

Jack London

JACK LONDON

# Una vida de cine

Jack London en la pantalla

**\*Ernesto Pérez Morán**



Edward G. Robinson (izquierda), como «Wolf» Larsen, Ida Lupino y John Garfield en *El lobo de mar* (1941), de Michael Curtiz.

***Son numerosas las películas relacionadas de un modo u otro con Jack London, ya se trate de adaptaciones directas o indirectas de sus novelas o de fabulaciones más o menos fundamentadas sobre su vida real, que debió de ser tan apasionante como aquéllas. Sin embargo, la gran cantidad de títulos producidos en torno a él a lo largo de prácticamente toda la historia del cine contrasta con la nula repercusión de la mayoría de ellos en la actualidad.***

Lo primero que llama la atención al revisar las relaciones de Jack London con el cine es la curiosa coincidencia en las fechas. El escritor inicia su carrera en 1898, cuando el cinematógrafo tiene apenas tres años de vida y cuando empieza a trabajar, entre otros, uno de los padres de la sintaxis fílmica, Edwin S. Porter; London muere en 1916 —aunque desde 1910 la calidad de su producción es decreciente, según los estudiosos de su obra—, sólo unos meses después del estreno del título fundacional que articula los mejores avances del lenguaje cinematográfico hasta ese momento: *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915). También es sorprendente que la vida de un autor obsesionado por lo salvaje, por la naturaleza y la fuerza de los instintos, corriera en paralelo con el desarrollo de uno de los mayores inventos de la modernidad, al tiempo que se renovaban las técnicas de la imprenta, que por entonces permitieron el florecimiento de revistas de bajo coste, en las que London vio una salida para sus creaciones.

A partir de estos elementos, sólo en apariencia inconexos, se puede ensayar una explicación que dé respuesta coherente a una posible contradicción: aunque ha habido hasta ahora más de un centenar de acercamientos cinematográficos a la obra del escritor, muy pocos han alcanzado cierta relevancia. La proliferación de películas relacionadas con la literatura de London tiene que ver, sin duda, con el gusto de éste por los relatos cortos y con el evidente atractivo de sus argumentos, que responden de forma muy directa a los deseos y los miedos más arraigados en el espectador medio —a sus instintos, en definitiva—, así como con el hecho de que, ya que desde sus inicios, el cinematógrafo mantuvo una relación de dependencia casi absoluta con la literatura y el teatro.

Por otra parte, la escasa popularidad de la mayoría de las películas inspiradas en textos de London puede deberse a la atmósfera característica de éstos —oscuros, pesimistas, a veces casi abstractos— y a la dificultad para trasladar a la pantalla, por ejemplo, los pensamientos

de un lobo, la «llamada de lo salvaje» o los conflictos interiores de unos personajes atormentados. Repasaremos algunas de esas adaptaciones siguiendo el orden de publicación de los libros más importantes.

## Domesticando al cinematógrafo

Como no podía ser de otra manera, ya el maestro Griffith dirigió una versión de apenas 16 minutos de *La llamada de lo salvaje* (1903) en 1908, en la que tenía un papel el famoso cómico Mack Sennet y que fue la segunda aproximación a la obra de London de la que se tiene noticia, tras *For Love of Gold* (1908), también de Griffith, sobre el relato «Just Meat». A aquélla le seguirán, quince años después, una adaptación dirigida por Fred Jackman, *Call of the Wild* (1923), y la que perpetró en 1972 Ken Annakin, con el absurdo título de *La selva blanca* y un reparto encabezado por Charlton Heston, como John Thornton, que salva al perro *Buck* de un destino fatal, acompañado por varios rostros familiares y temibles: Juan Luis Galiardo, Sancho Gracia o Alfredo Mayo, éste en el papel del juez Miller. Una coproducción europea olvidable desde todos los puntos de vista.

