y así la aventura se asemeja al juego, esa actividad humana que en su rechazo del criterio de necesidad se vislumbra como vía estética hacia la libertad—, Dravot no será capaz de abandonar la mesa tras una arriesgada y lograda apuesta. La convicción íntima en la verdad de su condición de heredero lejano del emperador macedonio —que por ejemplo le lleva a desear a una nativa llamada Roxanne, homónima pues de la esposa de Alejandro— se une a la manifiesta exacerbación del ambiguo principio colonialista que combina ra-

piña y misión modernizadora. Es decir, la pasión por el poder, fundamentada en la convicción de una superioridad racial y moral, que busca su coartada en la buena conciencia de la labor de expansión del progreso.

De ahí que mientras no podemos evitar el dejarnos llevar por la fascinación de la pareja protagonista, indudable objeto de nuestra identificación proyectiva, *El hombre que pudo reinar* no deja de aportar una reflexión penetrante sobre algunos de los fundamentos ideológicos del imperialismo clásico. Todo lo cual revierte en la importancia de la adecuación de la pareja de intérpretes protagonistas, tan perfectamente servida por el tándem Connery-Caine, sin que además olvidemos la tradición del dúo protagonista como núcleo humano del relato aventuresco. Por eso, el fracaso de los dos aventureros no sabe como tal, en la medida en que la dignidad con la que Dravot/Connery asume la muerte, mientras canta una pieza tan significativa del repertorio tradicional inglés

como *The Minstrel Boy*, redime sus flaquezas y lo eleva a la categoría de héroe, más alta precisamente en función de su inutilidad real.

Pero, como en los mejores relatos aventurescos, ello es posible por el doble sentido del itinerario seguido, que no podemos entender sólo en su aspecto físico, sino en lo que tiene de itinerario espiritual y psicológico. Difícilmente un relato de aventuras alcanzará su máximo valor si no es capaz de trascender su misma facticidad hacia la profundización en los aspectos morales y filosóficos que le acompañan. En definitiva, se trataría de entender que la acción aventuresca no hace más que ofrecernos una indagación en la naturaleza humana, de forma que el sentir y el pensar aparezcan inextricablemente unidos al hacer humano. A medida que esa acción emane de o conduzca a una situación límite, por ejemplo cuando lo que entra en juego es la dicotomía entre vida y muerte, nos iremos encontrando con los componentes más descarnados y decisivos de lo humano.

Y es desde esa exigencia como podemos colocar los valores de *El hombre que pudo reinar* en su justo lugar. Capaz de aunar la irrenunciable capacidad de distraer y divertir, pues el humor jamás faltó en el cine houstoniano, con la de emocionar y fascinar, sin por ello dejar de provocar posturas reflexivas, el filme de Huston no sólo no desmerece su antecedente literario, sino que posiblemente lo supera para convertirse en la culminación —¿el canto del cisne también?— del concepto clásico del género aventuresco. ■

* José Enrique Monterde es crítico de cine y profesor de Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona.

Bibliografía

- El hombre que quiso ser rey*, Barcelona: J. Batllo, 1986.
El hombre que quiso ser rey, Barcelona: Destino, 1989.

La nobleza de la tradición

por Rosa Regás*

Ficha técnica

El pequeño lord,
de Frances Hodgson Burnett

Versión cinematográfica
El pequeño lord (*Little lord*
Fauntleroy, 1936)

Dir. John Cromwell. Prod. David O. Selznick (EE.UU.). Intér. Freddie Bartholomew, C. Aubrey Smith, Mickey Rooney. Disponible en vídeo.



EL PEQUEÑO LORD, JOHN CROMWELL (1936).

Hay películas tan unidas a las novelas en que se basan que es difícil saber si los personajes que vemos en la pantalla son los que imaginamos, o si los que creó nuestra fantasía al leer se han convertido por arte de magia en los actores que protagonizan la película.

Éste es para mí el caso de *El pequeño lord*, cuya magnífica primera versión de 1938, dirigida por John Cromwell, se confunde en mi memoria con la excelente e ingenua novela de Frances Hodgson Burnett, que debí de leer más o menos cuando vi la película, en un programa durante unas navidades de mi infancia, tal vez. Hasta tal punto que, a la versión posterior de 1980 de Jack Gold en la que Alec Guinness encarna el papel del abuelo y Ricky Schroeder el de *pequeño lord*, no le concedo siquiera el calificativo de suplantación, porque son tan distintos de mi original, no sólo los personajes, sino el tratamiento, el entorno y hasta el paisaje, que me niego a reconocerles el mismo origen.

Una novela, una película, con todos los ingredientes para descubrir y seguir creyendo que el mundo es justo, que la bondad acaba por aflorar y que el corazón de un par del Reino, aun



Bartholomew encarnó a Cedric Errol, el pequeño lord Fauntleroy.

con sus disgustos, las alteraciones de su humor y los despropósitos a los que tiene acostumbrados a sus criados y súbditos, sigue siendo noble en sí

mismo. Noble con la nobleza de la tradición, de los vinos añejos, de los grandes castillos británicos, tan noble que acabará reconociendo los beneficios de la democracia y la igualdad entre los hombres de la mano de los habitantes de un mundo joven aún, pero ya portador de cualidades y descubrimientos liberadores, de esos ciudadanos que viven en la paz del alma y la confianza de que, incluso habiendo nacido para vender periódicos o limpiar botas, siempre tienen la posibilidad de convertirse en Presidente de los Estados Unidos de América, o lo que viene a ser lo mismo, ser recibidos con todos los honores en el castillo majestuoso de un noble de varias generaciones.

Nuevo mundo, viejo mundo

El abuelo ceñudo y malhumorado (C. Aubrey Smith), descendiente de una estirpe de hidalgos que se encuentra solo en los últimos años de su vida, inmovilizado casi por la gota, frente a una chimenea donde arde un fuego que presagia todas las bondades del universo, con un perro tumbado a sus pies, rodeado de libros que garantizan la cultura de su título, y el paisaje que se atisba desde las ventanas góticas de su castillo, sembrado de árboles centenarios, para envidia de los mediterráneos, y de montes ondulados donde la hierba se cuida de no dejar al descubierto ni una piedra que distorsione la placidez de la campiña británica. Es un hombre que se nos aparece en los primeros planos, o las primeras páginas, con una aspereza cuya razón comprenderemos más adelante cuando sepamos de la desgracia que se ha abatido sobre su vida: él, un par del Reino de veinte generaciones, tuvo que pasar por la vergüenza de que su único hijo se casara con una americana, una desconocida que muy posiblemente no sabría llevar con decoro ni el papel aristocrático, ni la corona ducal que le correspondía.

El hijo, ante la incompreensión de su padre, huye con la mujer, se casa con ella y tiene un hijo que es una verdadera delicia: Freddie Bartholomew, el



G & LGE, EL PEQUEÑO LORD, MADRID: GAVIOTA, 1989.

niño más expresivo que se conoce de tan corta edad, el que tiene los cabellos rizados más seductores, el de la bondad de corazón y la alegría que ha

heredado de su americana y democrática madre. Naturalmente, el padre murió, pero la madre halló ayuda y consuelo en sus vecinos del barrio de

Nueva York, el limpiabotas y el tendero, que a su vez se hicieron amigos incondicionales del preciosísimo niño.

Tras una serie de intrigas de herencias de títulos, legales y falsificadas, el abuelo comprenderá al fin que el buen corazón, la amabilidad y la dulzura es una fuente de delicias mucho más codiciada que los títulos; que el buen humor y la alegría son virtudes primorosas que hacen de la vida un paraíso; que la abnegación de una madre no conoce clases sociales cuando se trata de velar por la felicidad de su hijo, y que el abuelo puede y debe

convivir con la democracia. Y el corazón del anciano lord se ablandará no sólo con ellos, sino con sus súbditos, que no podrán creer lo que ven sus ojos, cuando, saltándose todas las barreras que le impone su rango, les visitará en sus humildes chozas como si fuera uno de ellos, acompañado del nieto que es todo bondad, con un cuello almidonado de grandes dimensiones que lo hace aún más atractivo y candoroso. Y comprenderá al fin qué complicados son los caminos del destino y qué fácil es aunar el mundo mítico de la nobleza de los de siem-

pre, con la sangre nueva de un pueblo que emerge en su vitalidad para extender la felicidad a todos los mortales.

La vejez ahora se la presenta con placidez en compañía de su nieto, el de su estirpe, que reúne las cualidades de ambos mundos y da un nuevo sentido a su linaje, de una nuera guapísima (Jessy Ralph), tierna y dulce como pocas, y la amistad no de un americano, sino de un americano limpiabotas (Mickey Rooney), y de un tendero (Guy Kibber), gracias a los cuales su felicidad ya no habrá de tambalearse nunca más. Llantos, lágrimas de emoción, perros ante el fuego de nuevo, visitas a los pobres y dulzuras sin cuento para un cumpleaños en familia y un final feliz.

Así permanece este cuento de hadas para niños y mayores en mi memoria y así quisiera que quedara para siempre con la frescura y la limpieza de lo que alguna vez, cuando éramos niños, nos convenció y nos emocionó. ■

* Rosa Regás es escritora.



G & LGE. EL PEQUEÑO LORD, MADRID: GAVIOTA, 1989.

Otras versiones

—*El pequeño lord / Little lord Fauntleroy* (EE.UU., 1930), dir. Jack Pickford.

—*El pequeño lord / Little lord Fauntleroy* (EE.UU., 1980), dir. Jack Gold.

Bibliografía (selección)

El pequeño lord Fauntleroy, Madrid: Altea, 1988.

El pequeño lord, Madrid: Gaviota, 1989 (ilustrado).

El pequeño lord, Alcobendas (Madrid): Grafalco, 1990.

El pequeño lord, Barcelona: Editors, 1991.

Sobre el rey que una vez fue, y volverá a ser

por Mirito Torreiro*

Ficha técnica

La muerte de Arturo, de Thomas Malory.

Versión cinematográfica
Excalibur (1981).

Dir. John Boorman. Prod. John Boorman. Intér. Nigel Terry, Nicol Williamson, Nicholas Clay. Disponible en vídeo.

Sir Thomas Malory fue un personaje harto curioso. Hombre de su tiempo, los confusos años de la Guerra de las Dos Rosas, que enfrentó a los Lancaster y los York por el control del trono inglés, personaje de la pequeña nobleza rural, su vida no fue lo que se suele considerar edificante. No sabemos mucho de él, pero sí, por ejemplo, que se le llegó a juzgar por robo, con lo cual no hay inconveniente en imaginarlo como uno de esos nobles venidos a menos que hacían horas extras desplu-

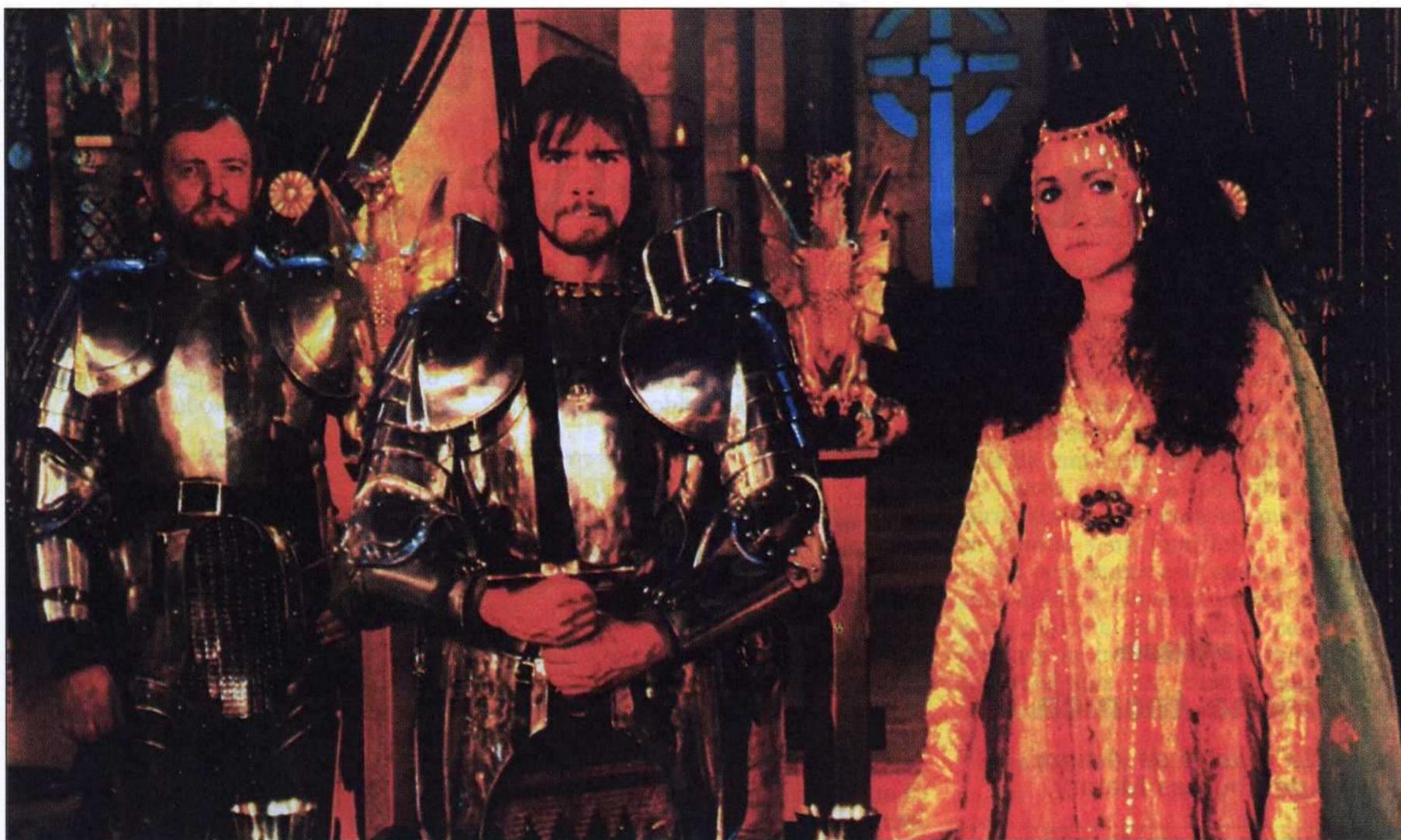
mando a los viajeros que se adentraban en sus peligrosas tierras. No propiamente un asesino, vaya, pero sí alguien en los límites del crimen mayor.

Mundo artúrico

Pero nadie se acordaría hoy de Malory si en vida sólo hubiese sido un noble saqueador de caminos: al fin y al cabo, *noble* ha tenido también, a lo largo y ancho de la historia europea, una traducción que nada tiene que ver con la etimología de la palabra. La razón por la que convocamos ahora su sombra en estas páginas no es otra que porque en sus horas libres, que algunas debía de tener nuestro hombre, él, que había participado en batallas y escaramuzas, imaginó lo que pretendió que fuera un ajuste de cuentas con el pasado: Malory es el autor de *Le morte d'Arthur*, así en el francés antiguo que se estilaba en la época —aunque paradójicamente sólo el título está en francés—, la última de las grandes novelas medievales que tienen al rey «que alguna vez fue, y que volverá a ser» por protagonista máximo. Y el origen de la mejor película sobre el mundo artúrico jamás hecha por el cine: el *Excalibur* de John Boorman.



EXCALIBUR, JOHN BOORMAN (1981).



Boorman recreó a un Arturo de pesadilla, y obtuvo un monumento a la humanización de un ser de leyenda.

Libro extraño, el de Malory. Para empezar, no vio la luz mientras vivió su autor, que expiró un día de 1471. Se desconoce si murió amargado por no ver su criatura viva —¿no es que un libro sólo existe cuando lo lee alguien diferente a su autor?—, por no poder ver impreso el retrato indirecto que hizo en el libro de un contemporáneo ilustre, Richard de Warwick, que es el modelo elíptico de Arturo. Pero en todo caso, sabemos con certeza que se imprimió por vez primera en 1485, que su impresor-autor fue William Caxton, quien había sido el responsable de editar la primera obra en inglés que vio la imprenta en Gran Bretaña (*Dictes and Sayenges of the Phylosophers*, 1477). Impresor-autor, porque aún cuando no se sabe muy bien qué partes, y con qué intenciones, se tiene la certeza de que reescribió considerablemente el texto original de Malory.

Y libro extraño, a la postre, porque tuvo el destino más radicalmente diferente que se pueda imaginar con relación a las intenciones declaradas de su autor. Para Malory, *Le morte...* no era sólo el libro que abordaba, después de una saga de obras que se remontaban a varios siglos atrás (por lo menos hasta San Bildas, que es el primer cronista en mencionar al caudillo militar romano que es el origen histórico de Arturo), la muerte física del rey mítico; era también el ajuste de cuentas con un mundo, el de la Edad Media y sus valores caballerescos, que ya no podía ser, clausurado a golpes por las primeras guerras que anticipaban el parto del Estado centralista europeo y el comienzo, por tanto, de la Edad Moderna.

Malory quiso liquidar el espíritu de la caballería y el código de honor de los caballeros de la Mesa Redonda, pero a su obra le ocurrió estrictamente



Sir Lancelot (Nicholas Clay) jura fidelidad eterna al rey Arturo (Nigel Terry).

lo contrario. Demos la palabra al periodista Felipe Mellizo, autor de una deliciosa obrita de divulgación, *Arturo, rey*, hoy inencontrable, que resume así la peripecia del autor:

«A Malory le ocurrió lo mismo que a Cervantes. Quiso acabar con el *arturismo* y sólo consiguió convertirlo en sagrado mito literario y político. Literario, porque a partir de *Le morte...* nunca más volvieron a escribirse aventuras artúricas en el continente, y todas las que se escribieron en las islas se limitaron a glosar el libro impreso por Caxton. Político, porque incesantemente, hasta hoy mismo, el *arturismo* ha sido usado como símbolo, a veces de los valores monárquicos británicos, a veces de la rebeldía céltica, a veces del espíritu normando frente al anglosajón.»

Malory, versión Boorman

Fin de un mundo, mirada descarnada sobre una materia mítica, el universo arturiano, que no había cesado de cambiar cada vez que un escritor ponía los ojos sobre ella, *Le morte...* es el más desolador de los testimonios posibles sobre Arturo, y el que más en profundidad pretende revisar el mito. Por tanto, la obra no se conforma con recrear la vida del rey a partir

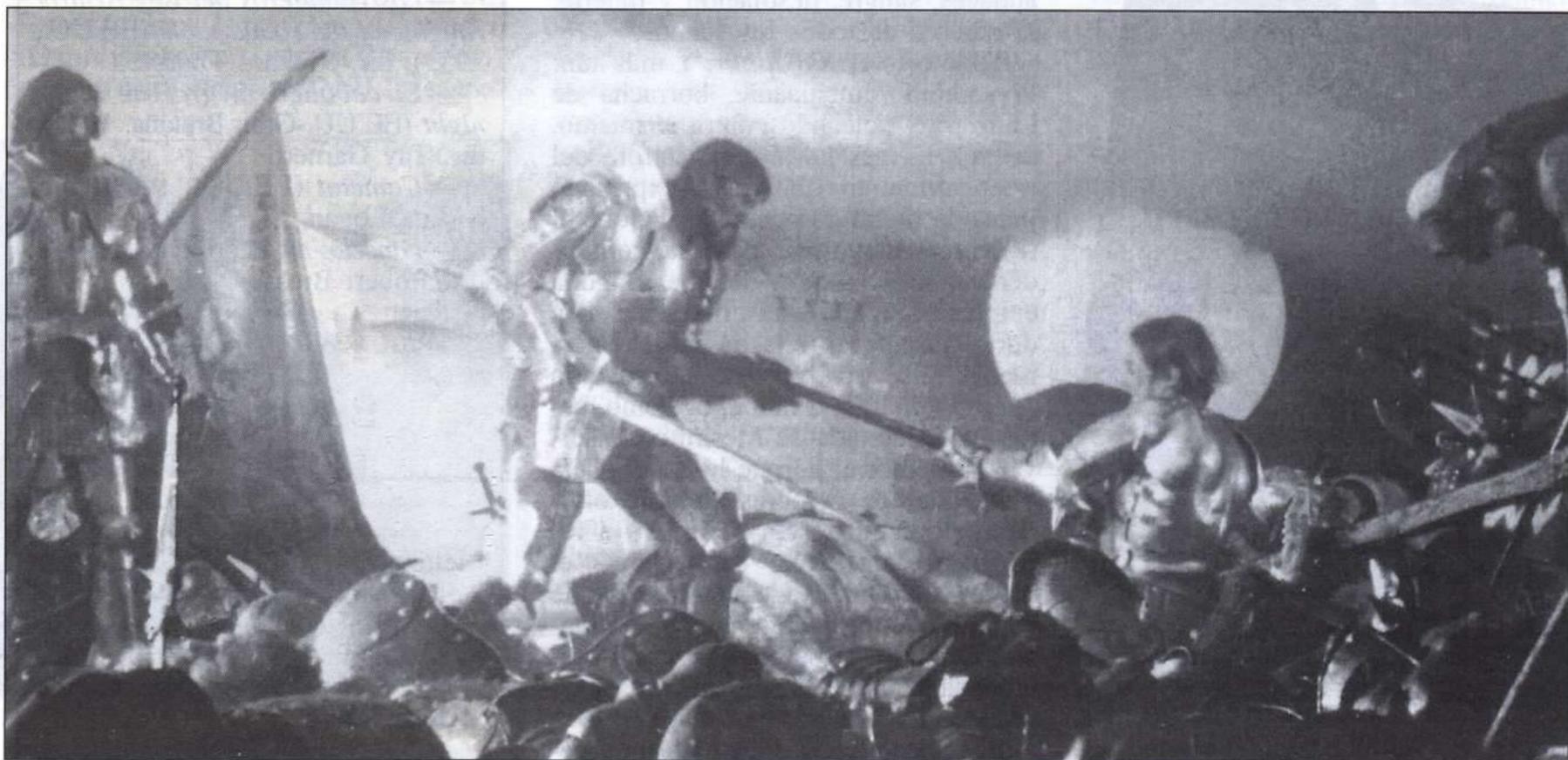
de su nacimiento, sino incluso antes, desde los hechizos que, muy a su pesar, el mago Merlín pondrá en marcha para que Uther Pandragon, el rey guerrero, asuma los rasgos de uno de sus enemigos para acostarse con la esposa de éste, Yguern, y engendrar así a Arturo. De esa forma, el rey nacerá de una madre que no lo quiere, de un padre que utilizó la magia más para saciar su apetito sexual que para concebirlo y, en justa correspondencia, tendrá una hermana, Morgana, que hará de la magia el origen del final del ordenado, llorado mundo arturiano, la prisión para siempre de Merlín en las profundidades oscuras de la Tierra y *last, but not least*, el nacimiento del hijo incestuoso (Mordred), taimado y ambicioso, que será el responsable de matar al mismísimo Arturo, al tiempo que él mismo perecerá a manos del rey.

Todo esto lo cuenta John Boorman en el filme que liquida de un plumazo todas las miradas benevolentes o mitologizantes sobre el rey... sin poder librarse, como Malory, de crear él mismo su propia mitología. Hasta Boorman, el ciclo arturiano en el cine había construido una tradición de

puro cine de aventuras, hecha con las inocentes correrías del rey que viéramos en, por ejemplo, *Los caballeros del rey Arturo* de Richard Thorpe, en *El caballero negro* de Tay Garnett, o hasta en *Camelot* de Joshua Logan, en la que los caballeros, y el mismísimo rey, se transmutaban en cantantes, puesto que de un musical se trataba; aventuras de sesión infantil, domingos de 3 a 5, palomitas, estruendo de armaduras, correrías mil que siempre acababan bien, y a casa.

Boorman procede de otra manera: restituyendo al héroe a su mundo de partida, lejos del boato de las cortes de la Baja Edad Media y del mundo *courtois* de trovadores elegantes y damas desmayadas de amor prohibido. Sin dejar de lado el componente aventurero, que al fin y al cabo es la raíz misma del ciclo artúrico, su interés se centra más en recrear un referente histórico plausible. Le ayuda, y no poco, el hecho de que los brumosos orígenes del personaje, que vivió en lo que los historiadores ingleses llaman las *Dark Ages*, las Edades Oscuras, dejan un margen considerable para la imaginación.

Y lo que del filme emerge es un



EXCALIBUR.



