

EN TEORÍA

Literatura y cine para niños y jóvenes

por Juan Antonio Pérez Millán



Ya en los albores del cinematógrafo, cuando pioneros como los hermanos Lumière o G. Méliès luchaban por crear imágenes animadas, hallamos adaptaciones filmicas de obras literarias. El articulista revisa la historia del cine para rastrear en ella la utilización de textos literarios de carácter infantil y juvenil que hayan servido de soporte a películas del mismo signo.

En el principio no fue el guión. Ni siquiera el argumento. Los creadores del cine, preocupados sobre todo por las posibilidades técnicas de reproducir en imágenes móviles cualquier cosa ante la que pudiesen situar sus toscas cámaras, concedían poca importancia al contenido narrativo de aquéllas. Y los primeros espectadores de tan insólitas sesiones de proyección se maravillaban tanto al contemplar la llegada de un tren a una estación o la salida de los fieles de una misa dominguera, que nadie parecía echar en falta la necesidad de «contar» algo consistente y articulado...

Cine documento, cine ficción

Muy pronto, sin embargo —y aquí suelen situar los historiadores el verdadero comienzo del cine como lenguaje más o menos autónomo— afloró una primera distinción, simbolizada, a título de ejemplo, en los nombres de los pioneros hermanos Lumière, por una parte, y de Georges Méliès, por otra. Aquéllos serían los padres del cine documental, atentos sobre todo a recoger con sus máquinas una realidad que existía independientemente de ellas, mientras Méliès iba a ser el modelo de los cineastas «de ficción», interesados en contar historias divertidas, sorprendentes, imaginativas, y decididos, en consecuencia, a fabricar expresamente una «realidad» predeterminada para su reproducción por las cámaras. Había nacido la necesidad del guión y, curiosamente, después de ensayar una fascinante colección de trucos visuales, herencia sin duda de su anterior afición a la magia, Georges Méliès recurrió muy pronto a la literatura de ficción, de aventuras fantásticas, de anticipación más o menos científica:

su *Viaje a la luna* (1902), por ejemplo, se inspira abiertamente en la obra de Julio Verne. Y realizaría también dos versiones de *La Cenicienta*, un *Robinson Crusoe*, unos *Viajes de Gulliver*, una parodia de *Guillermo Tell*...

Cine popular, cine culto

De modo paralelo se sentaban las bases de otra discusión igualmente decisiva para el futuro del cine: aquellos nuevos artilugios mecánicos, hijos de la fotografía y del afán de dotarla de movimiento, ¿daban pie a una diversión populachera, de barraca de feria, a un negocio más o menos cutre, nutrido por la predisposición de la gente inculta o dejarse engañar por las habilidades de cualquier charlatán, o eran en realidad el soporte técnico para una nueva forma de expresión y comunicación, para un nuevo tipo de labor creativa, para un «arte» distinto?

Los partidarios, más o menos conscientes, de esta segunda opción debieron de hacerse un razonamiento que hoy resulta transparente y hasta simplista, pero que es necesario situar en

su adecuada perspectiva histórica: si se trataba de «dignificar» el nuevo medio, de conferirle una «nobleza» cultural que sus detractores le negaban, de rescatar el cine de los antros populares y conferirle el rango de arte, por lo menos en ciernes, nada mejor que recurrir, como base, a formas de expresión ya consagradas como cultas. ¿Cuáles eran las más próximas, las más directamente utilizables?: la literatura, en general, y la literatura dramática, el teatro, en particular. Había nacido el concepto de «adaptación literaria», que tan fecundo y problemático iba a ser en la evolución de toda la historia del cine hasta hoy mismo. Y no es casual que la tendencia —también francesa, todavía— que en los primeros años del siglo se caracterizó por el recurso al teatro como fuente de inspiración argumental llegase a ser conocido con el significativo nombre de *Cinéma d'Art*.





JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ. LA GRAN AVENTURA DEL CINE. MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MINISTERIO DE CULTURA). MADRID, 1982.