La más conocida de las revisiones de esta magnífica novela es la que dirigió William Wellman en 1935, titulada en nuestro país, *La llamada de la selva*, en otra traducción desafortunada. Clark Gable y Loretta Young protagonizan el que sería el último filme producido de forma autónoma por la Twentieth Century antes de convertirse en 20th Century-Fox. La supervisión de Darryl F. Zanuck y las intenciones de cara a la taquilla provocaron muchos cambios y hasta la invención de personajes con los que el público pudiese identificarse, caso de Shorty, un niño interpretado por Jack Oakie. Se perdió así la esencia del original, en favor de los protagonistas humanos, como ocurrirá con frecuencia en tantas versiones posteriores. Junto a los convencionalismos del cine del momento, cabe destacar una anécdota que demuestra las dificultades técnicas que entraña la adaptación de muchas de las creaciones del autor que tienen a anima-



Charlton Heston como John Thornton, el hombre que salva a Buck en *La selva blanca* (1972), de Ken Annakin.

les como protagonistas: la secuencia en la que *Buck* debe arrastrar un pesado trineo para hacer ganar una apuesta a su dueño requirió la presencia de dos atractivas perritas en celo para que el gran sanbernardo que encarnaba al animal cumpliera su titánico cometido. Pero lo accidentado del rodaje no impidió que este largometraje acabara convirtiéndose en un digno representante del popular género de aventuras.

### Muchos lobos para un solo mar

*El lobo de mar*, escrito en 1904, es el texto de London que ha contado con la más célebre de las adaptaciones cinematográficas. En 1938, la Warner Bros puso en marcha un proyecto con guion inicial de Norman Reilly Raine y Abem Finkel, elaborado pensando en Paul Muni como cabeza de reparto. Finalmente fue Robert Rossen —que más adelante dirigirá obras maestras como *El político* (1949) o *El buscavidas* (1961)—, quien redactó el guion definitivo de *El lobo de mar* (1941, Michael Curtiz), añadiendo un nuevo personaje, fugitivo de la justicia, interpretado por John Garfield, mientras el papel principal de *Wolf Larsen* recayó en Edward G. Robinson. La sagacidad de Rossen, que confiere al relato la misma oscuridad que tenía la fuente literaria, introduce también unas poco disimuladas referencias al nazismo y a Hitler en la figura del satánico capitán. Un año antes, *El halcón del mar* (Michael Curtiz, 1940) jugaba idéntica baza, y Curtiz utilizará, por cierto, el mismo barco en esa producción y en la siguiente.

Las concesiones a los tópicos del cine de aventuras, que se reflejan en llamativas licencias, se ven compensadas por una notable fidelidad al espíritu del original: la narración está bañada por la niebla, que funciona como un elemento dramático fundamental; el pesimismo de London encuentra su correlato en unos personajes patibularios, tétricos, que no facilitan la casi siempre simplista identificación del espectador; y el descenso a los infiernos de la tripulación supone un distanciamiento de la épica hollywoodiense, entonces tan en boga como ahora. La magnífica fotografía de Sol Poli-



Clark Gable y Loretta Young en *La llamada de la selva* (1935), de William Wellman.



La factoría Disney ofrece su propia versión de Colmillo Blanco en este film de 1991, protagonizado por un joven Ethan Hawke.

to y los efectos especiales de Byron Haskins ayudan a componer una pieza sugestiva y fantasmagórica, que está tan cerca de London como del Herman Melville de *Moby Dick*.

Con semejante reunión de talentos, no es de extrañar que la adaptación resultante fuera la mejor de cuantas se han realizado hasta ahora, y no han sido pocas: con el título de *The Sea Wolf*, dirigieron otras tantas versiones cineastas como Hobart Bosworth, en 1913; George Meldford, en 1920; Ralph Ince, en 1926, y Alfred Santell, en 1930. La de Peter Godfrey se llamó *Barricade* (1950); la de Harmon Jones, *Wolf Larsen* (1958) y la de Giuseppe Vari, *La leyenda del lobo de mar* (1974), en tanto que Michael Anderson recuperó la denominación original en *El lobo de mar* (1994).