El libro de Malory ha dado origen a la mejor película que se ha hecho sobre el mundo artúrico.

aire entre salvaje y primitivo, una atmósfera casi irreal, obsesionada y bien poco naturalista; una escenografía que se adentra en un universo simbólico, del cual está prácticamente

desterrado el realismo: luces apocalípticas en la búsqueda del Grial, rojos atardeceres imposibles en la batalla final contra las huestes de Mordred, tonalidades pesadillescas salidas directamente de la rica tradición del cine de terror; hombres hirsutos y mujeres audaces, sangre, desolación y muerte: la quiebra de todos los sueños.

Todo esto es *Excalibur*. Y más aún: la sombra tambaleante, borracha de Lanzarote, peleando contra sí mismo, tal vez la más hermosa metáfora del arrepentimiento que haya expresado jamás la literatura occidental, y que el filme recrea con una lacerante contundencia; la sensación de que ninguna empresa humana está concebida para durar, porque en ella anidan los gérmenes de su propia destrucción —odio, envidia, traición, egoísmo, celos—; la llamada de Merlín a conservar la memoria, porque la experiencia dicta que los hombres siempre olvidan, y por ello están obligados a repetir incesantemente sus errores; el precio siempre exagerado que ha de pagar el amor para obtener su consumación, y que se llama amistad traicionada, final de la paz, quiebra de un mundo.

Boorman recreó a un Arturo de pe-

sadilla, pero lo que obtuvo no fue sólo una visión definitivamente liberada de todo contenido mítico, sino un monumento a la humanización de un ser de leyenda. Como los dioses olímpicos, Arturo asiste desolado al desarrollo de su propio destino, y como cualquiera de nosotros, contemplará entre atónito e impotente el fruto de sus propias *defaillances*: ser de carne y hueso, al fin y al cabo, Boorman logra acercarlo tanto al espectador que termina por hacernos cómplices de su desazón, de su caída, de su arrepentimiento. Y con su cadáver alejándose hacia el horizonte, hacia la isla de Avalon donde hallará su definitiva morada, se va también, de una u otra forma, nuestra propia infancia. ■

* **Mirito Torreiro** es crítico de cine y profesor en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona.



EXCALIBUR.

Versiones sobre el mito artúrico

—*Los caballeros del Rey Arturo* / *Knights of the round table* (EE.UU., 1953), dir. Richard Thorpe.

—*El caballero negro* / *The black night* (EE.UU.-Gran Bretaña, 1945), dir. Tay Garnett.

—*Camelot* (EE.UU., 1967), dir. Joshua Logan.

—*Lancelot du lac* (Francia, 1973), dir. Robert Bresson.

Bibliografía (selección)

Mellizo, F.: *Arturo Rey*, Madrid: Magisterio Español, 1976.

La muerte de Arturo, Madrid: Siruela, 1985, 1988, 1991 y 1992.

White, T.H.: *Camelot*, Madrid: Debate, 1990.

CINE Y LITERATURA

FAHRENHEIT 451

A favor de los libros,
a favor del cine

por Josefina Molina*

Ficha técnica

Fahrenheit 451,
de Ray BradburyVersión cinematográfica
Fahrenheit 451 (1966).Dir. François Truffaut. Prod.
Rank/Anglo Enterprise/Vineyard
(Gran Bretaña). Intér. Oskar Werner,
Julie Christie, Cyril Cusack.

FAHRENHEIT 451, FRANÇOIS TRUFFAUT (1966).

Corría el año de 1964, yo era alumna de la mítica EOC, Escuela Oficial de Cinematografía, cuando aún tenía su sede en la calle Montesquiza de Madrid. Acababa de ingresar en la especialidad de Dirección y tenía que enfrentarme a un reciclaje interior nada fácil: era preciso abandonar un concepto literario de la creación y sustituirlo por el concepto de imagen. Es decir: no es lo mismo contar una historia con palabras escritas, que contarla con imágenes, y yo acudía a la EOC precisamente a aprender cómo conseguir esto último.

Bien es cierto que desde muy pequeña el cine había constituido para mí una fuente de diversión incomparable. Las imágenes que salían de una pantalla tenían sobre mí —como sobre casi todo el mundo— un poder de fascinación inmenso, pero también es cierto que la lectura es el manantial donde bebí, con verdadera ansiedad, la mayor parte de mis conocimientos, convirtiéndome en lo único que una chica nacida a finales del 36 podía ser, en lo que a formación cultural se refiere: autodidacta.

No es de extrañar, por esto, que cuando el libro de Ray Bradbury cayó en mis manos, en la fecha que acabo de señalar más arriba, me dejó mara-

*Fahrenheit 451* es la temperatura a la que el papel de los libros se inflama y arde.

villada después de leerlo. *Fahrenheit 451* es una historia que se puede contar muy brevemente.

El libro: una arma cargada

Fahrenheit está dividido en tres partes: la primera, bajo el título «Era estupendo quemar», nos cuenta el planteamiento de un conflicto. En un sobrecogedor futuro y en una ciudad imaginada —pero cercana a Los Ángeles en California—, Guy Montag es bombero. Sin embargo, la brigada a la que pertenece no tiene como misión apagar fuegos, sino provocarlos. Queman casas enteras y todas ellas tienen una cosa en común: sus propietarios guardaban libros en su interior. Y *Fahrenheit 451* es la temperatura a la que el papel de los libros se inflama y arde. «Constituía un placer especial ver las cosas consumidas, ver los objetos ennegrecidos y cam-

biados», piensa Guy Montag, en la primera frase del libro.

En el país de Montag está prohibido leer, está prohibido pensar y hay que ser feliz a todo trance, y cada individuo está habitado y dominado enteramente por lo *audiovisual*, suministrado en dosis masivas a través de inmensas pantallas de televisión, colocadas en cada una de las paredes del cuarto de estar. Ellas indican a los habitantes de esta nación imaginaria lo que deben pensar y cómo deben comportarse. Un día Montag conoce a una vecina, una chica muy joven que siembra en él inquietudes hasta entonces desconocidas. Cuando llega a su casa descubre a su mujer inconsciente en la cama y en el suelo tropieza con un bote de somníferos vacío. Asistimos a la rutina de un equipo de sa-

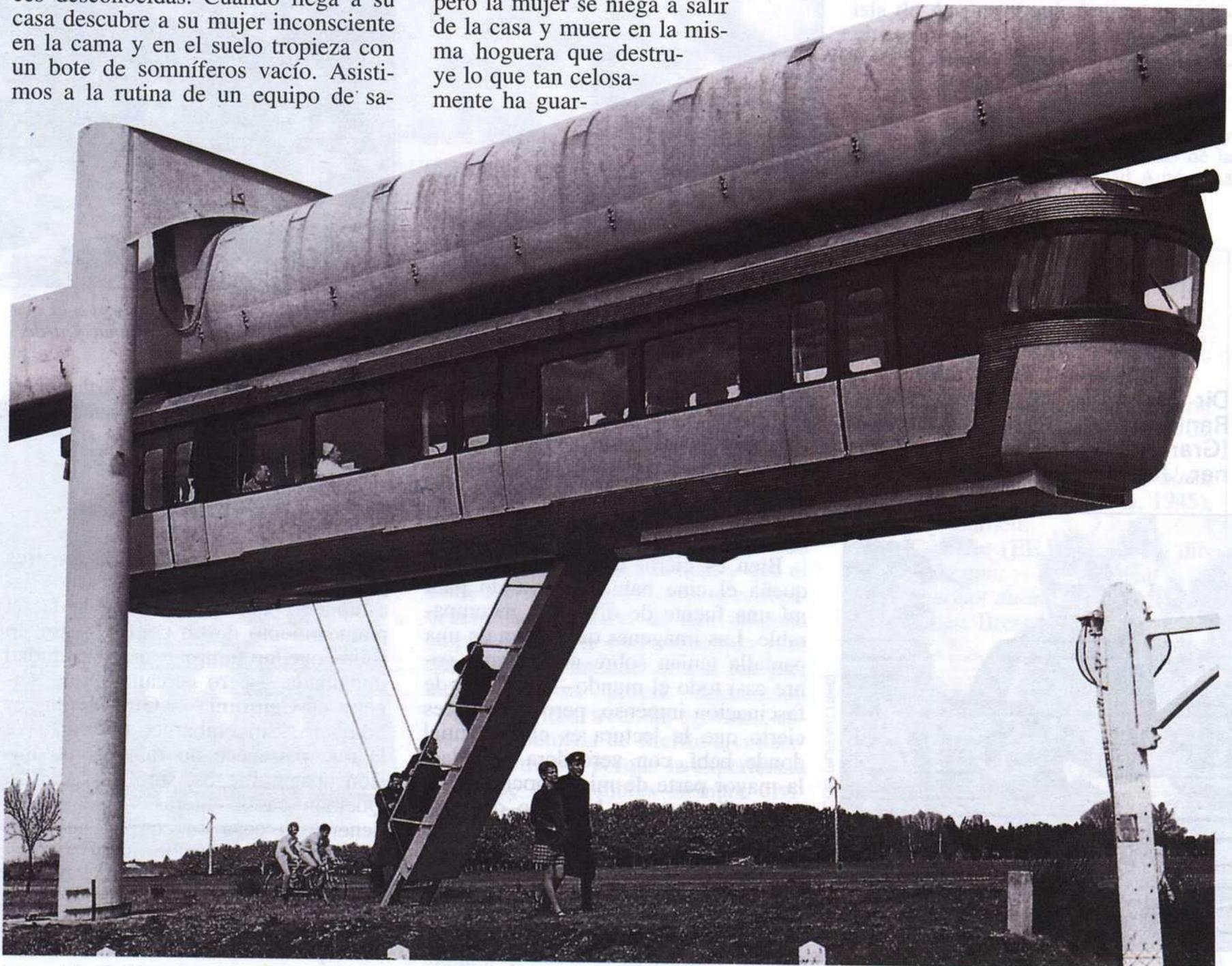
nitarios que va de casa en casa lavando estómagos y cambiando la sangre con el mismo talante de un fontanero, pues no se trata de suicidios conscientes, sino de *descuidos* que luego nunca se reconocen. Aquí —en este contexto— empieza la aventura de Montag en forma de pregunta: ¿qué contendrán los libros para estar tan radicalmente prohibidos?

Suena la alarma.

Hay que iniciar un nuevo fuego. Esta vez se trata de una anciana que guarda escondida en su casa una biblioteca. Los bomberos amontonan los libros y se disponen a quemarlos, pero la mujer se niega a salir de la casa y muere en la misma hoguera que destruye lo que tan celosamente ha guar-



FAHRENHEIT 451.



La acción del filme se sitúa en un sobrecogedor futuro y en una ciudad imaginada, pero cercana a Los Ángeles de California.

dado. Esto impresiona mucho a Montag que, además, ha robado un libro y se lo lleva.

Se siente enfermo por lo que ha visto y busca la complicidad de su mujer para averiguar por qué los libros son tan peligrosos; pero ella, adicta a las pantallas, tiene miedo y terminará por denunciarlo a su capitán. Éste sabe ya de la crisis que tortura al bombero Montag, e intenta llevarlo al buen camino. Es lógico que desee saber lo que contienen los libros, pero él —el capitán— que ha leído algunos para saber lo que eran, piensa que no merecen la pena. Un libro es un arma cargada. Un hombre que se dedica a la acción es mucho más feliz que el que reflexiona: medir, calibrar y sopesar el Universo es imposible sin que el hombre se sienta pequeño y solitario. Es mejor darle a la gente *concursos* que puedan ganar recordando letras de canciones populares. Bombardearla con datos hasta que se sienten abrumados, pero totalmente al día en cuanto a información, y así creerán que piensan y se mueven, sin pensar ni moverse, y serán felices. Nada de filosofía: por ese camino se encuentra la tristeza. Más deportes para todos, más chistes en los libros, más ilustraciones. La mente absorbe cada vez menos. Impaciencia. Autopistas llenas de gente que van de aquí para allá: el refugio de la gasolina. Adelante con todo lo que esté relacionado con los reflejos automáticos: violencia, sexo, drogas, diversión...

«Espero haber aclarado conceptos —termina el capitán—. Lo que importa que recuerdes, Montag, es que tú y yo, y los demás bomberos, somos los Guardianes de la Felicidad y te des cuenta de lo importante que eres para nuestro mundo feliz, tal como está ahora organizado.»

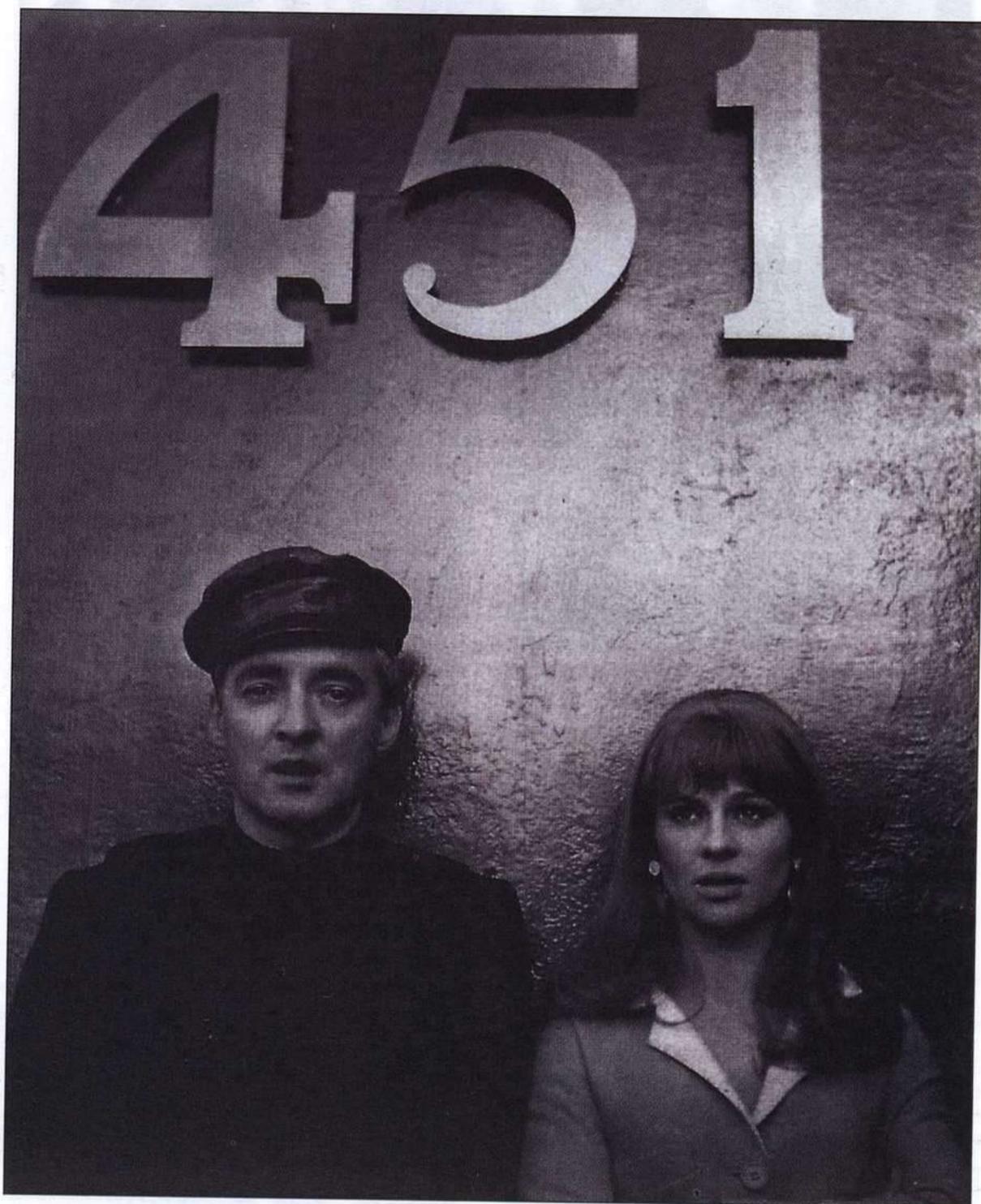
Sin embargo, Montag ya no puede volver atrás. En las otras dos partes del libro, «La criba y la arena» y «Fuego vivo», tendrá que quemar su propia casa y al sentirse amenazado se enfrentará con el capitán y sus compañeros, huyendo perseguido por un Sabueso mecánico implacable y por las cámaras de televisión, que en un

despliegue con helicópteros ofrecen esa noche como plato fuerte de la programación la captura del bombero subversivo. Abandonado por su mujer, pero con el irrefrenable deseo de adentrarse en el mundo de la lectura, huye Montag de la ciudad —donde además ha estallado una guerra totalmente destructiva—, hasta encontrarse con la Naturaleza y un grupo de hombres convertidos en libros vivientes merced a su memoria, en la que guardan su contenido. Montag también

aprenderá un libro y contribuirá con ello a guardar la cultura acumulada por la Humanidad.

Sobre cómo contar una historia en imágenes

Un par de años después de que yo leyera el libro de Ray Bradbury, me enteré de que el director de cine francés Truffaut había empezado el rodaje de *Fahrenheit 451* y, apenas se estre-



Con esta película, Truffaut abrió un camino nuevo en el género de ciencia-ficción.



El director francés consiguió contar en imágenes una historia emocionante, llena de vida.

nó la película en Madrid, en octubre del 67, me acerqué al cine Lope de Vega para verla. Sabía —porque Truffaut es uno de mis directores favoritos— que ver la película me iba a enseñar mucho de cómo contar una historia en imágenes partiendo de una obra literaria. Pero no fue eso todo porque, de un relato reflexivo y crítico, sobre aspectos de nuestra sociedad actual, Truffaut, además, había conseguido contar en imágenes una historia emocionante, llena de vida y color, con momentos de gran belleza, como la secuencia final en que los hombres-libro, mientras cae la nieve, recitan pasajes de sus libros respectivos, resucitando la tradición oral y perpetuándola al mismo tiempo. Hay tanto amor por los libros y tanta solidaridad con los hombres en esas imágenes que, al ver la película, no pude evitar que se me saltaran las lágrimas.

Fahrenheit 451, de Truffaut, es una

lectura muy personal del relato de Bradbury. Además de considerar los libros como arma de la cultura y el conocimiento, los trata como algo íntimo y personal, dándoles la categoría de personajes físicos a los que observa muy de cerca, mimando con la cámara sus líneas, su encuadración, sus títulos; en un acto de amor sin ningún recato.

Aparecen entre el fuego multitud de libros personalizados, entre ellos *Madame Bovary*, de Flaubert; o ejemplares de la revista *Cahiers du Cinema* en la secuencia de la anciana que prefiere morir con su biblioteca, como si Truffaut nos quisiera hacer presente su propia educación literaria, reivindicando la palabra escrita, sin la cual —parece decirnos— él mismo no sería nada.

Aunque, en general, la película sigue fielmente el relato de Bradbury, hay algunas alteraciones interesantes. Por ejemplo: la mujer de Montag y la

joven vecina que enciende su inquietud frente al sistema están interpretadas por la misma actriz —Julie Christie—, y aunque en la novela la joven muere, en la película sólo desaparece y Montag vuelve a encontrarla en el campamento de los hombres-libro, en el bosque.

Truffaut no parecía estar interesado en el género ciencia-ficción, quizá por ello abrió un camino nuevo, ambientando la película en un futuro en el que es posible reconocer nuestro presente todavía, con algo de cotidiano, camino que seguiría luego Spielberg en sus *Encuentros en la tercera fase*, en la que el propio Truffaut interpretó un importante papel.

Esta forma de abordar un relato futurista y la manera en que los pensamientos y la evolución del personaje principal están interpretados por el actor Oskar Werner —que se sirve solamente de los ojos, con una gran economía de gestos—, y son quizás algunos de los muchos méritos que para mí tiene la película.

Aun conservando el carácter beligerante de Bradbury contra lo *audiovisual* en favor de los libros, el filme de Truffaut nos viene a demostrar, al mismo tiempo, la importancia de la literatura y de la imagen, cuando esta última no está utilizada para adormecer y automatizar, sino para hacer pensar a través de la emoción.

Sin los libros nos convertimos en autómatas incomunicados. También se podría decir lo mismo de las películas; sin las grandes películas, el ser humano perdería su capacidad para juzgar e intentar comprender su propia realidad. ■

* **Josefina Molina** es directora de cine.

Bibliografía (selección)

Fahrenheit, Barcelona: Orbis, 1984.
Fahrenheit, Barcelona: Plaza & Janés, 1988 y 1991.

Tarzan, el mito del buen salvaje

por Salvador Vázquez de Parga*

Ficha técnica

Tarzan de los monos,
de Edgar Rice Burroughs

Versión cinematográfica

Greystoke, la leyenda de Tarzan el Rey de los Monos
(*Greystoke, the legend of Tarzan lord of the apes*, 1984)

Dir. Hugh Hudson. Prod. Hugh Hudson y Stanley S. Canter (Gran Bretaña, EE.UU.). Intér. Christopher Lambert, Ralph Richardson, Ian Holm. Disponible en vídeo.

Desde su nacimiento, en 1912, la figura de Tarzan ha simbolizado el mito de la selva, el mito del hombre salvaje dominador de la naturaleza y señor de los seres vivos que le rodean. El mito, sin embargo, no coincide del todo con la historia de Tarzan que nos contó Edgar Rice Burroughs. Parece que éste pretendía, con *Tarzan de los monos*, actualizar la leyenda de Rómulo y Remo, amamantados —como Mowgli— por una loba, y fundador, el que de ellos quedó, de la vieja Roma, modelo y ejemplo de las ciudades civilizadas de la antigüedad. Burroughs cambió la loba por una simia —como ya había hecho Albert Robida en *Las aventuras muy extraordinarias de Saturnino Farandoul*— y dotó a Tarzan de un instinto civilizador que le impulsó, en sus años jóvenes, a la imposible aventura de aprender a leer y escribir inglés por sí solo con la simple ayuda de una enciclopedia; a afeitarse con un cuchillo de caza, que también manejaba para incrementar su poder agresivo; y a utilizar en su soledad un pequeño taparrabos violentamente sustraído a un oscuro habitante de la jungla.

No puede dudarse pues que los genes aristocráticos de Lord Greystoke anidaban en el cuerpo de Tarzan que,



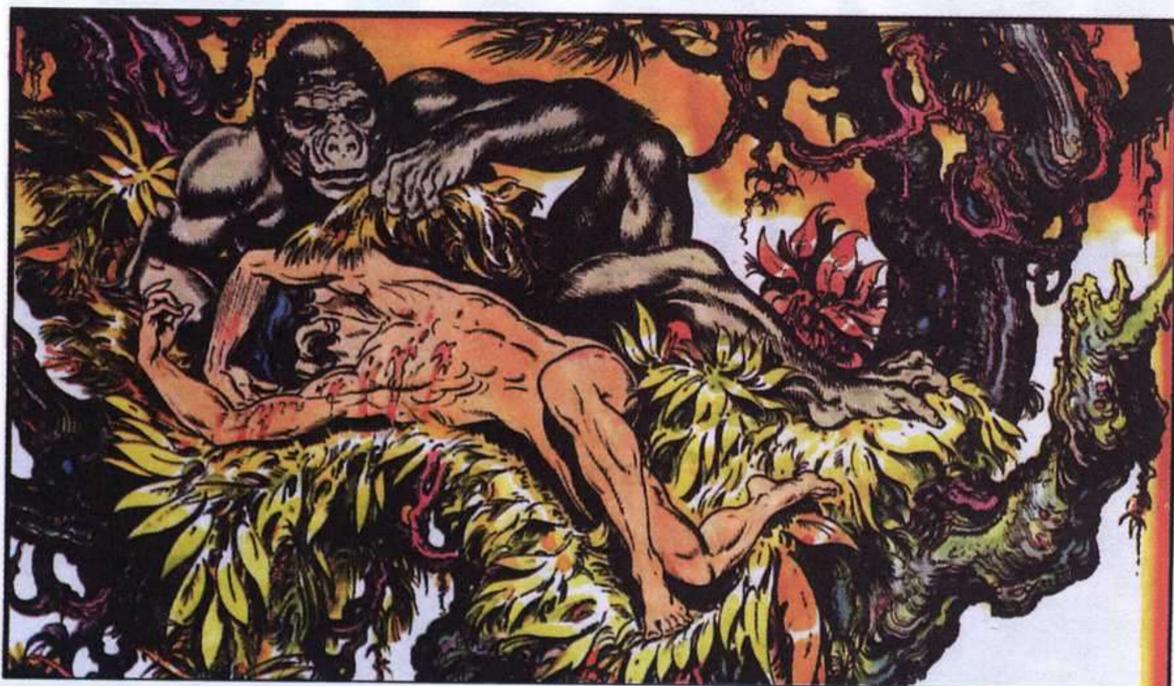
Tarzan será amamantado por una simia, y se convertirá en el rey de la selva.

tras proclamarse rey de la selva por derecho de conquista, volvió a la civilización en cuanto pudo para ocupar su heredado escaño en la Cámara de los Lores y pasearse por el mundo como octavo duque de Greystoke dilapidando su fortuna, una fortuna que incrementaba periódicamente con el producto de la inmensa plantación que estableció en plena jungla keniana para, además, pasar sus períodos vacacionales, que eran muchos, con sus súbditos gorilas y aprovechar la ocasión para descubrir, en cada caso, una raza perdida o un pueblo ignorado que mantuviera viva la aventura de su vida.