Cine juvenil, cine adulto

Desde esta perspectiva, revisar someramente esa misma historia del cine para rastrear en ella la utilización de textos literarios de carácter infantil o juvenil que hayan servido de base a películas del mismo tipo, resulta bastante tan difícil por lo primero como por lo segundo: tan arduo es definir con precisión la literatura que llamamos infantil o juvenil como hacer lo propio con las películas, por lo demás abundantísimas.

Desde el momento en que el cine se consolida como espectáculo de masas y, en consecuencia, como industria

—aproximadamente en la segunda década de nuestro siglo—, su objetivo es claro: llevar al público a las nuevas salas en la mayor cantidad posible, con la mayor frecuencia posible y utilizando para ello todos los mecanismos imaginables. La sorpresa, la novedad, la espectacularidad, el juego de emociones suscitadas por la peripecia que se narra (la identificación con los personajes «buenos» y el correspondiente rechazo de los «malos»), la comicidad, incluso un erotismo incipiente, todo ello amparado y potenciado por unas formas de publicidad masiva todavía titubeantes pero efectivas, fueron otros tantos resortes empleados

sucesiva o simultáneamente para ir haciendo del cine una diversión cotidiana y socialmente aceptada.

En relación con esa primera época no puede hablarse, en rigor, de la existencia de unos «géneros cinematográficos» que hoy nos resultan habituales (el *western*, el policíaco, el cine de aventuras, de terror, la comedia, etc.), aunque sus características definitorias están ya, en germen, en muchas de las películtitas cortas o de los seriales por entregas típicos del momento. Y mucho menos cabría referirse a un cine hecho expresamente para niños, para jóvenes o para adultos. La industria buscaba su público de manera indis-

A 120 IT 113

criminada y hasta pasado bastante tiempo no empezaría a elaborar reclamos selectivos para unos espectadores concretos, en función de la edad o de cualquier otro criterio.

Por todo ello quizá sería más expresivo referirse, no a un cine para jóvenes o para adultos, sino a una fase «joven» del cine, en la que no cabían las distinciones, y a otra fase industrialmente «adulta», en la que las producciones se orienten hacia tipos específicos de públicos, entre ellos el infantil y juvenil. Con la ventaja añadida de que esa clasificación nos permitiría hablar de una tercera fase, quizá de «senectud» o por lo menos de «crisis de madurez», la actual, en la que la industria cinematográfica, amenazada por la fuerte competencia de otras formas más modernas de contemplación audiovisual (la televisión y el vídeo sobre todo), trata de atrincherarse en el tipo de público que mejor responde a sus propuestas —precisamente el infantil y juvenil— para recuperar, además, a través de éste, a un cierto sector de adultos: de ahí el nuevo auge de las llamadas «superproducciones para toda la familia» que, con el reclamo de la gran aventura terrestre o intergaláctica, de apariencia realista o fantástica, más o menos violenta o exaltadora de la ternura y otros sentimientos «blandos», procura atraer en masa a los niños con sus padres y a unos por otros...

Los móviles de la adaptación

Sea como fuere, la frecuente utilización por el cine de unos textos literarios preexistentes, y en especial de aquellos textos que «por voluntad consciente de sus autores, por la influencia de unas determinadas políticas editoriales o simplemente por un largo y complejo proceso de decantación» se consideran especialmente dirigidos a un lector infantil o juvenil, ha respondido a lo largo de los años a una serie de motivos muy dispares que quizá sea interesante siste-