## Los colmillos de Walt Disney

Pero es *Colmillo Blanco* (1906) la obra que dio origen a la traslación más representativa de lo que el cine de masas ha hecho hasta ahora con la obra de Jack London. Tras varias versiones más o menos afortunadas —desde *White Fang*

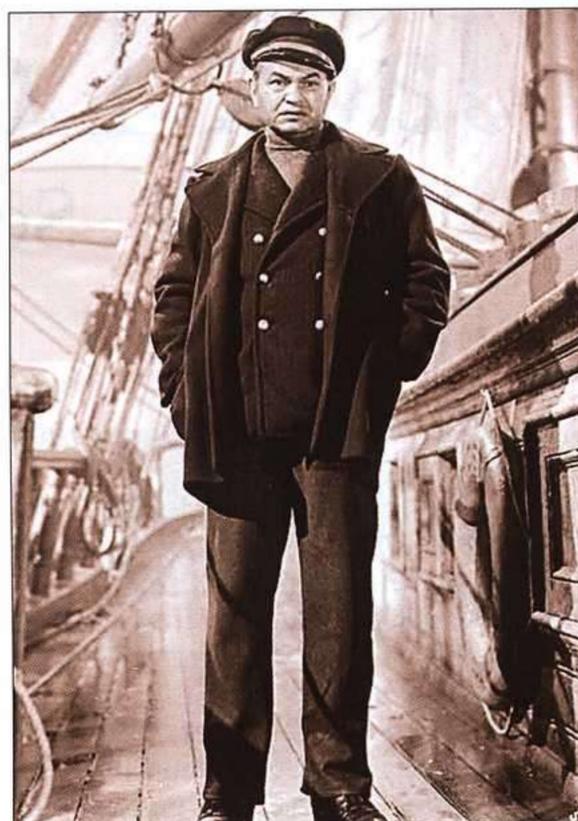
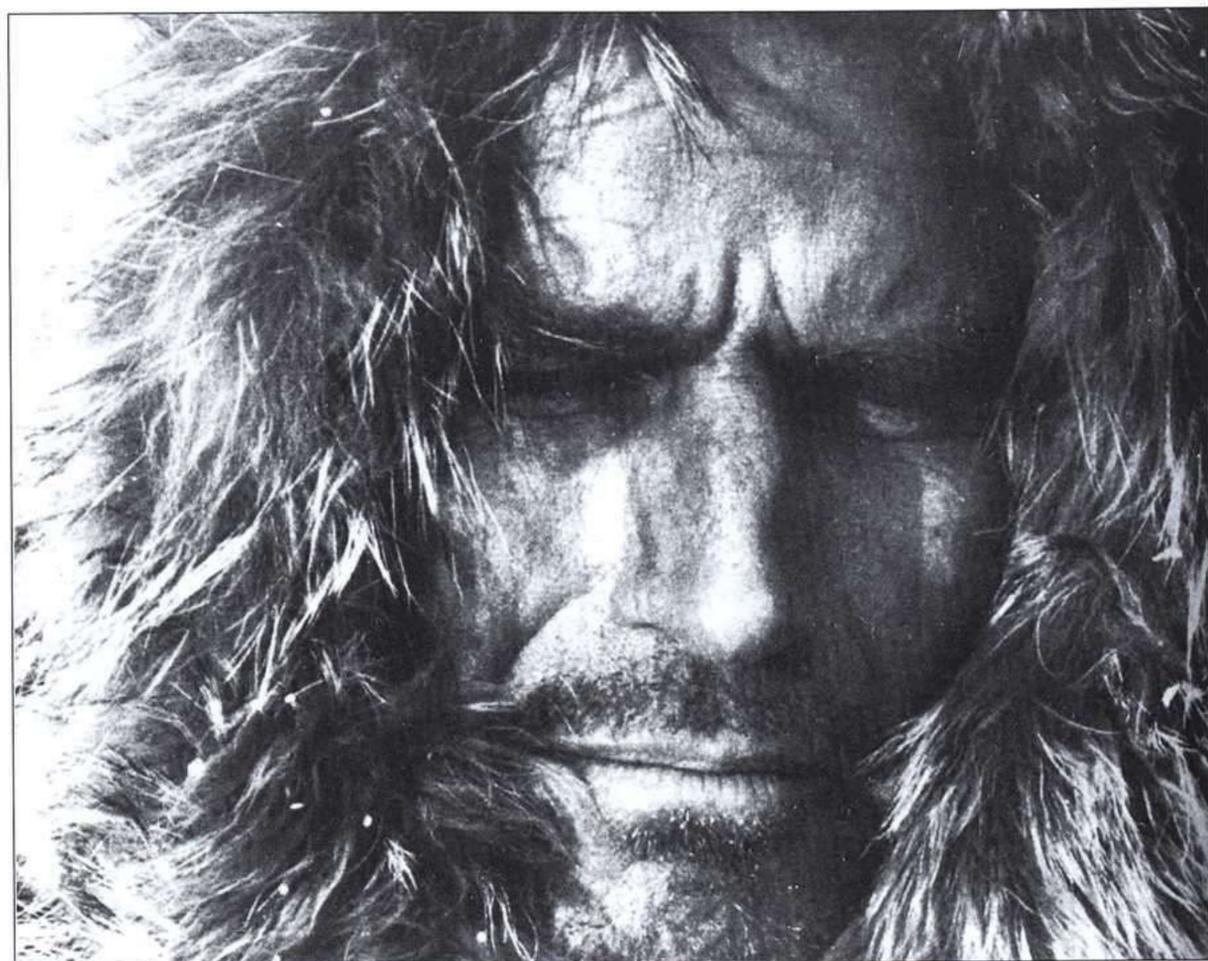
(1925), de Laurence Trimble, y *Colmillo Blanco* (1936), de David Butler, hasta una discreta coproducción europea, *Il ritorno di Zanna Bianca* (1974), de Lucio Fulci—, la todopoderosa Disney, siempre presta a triturar literatura para ganar dinero y adoctrinar de paso a los espectadores, la lleva de nuevo a la pantalla en 1991, bajo la dirección de Randal Kleiser, autor de *Grease* (1978) y *El lago azul* (1980), entre otras producciones taquilleras.