GREYSTOKE, HUGH HUDSON (1984).



CINE Y LITERATURA



BURNE HOGARTH, TARZAN DE LOS MONOS, MADRID: MONTENA, 1982.

No obstante, lo que ha quedado de Tarzan, lo que ha cimentado su leyenda, es sólo la parte selvática de su existencia; es la naturaleza lo que le ha mantenido como un auténtico héroe, vencedor de hombres y animales, para proclamar la superioridad de la raza anglosajona sobre toda la creación.

Y aunque desde el principio Tarzan fue aclamado por el público, aunque Burroughs continuara sus aventuras en otros veintitrés libros que alternaban la vida salvaje del hombre-mono y las civilizadas correrías de Lord Greystoke, lo cierto es que la conciencia popular, al mitificar al héroe, prescindió de esta última faceta, más prosaica y menos exótica que la primera, e imaginó así un nuevo Tarzan que no coincide con el que creara Burroughs para la literatura popular, pero que, sin duda, desciende de él.

El rey de la jungla

Y es que Tarzan, como casi todos los mitos populares, fue tomado y recreado por los distintos medios, y de la novela pasó al cine, a los cómics, al *music-hall*, a los cromos, al teatro, a la fotonovela, a la televisión y a los dibujos animados, y cada vez surgían connotaciones nuevas que lo superaban de su modelo. Fue copiado, imi-

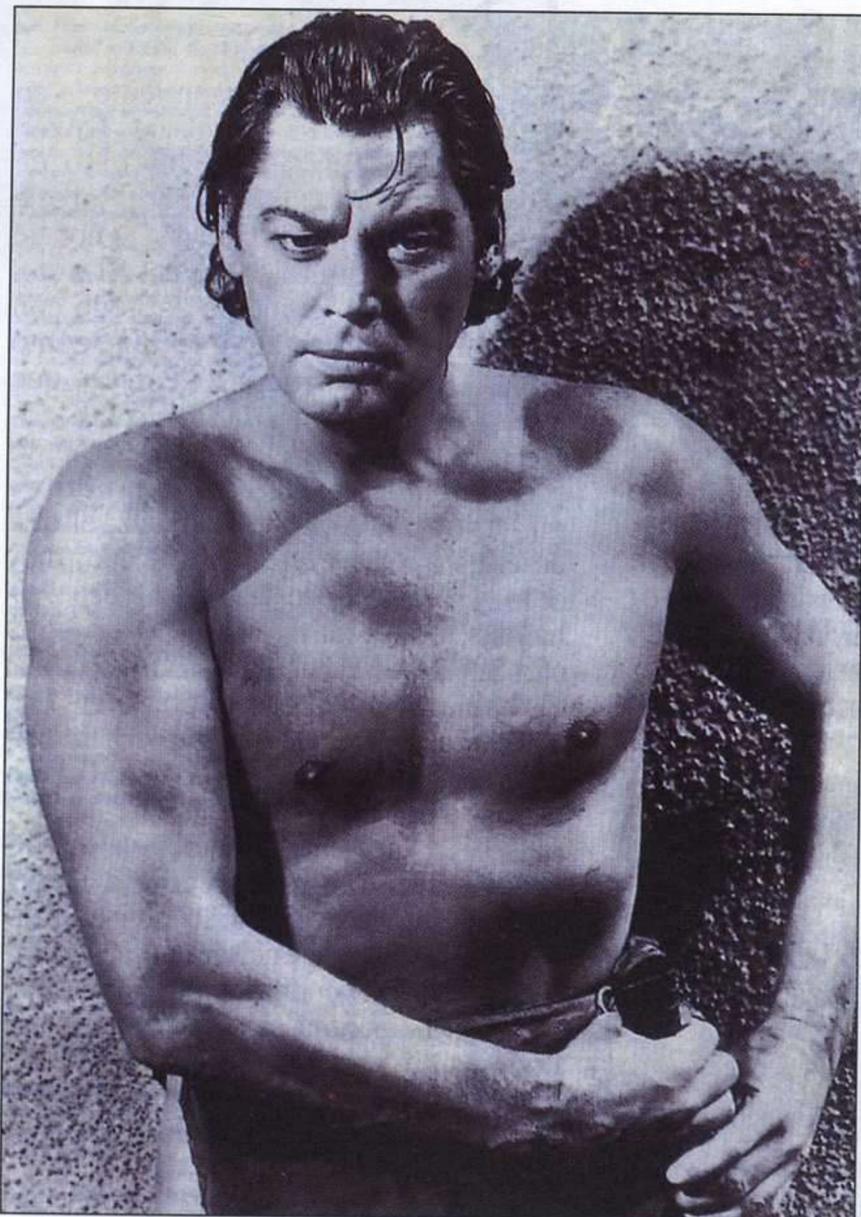
tado y parodiado, y poco a poco cambió su carácter e incluso su personalidad, pues en definitiva entre unos y otros fueron modelando un Tarzan al gusto de casi todos, un Tarzan simplista, un salvaje semidesnudo, cuya única misión parece ser la de saltar de liana en liana lanzando un agudo grito de guerra como advertencia y desafío a quienes quieren inmiscuirse en su territorio selvático, porque él es el rey, no sólo de los grandes monos, sino de toda la jungla que nadie puede penetrar sin su permiso.

El Tarzan de Burroughs poco tiene que ver con el adusto gigantón de los cómics de Burne Hogarth, ni con el blando cazador de la última serie televisiva —que incluso compensaba su semidesnudez con altas botas

que protegieran sus piernas de roces y contusiones—, ni con el atlético Johnny Weissmuller, que lo personificaba en las películas de los años 30, y todos, a su vez, eran muy distintos entre sí.

Fue seguramente el cine el medio que más contribuyó a crear una nueva imagen de Tarzan y también, como espectáculo de masas, el que lo ha sabido mantener en constante actualidad gracias a una casi ininterrumpida sucesión de películas con el protagonismo del hombre-mono.

La primera de ellas, interpretada por Elmo Lincoln vestido con amplios ropajes de piel atigrada, fue estrenada en 1918 y trataba de seguir las huellas de su creador literario,



El nadador Johnny Weissmuller ha quedado en la conciencia popular como la verdadera imagen de Tarzan.

con las necesarias modificaciones aceptadas por los siguientes filmes y seriales por episodios que se produjeron para el cine mudo. Pero cuando llegó el sonoro, Tarzan descubrió su pecho, liberándose de las largas y embarazosas vestiduras que había lucido hasta entonces, inventó el agudo grito que advertía de su presencia, prescindió de su faceta aristocrática, y se convirtió en un auténtico salvaje sin otro contacto con la civilización que las enseñanzas de su compañera Jane, habitante permanente de la jungla por amor al héroe.

Weissmuller, el espíritu de un nuevo Tarzan

Para encarnar a este Tarzan selvático, Hollywood acudió al nadador olímpico Johnny Weissmuller que, identificado con el personaje, ya nunca podría separarse de él, quedando en la conciencia popular como la verdadera imagen de Tarzan. No importó que sus películas se simultanearan con las de otros actores del momento también empeñados en vivificar el mito, ni que con su retirada por motivos de

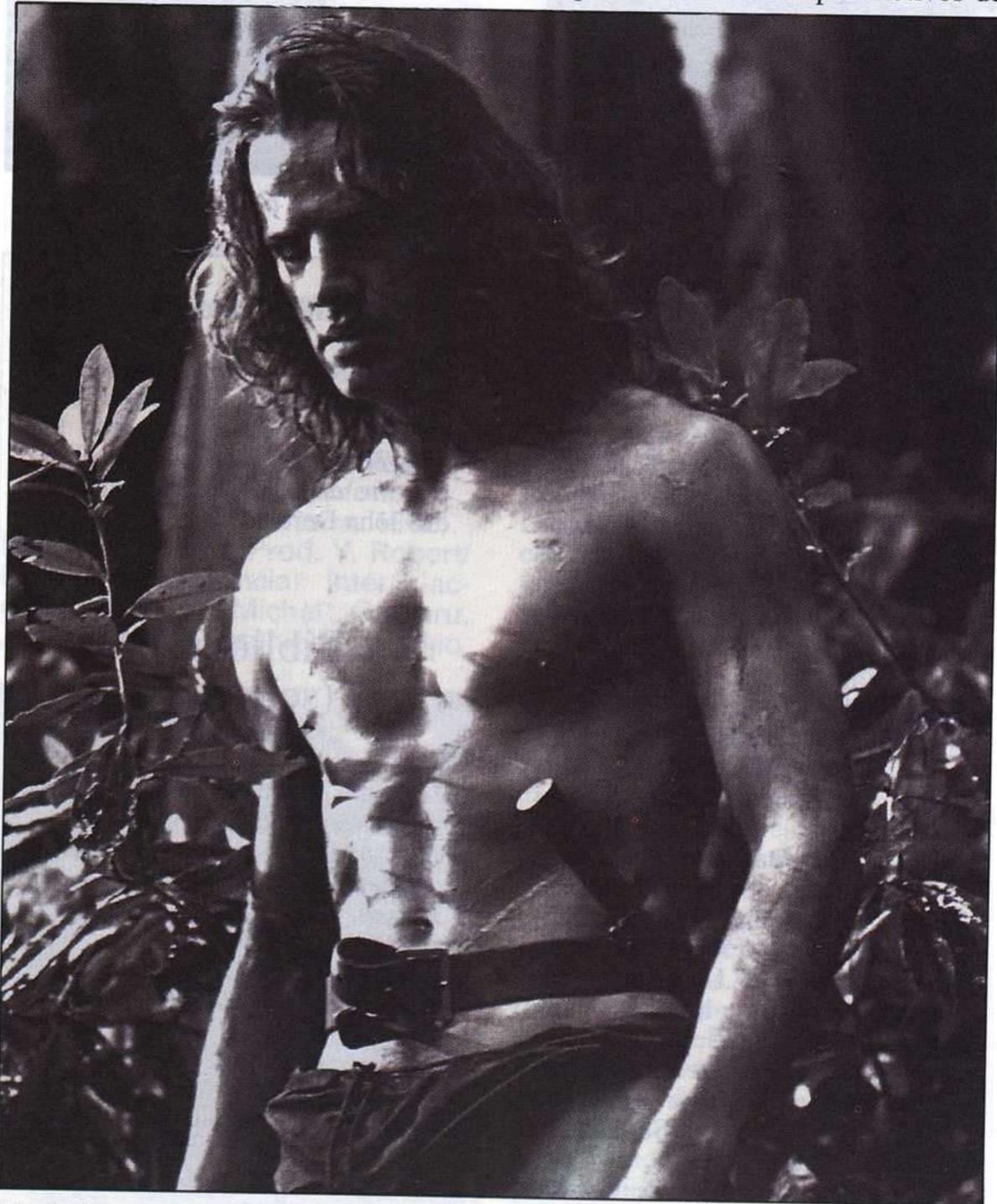
edad continuaran filmándose nuevas o viejas aventuras del hombre-mono, con actores tan destacados como Lex Barker o Gordon Scott. La figura de Weissmuller perpetuó el espíritu de un nuevo Tarzan, que durante diecisiete años —de 1932 a 1948— habló en infinitivo como los indios del cine, luchó contra las fieras en escenarios acuáticos, no tuvo otro contacto con los monos que el que mantenía con Chita, su pequeño chimpancé domesticado, y, como precursor de los futuros Picapiedra, utilizó ingeniosos y civilizados aparatos domésticos confeccionados rudimentariamente con los materiales que la selva le ofrecía. También este Tarzan contaba con una compañera civilizada —Maureen O'Sullivan, en las seis primeras ocasiones— y con un hijo adoptivo, y no natural como el de Lord Greystoke, que interpretó el joven actor Johnny Sheffield, de indudable vocación tarzánida, puesto que al crecer protagonizó los filmes selváticos de *Bomba, el muchacho de la jungla*. Una familia simpática y divertida, que no persistió en las posteriores intervenciones tarzanescas en la pantalla, con nuevos actores y nuevos planteamientos mucho menos significativos que los anteriores.

Las siguientes películas de Tarzan, ya sin el protagonismo de Johnny Weissmuller, pasaron sin pena ni gloria, y a partir de los años 60, tras el acceso del personaje a los seriales televisivos de la mano del actor Ron Ely, se hicieron cada vez menos frecuentes.

En los últimos tiempos, en 1981, Tarzan apareció como un musculoso gigante para decorar los fondos selváticos en que se movían las curvas insinuantes de Bo Derek en *Tarzan el hombre mono*.

Fidelidad a la novela

Pero, finalmente, el cine decidió reivindicar el origen literario de Tarzan y mostrar al público su auténtica procedencia y su odisea civilizadora. Y, en este sentido, la superproducción *Greystoke, la leyenda de Tarzan el*



Greystoke pretende ser fiel al contenido de la primera de las novelas de Burroughs, desde un punto de vista inédito en el cine.



El filme de Hudson pone el acento en la llegada de Tarzan a Inglaterra y en sus problemas de adaptación a la civilización.

rey de los monos, de 1984, pretende ser fiel al contenido de la primera de las novelas de Burroughs, al relatar desde sus comienzos la vida del hombre-mono, sus primeros años en las selva y su ingreso en el mundo de la aristocracia británica, desde un punto de vista inédito en el cine. Ciertamente, *Greystoke*, utilizando la más avanzada técnica cinematográfica, escenifica un relato más o menos creíble, partiendo de espectaculares escenarios selváticos donde se desarrolla física y sentimentalmente la infancia y la juventud del héroe. El acento, sin embargo, se carga sobre la posterior etapa de su vida, en su llegada a Inglaterra y en las dificultades de todo tipo que se opusieron a su adaptación a las costumbres civilizadas, en la lucha vital de Tarzan contra Greystoke, dos personalidades contrapuestas que concurren en el mismo ser, sin que ninguna de ellas prevalezca sobre la otra, y que finalmente logran conciliarse y convivir pacíficamente en el espíritu de un héroe que, así humanizado, llega a serlo mucho más. Christopher Lambert fue quien encarnó en esta ocasión al mítico rey de la selva. ■

* Salvador Vázquez de Parga es especialista en cómics y literatura popular.

Otras versiones

—*Tarzan, o el hombre mono* (1ª parte)/*Tarzan of the apes* (EE.UU., 1918), dir. Scott F. Sidney.

—*Tarzan, o el hombre mono* (2ª parte)/*The romance of Tarzan* (EE.UU., 1918), dir. Scott F. Sidney.

—*Tarzan de los monos/Tarzan the ape man* (EE.UU., 1932), dir. W.S. Van Dyke, intér. Johnny Weissmuller.

—*Tarzan y su compañera/Tarzan and his mate* (EE.UU., 1934), dir. Cedric Gibbons, intér. Johnny Weissmuller.

—*La fuga de Tarzan/Tarzan escapes* (EE.UU., 1936), dir. Richard Thorpe, intér. Johnny Weissmuller.

—*El tesoro de Tarzan/Tarzan's secret treasure* (EE.UU., 1941), dir. Richard Thorpe, intér. Johnny Weissmuller.

—*Tarzan y la fuente mágica/Tarzan's and the magic fountain* (EE.UU., 1949), dir. Lee Sholem, intér. Lex Barker.

—*La gran aventura de Tarzan/Tarzan's greatest adventure*

(EE.UU., 1959), dir. John Guillermin, intér. Gordon Scott.

—*Tarzan en Nairobi/The perills of Charity Jones* (EE.UU., 1967), dir. Alex Nichols, intér. Ron Ely.

—*Tarzan el hombre mono/Tarzan the ape man* (EE.UU., 1981), dir. John Derek.

Bibliografía (selección)

Tarzan y el imperio perdido, Barcelona: Juventud, 1950.

Tarzan de los monos, Madrid: Susaeta, 1979.

Tarzan, Barcelona: Ediciones B, 1992-1994 (cómics, cuatro volúmenes con il. de Harold Foster).

Tarzan en la ciudad de oro, Barcelona: Juventud, 1994.

Tarzan y el hombre león, Barcelona: Juventud, 1994.

Tarzan de los monos, Barcelona: Edhasa, 1995.

El regreso de Tarzan, Barcelona: Edhasa, 1995.

CINE Y LITERATURA

LA GUERRA DE LOS BOTONES

Palabras provocadoras, imágenes suavizantes

por **Juan Antonio Pérez Millán***

Ficha técnica

La guerra de los botones,
de Louis Pergaud.

Versión cinematográfica

La guerra de los botones
(*La guerre des boutons*, 1962).
Dir. Yves Robert. Prod. Y. Robert/
D. Delorme (Francia). Intér. Jacques
Dufilho, Michel Galabru,
Jean Richard Disponible en vídeo.



LA GUERRA DE LOS BOTONES, LOUIS PERGAUD (1962).

Tuvieron que pasar cincuenta años antes de que la novela más conocida del francés Louis Pergaud, escrita y publicada en 1911, encontrase por fin una adaptación cinematográfica para la que resultaba especialmente adecuada. Las peripecias bélicas protagonizadas por los niños de la escuela unitaria de Longeverne, su enfrentamiento tribal con los de la vecina localidad de Velrans y, sobre todo, la apasionada visión del distanciamiento existente entre el mundo infantil y el de los adultos, desplegada en un texto fluido, lleno de acción física y salpicado de diálogos fulgurantes y atrevidos, parecen pensados para su desarrollo en imágenes, aunque planteen varios problemas de gran interés para el estudio de las relaciones entre la literatura y el cine.

Cuando, en 1962, el actor y realizador Yves Robert —que había debutado en el cine ocho años antes, dirigiendo hasta entonces tres largometrajes, dos de ellos basados en textos literarios— estrenó su versión cinematográfica de *La guerra de los botones*, el éxito fue extraordinario, tanto en Francia como fuera de ella. La película hizo furor entre públicos muy dispares, contribuyó decisivamente al lanzamiento de un modelo de *cine*

con niños, que pronto degeneraría, sin embargo, hacia propuestas cada vez más funestas, y se convirtió enseguida en referencia obligada para cualquier análisis del tratamiento dado por el cine al mundo de la infancia, y en fetiche particular para generaciones enteras de aficionados...

Pero, desde la perspectiva que nos dan las más de tres décadas transcurridas ya desde su estreno, ¿qué había ocurrido con el texto de Pergaud en su paso a las imágenes de Robert, que tanta popularidad le iban a conceder?

Para empezar, que una novela que quería ser un grito de rebelión se había convertido en una cinta amable, moderadamente pícaro, simpática y hasta graciosa en ocasiones, y con una poética visual, no ya diferente, sino radicalmente opuesta en muchos momentos a la que alentaba en las palabras originales.

Así, por ejemplo, Louis Pergaud, maestro de profesión —aunque no de vocación, puesto que se pasó la mayor parte de su corta vida huyendo de la escuela para refugiarse en los oficios más dispares— advertía con toda claridad, en el breve prólogo de su obra:

«Quien disfrute leyendo a Rabelais... recibirá seguramente con agrado este libro que, a pesar de su título, no va dirigido ni

a niños pequeños ni a jovencitas ruborosas. ¡Malditos sean los pudores (sólo verbales) de una época castrada que, bajo su manto de hipocresía, no huelen más que a neurosis y veneno!... He querido reconstruir un instante de nuestra vida de niños... en lo que tuvo de franca y heroica, es decir, liberada de las hipocresías de la familia y de la escuela... Nadie está obligado a leerme... No reconozco el derecho a las lamentaciones a ningún cocodrilo, laico o religioso, ávido de unas normas morales más o menos repulsivas».

Crónica bélica

Tras esta fogosa declaración de principios, Pergaud se lanzaba a la descripción de un ambiente infantil, específicamente rural, por más señas, dominado por el conflicto permanente entre la exaltación física, *salvaje*, que para él era característica irrenunciable de esa edad, y las distintas coerciones que sobre ella ejercían —con frecuencia usando la misma fuerza, pero *bendecida* en este caso por las normas morales imperantes— los estamentos adultos: los padres, en primer lugar; los maestros como prolongación *natural* de aquéllos; y los vecinos en general, confabulados sin querer, y con distintos grados de autoridad o sadismo, contra el bullir instintivo y espontáneo de los niños.

Unos niños que, por otra parte —y éste es uno de los grandes rasgos de lucidez e ironía del autor—, no hacen sino reproducir, todavía inconscientemente, en sus motivaciones y comportamientos, los de los propios adultos: la guerra que enfrenta a longevernos y velranos, y que va a cristalizar, simbólicamente, en un continuo arrancar, esconder y reconquistar botones, es la misma que desde siglos atrás mantienen los habitantes de esos dos pueblos, y que a veces da lugar a un curioso intercambio de alianzas, al ritmo de una agitada sucesión de contradicciones *principales* y *secundarias*, según un lenguaje otrora en boga.

Pergaud estructura su relato, confesadamente autobiográfico, como una crónica bélica de honda tradición literaria: tres partes («La guerra», «¡Dinero!» y «La cabaña»), con un total de 28 capítulos, muchos de cuyos títulos reflejan intencionadamente la

jerga militar: («La declaración de guerra», «Tensión diplomática», «Plan de campaña», «Justas represalias», «El tesoro de guerra», «La vuelta de las victorias», «Rencillas intestinas», etc.). Porque la guerra —la guerra de verdad, la sanguinaria y siempre malintencionada guerra de los mayores— era otra de las grandes preocupaciones del joven autor francés. A ella dedicará párrafos tan viscerales como el del prólogo, en la correspondencia mantenida desde el frente de Verdún, donde, bien a su pesar, sería sargento desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial:

«Ya sabes cómo odio la guerra... Siento una furia terrible contra los miserables que han preparado la inmunda carnicería que se nos viene encima».

«Como pacifista, no quería que la bota del Kaiser ni ninguna otra aplastase a mi país... Si salgo de ésta, seré todavía más antimilitarista».

«Hemos tenido que intervenir en una operación estúpida desde todos los puntos de vista, pero había que conseguir la tercera estrella para ese siniestro imbécil que manda nuestra división. No olvidaré nunca los muertos, los heridos, los charcos de sangre, los sesos esparcidos, los lamentos...».



JOSEPH HÉMARD, LA GUERRA DE LOS BOTONES. MADRID: ANAYA, 1993.



No podría olvidarlos porque, sarcasmo supremo, él mismo murió unos días después, el 8 de abril de 1915, en acción de combate.

Por eso resulta especialmente significativo que Pergaud exaltase la *sana* guerra física de los niños, desde un rechazo absoluto de la violencia de los adultos. Como lo es también la elección de los botones como símbolo de confrontación y de dominio: su despojamiento ritual no hiere el cuerpo, pero humilla al que lo sufre y, sobre todo, lo expone al castigo de los adultos, ya que los vestidos son la muestra más palpable de las normas sociales, cuyo cumplimiento vigilan éstos por encima de todo. Así, se produce la situación fascinante de que, al arrancar los botones y provocar la desnudez inocultable, velranes y longevernos están desencadenando la mayor catástrofe a sus enemigos y, a la vez, reencontrándose gozosamente desnudos, libres al fin de la opresión de los vestidos...

Pues bien, estas y otras muchas complejidades, que dan al texto original buena parte de su enjundia, más allá de lo puramente literario, quedan notablemente diluidas en la versión cinematográfica de Yves Robert. Como se han diluido el vigor provocativo de las frases —sobre todo, in-



LA GUERRA DE LOS BOTONES.

sultos— que los contendientes se lanzan durante las distintas escaramuzas, y la mayoría de las alusiones moderadamente eróticas que sazaban la acción, unas veces vividas por los propios niños en su iniciación a la adolescencia, y otras reflejadas, con cierto pícaro estupor, a partir de lo que habían podido entrever en medio del secretismo de los adultos.