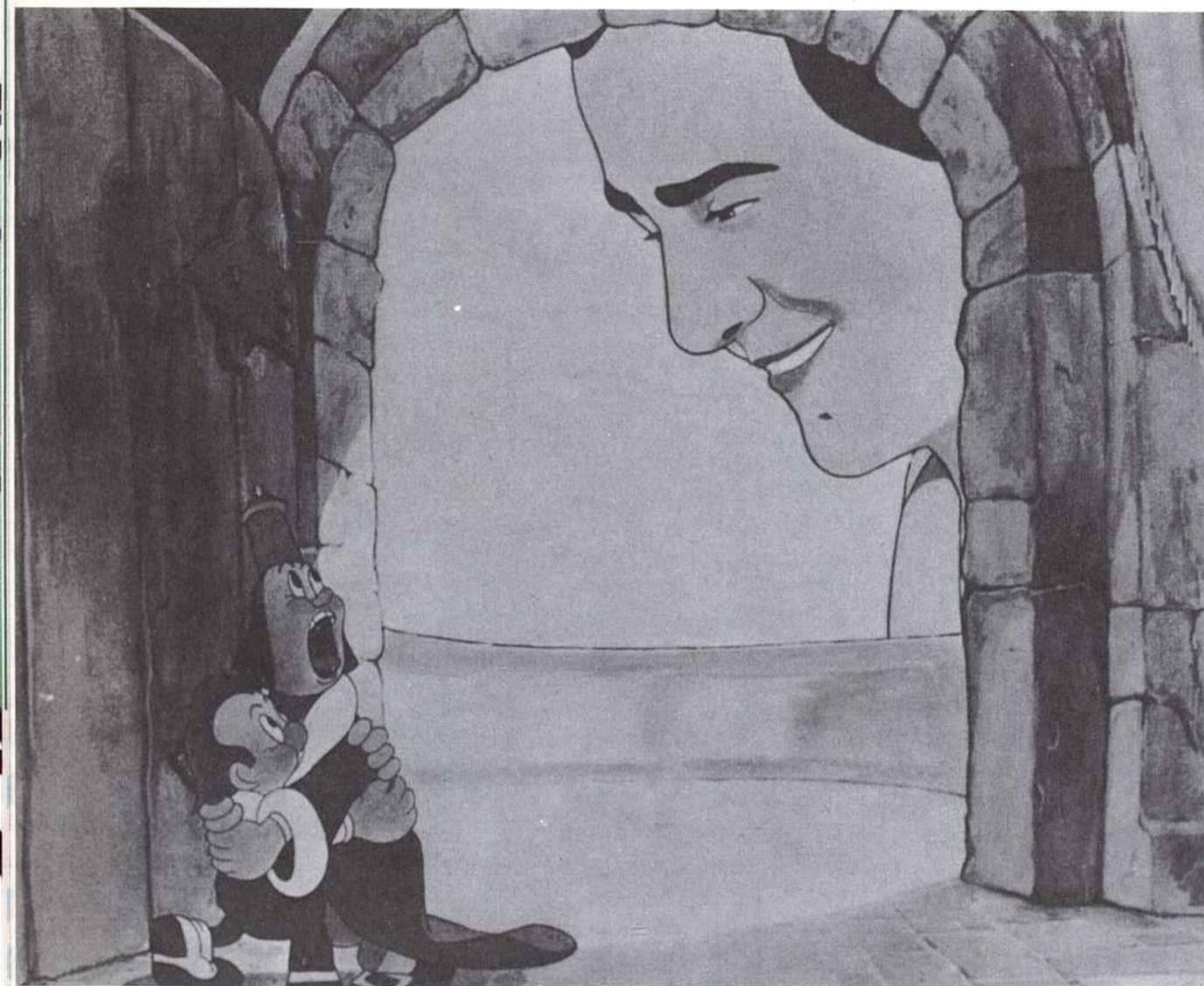
KING-KONG.

matizar brevemente, sin ánimo de exhaustividad.

El negocio de contar historias

Ya nos hemos referido al principio a dos de esos móviles fundamentales, que han seguido funcionando intensamente mucho después de la época de los pioneros: la necesidad misma

del argumento como base de la obra cinematográfica y el afán de proporcionar a las películas un «aval» cultural, digno y respetable. Para muchos estudiosos, por cierto, esa servidumbre del argumento, entendido —además— en el sentido dominante en la literatura decimonónica, ha sido y sigue siendo una de las mayores hipotecas del cine, eternamente dependien-