No hace falta insistir en las perversas prácticas de este estudio, en su obsesión —nada inocente— por los finales felices ni en su tendencia a edulcorar los mensajes originales, aunque para ello tenga que invertir por completo el sentido de éstos. Aun admitiendo su orientación hacia un público preferentemente infantil y las citadas dificultades para adaptar cualquier texto de London, la versión cinematográfica dirigida por Randal Kleiser es un ridículo ejercicio de manipulación.

Para comprobarlo conviene repasar las cinco partes de la novela y detectar los cambios más significativos. El relato comienza centrándose en dos aventureros que ven cómo sus perros van sien-

do devorados por una manada de lobos que los acosa. En la segunda parte, el texto «salta» hacia tres integrantes de ese grupo de animales, entre los que se encuentra la loba, madre de *Colmillo Blanco*, cuyo nacimiento y crecimiento preceden a una tercera parte en la que ambos malviven con una tribu india. En la cuarta, *Colmillo Blanco* pasa a manos de «Guapo» Smith, un amo tiránico que lo hace pelear con otros perros. De este cautiverio le salva Weedon Scott, personaje mesiánico que le proporcionará una vida idílica en el último bloque narrativo. De todo esto se deduce con claridad el protagonismo absoluto de un animal sobre el que gira casi toda la acción.