Cine «con niños», cine «para niños»

Yves Robert, consciente seguramente de que los espectadores a los que pretendía dirigirse tolerarían la provocación con mucha más dificultad que los lectores del texto, sacrifica sin vacilar los aspectos más transgresores de éste para reducir el relato a su vertiente más convencionalmente divertida y añadirle una ternura contradictoria con su sentido original. Al mismo tiempo, dulcifica la figura del maestro, el implacable «tío Simón», que ahora parece *entender* muchas de las trastadas de sus pupilos, busca rasgos comprensivos en varios de los adultos y reduce la desnudez a la mínima expresión visual, utilizando trucos demasiado evidentes para disimularla... Y, al final, aunque mantiene

las frases con las que Pergaud apuntaba el surgimiento de la lucidez adulta —o «el presentimiento de las ilusiones perdidas»— en sus protagonistas: «¡Rediós, qué desgracia la de los niños, tener padre y madre!... ¡Y pensar que, cuando seamos mayores, seremos tan brutos como ellos!», modifica sustancialmente la situación: en el texto, los longevernos planeaban, irreductibles, una nueva confrontación; mientras, en la película, los cabecillas de los dos pueblos sellan con alborozo la paz y se conjuran contra los adultos... encerrados en un internado.

A cambio, el realizador ofrece una espléndida dirección de actores, una notable capacidad para organizar escenas de masas infantiles y un brillante esfuerzo visual, que le lleva a seguir con complicados *travellings* las batallas en el bosque, los cascos de un caballo al trote o las marchas de los ejércitos, recortándose contra el horizonte... Aunque recurra con demasiada frecuencia a planos enfáticos, como los rodados desde el interior de la madriguera de un zorro o desde el suelo, a propósito de un croquis con el que los longevernos planean la construcción de su cabaña... Y haga varias concesiones estéticas a un estilo *seudopoético*, puesto de moda años antes por Albert Lamorisse en *Crin blanca* (1953) o *El globo rojo* (1956), que durante muchos años iba a servir de modelo a la más blanda concepción del lirismo infantil...

En síntesis, *La guerra de los botones*, película, es una versión extraordinariamente suavizada del aguerrido texto original, que renuncia a sus aspectos más sugerentes en aras de una difusión mucho más amplia y superficialmente emotiva. Es verdad que abrió caminos, y en muchos sentidos fue más lejos que la mayoría de las películas *con niños* a las que precedió, justificando en buena medida el entusiasmo que iba a despertar en públicos muy diferentes. Pero, en el trayecto, abandonó la perspectiva beligerante y casi unilateralmente infantil que había adoptado el autor del texto y que constituía una de sus mayores originalidades.

Y, sobre todo, vino a demostrar que

la permisividad social frente a cualquier tipo de provocaciones —particularmente las relacionadas con el erotismo, la violencia institucionalizada y la autoridad— seguía siendo mayor frente a la literatura que frente al cine. La imagen, con su materialidad y su tendencia a la *mostración* explícita, perturba más que las palabras y su capacidad de sugerencia. La literatura, concebida y comunicada de manera individual, más restringida y con una mayor exigencia de esfuerzo por parte del destinatario, ve limitada su capacidad de transgresión y la sociedad la tolera mejor, aunque sea a regañadientes. La censura, sin dejar de vigilar lo escrito, se muestra siempre más implacable con lo que se ve y se oye, a gran escala y sin requerir del espectador una posición activa...

Sin necesidad de censura expresa, Yves Robert, que nunca fue un radical, ni siquiera un crítico, se pliega suavemente a esas normas intuitivas, y dulcifica el grito de rabia de Pergaud, construyendo una película que se digiere sin dificultad. Aunque permanezca en la memoria afectiva de muchos de nosotros como la primera vez que vimos en la pantalla una obra que hablaba de nuestras cosas y nuestros sentimientos. ■

* **Juan Antonio Pérez Millán** es crítico de cine y coordinador de la Filmoteca de Castilla y León, fue el autor de la traducción y el estudio introductorio de *La guerra de los botones* (Anaya, col. Tus Libros, 1982).

Bibliografía (selección)

- La guerra de los botones*, Madrid: Anaya, 1982-1993 (il. originales de Joseph Hémard, de la edición francesa de 1927).
- La guerra dels botons*, Barcelona: Barcanova, 1985 (il. de Javier Serrano).
- La guerra de los botones*, Madrid: Alborada, 1987.
- La guerra de los botones*, Madrid: Grafalco, 1991.

Recuerdos en blanco y negro y negro

por Joaquim Carbó*

Ficha técnica

La isla del tesoro,
de Robert. L. Stevenson

Versión cinematográfica
La isla del tesoro
(*Treasure island*, 1934)

Dir. Victor Fleming. Prod. MGM
(EE.UU.). Intér. Wallace Beery,
Jackie Cooper, Lionel Barrymore.
Disponibile en vídeo.

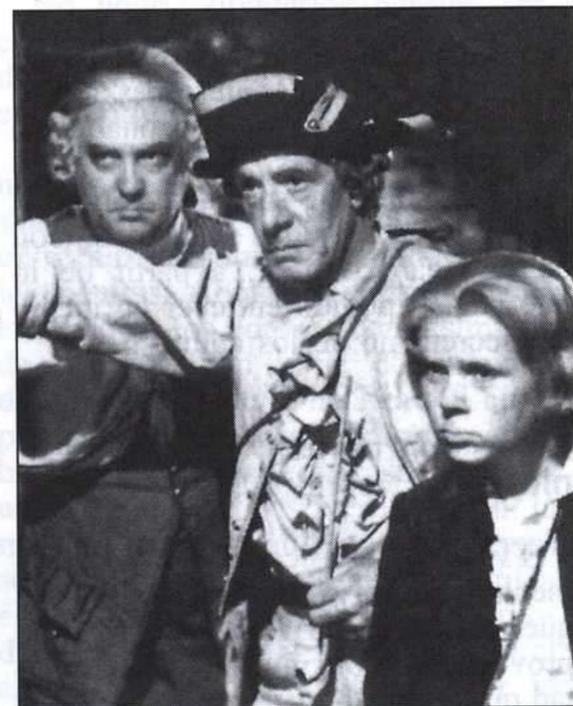


LA ISLA DEL TESORO. VICTOR FLEMING (1934).

Por qué me he resistido siempre a asistir a la proyección de cualquier *remake* de la versión cinematográfica en blanco y negro de *La isla del tesoro*, aquella que protagonizaron Wallace Beery y Jackie Cooper, que era al propio tiempo el primer *remake* sonoro de diversas versiones mudas anteriores?

Es posible que tenga más de una respuesta a esta pregunta. Ahora me doy cuenta de que esta película, por diversas razones, constituye uno de los escasos mitos de una infancia también en blanco y negro, vivida en la durísima Barcelona de los años 40, tan derrotada como los soldados que los hogares de mi barrio habían cedido con más o menos ilusión a la República.

Ávido lector de cualquier tipo de papel impreso que cayera en mis manos, tuve la suerte de ser vecino y amigo de una persona excepcional, una de las que se sentía más conscientemente «vencida y desarmada» —según el parte oficial— por las tropas que en pocos días cambiaron los nombres de gran parte de las calles o borraron de las mismas, aunque estuviera esculpido artísticamente en piedra, cualquier vestigio de una lengua que se proscribió a la reserva familiar. Esta persona, que se llamaba María



Jackie Cooper interpretó al intrépido grumete, Jim Hawkins.

Novell, pudo salvar, por desconocimiento de regulares y falangistas, una espléndida colección de libros de aspecto muy modesto —recuerdo con gran afecto unos volúmenes encuadernados de *Novelas y Cuentos*, en papel de periódico, que se vendían antes de la guerra a fracciones de peseta: ¿a quince o veinte céntimos, quizá?—, en cuyo catálogo figuraban los grandes autores de todos los tiempos, y



Lionel Barrymore es uno de los atractivos de esta versión de 1934.

entre los que pude descubrir a peligrosísimos —y prohibidísimos— rusos como Tolstoi, Andreiev, Turguenev...

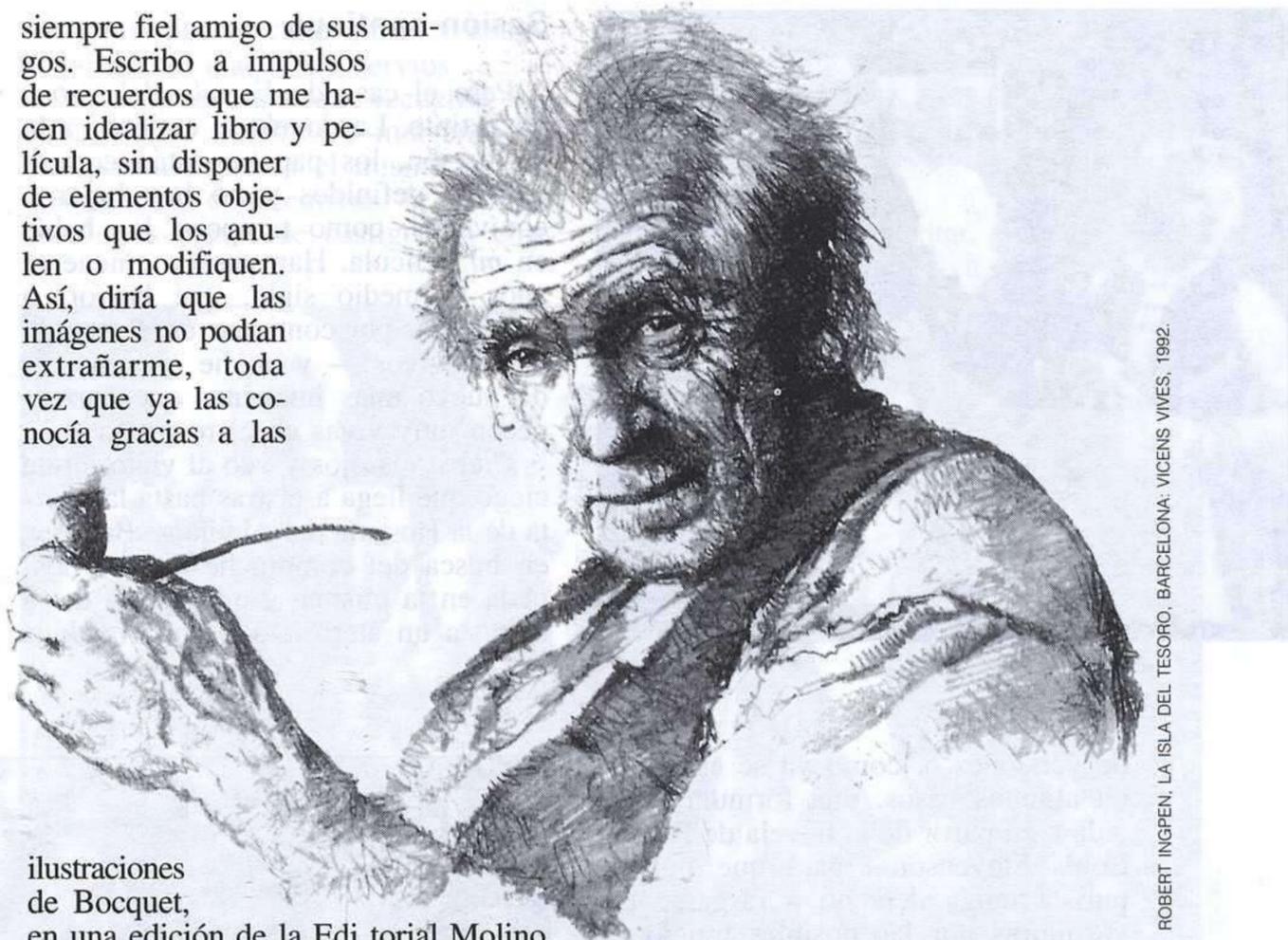
Maria Novell, que asistía complacida a mi desordenada curiosidad, también me facilitaba complacida el acceso a una literatura más propia de mi edad. Así, después de una versión catalana de *Emili i els detectius*, de Eric Kaestner, ilustrada con excelentes fotogramas de la película de la UFA, entré en contacto con el libro de aventuras por excelencia, la maravillosa novela de Robert Louis Stevenson, *La isla del tesoro*. ¡Señores, a descubrirse tocan!

¡Y qué gozada para un apasionado y reiterado lector de 11 o 12 años, el día en que tuve el privilegio de ver en movimiento a mis personajes favoritos!

Del papel al celuloide

Incapaz en aquel momento de experimentar la relación amor/odio ante versiones cinematográficas de novelas muy queridas, desarrollada, gracias, o por culpa de críticos y especialistas, no he olvidado el deslumbramiento que me produjo reconocer en la figura de Jackie Cooper al intrépido grumete Jim Hawkins, prudente, reflexivo y

siempre fiel amigo de sus amigos. Escribo a impulsos de recuerdos que me hacen idealizar libro y película, sin disponer de elementos objetivos que los anulen o modifiquen. Así, diría que las imágenes no podían extrañarme, toda vez que ya las conocía gracias a las



ROBERT INGPEN. LA ISLA DEL TESORO. BARCELONA: VICENS VIVES, 1992.

ilustraciones de Bocquet,

en una edición de la Editorial Molino, a partir de los personajes de la película. Pero, ¿existe, realmente, este libro, o mi primer contacto con esta historia se produjo gracias a la versión catalana que ilustró Junceda?

Ni que decir tiene que el personaje más atractivo y característico del relato, el viejo John Silver, interpretado por Wallace Beery, constituyó para mí una auténtica revelación, y su presencia física, su voz —la del que lo dobló, para mayor engaño y trampa de lo que representa el cine de nuestros amores— borró para siempre cualquier intento de asociarlo a otro actor. Su socarronería, el melifluido susurro con que fascinaba, cual mago intrigante, al inocente grumete, situado en la encrucijada del deber y la amistad, me cautivaron desde el primer momento... Silver/Beery se me aparecía en sueños y me invitaba a enrolarme en la *Hispaniola* para surcar los mares en busca de un tesoro que me liberara de la miseria ambiental en que vivía: las colas del pan, del petróleo, del tranvía, el salvoconducto, los apocalípticos sermones cuaresmales...

He leído con cierta indiferencia que en sucesivas versiones el papel ha sido interpretado, entre otros, por el excelente actor británico Robert Newton, pero cuando a los 12 años se descubre al gran Wallace Beery, ¡que se aparten sucedáneos, por bien intencionados que sean!

En mi caso, la afición a la lectura y al cine nacen del entusiasmo que siento en cada ocasión que abro las páginas de un libro o que paso por la taquilla, y coinciden con el interés de pasarlo en grande con lo que voy a tener la suerte de enfrentarme. Si este entusiasmo inicial pone al descubierto un limitadísimo sentido crítico, me facilita enormemente la aproximación a lo que veo en la pantalla y que conozco de antemano por haber leído la novela de la cual se ha extraído el guión.

Soy consciente de que literatura y cine son dos artes distintos y que, por la imposibilidad de captar en imágenes todos los matices que recoge un texto muy elaborado, en cada ocasión que se pretende trasladar una obra literaria a la pantalla debería hablarse



LA ISLA DEL TESORO.

Sesión continua

Pero el caso de *La isla del tesoro* es distinto. La novela se entiende a la perfección, los papeles están correctamente definidos y no hay lugar a equívocos, como tampoco los había en *mi* película. Han pasado cincuenta años —¡medio siglo, qué horror, o qué placer por continuar en el mundo de los vivos!— y no he querido ver de nuevo unas imágenes que permanecen muy vivas en el recuerdo.

Cierro los ojos y veo al viejo pirata ciego que llega a rastras hasta la puerta de la Hostería del Almirante Benbow, en busca del compinche que se hospeda en la misma, y que agarra de la mano a un aterrorizado Jim Hawkins

hasta hacerle encajar entre los dedos un papel grasiento con un círculo negro dibujado, para que lo entregue a su destinatario, sin que Jim sepa que se trata de una sentencia de muerte.

¿Qué actores representaban los papeles tan significativos e importantes del señor —¿o le llamaban caballero?— de Trelawney, del doctor Livesey o del capitán Smollet, a los que me parece estar viendo pese al tiempo transcurrido? ¿Quién interpretaba al extraordinario farsante solitario Ben Gun que, cubierto de harapos y medio loco, veló durante tres años el tesoro, sin que ninguna de las monedas que estaba en su poder le sirviera para comprarse un par de zapatos, un kilo de garbanzos o una navaja de afeitar?

de versiones o, como ya se establece en algunos casos, una fórmula parecida a «a partir de la novela de Robert Louis Stevenson», para que ningún purista tenga derecho a rasgarse las vestiduras por las posibles traiciones o infidelidades que haya en la adaptación. Los americanos, que son los amos de la industria, así lo hacen y les va de maravilla. Y los autores *traicionados* ahogan su frustración con un cheque con muchos ceros a la derecha. Otra cosa es que el producto no satisfaga ni rinda beneficios, como sucede tan frecuentemente entre nosotros, que padecemos unas estructuras cinematográficas tan raquíticas.

Después de leer en diversas ocasiones el clásico de Raymond Chandler *The big sleep* en catalán, castellano y en francés —no doy para más— y de ver repetidamente la película doblada y en versión original con subtítulos, me asombrada que algún aspecto del argumento se resistiera a mi comprensión y permaneciera en la penumbra. Más tarde supe que durante el rodaje del filme, con guión, nada menos que de William Faulkner, el director, el gran Howard Hawks, preguntó a éste y al autor quién mataba a quién en un momento de la acción, que es lo mismo que yo me he preguntado en más de una ocasión ¡Más fidelidad al original, imposible!



Wallace Beery hizo una composición memorable del pirata John Silver.



R. INGPEN. LA ISLA DEL TESORO, BARCELONA: VICENS VIVES, 1992.

tré a mis padres calle arriba y abajo, al borde del ataque de nervios...

No es de extrañar que recuerde con tanta nitidez nombres e imágenes de una película que vi el mismo día en dos sesiones consecutivas. Si esto me costó tres meses de castigo sin cine

los sábados por la tarde, me permitió, sin embargo, releer infinidad de veces la novela.

«¡El diablo y el ron se llevaron el resto!» ■

* **Joaquim Carbó** es escritor.



LA ISLA DEL TESORO.

¿Qué se hizo del Capitán Flint, el loro que cantaba sin cesar aquello de «Partieron sesenta y cinco y sólo volvió uno vivo», convertido en protagonista de una narración que todavía no he publicado?

No he conseguido desvanecer estos interrogantes al consultar los textos de cine de que dispongo —Romà Gubern y Cabrera Infante—, en los cuales no hay ninguna referencia al filme. Al parecer, *La isla del tesoro* no pertenece al acervo infantil de estos dos autores que, curiosamente, tienen aproximadamente la misma edad que yo y vivieron circunstancias parecidas. ¿O no?

El día en que asistí a la proyección de la película, en una sesión doble de los sábados, habitual de la época, la fascinación de las imágenes me retuvo en el gallinero del cine Bosque, en el barrio de Gràcia, hasta haberla visto dos veces, de manera que permanecí en la sala desde las tres de la tarde hasta las nueve y media de la noche. Al salir a la calle, totalmente metido en el papel del grumete, la mirada perdida en la inmensidad del océano, la vegetación tropical, el asalto a la empalizada y el pirata que me lanzaba el cuchillo que me sujetaba al palo mayor del velamen al tiempo que apretaba el gatillo para derribarlo con una certera bala de mi pistola, encon-

Otras versiones

—*La isla del tesoro/Treasure island* (EE.UU., 1920), dir. Maurice Tourneur.

—*La isla del tesoro/Treasure island* (Gran Bretaña, 1950), dir. Byron Haskin.

—*La isla del tesoro /Treasure island* (Gran Bretaña, Francia, Alemania, España, 1971), dir. John Hough.

—*La isla del tesoro /Treasure island* (EE.UU., 1990), dir. Fraser C. Heston.

& Barral, 1924 (il. de Junceda).

La isla del tesoro, Barcelona: Molino, 1941 (il. de Bocquet).

A illa do tesouro, Vigo: Xerais, 1985 (edición en gallego).

L'illa del tressor, Barcelona: Juventud, 1985 (edición en catalán).

La isla del tesoro, Madrid: SM, 1986 (il. de Margarita Menéndez).

La isla del tesoro, Barcelona: Planeta, 1988.

La isla del tesoro, Madrid: Alianza, 1991.

La isla del tesoro, Madrid: Anaya, 1992 (il. de Mervyn Peake).

La isla del tesoro, Barcelona: Vicens Vives, 1992 (formato álbum; il. de Robert Ingpen).

L'illa del Tresor, Barcelona: Columna, 1994 (edición en catalán).

Bibliografía (selección)

La isla del tesoro, Barcelona: Seix

Regreso a la isla del capitán Nemo

por Antonio Muñoz Molina*

Ficha técnica

La isla misteriosa,
de Julio Verne.

Versión cinematográfica

La isla misteriosa
(*Mysterious island*, 1961).

Dir. Cy Endfield. Prod. Columbia/
Ameran (Gran Bretaña). Intér.
Joan Greenwood, Michael Craig,
Herbert Lom. Disponible en vídeo.

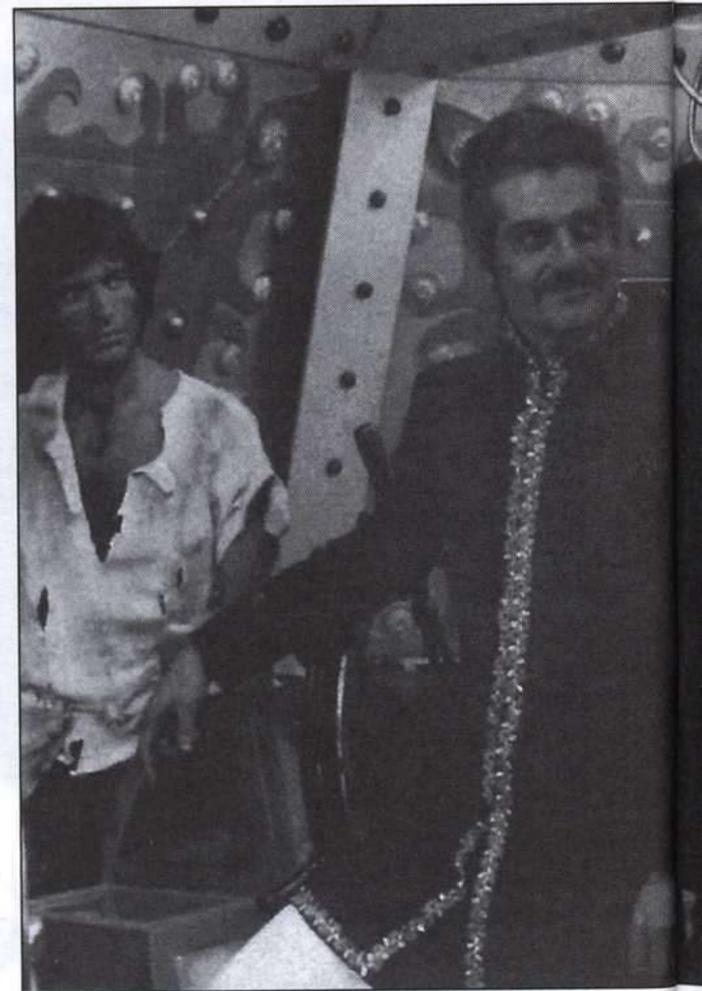


LA ISLA MISTERIOSA, CY ENDFIELD (1961).

Algunas veces no hace falta que una película sea muy buena para que se nos vuelva memorable. Esta evidencia, que quizá convenga revisar en los tiempos del vídeo, se mantiene firme en los recuerdos de las películas de la infancia, cuya 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. Para mí, el cine de aventuras o del oeste es inseparable de un olor a dondiegos en noches de verano y de la pura alegría de caminar hacia el cine de la mano de mis padres por una calle empedrada, entre una multitud que llenaba luego por completo los que se llamaban entonces *salones de verano*. Ir al cine era mirar la pantalla y oír los ecos desmesurados de las voces, pero también alzar los ojos hacia el cielo para ver la vía láctea o el garabato instantáneo de una estrella fugaz. Ir al cine era beber una gaseosa, como pipas hasta quedarse sin saliva, contarles la película a la mañana siguiente a los amigos.