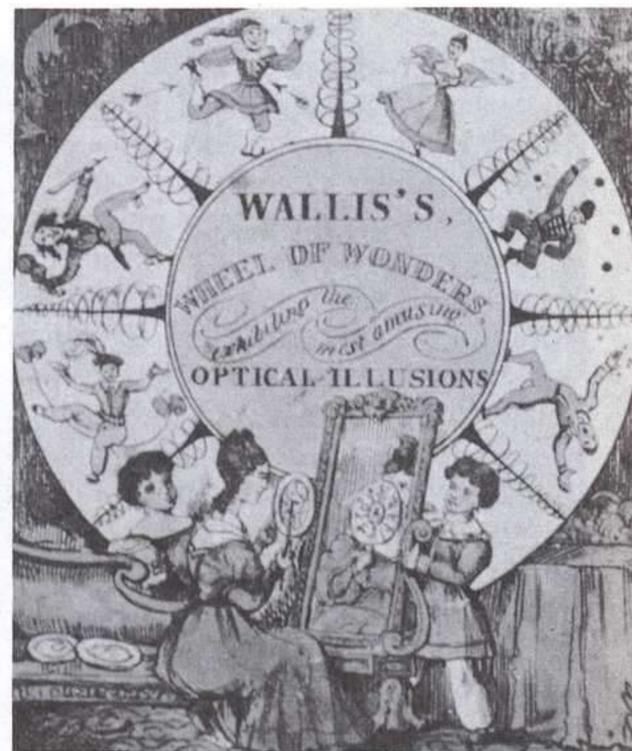
LOS VIAJES DE GULLIVER.

te de su vinculación literaria, que sólo algunas vanguardias y tendencias experimentales han intentado romper, sin demasiado éxito... Pero, independientemente del alcance teórico de la propuesta, lo cierto es que el cine ha acostumbrado a su público a un tipo concreto de narración, que éste espera de las películas que sean, ante todo, una forma de «contar historias» y que, en el caso concreto del cine dirigido a niños y jóvenes, apenas ha habido intentos de desbordar esa norma tácita.

Aplicados al campo que aquí nos ocupa, esos dos criterios, en manos de una industria atenta fundamentalmente al rendimiento de sus productos en las taquillas de los cines, se han traducido en una utilización masiva de la literatura «adecuada» o cuando

menos «digerible» para niños y jóvenes, en dos sentidos complementarios:

—La comodidad de disponer de abundantes argumentos de eficacia contrastada: los cuentos, populares o de autor, y los clásicos de la narrativa más extensa serán desde muy pronto un filón inagotable. Si, en los Estados Unidos, James Kirkwood rodaba en 1915 una adaptación de *La Cenicienta* de Perrault, titulada «La huerfanita», en la Rusia prerrevolucionaria L. Starevich y G. Agazarov habían rodado ya en 1913 *La cigarra y la hormiga* basándose en La Fontaine. Y el propio D.W. Griffith, uno de los padres del lenguaje cinematográfico, poeta y escritor él mismo, llegó a formular explícitamente que su trabajo consistía en hacer lo mismo que Charles Dickens, pero con imágenes...



PHENAKISTICOPIO.

—La posibilidad de aprovechar el tirón publicitario de los textos, con lo que el ya citado «aval cultural» de la literatura se convierte, además, en un mecanismo difusor de primer orden. En una sociedad escasamente letrada, como la de principios de siglo, y nutrida fundamentalmente por los folletos de aparición periódica, la versión cinematográfica de esos textos pensados para apasionar ejercía un enorme atractivo sobre el mismo tipo de público. Y, por inversión del mismo razonamiento, la posibilidad de dar por conocida una obra importante, «cultura», clásica, a través de una agradable síntesis en imágenes móviles y de aspecto realista funcionaba y funciona todavía como coartada perfecta que hace rentables las adaptaciones.