La dificultad intrínseca de estos planteamientos y la necesidad de «humanizar» a los personajes, para facilitar la identificación del espectador, lleva a los guionistas de esta nueva versión a trasladar el protagonismo a Jack Conroy (Ethan Hawke), un joven que llega a Alaska en busca de oro. Allí se encuentra con Alex Larson (Klaus Maria Brandauer), antiguo amigo de su padre, que se siente obligado a protegerle, lo que constituye un punto de partida bastante tópico. La trama de relaciones de esta pareja se monta en paralelo con el despertar de *Colmillo Blanco* a la vida. Un planteamiento binario que en sí mismo no tiene nada de escandaloso. El problema surge cuando se observa, a medida que avanza el metraje, la condensación de funciones que se ha llevado a cabo en torno a los dos buscadores de oro. Así, ellos serán los aventureros del principio y también Weedon Scott y Matt, que rescatan al animal de las peleas, por lo que las «casualidades» introducidas para hacer coincidir a los personajes deben remendar un discurso que se viene abajo por otra razón: no hay un solo intento de captar la profundidad del original y sí un descarado afán de convertir *Colmillo Blanco* en una película «de perritos», cuyo principal reclamo consiste en ver hacer monerías al can de turno. Además, se introducen varias referencias explícitas a *La llamada de lo salvaje*, convenientemente explicadas, no vaya a ser que, como se supone que el espectador es idiota, se pierda la alusión. Por último, se reinventa el final, incluyendo esta vez un falso desenlace lacrimógeno,



Dos imágenes más de *La selva blanca* (izquierda) y *El lobo de mar*.

para corregirlo después y unir al chico y al perro en uno más de esos cierres ñoños que tanto gustan a los directivos de la Disney.

El estilo visual se elabora con los mismos rasgos de otras muchas producciones de este estudio: aprovechamiento gratuito de los paisajes para componer postales de cuento de hadas, música evocadora casi permanente, utilización de un código muy esquemático de inclinaciones de cámara y de un montaje rápido que no permite detenerse en determinados aspectos y trata de hilvanar a duras penas un conjunto donde el impacto sensorial prima sobre el relato. Ello se demuestra en la escena del paso de Chilkoot, plagiada sin miramientos del arranque de *La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin), la cual no se inspira directamente en el texto homónimo de Jack London, pero sí toma el espíritu de éste.

### La vida es cine

Citemos, por último, algunas películas sobre la vida del escritor, mucho más

«cinematográfica» que la mayoría de sus obras. De ella da cuenta, sobre todo —con el precedente de *Jack London* (1943, Alfred Santell)—, *Las aventuras de Jack London* (Peter Carter, 1980), mediocre producción canadiense que, no obstante, lleva a cabo un juego sugerente: se centra en el episodio de la vida de London que cubre su estancia en el Klondike en busca de oro, entre el verano de 1897 y la primavera de 1898, y lo entremezcla con pasajes de sus libros. Sabiendo que las narraciones del escritor tenían bastante de autobiográfico, no parece una mala opción. Así, tras un rótulo que reconoce las libertades que se han tomado los guionistas, se asiste a la llegada de London a Alaska junto a un amigo, cuyo nombre —Sloper— procede del conjunto de relatos reunidos bajo el título de *La quimera del oro*; pronto aparece el perro *Buck*, protagonista de *La llamada de lo salvaje*, mientras el médico Thornton, que va a salvar el pellejo de Jack, remite al mismo texto. Por lo demás, poco interés tiene este filme, aparte de la interpretación de Angie Dickinson en un papel secundario.

Otras obras del escritor llevadas tam-

bién a la pantalla son *Martin Eden* (1909) en *El barco de la muerte* (1942, Sydney Salkow), o su última e inconclusa creación, cuyo título original era *The Assassination Bureau Limited* (1962), en el largometraje *El club de los asesinos*, dirigido en 1969 por Basil Dearden. Estos ejemplos no completan la amplísima lista de adaptaciones que, en su inmensa mayoría, no ofrecen una calidad siquiera aceptable. Tal vez porque no se ha sabido o querido entender que la verdadera fuerza de las narraciones de London se encuentra en unos conceptos difícilmente trasladables al celuloide. Si a eso se une el hecho de que los guionistas tratan de urdir siempre unas tramas más o menos fieles a la literalidad de las novelas, no será descabellado concluir que quizá sólo desde una auténtica libertad creativa y desde un cine más contemplativo que el estrictamente comercial pudieran plantearse discursos bastante más respetuosos con el espíritu de un escritor cuya vida fue el mejor argumento imaginable para una película. ■

\*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.