Imágenes para el recuerdo

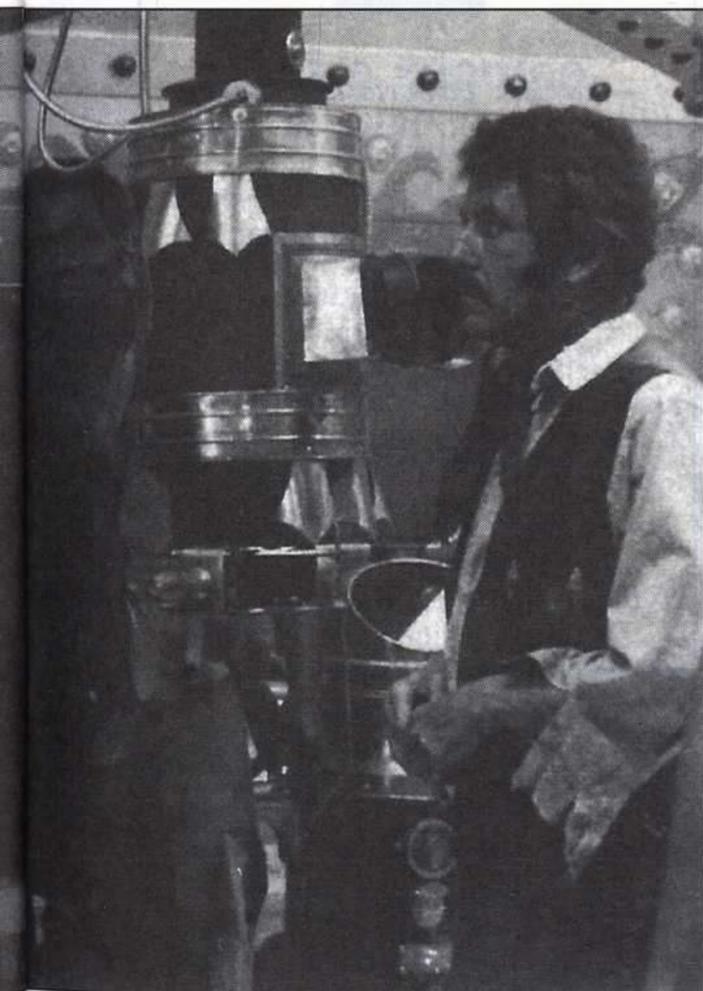
No hacía falta que las películas fueran muy buenas para entusiasmarnos.



Las únicas que nos parecían intolerables eran aquellas en las que moría el artista. Luego, nos pasábamos semanas o meses recordándolas, las convertíamos en puras narraciones orales,



G & LGE. LA ISLA DEL TESORO, MADRID: GAVIOTA, 1989.



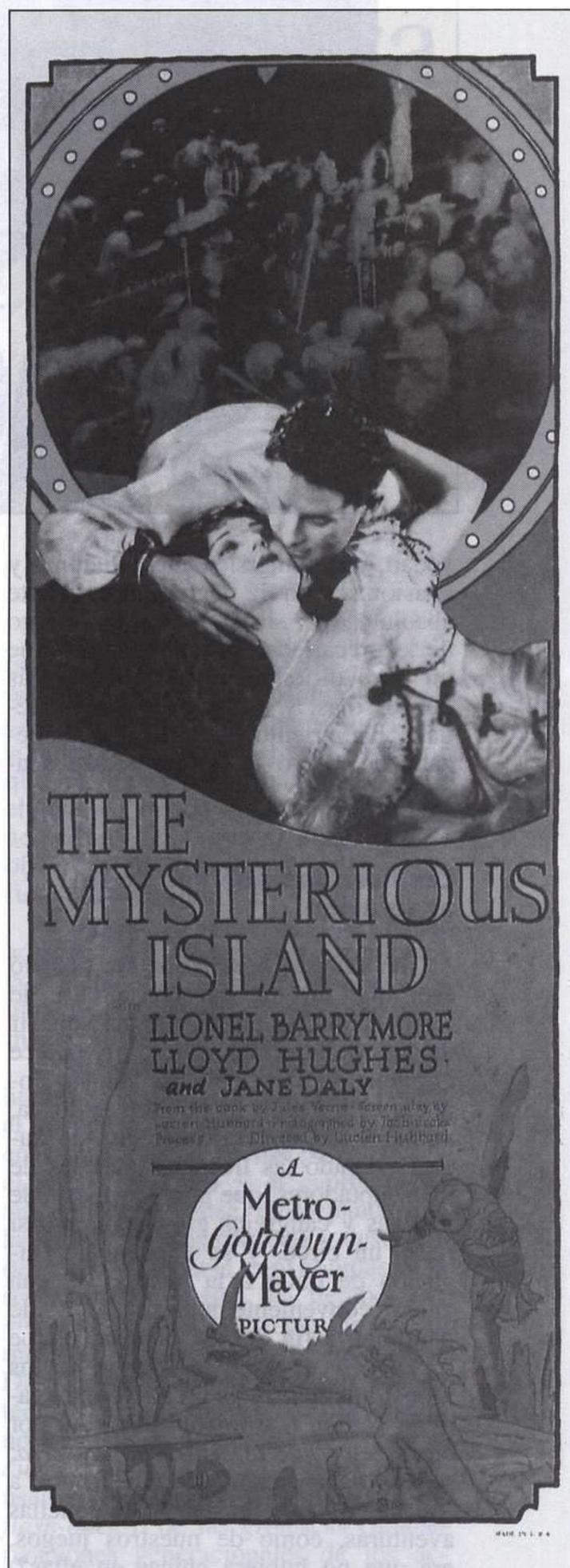
LA ISLA MISTERIOSA, J. A. BARDEM (1972).

por la simple razón de que era muy difícil que volviéramos a verlas. Gracias a la televisión y al vídeo o por culpa de ellos, un niño de ahora ve docenas de veces *Parque Jurásico* o

Aladdín, de modo que las películas nunca llegan a pertenecer a la memoria, pues no es preciso recurrir a ella, a sus iluminaciones y sus falsificaciones, para disfrutarlas de nuevo. Hasta bien entrados los años 80, la mayor parte de las películas antiguas eran muy difíciles de ver y los aficionados al cine se dedicaban sobre todo a coleccionar recuerdos. Ahora vamos descubriendo que muchas películas que nos gustó recordar no conservan su magia después de verlas un cierto número de veces, y nuestra videoteca acaba siendo en gran parte un museo de entusiasmos perdidos.

Yo tengo muy pocas películas en casa, y desde luego, *La isla misteriosa* no es una de ellas. La vi por primera vez un domingo de invierno, cuando tenía 12 años, en un cine de Úbeda que ya no existe, y aunque la he vuelto a ver un par de veces más —la última hace unos meses en la televisión con mis hijos—, me doy cuenta de que cuando la recuerdo sólo estoy recordando las sensaciones de la primera vez. Los domingos había en el cine una sesión infantil a las cuatro de la tarde. Si los cines de verano eran la amplitud ilimitada del cine nocturno y los olores de dondiegos y cáscaras de pipas, el cine de invierno era un ingreso en interiores cerrados y solemnes, con columnas de capiteles dorados, arañas en el techo y cortinajes púrpura. Me acuerdo de entrar en la oscuridad cuando ya estaba empezando las películas, de oír una música sobrecogedora y ver los créditos que me impresionaban tanto como la oscuridad y la música: el título de las películas y los nombres de los actores aparecían como bajo el agua, el agua resplandeciente de los oleajes falsos del cine; pero lo mejor de todo era ver como una promesa el nombre que yo más admiraba entonces, escrito con grandes letras blancas, en una pantalla y no en un libro, el nombre reverenciado de Julio Verne.

Yo era un fanático de Verne como no lo he sido nunca de ningún otro escritor, ni de nadie. Era mi padre, mi abuelo, mi tío, mi mejor amigo, mi maestro. Cada libro suyo que encontraba era un estremecimiento de no-



Cartel de la primera versión, dirigida por Lucien Hubbard (1929).



G & LGE. LA ISLA DEL TESORO. MADRID: GAVIOTA, 1989.

vedad, una inmersión incondicional y apasionada en la lectura, un deleite absoluto que, sin embargo, tenía algo de la precariedad de lo fugaz, porque un libro difícilmente me duraba más de dos días, y en seguida o me quedaba hambriento de lectura o empezaba de nuevo la novela recién acabada.

Las licencias pueriles de la adaptación

Con *La isla misteriosa* me ocurrió eso, que no me cansaba nunca de leerla, y que la última página solía ir delante de la primera. Pero me parece que cuando vi la película aún no conocía el libro. Si lo hubiera leído ya, verniano dogmático como era, no habría tolerado las licencias pueriles de los adaptadores, que pueblan la isla de gallinas y cangrejos gigantes como si fuera un circo, y se ven en la obligación de dotar a la historia de una chica convenientemente vestida de naufraga, a fin de que el joven héroe la salve *in extremis* de alguno de los monstruos genéticos creado por el capitán Nemo. (Lo mismo hicieron, por cierto, en *Viaje al centro de la tierra*; ¿no se daban cuenta de que lo que a los chicos nos gustaba de aquellas aventuras, como de nuestros juegos, era que no hubiera chicas en ellas?)

El caso es, me parece, que aquella *Isla misteriosa* era una película pobre

y bastante mala (aunque no tanto como la versión que hizo más tarde Juan Antonio Bardem), pero que a mí me dejó, la tarde de domingo en que la vi, algunas imágenes que forman parte de mis recuerdos personales: esa lluvia nocturna, al principio, en un campo de prisioneros durante la guerra civil americana; el globo agitándose en la oscuridad y la niebla; los fugitivos que se deslizan hacia él; o la visión malamente trucada de la isla con el volcán que despide nubarrones negros y rojizos; o la metalurgia barroca del buque del capitán Nemo anclado en una gruta submarina; o sus caminatas de buzo con una escafandra imposible que es una gran caracola... Quizás, ahora que lo pienso, el capitán Nemo era lo mejor de la película. No recuerdo el nombre del actor, que no debía de ser muy famoso, pero sí veo con claridad su cara, su barba blanca, su expresión de inteligencia y misantropía; la cara de unos de los personajes que a mí me han impresionado en la literatura. No olvido desde luego al magnífico capitán Nemo que hizo James Mason en *Veinte mil leguas de viajes submarino*, pero el suyo era un Nemo todavía joven, atormentado y megalómano, no el anciano anacoreta de *La isla misteriosa*, que vivía en su submarino como en un monasterio abandonado.

Empeñarse en ver de nuevo esas películas para recobrar la emoción que nos provocaron me parece un

ejercicio de hipocresía íntima. Ni los cines donde las vimos existen ni nosotros somos quienes fuimos entonces. Nos gustaría que a nuestros hijos les gustaran mucho, pero nos damos cuenta, si las vemos con ellos, que su interés no es del todo verdad, que fingen por delicadeza para complacernos y se esfuerzan en disfrutar de ellas al intuir en nosotros el miedo a la decepción. De las películas de la infancia es mejor acordarse, igual que de la mayor parte de los lugares y de los libros de entonces. Yo sé que las novelas de Julio Verne seguirán siendo uno de los mejores tesoros de mi memoria, a condición tan sólo de que no vuelva a leerlas. ■

* Antonio Muñoz Molina es escritor.

Otras versiones

—*La isla misteriosa/Mysterious island* (EE.UU., 1929), dir. Lucien Hubbard.

—*La isla misteriosa* (España-Francia-Italia, 1972), dir. Juan Antonio Bardem.

Bibliografía (selección)

La isla misteriosa, Barcelona: Molino, 1983.

L'illa misteriosa, Barcelona: Pòrtic, 1983 (edición en catalán).

La isla misteriosa, Barcelona: Ortells, 1984.

L'illa misteriosa, Barcelona: Drac, 1985.

La isla misteriosa, Madrid: Susaeta, 1985 (adaptación, ilustrado).

La isla misteriosa, León: Everest, 1987 (adaptación, ilustrado).

La isla misteriosa, Barcelona: Edicomunicación, 1987 (adaptación, ilustrado).

La isla misteriosa, Madrid: Alianza, 1989.

La isla misteriosa, Madrid: Gaviota, 1989 (ilustrado).

CINE Y LITERATURA

LA MALDICIÓN DE LAS BRUJAS

La lucha del bien contra el mal

por Maite Carranza*

Ficha técnica

Las brujas,
de Roald Dahl.

Versión cinematográfica
La maldición de las brujas
(*The Witches*, 1989).

Dir. Nicolas Roeg. Prod. Jim Henson Productions, Lorimar Pictures para Warner Bros (EE.UU.). Intér. Anjelica Huston, Mai Zetterling, Jasen Fisher.

La adaptación cinematográfica de una obra literaria, se mire como se mire, siempre supone un reto, sobre todo si la novela ha supuesto un hito en la historia de la literatura y es un referente obligado para los espectadores. Las comparaciones son odiosas y en ese caso la película, por el hecho de ser *segundo plato*, puede aspirar al éxito en taquilla, pero, a buen seguro, nunca satisfará enteramente a la crítica ni a los lectores más exigentes.

A pesar de ello, existen muchas y buenas obras cinematográficas que por determinados motivos (excelente guión, buena dirección, reparto acer-

tado, fotografía impecable, música original, etc.) y la combinación de casi todos ellos, han conseguido ensombrecer la fama del texto literario que les dio la vida y han logrado que el público olvide sus dudosos orígenes editoriales, hasta el punto que se obvie ya de una forma tácita en su ficha cinematográfica.

El primer acierto de una buena adaptación, a mi entender, se cifra en considerar cine y literatura como dos universos creativos fronterizos, pero independientes.

Las palabras que insuflan el aliento literario y poseen la magia de obviar el tiempo y el espacio e introducirse en los recovecos de los personajes y el relato, al gusto y el capricho del autor, deben ceñirse, en la pantalla, a las imágenes más estrictas y desnudas de verbo y saberse constreñidas a la secuenciación lógica del tiempo, sirviéndose del silencio, las elipsis, la música y el simbolismo de los gestos. Dos lenguajes diferentes que poseen técnicas y recursos propios para narrar no pueden ser simplemente una *traducción* automática. Adaptaciones que usan y abusan de la voz en *off*, de los *flash-back* o de las grotescas caracterizaciones generacionales de los actores, no han sabido o no se han atrevido a ser suficientemente creativas



LA MALDICIÓN DE LAS BRUJAS. N. ROEG (1989).

para suplantar un lenguaje por otro.

Planteados en líneas generales los problemas que supone una adaptación, apuntaré tan sólo que el visionado *virgen* de una adaptación o el visionado *comparativo*, ofrece dos perspectivas muy diferentes y hasta cierto punto polémicas. La falta de *referentes* del que contempla por primera vez una cinta no se corresponde con la expectativa de *fidelidad* del lector-espectador, que antepone la exhaustividad y la veracidad del original a cualquier otro canon de valoración, rechazando, por deformación lectora, cualquier aportación genuina, por muy genial y creativa que ésta sea. Paso, pues, a comparar, a sabiendas de que es un trabajo desagradable e injusto.

Roald Dahl es un autor con nombre y apellidos que ha gozado de merecida fama por sus novelas infantiles a las que se puede adjetivar genéricamente como *geniales*, si se entiende por genialidad ese raro talento que poseen unos pocos para conjugar las pretensiones con los logros, y dosificar sabiamente la modernidad con la tradición. Roald Dahl combina la originalidad de una pluma única, inspirada en un discurso contundente y personalísimo, que se asienta en la riqueza y la solidez de una cultura narrativa milenaria en torno al relato, la leyenda y el cuento.

En *Las brujas*, Roald Dahl ha conseguido dar lo mejor de sí mismo mediante la recurrencia a un tema universal y a través de un argumento maniqueísta: la lucha del bien contra el mal y la confrontación entre el mundo de la infancia y el mundo de los adultos. La falta de concesiones al sentimentalismo, la rotundidad de su discurso y su lenguaje, el punto de vista preciso desde la mentalidad y la percepción de un niño y la simplicidad y efectismo visual de la misma historia sitúan a esta peculiar creación a medio camino entre la narración fantástica y el cómic hilarante. Don Ramón de Valle Inclán habría aceptado gustosamente incluirla en su repertorio de esperpentos.

Esta deliciosa y caricaturesca novela amorosa, *políticamente incorrecta* por su apología a la suciedad, al ta-



LA MALDICIÓN DE LAS BRUJAS.

baquismo y a la mentira, y que adolece de un desenlace inquietante y en ningún caso feliz, fue, sorprendentemente elegida para ser adaptada cinematográficamente en EE.UU., la patria del sueño americano cocido a base de dólares y hamburguesas, que aporta puritanamente a sus productos infantiles el sello de la felicidad y el respeto por el *stablishment*, aunque sea a golpe de pistola.

Tampoco no resulta extraño. Debió de considerarse la firma prestigiosa de Dahl y se valoró la pertinencia de las virtudes adaptativas de la narración: una única trama con su planteamiento, su nudo y su desenlace. Dosis de misterio, terror y sorpresa salteadas de ternura y complicidad. Fantasía y realismo. Humor y sátira... y sobre todo y por encima de todo la recreación del tema más vinculado al universo de ficción infantil: las brujas. En definitiva, un verdadero bombón para los pequeños espectadores.

Una adaptación encorsetada

Negocio y —¿por qué no?— reto pudieron contra el espíritu de la fábrica Disney, partidaria de las familias uni-



QUENTIN BLAKE. LAS BRUJAS, MADRID: ALFAGUARA, 1995.

das y las morales edulcoradas, aunque no exentas de violencia. Sin embargo, el puritanismo no pudo soportar la afrenta de un ratoncillo-niño inglés sin una libra en el bolsillo y, por ende, sin escuela, ni biblia, y lo metamorfoseó de nuevo en niño —*self-made-boy*—, con una maleta repleta de dólares y camino de América —la patria de los auténticos aventureros—, dispuesto a recomenzar su historia de la mano de una abuela 30 años más joven y marchosa que la que alienta en las páginas del relato.

Ese hábil golpe de timón final por obra y gracia de una joven bruja rubia reconvertida —me remito a Robert Altman sobre los mecanismos que conducen a la rectificación última de los guiones— ensombrece el conjunto de la adaptación que, exceptuando ese miserable y ñoño final, se puede considerar bastante fidedigna y, en general, correcta, sin llegar a brillar con luz propia.

El espíritu de Roald Dahl debe de revolverse en su tumba, a pesar de su satisfacción por la encarnación de Anjelica Huston en el papel de la reina

de las brujas y la perfecta caricaturización de Atkinson en el papel de director del hotel. Excelentes y acertadas son las caracterizaciones grotescas de las brujas, y los primeros planos distorsionados que nos ofrece Raeg son un trabajo pulcro y meticuloso, que consigue reproducir con bastante exactitud esa mezcla de repulsión, hilaridad y miedo que expresa Roald Dahl en sus descripciones de esos seres maléficos, bajo la apariencia de simpáticas señoras.

No sabemos qué opinaría el autor sobre el derroche de efectos especiales repulsivos, pero nos queda la duda de pensar que los habría aprobado, dada su afición por el detalle morboso y por sus adjetivos rotundos. De lo que estoy segura es de que, como guionista que fue, habría aplaudido los cambios sutiles, pero inteligentes, que dan coherencia a la película, vinculando personajes entre ellos (el director con la camarera, el señor Jenkins con la reina de las brujas, Bruno con el niño protagonista, la reina de las brujas con la abuela, etc.), así como la potenciación de algunas es-

cenos, faltas de acción en el original, como la persecución del niño a través del hotel.

Pocos cambios pero con buen tino, la horrorosa suplantación de un final convencional, aciertos en el *casting* y la interpretación, buena ambientación y buen ritmo narrativo, no privan de considerar a *La maldición de las brujas* como una película que podría haber sido *ella misma* si, olvidando los condicionantes del relato original, hubiera enfatizado en el universo de magnetismo, terror, rebeldía y humor que la esencia de la filosofía de Dahl transmite y contagia.

El resultado es una adaptación excesivamente constreñida a una historia no cinematográfica (y por lo tanto más libre de ataduras que lo que la pantalla permite) y pocas licencias creativas: algunas acertadas y otras detestable. El guión, a mi gusto, peca de poco osado.

Ignoro mi juicio si, en lugar del ejercicio de comparar, me hubiera extendido —como espectadora virgen— en una disertación exclusiva sobre la película. En cualquier caso, como ya he insistido al principio, cine y literatura son diferentes. ¡Viva la diferencia! ■

* Maite Carranza es escritora.



LA MALDICIÓN DE LAS BRUJAS

Bibliografía (selección)

- Les bruixes*, Barcelona: Empúries, 1986, 1994 (il. de Quentin Blake, edición en catalán).
- Las brujas*, Barcelona: Salvat, 1987.
- Las brujas*, Madrid: Círculo de Lectores, 1989 (il. de Quentin Blake).
- As bruxas*, Vigo: Xerais, 1990 (il. de Quentin Blake, edición en gallego).
- Sorginak*, San Sebastián: Erein, 1990 (il. de Quentin Blake, edición en vasco).
- Las brujas*, Madrid: Alfaguara, 1992 (13ª edición, il. de Quentin Blake).

CINE Y LITERATURA

LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES

Mito y parodia

por **Jaume Fuster***

Ficha técnica

La vida privada de Sherlock Holmes, de Michael y Molly Hardwick.

Versión cinematográfica
La vida privada de Sherlock Holmes
(*The private life of Sherlock Holmes*, 1970).

Dir. Billy Wilder. Prod. Phalanx/Mirisch/Billy Wilder (Gran Bretaña). Intér. Robert Stephens, Colin Blakely, Geneviève Page. Disponible en vídeo.



LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES.

En 1886, un joven médico de 27 años que vivía en Southsea, Hampshire, llamado Arthur Conan Doyle, redactó unas notas para empezar a escribir una novela. Las notas se titulaban *A Study in Scarlet*. En aquellas notas se hablaba de un médico militar, Ormond Sacker, que compartía pensión en el 221 B de Upper Baker Street con un extraño personaje llamado Sherrinford Holmes. En octubre de aquel mismo año, *Estudio en escarlata* llegaba a manos de los editores Ward y Lock, con el doctor Ormond Sacker convertido en John H. Watson y con el cambio de Sherrinford por Sherlock. La novela había sido rechazada por otros editores. Ward y Lock ofrecieron veinticinco libras al joven médico por la publicación de la obra en el Beeton's Christmas Annual.

Así comenzaba la andadura pública de uno de los personajes más carismáticos, populares y permanentes de la literatura universal. En cualquier rincón del mundo actual, si describimos a un hombre enjuto, de nariz aguileña que luce una gorra de doble visera, un *macfarlane* con capita, que fuma en una pipa *calabash* y que analiza huellas con una lupa, la respuesta será unánime: ¡Sherlock Holmes! El porqué de esa popularidad hay que



Wilder e I.D.L. Diamond son los autores del guión original de la película.

buscarlo en el éxito de las novelas protagonizadas por el gran detective (*Estudio en escarlata*, *El signo de los cuatro*, *El sabueso de los Baskerville* y *El valle del terror*) y los relatos (recogidos en los libros *Aventuras de S.H.*, *Memorias de S.H.* y *Archivos de S.H.*) y en la infinidad de adaptaciones, primero teatrales, después cinematográficas y, finalmente televisivas, de sus aventuras.

El mito, a lo largo de los años, ha creado un círculo permanente de seguidores que, de alguna manera, completan, prologan, manipulan y mitifican al personaje. Podemos destacar, entre los más significativos, a Vicent Scarrett (*The Private Life of Sherlock Holmes*, que intenta completar algunos aspectos desconocidos del personaje), a Thomas Meyer (*Elemental doctor Freud*, en la que Holmes conoce al doctor Freud, a causa de su adicción a la cocaína), a Robert Newman (*Sherlock Holmes y los Irregulares de Baker Street*, que retoma la presencia de los pilletes de Londres como auxiliares del detective) y, finalmente, a Robert Lee Hall (*Adiós, Sherlock Holmes*, donde a través de una historia de ciencia-ficción pretende demostrar los orígenes misteriosos del detective).

Visión desmitificadora

Todo ello hizo que el cine se interesara pronto por el popular personaje, pero no por los relatos de Arthur Conan Doyle, como suele suceder a menudo en las adaptaciones cinematográficas de los grandes clásicos (*Frankenstein*, *Drácula*, etc.) Así, vimos a Sherlock Holmes y al doctor Watson en el Londres de entre guerras, en vez de en la época victoriana, con los rasgos de un actor emblemático, Basil Rathbone, especializado, a lo largo de su carrera, en papeles de villano. Estas ucronías provocaron, incluso, que Holmes y Watson se enfrentasen, durante la Segunda Guerra Mundial, a una peligrosa trama de agentes nazis en el Londres devastado por los bombardeos.

Fue la televisión británica, en la dé-



En la versión de Wilder, Holmes sufre un desengaño amoroso a manos de una espía alemana, lo que explicaría su desinterés por las mujeres.

cada de los 80, la que mantuvo una gran fidelidad con el autor, en una memorable serie *Las aventuras de Sherlock Holmes*, que basaba su calidad en las historias cortas de Conan Doyle y en las ilustraciones originales de las primeras ediciones, a cargo de los dibujantes George Hutchinson, F.H. Townsed, Sidney Paget (sin duda el mejor) y Frank Wiles, a quienes corresponde el mérito de haber creado la imagen del detective que ha llegado a nuestros días.

Mención aparte merece la mejor visión cinematográfica del personaje de A.C. Doyle: en 1970, Billy Wilder dirige *La vida privada de Sherlock Holmes*. Alejándose de las historias de Arthur Conan Doyle, el gran director germano-americano construye una historia a medio camino del mito y de la parodia.