El afán de moralizar

En el extremo opuesto del arco de motivaciones, es fácil detectar en las adaptaciones cinematográficas para niños y jóvenes un didactismo elemental que la mayoría de las veces es puro y simple moralismo. Si la industria del cine es en su conjunto extraor-

dinariamente conservadora, en el ámbito de la infancia y la juventud esa tendencia se acentúa al máximo. A los textos previos, convenientemente seleccionados e incluso expurgados para impedir el paso de cualquier mensaje siquiera indirectamente provocador, se añade un filtro más, el de la «reducción» practicada a través de los guiones. El esquema ideal, consistente en sumar a una peripecia «entretenida» un final con moraleja, se reproduce con obstinación en centenares de títulos producidos prácticamente por todas las cinematografías del mundo, sobre todo, lógicamente, en las que por su poder económico y su implantación aspiran a vender sus productos en grandes zonas de influencia. Y para ello, nada mejor que recurrir a los clásicos, conocidos en todas partes. Así se explica ese «ranking» de autores más veces llevados al cine, a cuya cabeza figuran Julio Verne, el ya citado Charles Dickens, Rudyard Kipling, Mark Twain o Robert L. Stevenson y las numerosas versiones de *La vuelta al mundo en ochenta días*, *David Copperfield*, *El libro de la selva*, *Tom Sawyer*, *La isla del tesoro* y un larguísimo etcétera.

Y es curioso comprobar también cómo a ese mismo resultado han llegado, por caminos en apariencia muy distintos, cinematografías que partían de planteamientos contrapuestos: hay quien sostiene que el cine ha vivido durante mucho tiempo con la «mala conciencia» del que, amonestado por encíclicas y otros documentos eclesíásticos, se considera culpable de pervertir o por lo menos distraer de forma disolvente a los pueblos con el poder de la imaginación (y de ahí los numerosos códigos de censura autoimpuestos) y trata de aliviar esa culpabilidad moralizando a la juventud con historias ejemplares. Y, entretanto, en los países de economía estatizada se ha interpretado habitualmente la reflexión de Lenin sobre el valor educativo de la imagen en el sentido de extraer de la literatura histo-



EL MAGO DE OZ.

rias «edificantes», instructivas y, en definitiva, exaltadoras de los valores dominantes. Las cinematografías del Este europeo, con la Unión Soviética y Checoslovaquia en primera línea, han mantenido con tenacidad líneas específicas de producción de películas infantiles y juveniles, con estudios de rodaje expresamente dedicados a ello, como los «Máximo Gorki» de Moscú o los Gottwaldov, donde la adaptación de textos literarios pertenecientes a sus propias tradiciones culturales o bien «importados» era asimismo muy frecuente. Y también en este caso hay que decir que, salvo un número muy reducido de autores dedicados a la experimentación de carácter formal, como Jiri Trnka y sus incansables investigaciones en el terreno de la animación, la inmensa mayoría responden al esquema que hemos trazado, o bien se limitan a refugiarse en las adaptaciones para niños y jóvenes cuando los avatares po-

líticos internos, los fracasos en el terreno del cine convencional o las dificultades coyunturales de una producción planificada les reducen a una peculiar forma de ostracismo... Y en este aspecto acaban coincidiendo también con el elevado número de cineastas occidentales que, en momentos bajos de sus carreras comerciales, encuentran en la adaptación de literatura infantil y juvenil una forma cómoda y rutinaria de sobrevivir dentro de la industria.

Hacer cine para un público cambiante

Naturalmente, junto a estos motivos que podemos considerar «sesgados» pero que son, con gran diferencia, los más frecuentes, existen también el director, guionista o productor interesados en plantearse un tipo de cine que, partiendo de la literatura, consiga conectar con la sensi-



CAPITANES INTRÉPIDOS.

Los procedimientos de la adaptación

Si la revisión genérica de los motivos por los que el cine ha solido plantearse la adaptación de textos como base de películas dirigidas a un público joven arroja un balance no demasiado estimulante, otro tanto puede ocurrir al analizar brevemente los mecanismos empleados con más frecuencia para pasar de las palabras a las imágenes.

La ilustración

El más socorrido y cómodo de tales procedimientos —y, por ello mismo, el más frecuente— consiste en retener del texto literario la peripecia argumental, las descripciones de personajes o ambientes, y buscar imágenes que las «ilustren» más o menos adecuadamente. Un trabajo mecánico, de rutina, encomendado por los

bilidad y las expectativas de un público infantil o juvenil sin necesidad de transmitirle un mensaje moralista o de limitarse a explotar su potencial taquillero. Lo que suele ocurrir es que, en tales casos, el producto resultante se inscribe directamente en la historia general del cine, adquiere valor expresivo por sí mismo y, al cabo de un tiempo, pierde ese carácter, inevitablemente reduccionista, de lo «infantil o juvenil». Sobre todo, teniendo en cuenta que, si los gustos del público en conjunto han ido modificándose vertiginosamente a lo largo de casi un siglo de existencia del cine, los del sector más joven han cambiado, si cabe, con más celeridad. Hoy es fácil encontrar adultos que se extasían al contemplar de nuevo versiones tan célebres como las de *El mago de Oz* (1939), de Victor Fleming sobre un relato de Frank Baum, *Capitanes intrépidos* (1937), del mismo director, basado en Kipling, o hasta la saga interminable de los *Tarzán* de E.R. Borroughs —quizá porque reviven en ellas su propia infancia—, mientras sus hijos las desdeñan olímpicamente para lanzarse con avidez sobre el muestrario de efectos técnicos exhibidos en la serie del *James Bond* de Ian

Fleming, por ejemplo, que hasta hace muy pocos años estaba considerado como «sólo para adultos» y no precisamente por sus valores literarios...



ROBÍN DE LOS BOSQUES.

grandes estudios a guionistas «de oficio» o, más recientemente, abordado también por los propios directores por encargo de productoras con menos envergadura. Dado que el objetivo central es conseguir un simple parecido superficial con la trama de la obra original, los resultados dependen fundamentalmente de los medios económicos de que se disponga para «reproducir» visualmente decorados, incluir trucos más o menos elaborados y espectaculares, etc. La mayoría de los ejemplos que hemos citado hasta ahora, así como las innumerables series de aventuras de piratas, niños detectives, héroes de la jungla o del espacio o animales «humanizados» —solos o formando equipo con sus propietarios, niños o adultos— responden a este mecanismo elemental que sólo contribuye a difundir los estereotipos asignados a la literatura que les sirve de base, al tiempo que se aprovecha de ellos para asegurarse un público hasta hace poco tiempo incondicional.

La reducción

Naturalmente, la mera aplicación del mecanismo anterior supone ya en sí misma una reducción brutal de la obra en que se apoya la película, de la que se pierden o desprecian multitud de elementos sugerentes en aras de la simple «fidelidad» argumental que la haga reconocible por la clientela. Pero también es frecuente que, para encajar en hora y media de imágenes la complejidad argumental del texto, se reduzca además ésta, ya sea simplificando su desarrollo o bien cercenándolo pura y simplemente en un momento concreto. Quizá el ejemplo reciente más clarificador sea la versión cinematográfica de *La historia interminable* realizada por el alemán Wolfgang Petersen en 1984, donde, aparte de lo discutible de las imágenes creadas para reflejar los aspectos mágicos del original y el estilo general de la narración, la historia de Michael Ende



EL TIGRE DE ESNAPUR.

queda circunscrita prácticamente a la primera parte, eludiendo de raíz cualquiera de las implicaciones que contenía.

Tanto este tipo de reducción esquemática como la que representa en general la «ilustración» por sí misma son independientes de que la película extraída de un relato anterior sea de imágenes «reales» o de dibujos o figuras animadas. Tradicionalmente, el cine ha reservado las diversas técnicas de animación para públicos infantiles y juveniles, aunque los experimentos llevados a cabo por Ralph Bashki (*El gato Fritz*, 1972, *El señor de los anillos*, 1979) y sus seguidores, o por algunos cineastas del Este europeo o de Canadá, inspirándose unas veces en el antecedente más directo, el cómic, o en la literatura, hayan demostrado en ocasiones que los adultos pueden disfrutar también de historias narradas a base de dibujos u objetos animados. En este campo ha sido sin duda Walt Disney —a quien se dedica un estudio especial en este mismo número— quien más partido ha saca-

do a la difusión de cuentos, leyendas y otros argumentos literarios a través de dibujos. Pero tampoco conviene olvidar que Disney representa sólo una opción concreta en el mundo de los dibujos animados y que otros estudios, otros equipos, otros países han ensayado y mantenido líneas de trabajo muy diferentes, cuyo análisis escapa a los límites de este artículo.