Basándose en algunos fragmentos

de *The Secret Life of Sherlock Holmes* de Vincent Starrett, Wilder nos presenta a un Holmes al servicio de la reina Victoria para descubrir una conspiración del Kaiser, y nos justifica uno de los aspectos más enigmáticos de la personalidad del gran detective a lo largo de toda la producción de Conan Doyle: su misoginia. Sobre este tema se habían hecho grandes especulaciones que culminan en la sospecha de homosexualidad, basada en la relación intensa y casi amorosa con el doctor Watson. En la versión de Wilder, Holmes sufre un desengaño amoroso, a manos de una espía alemana, lo que explicaría su falta de interés por las mujeres.

La amarga acidez de Wilder y de su inseparable guionista L.I.A. Diamond, presente en gran parte de su filmografía (*Sunset Boulevard*, *El gran carnaval*, *El apartamento*, *Con*

faldas y a lo loco, Irma la dulce, Avanti! Primera página), nos ofrece una visión desmitificadora del héroe que nos sirve para redimensionarlo, no ya como mito, sino como parodia, no ya como máquina imparable de deducción, sin sentimientos, sino como ser humano, débil y sentimental. Al tiempo que director y guionista nos ofrecen una lúcida reflexión sobre la distancia que va del mito al ser humano y sobre los mecanismos que generan la permanencia de los mitos literarios en la historia cultural de la humanidad.

Holmes, en manos de Wilder, pierde eficacia pero gana una sonrisa. Algo amarga, quizás, pero llena de fe en la humanidad. ■

* **Jaume Fuster** es escritor.



LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES.

Otras versiones

- Sherlock Holmes* (EE.UU., 1932), dir. William K. Howard.
- Siver Blaze* (Gran Bretaña, 1937), dir. Thomas Bentley.
- Sherlock Holmes contra Moriarty/Adventures of Sherlock Holmes*, (EE.UU., 1939), dir. Alfred L. Werker.
- Sherlock Holmes and the voice of terror* (EE.UU., 1942), dir. Jack Rawlins.
- Sherlock Holmes and the secret weapon* (EE.UU., 1942), dir. William Neill.
- Sherlock Holmes in Washington* (EE.UU., 1943), dir. William Neill.
- Sherlock Holmes and the spider woman* (EE.UU., 1944), dir. William Neill.
- The scarlet claw* (EE.UU., 1944), dir. William Neill.
- El perro de los Baskerville/The hound of the Baskervilles* (Gran Bretaña, 1959), dir. Terence Fisher.
- Sherlock Holmes in New York* (EE.UU., 1976), dir. Boris Sagal.

Bibliografía (selección)

- Las aventuras de Sherlock Holmes*, Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Greene, H.: *Los rivales de Sherlock Holmes*, Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Hall, R.L.: *Adiós, Sherlock Holmes*, Barcelona: Planeta, 1980.
- El sabueso de los Baskerville*, Barcelona: Molino, 1983.
- Las aventuras de Sherlock Holmes*, Barcelona: Planeta, 1983 (fascículos).
- Newman, R.: *Sherlock Holmes i el seu exèrcit d'irregulars*, Barcelona: Laia, 1983 (edición en catalán).
- El archivo de Sherlock Holmes*, Barcelona: Molino, 1984.
- El valle del terror*, Barcelona: Molino, 1984.
- Estudio en escarlata*, Barcelona: Molino, 1984.
- Meyer, N.: *Elemental, Dr. Freud (Solución al siete por ciento)*, Barcelona: Salvat, 1987.
- Las memorias de Sherlock Holmes*, Madrid: Anaya, 1988 (il. de Sidney Paget).

- Estudio en escarlata*, Madrid: Anaya, 1989 (ilustrado).
- Las aventuras de Sherlock Holmes*, Madrid: Anaya, 1990 (ilustrado).
- Las aventuras de Sherlock Holmes*, Madrid: Gaviota, 1991 (ilustrado).
- El sabueso de los Baskerville*, Madrid: Alianza, 1991.
- El sabueso de los Baskerville*, Madrid: Anaya, 1991 (ilustrado).
- Estudi en escarlata*, Barcelona: Barcanova, 1991 (ilustrado, edición en catalán).
- El regreso de Sherlock Holmes*, Madrid: Anaya, 1992 (ilustrado).
- Estudio en escarlata*, Madrid: Alianza, 1992.
- Les memòries de Sherlock Holmes*, Barcelona: Barcanova, 1992 (il. de Sidney Paget, edición en catalán).
- Hardwick, M. y M.: *La vida privada de Sherlock Holmes*, Madrid: Valdemar, 1992 (basado en el guión de la película).

CINE Y LITERATURA

LOS CONTRABANDISTAS DE MOONFLEET

Una balada melancólica sobre el paso del tiempo

por Elena Hevia*

Ficha técnica

Moonfleet,
de J. Meade Falkner.

Versión cinematográfica
Los contrabandistas de Moonfleet (*Moonfleet*, 1955).
Dir. Fritz Lang. Prod. MGM (EE.UU.). Intér. Stewart Granger, Jon Whiteley, George Sanders. Disponible en vídeo.



MOONFLEET.

En los años 50, la Metro Goldwin Mayer descubrió en las películas de capa y espada un estupendo filón para dar rienda suelta a la espectacularidad del *technicolor* y, en algunos casos, del *scope*. Lanzó entonces a Stewart Granger, un elegante inglés de limitada expresividad que lucía admirablemente en los filmes de época o como aventurero colonial. Tras éxitos como *Scaramouche* o el *remake* de *El prisionero de Zenda*, la productora desempolvó un guión guardado desde hacía años y se lo ofreció a distintos directores que declinaron la oferta.

Fritz Lang, que no trabajaba con la Metro desde sus inicios americanos, se dejó tentar bajo la condición de hacer una revisión profunda del guión original, firmado por Jan Lustig. Todo jugaba en contra de la perdurabilidad del resultado: un género poco valorado por la crítica; pocas escenas de acción, cosa que repercutiría inevitablemente en el favor del público; la presencia de una estrella (Granger) muy estereotipada, presta a banalizar el producto y, lo que es más grave, la falta de implicación final de Lang en el montaje, por decisión de la productora. La experiencia de Lang con la Metro en el pasado no había sido especialmente satisfactoria para él, ya



Obra maestra en la que Lang vertió su querencia por la aventura.



MOONFLEET.

que también en *Furia*, su primer y único trabajo con la productora, se eliminaron unas escenas oníricas sin el consentimiento del director. Casi veinte años más tarde, volvería a tropezar con la misma piedra, ya que renegó del montaje final y en especial de la secuencia que lo cierra, que en aquel momento al realizador le pareció bobaliconamente feliz y falta de dramatismo. Con el tiempo, Lang, con fama de empecinado y dueño de uno de los humores de perro más legendarios de Hollywood, hubo de reconocer que el final no mermaba los aciertos del filme y, sobre todo, resultaba bastante coherente con el guión. En fin, que *Moonfleet* se estrenó en 1955 y no gustó demasiado a nadie: ni a los aficionados al género, que vieron en ella un exceso de melodrama sentimental; ni a la Metro, que no obtuvo los pingües beneficios esperados; ni mucho menos a su director, que entrevistado por Peter Bogdanovich declaraba: «La hice porque firmé un contrato. Ahora bien, cuando se firma un contrato es necesario ofrecer el máximo». Stewart

Granger, por su parte, recuerda en sus memorias que Lang parecía «un pez fuera del agua durante el rodaje». En ninguno de los libros dedicados a George Sanders, que interpreta con su habitual cinismo uno de sus magníficos villanos, se menciona la película, ni tampoco en la autobiografía de la sueca Viveca Lindfors, la sofisticada amante del protagonista. John Houseman, productor del filme, y amigo y colaborador de Orson Welles, da la clave de su recuperación final: «Sólo fue considerada una obra maestra en Francia». Ciertamente, la crítica francesa la saludó como una de las más conmovedoras historias sobre el doloroso paso de la adolescencia a la edad adulta y la nostalgia por la aventura perdida en la infancia.

Falkner, un escritor de fines de semana

En cierta manera se volvía a escribir, en otras coordenadas, el cuento del patito feo. Porque hoy nadie duda que *Moonfleet* sea una obra maestra y

que Lang vertió en ella no sólo su vieja querencia por la aventura de su primer período alemán, sino que se demuestra un claro antecedente de su díptico *El tigre de Esnapur* y *La tumba india*, una fábula en la que la mirada fascinadora y barroca del realizador trascendería la pura peripecia exótica, para crear un mundo de pesadilla cercano a las más perversas y geométricas maquinaciones de Piranesi.

Pese a que en su momento el libro en el que se basa *Moonfleet* (editado en castellano con el mismo título por Anaya y como *El diamante* por Destino) tuvo una gran acogida popular, no puede decirse que la novela de John Meade Falkner se cuente entre las mejores páginas de la literatura de aventuras juveniles. Su autor fue un hombre de negocios, con una cultura libresca tradicional, gran amante del paisaje que le vio nacer, la escarpada costa meridional de Inglaterra. Esa costa algo inhóspita y la constante lectura de Walter Scott, el capitán Marryat y, sobre todo, de su admirado Robert Louis Stevenson, le inspiraron



MOONFLEET.

algunas novelas, elaboradas en los ratos libres, que le permitían su trabajo como gerente, secretario y, finalmente, presidente, de una fábrica de armas.

Entre sus novelas, posiblemente la que mejor haya soportado el paso del tiempo sea precisamente *Moonfleet*, aunque su valor principal tenga algo de vampírico, ya que Meade Falkner creó en 1898 —en un momento en que la novela histórico-romántica era ya un modelo del pasado— un eficaz pastiche en el que no faltan los mejores ingredientes de *La isla del tesoro*. Es decir, un adolescente frente a la elección entre una vida respetable y los azares del otro lado de la ley; la búsqueda de un padre o de una figura masculina (buena o mala) en la que reflejarse; la solidaridad viril; y, sobre todo, la pesquisa de un tesoro, el fabuloso diamante de Barbanegra (Barbarroja en la película).

Conocido es el comentario de Henry James al leer *La isla del tesoro*: «Jamás se me ocurrió ir a buscar ningún tesoro cuando era niño». A lo que, Stevenson respondió socarrón:

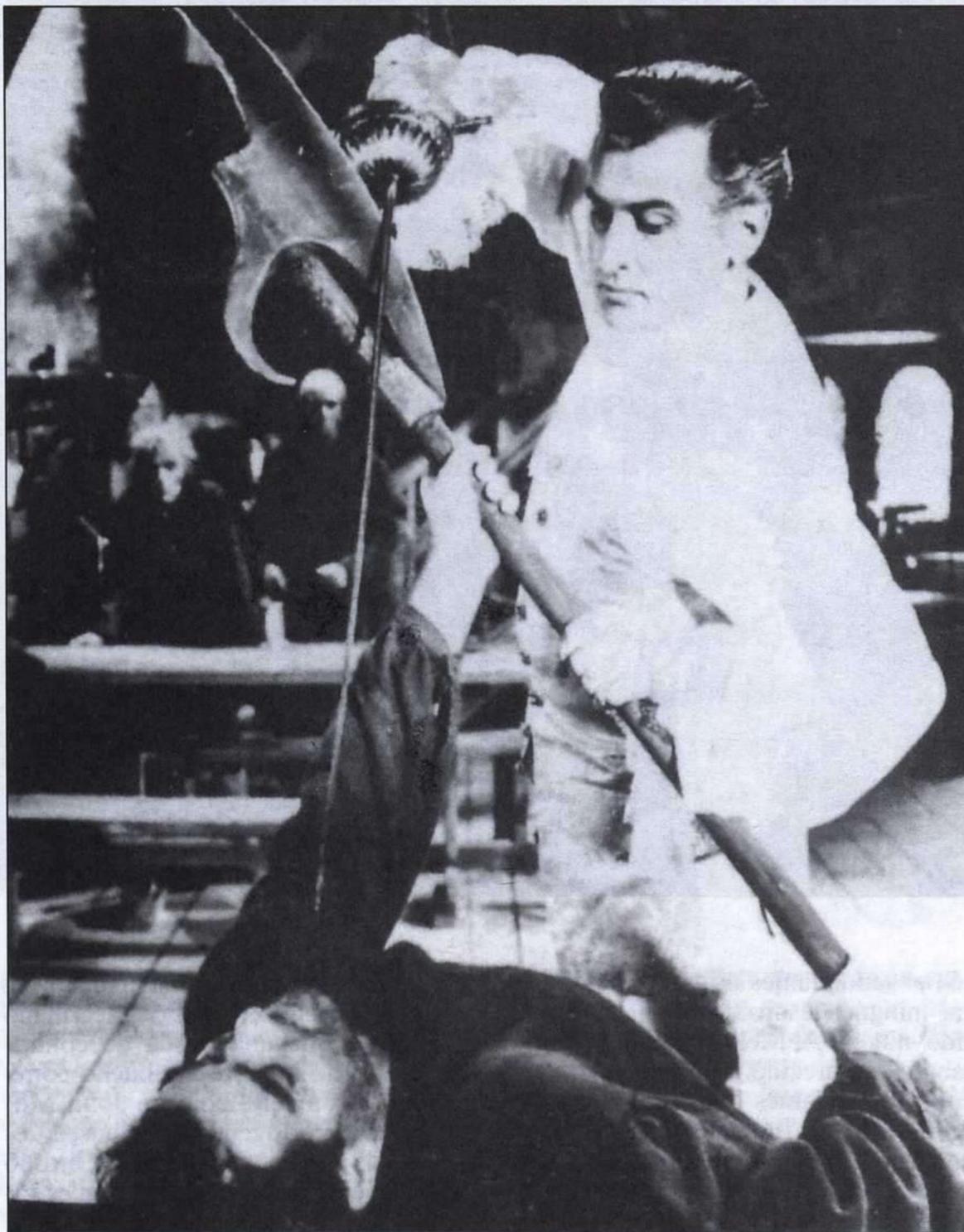
«Si el señor James no ha querido buscar ningún tesoro es que jamás ha sido niño». A Meade Falkner le pasaba algo parecido, a su pesar; aunque comparar a James con este acomodado escritor de fines de semana pueda parecer una herejía. Lo cierto es que no acababa de creerse demasiado la magia de encontrar tesoros o la barroca ambigüedad de sentirse atraído por un destino de contrabandistas, por eso a duras penas pudo colocar los elementos esenciales uno tras otro y, finalmente, fue incapaz de unirlos con mano maestra y trascender en arte.

Un relato iniciático

Tuvieron que pasar casi sesenta años para que Lang aceptara el encargo de rodar esta historia como un desquite personal, y puliera a base de talento las excelentes situaciones que contiene. Con buen tino, Jan Lustig ya se había acercado al material original con muy poco respeto, reordenando los datos esenciales, y acentuando su carácter más romántico: así,

el pobre campesino John Trenchard, un chico inculto y zafio encariñado con el jefe de una banda de contrabandistas, un hombre tan bueno como tosco, se convierte aquí en John Mohune, un niño ingenuo, a la busca desesperada de un amigo. Es el último descendiente de una de las grandes familias del condado en la que se cuenta un malvadísimo ancestro, de quien se dice se llevó a la tumba el secreto de un diamante escondido. Llega al pueblo con una carta, redactada por su madre en el lecho del muerte, a fin de que un antiguo amante (el atractivo Jeremy Fox, un caballero al que las circunstancias y el desamor han encanallado) se haga responsable de él.

Por mucho que Lang confesara que sólo se limitó a cumplir su trabajo, resulta imposible no ver en este relato iniciático, elaborado a partir de la circularidad, las preocupaciones constantes del autor. Inquietante creador de pesadillas, ninguna resulta tan evidente en su carácter onírico como ésta que se inicia en un cementerio y en la que la mirada asustadiza de John Mohune se da de bruces con un omi-



MOONFLEET

noso ángel, como una predestinación del ambiente sofocante y nocturno —punteado por la música de Miklos Rozsa— que se adueñará de la historia. Varias son las imágenes de piedra que, inquietantes, la jalonarán: el ángel del cementerio, puerta de entrada a la cripta de los Mohune; la figura femenina que se romperá durante la tormenta en el jardín en ruinas de la casa familiar y la figura sepulcral de Barbarroja. Las tres se encargarán de subrayar ese mundo nocturno en el que la verdad se encuentra escondida en las profundidades de la tierra.

De todas las aventuras posibles, la del descenso tiene un carácter enloquecedor, «perdemos nuestras coordenadas más estables y nos adentra-

mos en el reino de los muertos», como muy bien señala Fernando Savater. Las dos peripecias hacia abajo a las que se enfrenta el protagonista no podrían tener un carácter más ritual y mortuario: en la primera, descenderá a la cripta de los Mohune y escondido —en un clima que recuerda poderosamente aquel memorable capítulo de *La isla del tesoro*, «Lo que escuché en el barril de manzanas»— conocerá las intenciones de los contrabandistas y la implicación de Jeremy Fox como jefe de todos ellos, para quedar prácticamente enterrado, ya que la banda de facinerosos cierra la entrada con una losa; en la segunda ocasión, de un dramatismo aún mayor, John se descuelga por el pozo

más profundo de Inglaterra para obtener el diamante de Barbarroja. La solución al acertijo la brindan unos salmos bíblicos.

La mayor fidelidad con respecto al original la cumple Lang en su plasmación del paisaje. Meade Falkner fue un enamorado de la zona de Dorchester en el canal de la Mancha y las tierras de Oxfordshire, a las que dedicó una exhaustiva guía de las localizaciones más interesantes. El autor tuvo que abandonar muy pronto el lugar de su juventud para trasladarse a vivir a la industrial ciudad de Newcastle. Allí fue donde escribió *Moonfleet*, y en la nostálgica descripción de un paisaje definitivamente perdido se encuentran los mejores momentos de la novela. Pese a haber sido rodada en estudios, lo que facilitaba el acento fantasmal de la historia, las playas de Oceanside en California evocaron a la perfección las salvajes costas de Dorset.

Lotte Eisner, principal investigadora de la obra del realizador alemán, comparó esta película a una balada. Es cierto. Es una balada melancólica sobre el tiempo pasado, la fuerza de la amistad enfrentada al precipicio de los intereses creados por la vida adulta y el dolor irreparable de las pérdidas. Más que en los ojos inocentes de John Mohune, el niño que confía ciegamente en su amigo, sin contar con las fuerzas de éste, el espectador se mira en Jeremy Fox, un hombre que elige ser fiel a la mujer que amó en el pasado y al hijo de ésta, que muy probablemente, aunque no se nos haga evidente, también pueda ser hijo suyo. ■

* **Elena Hevia** es periodista y profesora de Dramaturgia Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Bibliografía

- El diamante*, Barcelona: Destino, 1953, 1989.
Moonfleet, Madrid: Anaya, 1991 (ilustrado).

CINE Y LITERATURA

MARY POPPINS

El aprendizaje de la fantasía

por Marta Selva Masoliver*

Ficha técnica

Mary Poppins,
de Pamela L. Travers.

Versión cinematográfica
Mary Poppins (1964)

Dir. Robert Stevenson. Prod. Walt Disney (EE.UU.) Intér. Julie Andrews, Dick Van Dyke, Glynis Johns. Disponible en vídeo.

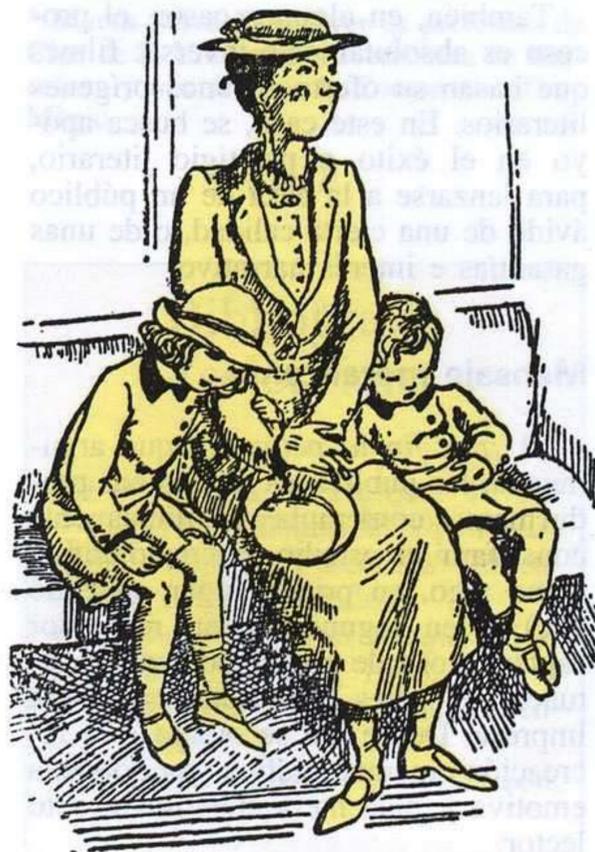


MARY POPPINS, ROBERT STEVENSON (1964).

Pamela Travers (1906) escribió *Mary Poppins* en 1934 y, según cuentan las crónicas, tuvo un éxito inmediato en toda el área de cultura anglosajona. Poco sabemos aquí de esta escritora que repitió éxito en 1935, con la publicación de *Mary Poppins comes back*. Nacida en Queensland Coast (Australia) en una familia de origen escocés e irlandés, se desplazó a Inglaterra a los 17 años, donde desarrolló una notable carrera como actriz y bailarina. Gracias al empeño y soporte de George Rusell, publicó sus primeros poemas en *The Irish statesman* entre 1924-1928. Cultivó también la literatura de viajes y el estudio de la mitología, actividad que compagina con las obras destinadas al público infantil. Entre las últimas publicaciones destaca *Friend Monkey* (1971).

La invisibilidad sobre el conjunto de una obra como la de Pamela L. Travers se debe, en cierta medida, al hecho de que el personaje más famoso salido de su escritura, Mary Poppins, lo ha sido, al trascender el medio para el cual estuvo especialmente pensado. Su paso al cine, totalmente asociado a la marca Walt Disney, eclipsó hasta tal punto su autoría, que las líneas anteriores han de entenderse como una reivindicación

de la visibilidad de la aportación literaria al cine y como inicio de un ejercicio de relectura sobre el filme *Mary Poppins* (Walt Disney, 1964). Por otra parte, nuestra perspicacia literaria como público infantil sólo por azar podía encontrarse con esa limitada edición que hizo en Barcelona Editorial Juventud el año 1967, en ca-



MARY SHEPARD, MARY POPPINS, BARCELONA: JUVENTUD, 1967.



MARY POPPINS.

talán. Y muy pocas y pocos tuvieron su encuentro azaroso con el libro.

Hay filmes que han sabido y querido esconder sus orígenes literarios hasta el punto de que su valoración artística desoye absolutamente toda referencialidad a estadios anteriores.

También, en algunos casos, el proceso es absolutamente inverso: filmes que basan su oferta en unos orígenes literarios. En este caso, se busca apoyo en el éxito o prestigio literario, para lanzarse a la caza de un público ávido de una cierta calidad, o de unas garantías e interés narrativo.

Mensaje moralizante

El *¡por fin la película!*, que argumentan los publicistas de algunas productoras, contempla implícitamente considerar el estadio cinematográfico como algo, en primer lugar, deseado (*sic*) y, en segundo lugar, recreador esplendoroso de unas emociones y situaciones antes expresadas en letra impresa. Desde ahí se otorga a la recreación cinematográfica una potencia emotiva y placentera superior al acto lector.

Mary Poppins llegaba a nuestros ojos por efecto de un traslado arbitrario de época desde una Inglaterra de entreguerras a una eduardiana, refrita en Hollywood. Esa mujer, de oficio institutriz, que aparecía gracias a un cambio de orientación del viento anunciado por la veleta de un edificio cercano, representó para las retinas infantiles la encarnación de un mundo mágico, con hada moderna, alejada de esa dimensión descorporeizada de las damas con varita y cucurucho, que tanto Cenicienta como Blancanieves evocaban.

El personaje de Mary Poppins, etéreo inicialmente por su origen celestial, adopta concreción y humanidad al inscribirse en una realidad cotidiana con oficio y beneficio incluido. Dotada de una elegante y severa serenidad, propone, inmutable, un juego con la vida siempre desde el estricto cumplimiento de las normas básicas de urbanidad. Los paseos y ratos de ocio serán los momentos en los que los poderes de Mary Poppins se ponen al servicio de lo extraordinario, deviniendo mágicos y ofreciendo a los pequeños protagonistas el aprendizaje de la fantasía.