La adaptación estricta

Hablando con propiedad, adaptar supone buscar el equivalente de unas determinadas formas de expresión —las literarias, en nuestro caso—, a otras, propias de un medio diferente: el cine. Por sencillo que pueda parecer, este es el procedimiento menos empleado a la hora de trasladar textos originales a imágenes, ya sean para niños, para jóvenes o para adultos. La búsqueda de unas formas específicamente cinematográficas de expresar lo contenido en las narraciones previas, opuesto por principio a lo que hemos llamado «ilustración» y a la «reduc-

ción» que inevitablemente lleva consigo, exige un esfuerzo auténticamente creador y sin duda habría hecho avanzar decididamente el lenguaje del cine, liberándolo de las ataduras y servidumbres que todavía lo mantienen sometido al imperio del relato de matriz literaria. Desgraciadamente no ha sido así —por lo menos con la frecuencia deseable— y un trabajo como el llevado a cabo —por poner un ejemplo cercano— por Mario Camus en varias de sus obras recientes, y sobre todo en *Los santos inocentes* (1984) a partir del texto de Miguel Delibes, apenas encuentra parangón posible en el terreno de la literatura y el cine infantil y juvenil.

La recreación

Más frecuente, y también interesante, sin duda, es el procedimiento que consiste en tomar de un texto una serie de datos, argumentales o no, personajes y situaciones, para integrar-

los —a través de una labor de creación cinematográfica— en una obra que al final tiene tanto o más que ver con la trayectoria y las preocupaciones del director como con las del autor literario que sirvió de pretexto o punto de partida. Desde luego, al hacerlo así caben también los abusos, las apropiaciones indebidas y las utilidades puramente comerciales y publicitarias de títulos y autores de prestigio. Y abundan las muestras de todo ello en el cine universal. Pero, para recurrir a un sólo ejemplo altamente ilustrativo, el tratamiento dado por John Huston en 1956 al *Moby Dick* de Melville hizo que la película resultante, aun respetando en gran medida la letra y el espíritu de la novela, fuese inmediatamente reconocible como obra de Huston, como parte esencial de su filmografía, como elemento indiscutible de su universo narrativo, su problemática como autor y sus opciones estéticas. Y, al mismo tiempo, *Moby Dick* ejemplifi-

ca también —quizá como ningún otro título— un problema capital al que ya hemos hecho alusión de pasada: difícilmente puede entenderse que el texto de Melville perteneciera en sentido estricto a eso que llamamos «literatura infantil y juvenil». Y, sin embargo, esa obra figura desde hace mucho tiempo en cualquier catálogo de colección juvenil que se precie... Consecuentemente, la versión cinematográfica de Huston tampoco parece especialmente dirigida a un público joven. Y sin embargo, también, con el correr de los años ha llegado a convertirse en uno de los pocos clásicos aceptados por los espectadores de menos edad, que seguramente no entran en los planteamientos de carácter filosófico, casi metafísico, que laten tras el texto de Melville y que Huston supo adaptar desde su óptica peculiar a la pantalla, pero que se dejan prender con entusiasmo por las vicisitudes del enfrentamiento a muerte entre el capitán Achab y el simbólico monstruo marino...

¿Qué literatura, qué cine, qué público?