Hasta aquí podemos hablar de similitudes entre novela y filme, pero, a diferencia de lo que acontece en la obra de Pamela L. Travers, el personaje cinematográfico aparece en la familia Banks con el objetivo añadido de reconducir la desorientación de los progenitores en relación a sus hijos. Para ello fue necesario introducir serias modificaciones sobre la posición vital del matrimonio Banks y su relación con los pequeños Jane y Michael. Estas modificaciones, como se verá nada neutrales, implican otorgar al relato una carga moralizante. Así, el señor Banks aparecerá inmerso en los negocios de la *city* londinense, mientras la señora Banks, por su parte, estará pendiente de los avatares de la lucha sufragista y descentrada respecto a su papel de madre. Jane y Michael, coincidiendo con lo propuesto por Travers, están hartos de institutrices severas.

La aparición de Mary Poppins, en la producción Disney, pretende reconducir la mirada de la madre y del padre hacia sus hijos, dándoles a entender que deben dedicar mayor atención a sus deseos y fantasías. Todo ello demostrando lo efímero y vulgar del éxito profesional, lo efímero y vulgar también de la lucha sufragista.

Los niños, por su parte, entrarán en contacto con el juego fantasioso y mágico que puede y debe desarrollar su imaginación infantil: los ataques de risa, el viaje a través de un dibujo o un baile-coreografía de deshollinadores elegantemente sucios. Lo novedoso aquí es el hecho de que sus experiencias acabarán interviniendo en la vida de los adultos y promoviendo sobre ellos una redención explícita.

Esta moralina presente en el filme en absoluto recorre las páginas del relato de Pamela L. Travers que, con una cierta ironía no exenta de ternura, ofrece su personaje sólo a la imaginación infantil. El... «¿y si fuera posible que ocurriera?» recorre las páginas de la novela sin referir pretensión redentora alguna para los progenitores, a los que deja en su lugar, indiferentes a todos los cambios que se producen en la habitación de los niños y en el entorno de la casa que



MARY POPPINS.



La moralina presente en el filme en absoluto recorre las páginas del libro.

habitan. En la novela, la magia se inscribe en la vivencia infantil, dejando a un lado el mundo adulto, mientras que el filme transfiere la propuesta de Mary Poppins a los progenitores, con la intención de crear un marco distinto de desarrollo emocional en el que el juego sea compartido, en un alarde de homologación de los gustos demasiado parecidos a la publicidad de Fisher Price.

Personaje mágico

Mary Poppins, de Pamela L. Travers, no es más que una bendición de los vientos, que a veces soplan buenos y permiten vivir épocas excepcionalmente maravillosas. Estas épocas y las personas que las transitan son enigmáticas y misteriosas, intrigan a quien convive con ellos, pero, como ocurre a Jane y Michael, muchas veces no nos atrevemos a preguntarnos demasiadas cosas sobre ellos. Esta distancia respetuosa nos permite seguir el hilo de un pacto con la imaginación o el deseo de que exista, ni que sea por poco rato, alguien capaz de desafiar —con toda la tranquilidad del mundo— las

leyes que nos tienen sujetas y sujetos a lo más aplastante. No hay más pretensión que ésta.

Ciertamente, esta característica *mágica* del personaje queda tolerablemente traducida en el filme, aunque su función resulta alterada por la remoralización pretendida del núcleo familiar. Por otra parte, la insistencia musical interrumpe en exceso y llega a diluir la magia visual propuesta hasta la edulcoración, costándonos incluso creer que estas melodías pudieran inspirar a John Coltrane posteriores y magníficas piezas de jazz.

Para cuando gira el viento y Mary Poppins debe desaparecer, el filme ha puesto las cosas en orden. La señora Banks renuncia a su actividad política y la severidad del padre se funde en un infantilismo grotesco.

En la novela, simplemente, la señora Banks busca otra institutriz, fastidiada por el repentino abandono de la enigmática Mary Poppins. Una distancia abismal que cierra un círculo demasiado vicioso sobre la capacidad trivializadora de una parte de la industria cinematográfica, acobardada ante la magnitud de la fantasía literaria sobre la que tira quilos de arena en forma de mojigatos *happy ends*. ■

* **Marta Selva Masoliver** es profesora de Cine de la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro de la Cooperativa Drac Màgic.

Bibliografía (selección)

- Mary Poppins*, Barcelona: Juventud, 1967 (álbum de la película).
- Mary Poppins*, Barcelona: Juventud, 1967 (ilustrado).
- Mary Poppins en el parque*, Barcelona: Juventud, 1968.
- Mary Poppins*, Barcelona: Juventud, 1978.
- Walt Disney: *Mary Poppins*, León: Everest, 1991.

La rebelión pagana

por Carlos F. Heredero*

Ficha técnica

Moby Dick,
de Herman Melville.

Versión cinematográfica
Moby Dick (1956).

Dir. John Huston. Prod. Warner/
Moulin (John Huston) (Gran Bre-
taña, 1956). Intér. Gregory Peck,
Richard Basehart, Orson Welles.
Disponible en vídeo.

Hay historias que necesitan reposar y sedimentarse, descansar en el lecho de la imaginación, crecer en la cabeza de sus autores, alimentarse de la experiencia vivida o pasear en compañía del inconsciente. Las hay que surgen de sueños placenteros y las hay que nacen de pesadillas turbulentas. Las hay que hierven al calor de una lumbre hogareña y las hay que crepitan en las llamas del averno. *Moby Dick* pertenece a estas últimas, por más que un origen tan abrasivo no le haya impedido arraigar con fuerza entre los mitos que la ficción narrativa ha fecundado en el imaginario de los sueños infantiles.

Para el mismísimo Herman Melville, sin embargo, estaba claro que, incluso en el momento de publicar su novela (1851), la pesadilla de Ahab y de su Leviatán particular todavía seguía en ebullición: «La historia no está cocida todavía, aunque el fuego del infierno en el que todo el libro bulle debería racionalmente haberla cocido hace ya mucho tiempo», como el escritor le contaba en misiva particular a su amigo Nathaniel Hawthorne, a quien le dedicó el libro. Pretendía quizás el novelista que el fuego demoníaco trabajara *racionalmente*, y de esta perturbadora aspiración —cons-

ciente o no— emerge todo el misterio de lo que José Luis Garci, en su estudio sobre Ray Bradbury (guionista de la película), considera como «el relato íntimo de un largo viaje a las regiones inexploradas del espíritu humano».

La adaptación: un reto para Huston

Era inevitable, por tanto, que semejante viaje prendiera en la cabeza y en la personalidad de John Huston,



MOBY DICK, JOHN HUSTON (1956).



MOBY DICK.



Huston recurrió al Ray Bradbury para escribir la adaptación al cine de la obra maestra de Melville.



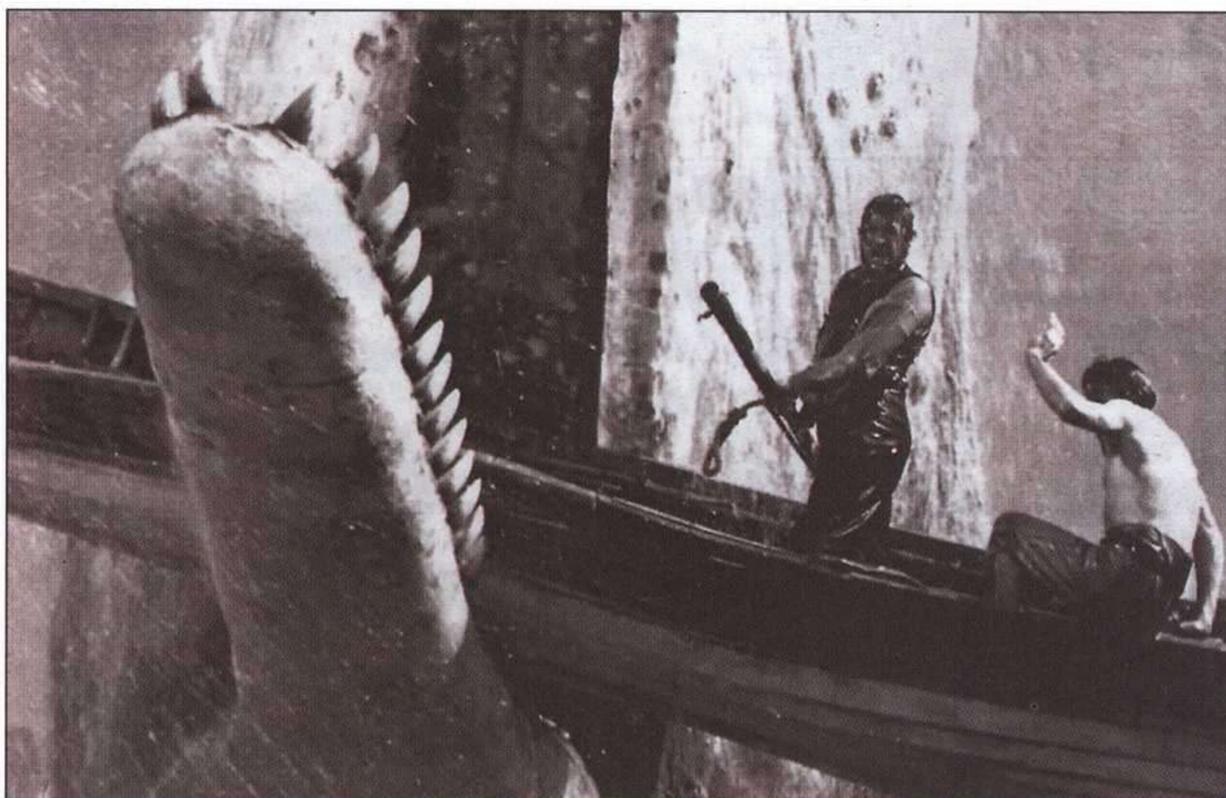
El director pensó primero en su padre, Walter Huston, para el papel de capitán Ahab.

aventurero existencial y cronista lírico de causas imposibles condenadas a la derrota. El mismo director que antes había rodado *El tesoro de Sierra Madre* (1947) y *La reina de África* (1952), y que posteriormente filmaría *Paseo con el amor y muerte* (1969) y *El hombre que pudo reinar* (1977), tenía que sentirse atrapado por el vértigo de un relato que, para él, no ofrecía dudas:

«Se ha discutido mucho sobre el sentido de esta novela, a la que se ha preferido tener siempre como algo enigmático y misterioso; pero, en lo que a mí concierne, no existe el equívoco: se trata, blanco sobre negro, de una enorme blasfemia, y Ahab es el hombre que ha llegado a tomar conciencia de la impostura divina.»

Dos años de su vida, después de muchos otros *cociendo* la novela en su cabeza, acabaría empleando Huston en su empeño por apropiarse de aquella fábula desafiante, de ese «vibrante poema épico en prosa» (García, de nuevo), en cuyas entrañas románticas y alucinadas había encontrado un reto al que no podía sustraerse. Se había imaginado una película interpretada por su padre, pero la muerte del en-

CINE Y LITERATURA



MOBY DICK

que se rebela con toda su razón razonable contra Dios [...]. Éste fue para mí el punto hacia el que traté de enfocar toda la película». Y así es como los avatares de una expedición ballenera, que zarpa de Nantucket a bordo del *Pequod*, hacia el año 1840, terminan por convertirse en un desafío laico y humanista frente a la representación el absoluto. En definitiva, un combate trazado, simultáneamente, desde el ímpetu vital y desde la reflexión paralela que destilan unas imágenes henchidas de fisicidad y de filosofía.

Esta aleación atípica es la que, frecuentemente, ha despistado a muchos espectadores de una película en la que el brío y la fuerza narrativa, el ímpetu y la progresión dramática, ceden en ocasiones ante la recreación de una atmósfera romántica o ante el contagio

trañable Walter Huston le hizo aparcar el proyecto hasta que, en 1955, presenció una adaptación para el teatro realizada por Orson Welles. El crepitar de las llamas volvió a refulgir entonces con renovada fascinación.

La adaptación final para el cine surgiría del encuentro entre un Huston vitalista, estentóreo y arrollador, con un Ray Bradbury tímido, recatado y de conversación exasperantemente prosaica. «Para él, Júpiter es como el café de la esquina..., y sin embargo es capaz de escribir historias fantásticas», decía el cineasta, al mismo tiempo que, mientras escribían juntos el guión, se pasaba el día diciendo que no descansaría hasta que el vino, el juego y las mujeres llevaran a Bradbury a la tumba. De tal confrontación habría de salir, finalmente, la base literaria que daría cuerpo después a los cimientos de las imágenes.

La historia del arponero en lucha contra el monstruo marino reforzó así la lectura que ya proponía Melville en sus páginas: «Ahab es el hombre que odia a Dios y que ve en la ballena blanca el rostro pérfico del Creador», decía Huston, pero «yo pienso que se trata de un capitán cualquiera, de un hombre lleno de dignidad y de fuerza,



MOBY DICK



En palabras de Huston: «Moby Dick es una blasfemia».

de la reflexión filosófica. El dinamismo y la transparencia geográfica del filme de aventuras deben convivir aquí con un cierto nivel de abstracción poética y cromática (hay un deliberado y expreso *vaciamiento* del color), con una descripción seca y austera de la acción que no deja mucho espacio, ni siquiera en el encuadre, para la épica ni para la emotividad.

Un mito rescatado para el cine

Semejante planteamiento convierte a *Moby Dick* en una película ciertamente extraña, incluso para las coordenadas habituales de la aventura física y moral en versión Huston. Un extrañamiento que no implica, eso sí, infidelidad alguna al punto de vista desde el que el autor de *Vidas rebeldes* (1961) contempló siempre el camino recorrido por sus héroes: figuras

errabundas y solitarias en persecución permanente de un ideal que nunca alcanzarán, pero cuya búsqueda confiere sentido a sus vidas porque les permite reconciliarse con ellos mismos y porque les devuelve su identidad perdida.

Así es también el Ahab de Huston, interpretado con sobriedad por Gregory Peck. Su meta no es el oro, ni la libertad, ni el mar, ni las riquezas (quimeras perseguidas por otros protagonistas de sus películas), sino la caza y la muerte de la ballena blanca, de la deidad que le obsesiona y cuya persecución, o más bien el propio itinerario de ésta, le permitirá encontrar al capitán el verdadero sentido de su existencia. Lo de menos, entonces, es la confianza o el escepticismo de Ahab en el éxito de su empresa. Lo que verdaderamente importa en esta crónica de una rebelión pagana, conducida hasta más allá de las fuerzas

humanas, es el sentido y la razón de ser del levantamiento y del combate, por desigual que éste sea.

Las imágenes de Huston acentúan, por otro lado, el carácter existencial y algo apocalíptico de la aventura mediante ciertas composiciones góticas, las brumas casi físicas en las secuencias de New Bedford, la tonalidad oscura y amenazante del mar o los ecos religiosos que preñan algunos rincones de la puesta en escena. Una representación, en definitiva, que confiere a la película su propia personalidad y que acaba por independizar su discurso y su textura de la novela de Melville para formular sobre la pantalla un mundo narrativo y visual autónomo. A fin de cuentas, su propia recreación de un mito literario rescatado para el cine. ■

* Carlos F. Heredero es crítico de cine.

Otras versiones

—*Moby Dick* (EE.UU., 1930), dir. Lloyd Bacon.

Bibliografía (selección)

- Moby Dick*, Madrid: Susaeta, 1974, 1995 (adaptado e ilustrado).
- Moby Dick*, Bilbao: Gero, 1977 (adapt. K. Alkorta, edición en vasco).
- Moby Dick*, Barcelona: Juventud, 1981.
- Moby Dick*, Barcelona: Edicions 62, 1984 (edición en catalán).
- Moby Dick, la ballena blanca*, Barcelona: Molino, 1984.
- Moby Dick*, Madrid: SM, 1986 (ilustrado).
- Moby Dick*, San Sebastián: Kriselu, 1987 (cómic, edición en vasco).
- Moby Dick*, Barcelona: Planeta, 1992.
- Moby Dick*, Barcelona: Proa, 1993 (ilustrado, edición en catalán).

Ingenuas pasiones

por Pilar Miró*

Ficha técnica

Mujercitas,
de Louisa May Alcott.

Versión cinematográfica
Mujercitas

(*Little Women*, 1949)

Dir. Mervyn Le Roy. Prod. MGM
(EE.UU.). Intér. June Allyson, Elizabeth Taylor, Peter Lawford.
Disponible en vídeo.



MUJERCITAS, MERVYN LE ROY (1949).

Louisa May Alcott, una escritora americana del XIX, se dio a conocer mundialmente gracias a su novela *Little Women* (*Mujercitas*), aparecida en 1868. Seis años antes nacía en Nueva York, Edith Wharton. Alcott vivió la segunda parte del siglo, interesada en defender una moral conservadora. Nació en el Estado de Pensilvania, se educó en Massachusetts y murió en Boston, en 1888. Escribió poemas y relatos, intentó estrenar alguna obra de teatro. Se la recuerda como una mujer de sorprendente personalidad, que viajó a Europa, fue enfermera durante la guerra civil en la Unión Hospital de Georgetown, y asumió la dirección de una revista para niños. Quiso ser actriz y al parecer estuvo dotada de gran seducción.

Edith Wharton, al contrario de Louisa May, nació en el seno de una próspera familia, se casó con un banquero de Boston y nunca tuvo que preocuparse de escribir para mantener a los suyos. También, por el contrario, su carrera literaria la llevó a ganar el Premio Pulitzer en 1934, por su novela *The age of innocence* (*La edad de la inocencia*), y vivió prósperamente hasta 1937. Alcott desarrolla un estilo literario excesivamente alimbarado, crea unos personajes a los



Fotograma de la primera versión dirigida por Cukor en 1932.

que adora, y encuentra mil anécdotas en las que deja muy claros sus ejemplares convicciones y sus buenos sentimientos. Wharton irrumpe en el siglo XX con una escritura minuciosa, ácida y crítica. Desgarradora, realista y romántica. Culta e imaginativa. Ambas fueron mujeres fuertes. Con una considerable diferencia de años, el cine ha inmortalizado sus novelas más conocidas.

Tres variaciones sobre un mismo tema

A finales del pasado año se estrenó en Estados Unidos la última versión de *Mujercitas*. El hecho de que ahora



En las imágenes, June Allyson, Elizabeth Taylor, Margaret O'Brien y Janet Leigh, cuarteto protagonista del filme de Le Roy.

se acometiera una vez más la producción de otra película sobre una novela tan extremadamente cursi para nuestros días, como es el texto de Alcott, confieso que me extrañó tanto cuanto despertó mi curiosidad. Antes de ver el filme pude leer declaraciones de su directora, la australiana Gilliam Armstrong, como de su protagonista Winona Ryder, candidata al Oscar a la mejor actriz por su interpretación de Jo, y efectivamente no podía faltar el tufillo reivindicativo en ellas. «Pensé —decía la directora— que si no la hacía yo, la haría un hombre y eso, hoy en día, sería inaceptable.»

Bueno, en mi opinión, Armstrong no ha hecho, ni mucho menos, un mejor trabajo que sus antecesores, ni por supuesto la Jo de Ryder borrará la interpretación de las suyas. Más bien al contrario. En las tres versiones, se adaptan en una unidad las dos novelas de Alcott, *Mujercitas*, y *Aquellas mujercitas*, opción que me parece acertada, puesto que sus guionistas han sabido extractar la historia de las cuatro protagonistas, apenas adolescentes, hasta que, desgajada la familia, van creando sus propios mundo. Más parecidas y afortunadas en el caso de Cukor y Le Roy. Innecesario el cambio de actriz en el personaje de Amy, en la de Armstrong, única versión que

mantiene el orden de nacimiento, y en la que Amy es la hermana pequeña, en vez de Beth. Ésta, en los anteriores filmes, fue por su carácter, frágil e infantil y su prematura muerte, la menor de la familia y resultó dramáticamente más eficaz.

La primera versión se rodó en 1932, y los mayores la recuerdan como la mejor. No lo es en mi opinión. Protagonizada por Katharine Hepburn, Joan Bennet y Paul Lukas, fue dirigida por George Cukor, y ganó el Oscar al mejor guión adaptado, aunque estuvo también nominada como mejor película y director. El guión fue escrito por Victor Heerman y Sarah Y. Mason.

En 1948, se rodó en color, dirigida por Mervyn Le Roy, y protagonizada por June Allyson, Elizabeth Taylor, Margaret O'Brien, Janet Leigh, Mary Astor y Peter Lawford. También obtuvo un Oscar, en este caso a la escenografía.

Como casi todo, yo descubrí la novela de Alcott en el cine. Y la hice mía. Y lo que es más insólito, sigo haciéndola mía. No puedo precisar el año, calculo que casi a mediados de los 50. En programa doble y con alguien que me acompañaba, posiblemente mi madre, porque aún no me dejaban ir sola. Las *Mujercitas* de

Mervyn Le Roy me produjo una serie de íntimas sensaciones, que, al día de hoy, no se han modificado un ápice pese a mi lógica madurez. La película de Cukor tardé años en verla, y aun reconociendo ahora que la versión es adecuada y el personaje de Jo-Hepburn lo más logrado del filme, emocionalmente son las hermanas March, en su segunda versión, las que se han quedado en un rincón de mi corazón.

Como consecuencia, en su día, busqué ávidamente la novela original, y no sólo *Mujercitas*, sino también



La última versión (1994), dirigida por G. Armstrong, con Winona Ryder como Jo.



MUJERCITAS, MERVYN LE ROY (1949)

Aquellas mujercitas, Hombrecitos y Aquellos hombrecitos. Aún conservo, teñidas sus hojas por los años, los cuatro pequeños volúmenes editados por Reguera, en los que no figura ni fecha, ni nombre del traductor. Algún cromó en blanco y negro, desprendido de un álbum que no conservo, y dos posters, en color, que reproducen sendas escenas de la película, con las cuatro protagonistas de *Piccole Donne*, obviamente traídos de Italia, por mi amigo Pedro Olea, conocedor de mis ingenuas pasiones, que se han conservado, pese a los años y las mudanzas, colgados siempre de alguna pared.

Con los años, las versiones cinematográficas mejoran, en el diseño de producción, la escenografía, el vestuario. La nieve parece real y los *forillos* han dado paso a magníficas maquetas o decorados reales. Pero Winona Ryder (Jo), Trini Alvarado (Meg), Samantha Mathis (Amy) y Claire Danes (Beth) tienen el defecto de ser intercambiables. Ninguna es demasiado diferente, carecen de personalidad. Igual que Christian Bale, un Laurie, excesivamente aniñado, que hacen a Susan Sarandon, la madre, el más sólido de los personajes.

Una utopía

Muchas veces me pregunto, entre tanta obra maestra que ha debido influir, incluso conformar mi vida; entre tanta historia generalmente dura, de difíciles concesiones y ásperos temas; entre tanto Ford, Huston, Welles, Mankiewicz, Wyler, Kazan, ¿qué se apodera de mí cuando vuelvo a ver *mis Mujercitas*? Pudiera ser la inconsciente resistencia a abandonar la niñez, la añoranza por aquella capacidad de tierna melancolía, o, simplemente la suplantación del personaje de Jo, inigualable June Allyson, ese peculiar modelo de Peter Pan, que se adelanta un siglo a la conquista de la sociedad masculina por la mujer.

Jo es como «una gaviota fuerte e indómita», como la describe su hermana pequeña, Beth (Margaret O'Brien), que inquiere a su madre, Mary Astor, lo que puede ser una tesis del filme, de la novela, que mantiene su vigencia: «Mamá, ¿tienes algún plan respecto a nosotras?»; uno de esos que forman las madres respecto a sus hijas, casarnos con un hombre rico o algo por el estilo?». «Sí, Jo, he forjado muchos planes. Todo lo que quiero es que seáis hermosas, inteli-

gentes y buenas, deseo que seáis admiradas y respetadas, que llevéis unas vidas agradables y útiles, y suplico al Señor que las penalidades que os envíe sean llevaderas. Claro que soy ambiciosa para vosotras, claro que me gustaría veros casadas con hombres ricos si los amarais, no soy distinta de las otras madres, pero siempre preferiría veros esposas felices de hombres pobres, e incluso respetables solteras, antes que reinas en tronos, pero sin paz y respeto.»

Posiblemente, vi en esta historia, versión 1949, a una familia que sufre las consecuencias de una guerra civil, el egoísmo y la inseguridad propia de la infancia, el descubrimiento de la amistad y del amor, el desgarramiento de la separación y la muerte, la necesidad de darse a los demás a través de la obra creativa, la soledad de quien no quiere transigir con aquello que no puede aceptar. Quizá, sin darme cuenta, yo quise ser todos y cada uno de aquellos personajes, demasiado buenos y demasiado irreales. Una utopía. Un sueño. Fue mi película. ■

* Pilar Miró es directora de cine.