Esto nos lleva a replantear, por último, el problema fundamental que subyace tras la formulación genérica del «cine infantil y juvenil»: ¿a qué público nos estamos refiriendo en realidad con esa fórmula tranquilizadora que, en el fondo, no define ni solución nada? Durante mucho tiempo, los niños y los jóvenes «debían» leer lo que los adultos decidieran que leyesen, o no leían en absoluto. En el caso del cine, podían ver las películas que los numerosos y rígidos comités de censura autorizasen para ellos. Y la adaptación cinematográfica de textos aprobados y bien vistos al efecto era ya una garantía y a la vez una coartada para conseguir tal autorización, comercialmente apetecible.

Pero con el drástico cambio de costumbres experimentado en las últimas décadas, merced sobre todo a la im-



CÉSAR.

plantación masiva de la televisión, al profundo arraigo que su contemplación ha adquirido en los hábitos cotidianos de los espectadores más precoces, el panorama se ha modificado por completo y escapa a los esquemas convencionales de quienes analicen el fenómeno en términos tradicionales. Unos niños —y no digamos ya unos jóvenes— alimentados desde el principio y en dosis masivas de telefilms, spots publicitarios y videoclips, generan y reproducen quizás inevitablemente unas escalas de preferencias temáticas, narrativas y estéticas que nada tienen que ver con los viejos criterios de lo «conveniente», lo «adecuado», o lo «tolerado»... A un niño actual, por ejemplo, las clásicas películas de aventuras o del oeste le resultan enseguida insoportablemente lentas, planas y poco espectaculares. El sentido mágico buscado con ahínco por narradores y directores cinematográficos les parece falta de garra, de fuerza y, por consiguiente, de capacidad de sugerencia. Y las películas que durante mucho tiempo se consideraron válidas para ese tipo de espectadores quedan fácilmente arrinconadas en beneficio de unas producciones que privilegian lo visual por encima del relato, lo trepidante del montaje más allá de la posibilidad de seguir paso a paso una historia determinada.

No todo es positivo en esa modificación sustancial de perspectivas. La adicción a la televisión y a sus mecanismos comunicativos lleva aparejada una radical indefensión de los espectadores frente a las modas impuestas, los estereotipos multinacionalizados y las demás manipulaciones masivas que responden con singular eficacia a los intereses del nuevo mercado del audiovisual y de las diversas industrias a él conectadas. Hoy, un éxito cinematográfico para públicos jóvenes se fabrica, a escala planetaria, desde equipos en los que pesan mucho más los publicistas, los expertos en técnicas de márketing y los productores de imágenes en sintonía



con aquéllos que los creadores de historias, los adaptadores o los directores cinematográficos en el sentido convencional.

Por todo ello, y sin abandonar las revisiones y las reconsideraciones de los vínculos que pueden haber unido hasta ahora a la literatura y el cine infantil y juvenil, es hora de plantearse la cuestión desde una perspectiva distinta. A título de ejemplo puramente indicativo, tratando de identificar, entre otros aspectos de interés, qué arquetipos básicos, acuñados por la narrativa clásica —verbal o audiovisual— pueden estar detrás del éxito multitudinario de películas recientes que, sin embargo, se presentan como historias originales, sin nada que ver con la literatura preexistente. Un último botón de muestra puede dar pistas para un trabajo aún por hacer:

E.T., realizada por Steven Spielberg en 1982 y que se convirtió enseguida en la película más taquillera de la historia del cine, ¿no deberá gran parte de su impacto a la habilidad con que una imaginación y una escenificación rabiosamente modernas con un esquema argumental (el personaje venido de otro mundo, a la vez desvalido y dotado de poderes sobrehumanos, que conecta sobre todo con los niños y es incomprendido y aun perseguido por los adultos, y que, después de haber difundido un mensaje de amor, «asciende» de nuevo al mundo del que vino, etc.) tan antiguo y universalizado como el de los textos que sirvieron de base a la difusión del cristianismo? En otras palabras, ¿no sería *E.T.*, por ejemplo, un modelo de «recreación» cinematográfica —consciente o no, poco importa— al reproducir bajo formas nuevas esos tipos y situaciones forjados por la literatura anterior, de cualquier signo que fuese? ■