Otras versiones

—*Mujercitas / Little women*, (EE.UU., 1933), dir. George Cukor.

—*Mujercitas / Little women*, (EE.UU., 1995), dir. Gilliam Armstrong.

Bibliografía (selección)

Mujercitas, Barcelona: Toray, 1982 (ilustrado).

Mujercitas, Barcelona: Molino, 1984.

Mujercitas, Zaragoza: Edelvives, 1986.

Mujercitas, Madrid: Gaviota, 1990.

Mujercitas, Madrid: Anaya, 1995 (ilustrado).

CINE Y LITERATURA

VEINTE MIL LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO

El abismo entre Verne y Disney

por Juan Tébar*

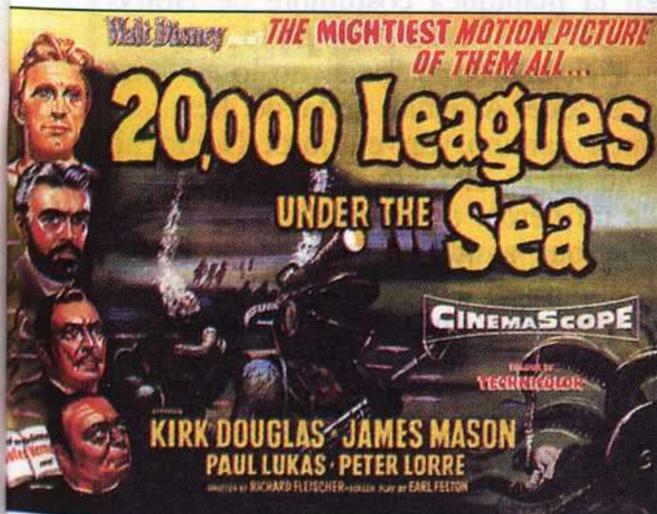
Ficha técnica

Veinte mil leguas de viaje submarino, de Julio Verne.

Versión cinematográfica
Veinte mil leguas de viaje submarino

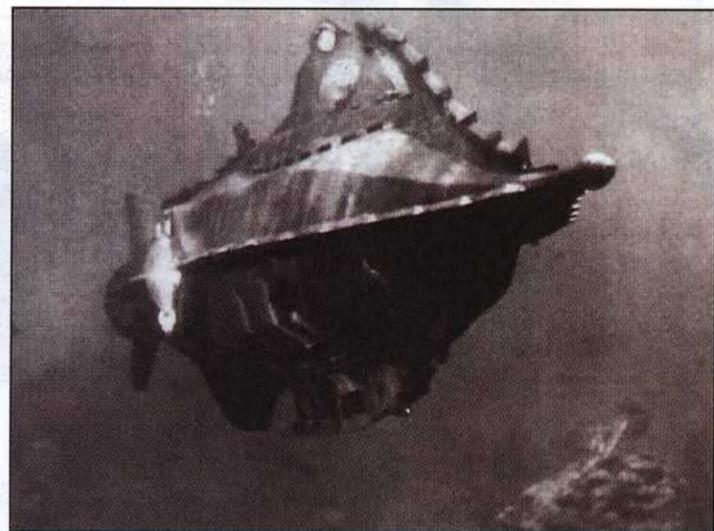
(*Twenty Thousand leagues under the sea*, 1954).

Dir. Richard Fleischer. Prod. Walt Disney (EE.UU.). Intér. Kirk Douglas, James Mason, Peter Lorre. Disponible en vídeo.



El 20 de marzo de 1995 se cumplieron 125 años del comienzo de la publicación quincenal de la extraordinaria novela de Julio Verne *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Fue el sexto título, y el primer grandísimo éxito del encargo por contrato de Hetzel, editor y padre espiritual del novelista, que le obligó a escribir «para jóvenes», con la consiguiente limitación que ello supone, pero que le dio la seguridad y estableció la obligación necesarias para que el escritor desarrollase su amplia e imaginativa obra. Este apasionante texto, como todos los mejores de Verne, es mucho más complejo y personal de lo que pudiera pensarse, si lo consideramos sólo una narración de aventuras para la juventud. Leer a Verne —o releerle— en la edad adulta es una experiencia sorprendente y muy enriquecedora.

Yo había visto la película antes de conocer la novela, y guardaba un recuerdo muy grato de ella. Quien esto escribe no fue lector de Julio Verne en sus verdes años, cosa que a la postre agradezco. Consumí entonces a Dickens, Stevenson, Salgari, Scott..., pero no al padre de Nemo o Phileas Fogg. Habrían de pasar muchos años hasta que diversas motivaciones, y Miguel Salabert sobre todo (sus ar-

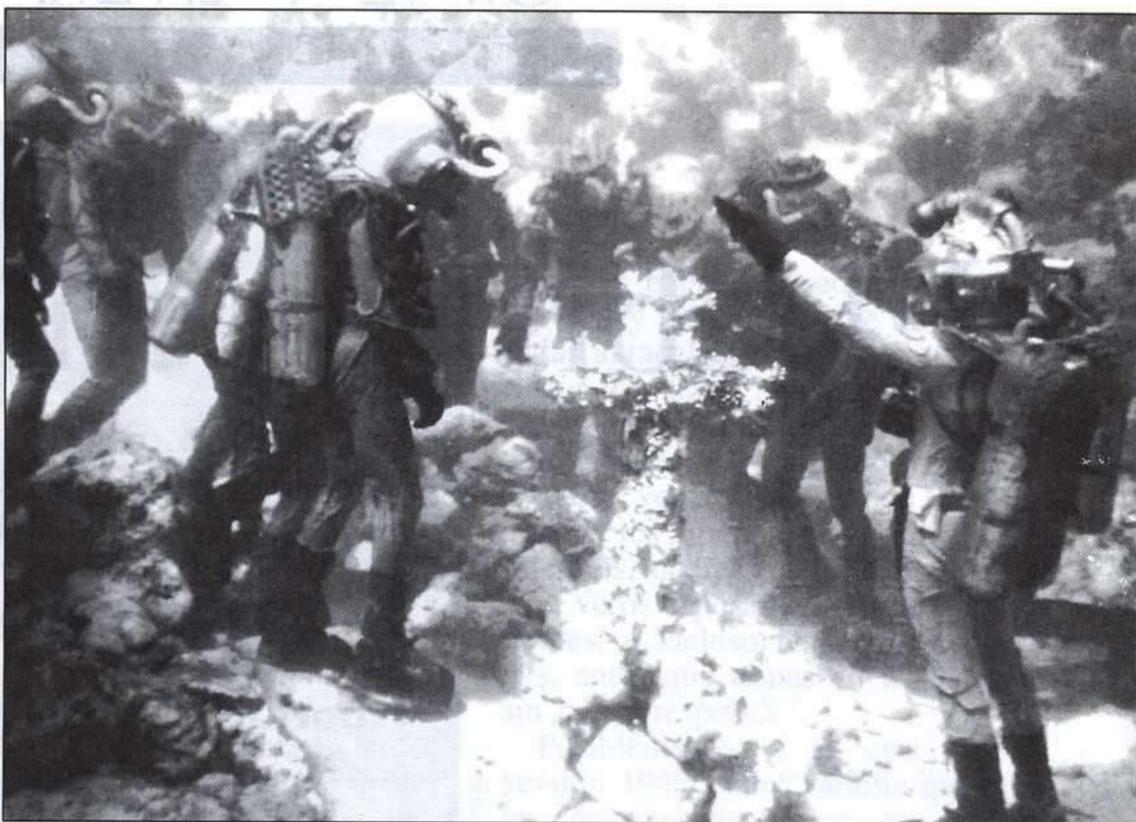


20.000 LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO. RICHARD FLEISCHER (1954).

títulos, sus prólogos, su excelente biografía del novelista), me impulsaran a conocerle. Fue un auténtico descubrimiento. No sólo por la capacidad narrativa del escritor, sino porque, en sentido profundo (y nunca mejor empleado el adverbio, ya que nos referimos a un autor que descendió frecuentemente a los abismos), Verne es un escritor que esconde muchas lecturas.

Traición al original

Veinte mil leguas de viaje submarino, película, es una producción de Walt Disney, dirigida por Richard Fleischer en 1954. El director era hijo de Max Fleischer y sobrino de Dave Fleischer, los principales creadores de dibujos animados entre los años 20 y 40, con personajes tan célebres como Betty Boop y Popeye. Los éxitos de Disney, sobre todo a partir de su serie de largometrajes, que comenzaron en la década de los 40, eclipsaron a los



Tres fotogramas de la película de Fleischer. En ella, James Mason interpretó a un capitán Nemo que, en la película, resulta ser un villano convencional, mientras que en el libro es un personaje fascinante.

hermanos Fleischer. Ello no impidió que Richard trabajase para la empresa rival, cuando su creador le convocó a dirigir su versión de la famosísima novela de Julio Verne. Parece que el hijo consultó a su padre sobre la posible traición, pero Max le dio su permiso, y Richard —con remordimientos o sin ellos— dirigió para Disney la película que hoy nos toca comentar.

Richard Fleischer es un director interesante con algunos títulos magníficos, entre lo que se cuentan muy diferentes géneros: sus mejores películas de aventuras son esta adaptación de Verne y, sobre todo, *Los vikingos* (1958). Hizo después policíacos, melodramas, filmes bélicos, y en los años 70, la que posiblemente es su mejor película: *El estrangulador de Boston*.

Pero nosotros debemos limitarnos a su viaje submarino, una obra atractiva con un buen reparto, buena película en sí misma, que saldría mejor librada si no tuviera que compararse con la novela que la inspiró. La culpa de todo lo que explicaremos quizás habría que achacarla al competidor de su familia, que tenía una idea del cine juvenil bastante más restrictiva de la que Hetzel y Verne tuvieron en su día respecto a sus obras literarias.

El guionista, Earl Fenton —hora es ya de recordar a quienes escriben las películas, cuya importancia no puede pasarse por alto, sobre todo si hablamos de una adaptación—, toma partido por una convención hollywoodense, que marca la diferencia fundamental con el libro: las películas para jóvenes deben tener un protagonista y un antagonista, un *bueno* y un *malo*, para entendernos. Puestos a buscar el chico de la película, eligieron a Ned Land, el arponero canadiense, porque el profesor Aronnax no daba la edad (lo interpretó Paul Lukas, que generalmente había hecho de malo en otros filmes y no consiguió la identificación que la novela hubiera exigido para quien es su narrador y casi protagonista), y porque a su criado, el divertido Conseil, le tocaba el rol de gracioso (aquí el acierto fue notable, con un excelente Peter Lorre, aunque físicamente tuviera poco que ver con la criatura literaria).

Siguiendo la pauta de que el chico de la *pelí* debía encontrarse entre los naufragos, le tocó al susodicho Ned, para cuyo papel eligieron nada menos que a Kirk Douglas. Había, pues, un héroe y, según la costumbre, era obligatorio su enfrentamiento con el necesario antagonista. El capitán Nemo,

claro. Aquí radica el planteamiento que desvirtúa el espíritu e incluso la letra del libro. Y su contradicción, que lleva a la película a una curiosa ambigüedad, por cierto la que da mayor interés al filme, si no cometemos la imprudencia de compararlo con su fuente.

El bueno y el malo

El espectador juvenil que vio la película con la inocencia del desconocimiento literario recordaba a un capitán Nemo fascinante, que para nada parecía un villano convencional. A ello contribuyó en gran medida la interpretación y la personalidad de James Mason, uno de mis actores preferidos, y cuyo papel en este filme fue uno de los que contribuyeron, a pesar de todo, a mi admiración. Pero Nemo, en la maniquea costumbre de Hollywood, es el malo. Un malo muy especial, que en el fondo no lo es tanto y al que Aronnax trata de llevar al buen camino. En el libro, Nemo no sólo no es el malo, sino que se trata de un héroe, de un idealista, que proporciona ayuda a los rebeldes contra cualquier tiranía. Detesta la violencia, y sólo ataca cuando lo impone la defensa propia, incluso en el enfrentamiento final.

Mason-Nemo, en la película, destruye barcos desde el comienzo sin que haya mediado ninguna provocación. Como era necesario justificar las ansias de revancha y apoyar el carác-

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil



Boletín de suscripción CLIJ

Copie o recorte este cupón y envíelo a:
EDITORIAL FONTALBA, S.A.
 Pérez Galdós 36
 08012 Barcelona (España)

Señores: Deseo suscribirme a la revista **CLIJ**, de periodicidad mensual, al precio de oferta de 7.425 ptas., incluido IVA (8.250 ptas. precio venta quiosco), por el período de un año (11 números) y renovaciones hasta nuevo aviso, cuyo pago efectuaré mediante:

- Domiciliación bancaria.
- Envío cheque bancario por 7.425 ptas.
- Contrarrembolso.

A partir del mes de (incluido)

Si desean factura, indiquen el número de copias y el NIF.....

Nombre
 Apellidos
 Profesión
 Domicilio
 Población Código Postal
 Provincia Teléfono
 País Fecha

Para Canarias, Ceuta y Melilla 7.139 ptas. (exento IVA). Envío aéreo Canarias: 7.678 ptas.
 Para el extranjero, enviar adjunto un cheque en dólares.

	<u>Ordinario</u>	<u>Avión</u>
Europa	75 \$	100 \$
América	75 \$	120 \$

(Se recomienda para Canarias y América el envío aéreo.)

Rogamos a los suscriptores que en toda la correspondencia (cambio de domicilio, etc.) indiquen el número de suscriptor, o adjunten la etiqueta de envío de la revista.

La respuesta a este cupón es voluntaria y los datos en él contenidos, incorporados al fichero automatizado de clientes del Grupo Editorial RBA, se destinan a ofrecerle periódicamente todo tipo de información sobre las publicaciones y productos de RBA. Si desea acceder, rectificar o cancelar sus datos diríjase por carta certificada a RBA, Departamento de Fulfillment, c/ Pérez Galdós, 36 - 08012 Barcelona.

Domiciliación bancaria

Fecha

C.C.C. (Código Cuenta Cliente)									
Entidad				Oficina		DC	Nº cuenta		

NOTA IMPORTANTE: Las diez cifras del número de cuenta deben llenarse todas. Si tiene alguna duda en el número de cuenta, el banco o la sucursal, consulte a su entidad bancaria donde le informarán.

Banco o Caja Sucursal
 Domicilio
 Población C.P. Provincia

Muy señores míos:

Ruego a ustedes que, hasta nuevo aviso, abonen a Editorial Fontalba, S.A., Pérez Galdós 36, 08012 Barcelona (España), con cargo a mi c/c o libreta de ahorros mencionada, los recibos correspondientes a la suscripción o renovación de la revista **CLIJ**.

Titular Firma
 Domicilio
 Población C.P.
 Provincia

ter belicoso de este capitán cinematográfico, guionista y productores se inventan un pasado de esclavo, una isla donde guarda un secreto (¿atómico?) y un desenlace que muestra a Nemo arrebatado por las fuerzas incontrolables de su venganza. Así queda también justificado el supuesto bueno, Ned, que ha hecho todo lo posible por sabotear el plan de Nemo, avisando a las fuerzas que lo cercarán al final.

El reparto de papeles entre Douglas y Mason necesita alterar, por ejemplo, una de las situaciones del libro, la lucha con el pulpo gigante. Según Verne, el monstruo atrapa al arponero, y es Nemo quien mata al pulpo, salvando a Ned, que no era, precisamente,

santo de su devoción. En la película, la escena sucede exactamente al revés: la generosidad del héroe Kirk Douglas le mueve a defender a su enemigo, y esto da lugar a que el protagonista venza al bicho, que es lo que deben hacer todos los *protas* de cine que se precien.

En la novela, Aronnax no quiere marcharse del barco, ¿cómo renunciar a las maravillas que le descubren los ventanales sobre los fondos submarinos? Y Nemo colabora en la pedagogía que hace del maestro un discípulo atento de todo aquello que ignoraba, hasta que tuvo la suerte de entrar en el *Nautilus*. En la película, trata todo el tiempo de convencer a Nemo para que se convierta a los usos respetables de la sociedad. Todo lo dicho podría muy bien llamarse traición al verdadero espíritu de un texto nada convencional, y de una gran poesía libertaria.

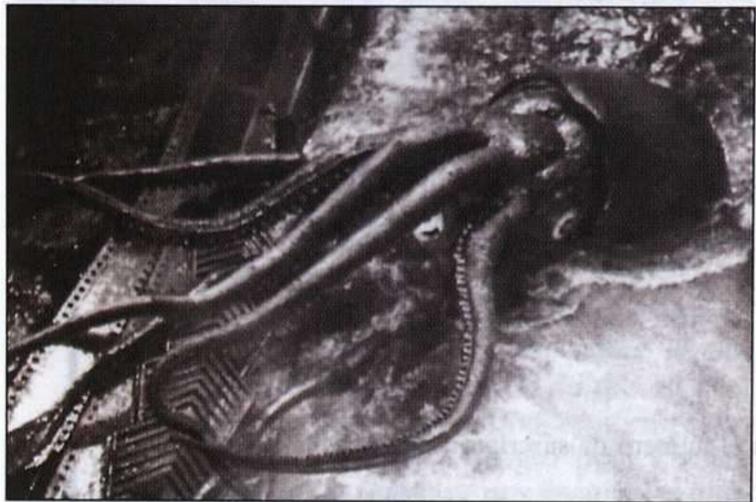
Aventuras de lujo

Pero la película es bonita, que es de lo que se trataba; los efectos especiales y el diseño del submarino destacan en su época. El buen uso del *cinemascope*, la astucia comercial del guión y la mayoría de los actores

principales, consiguen el eficaz *divertimento* que recordábamos con cariño. Y James Mason, a pesar de lo dicho, es un capitán Nemo que merece la pena recordar.

Lo que pasa es que esto no es el libro que escribió Julio Verne. Hemos dicho y escrito muchas veces que las adaptaciones literarias no deben ser serviles, ni siquiera fieles en ocasiones, siempre que la versión, por libre que sea, merezca la pena por su talento o su hábil trasvase lingüístico. En el caso que nos ocupa, el texto de Verne ha servido de excusa para una *pelí* de aventuras estilo Disney, inteligentemente realizada. Pero si leemos el libro, resulta inevitable advertir el abismo que separa a Verne de Walt Disney. Y no sólo en los recovecos más o menos ocultos de la ideología del escritor, sino en lo que se refiere concretamente al entendimiento de un producto para jóvenes. El maniqueísmo y el tópico reparto de roles que es fácil notar en la película no fueron costumbre del escritor francés, aunque su obra se resintiera de otras limitaciones, por la obligación de su contrato. ■

* Juan Tébar es escritor.



20.000 LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO.



20.000 LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO.

Bibliografía (selección)

- 20.000 leguas de viaje submarino*, Barcelona: Molino, 1972 (ilustraciones de Badia-Camps).
- Veinte mil leguas de viaje submarino*, Madrid: Sape, 1983.
- Veinte mil leguas de viaje submarino*, Barcelona: Planeta, 1988.
- Veinte mil leguas de viaje submarino*, León: Everest, 1991.
- Veinte mil leguas de viaje submarino*, Madrid: Alianza, 1992.
- Veinte mil leguas de viaje submarino*, Madrid: Anaya, 1995 (con las ilustraciones originales de Alphonse de Neuville y Édouard Riou, que acompañaron la primera edición).

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil

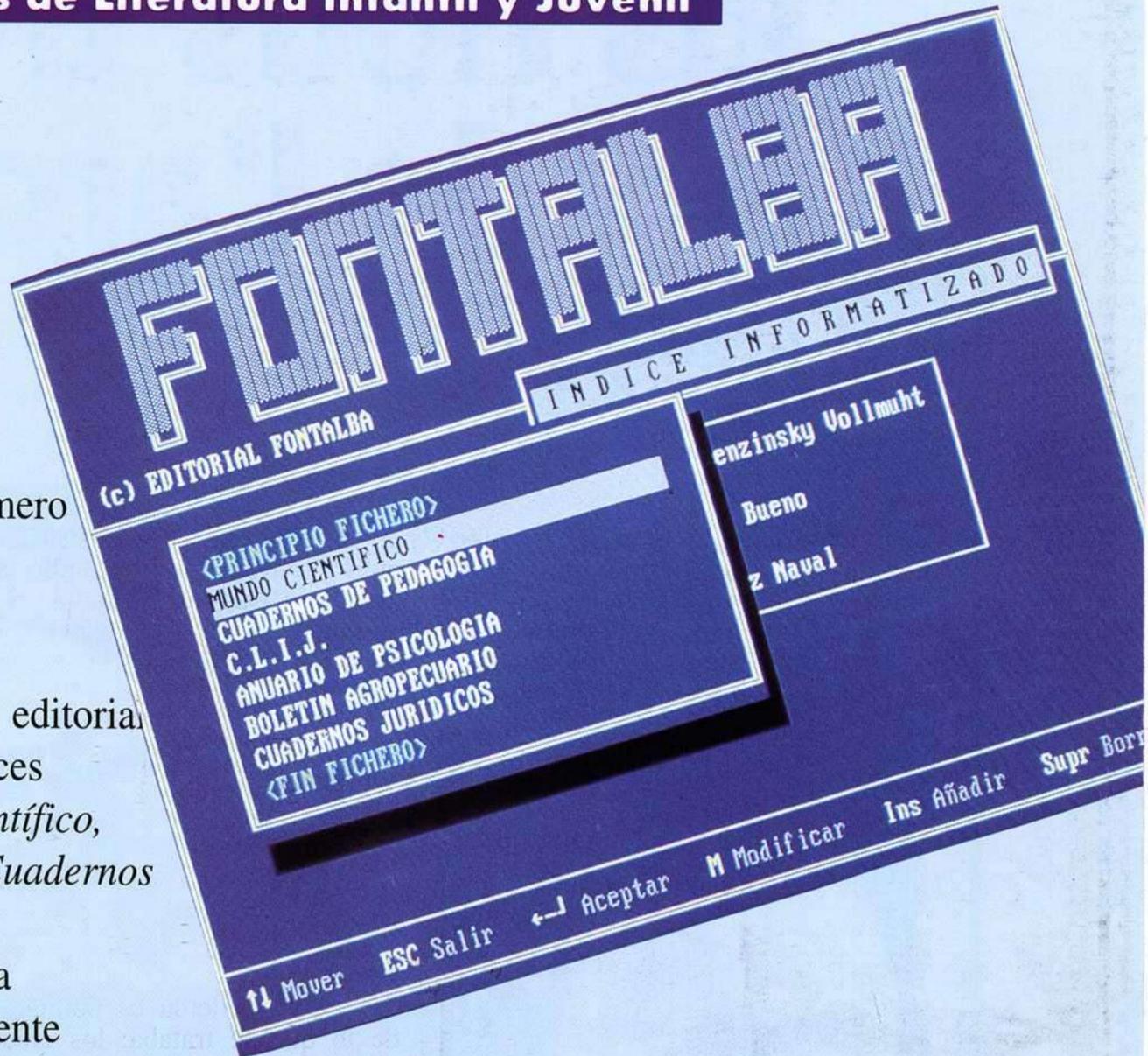
BASE DE DATOS de uso público y gratuito

Consulte gratuitamente a través de su ordenador personal vía módem los índices de *CLIJ*. Podrá realizar la consulta por número de revista, fecha de publicación, autor, tema, etc.

Editorial Fontalba ha creado la primera Base de Datos del sector editorial que le permite acceder a los índices de todas sus revistas: *Mundo Científico*, *Cuadernos de pedagogía*, *CLIJ*, *Cuadernos Jurídicos*, *Anuario de Psicología*.

Los índices contienen la referencia de más de 7.000 artículos, fácilmente localizables según diversos criterios de selección.

La Base de Datos de Editorial Fontalba, ofrece también un buzón electrónico con múltiples servicios: gestión de suscripciones, notas para redacción, inserción de publicidad, etc.



**Establecer comunicación con el teléfono (93) 416 18 85
mediante el programa de comunicaciones.**

Requisitos para la conexión:

- Ordenador personal.
 - Módem compatible Hayes.
 - Programa de comunicaciones estándar.
- Si desea podemos facilitarle gratuitamente un programa específico para conectar directa y fácilmente con nosotros.

Especificaciones técnicas:

- Velocidad: 1.200 baudios.
- Bits de datos 8.
- Paridad N.
- Bits de stop 1.



Els nous tresors de l'arca



Si voleu gaudir de la lectura, acosteu-vos a les col·leccions de L'ARCA. Hi trobareu els llibres més fascinants i engrescadors per a totes les edats

- Col·leccions:
- Centpeus
 - El rovell de l'ou
 - Tren de fusta
 - Tren de corda
 - Tren elèctric



grijalbo mondadori