

ASTRID LINDGREN

Astrid Lindgren en el cine y la televisión

Las paradojas de Pippi

Ernesto Pérez Morán*

El centenario del nacimiento de la escritora sueca Astrid Lindgren es una buena ocasión para revisar los reflejos de su obra en el cine y la televisión. Pocas, o al menos poco notorias, han sido las adaptaciones cinematográficas, muy al contrario de lo ocurrido en la pequeña pantalla, donde la serie sobre Pippi Calzaslargas alcanzó relevancia internacional. Una y mil veces repuesta en nuestro país, debe ser valorada con la perspectiva del tiempo y a tenor del auge experimentado por la ficción televisiva en los últimos años.



Se dice que la autora tuvo mucho que ver en la elección de Inger Nilsson como Pippi.

Si-
 in ánimo de repetir lo que a buen seguro se dirá en otros artículos de este número, es conveniente enumerar los elementos de la obra de Lindgren que van a atravesar sus versiones audiovisuales. El primero de ellos es el público al que va dirigida, mayoritariamente infantil, así como la escasa presencia —salvo en *Los hermanos Corazón de León* y otros relatos breves— de guiños a lectores adultos, lo que no obsta para detectar un mensaje de gran calado en sus libros. El segundo, derivado del anterior, es el protagonismo habitual de los niños como vínculo inmediato con el destinatario. Y el tercero de los que aquí interesan tiene que ver con una determinada concepción del mundo, dividido nítidamente entre el férreo y encorsetado universo de los mayores y la libertad y la entrega a los impulsos que propone Lindgren, sirviéndose de las aventuras de sus personajes mediante las estrategias de la proyección —el lector quiere ser Pippi Calzaslargas, por ejemplo— y la identificación: los niños se identifican con Tommy y Annika, los amigos de la protagonista.

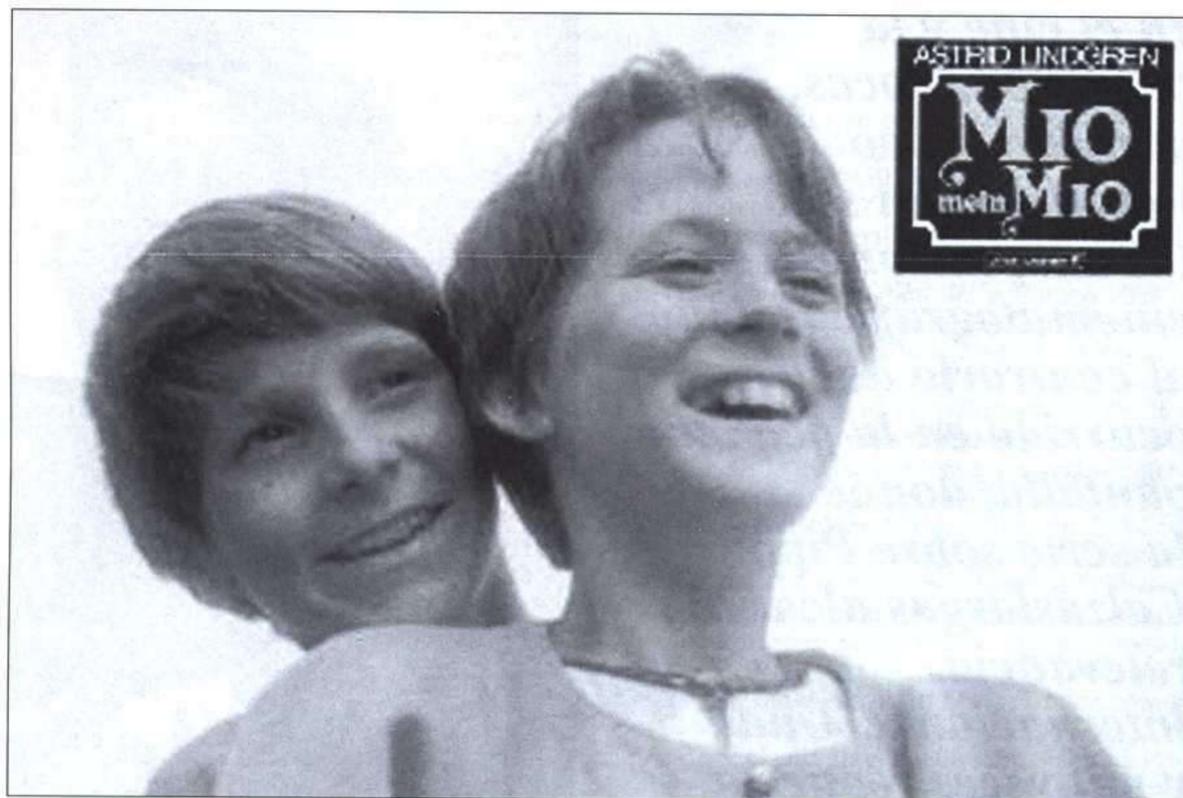
La aparente simplicidad, el ingenio de las situaciones que presenta —lo que cualquier crío querría hacer, pero no se le había ocurrido nunca o bien no se lo permitirían los adultos— y la exuberancia de las descripciones completan, sin agotarlo, un ramillete de ideas con las que ya se puede otear el horizonte audiovisual surgido de las narraciones de la autora.

Las adaptaciones que vinieron del frío

Antes de entrar de lleno en la creación que mayor resonancia ha tenido —por supuesto, *Pippi Calzaslargas*—, hay que mencionar el resto, de notable repercusión en su país de origen pero que fuera de él no han disfrutado del eco que merecía. Un simple vistazo arroja algo más de cuarenta aproximaciones, casi todas suecas, repartidas entre series para televisión, telefilmes y largometrajes. De estos últimos destaca la intensa actividad desplegada por un director nacido en Estocolmo, llamado Olle Hellbom y



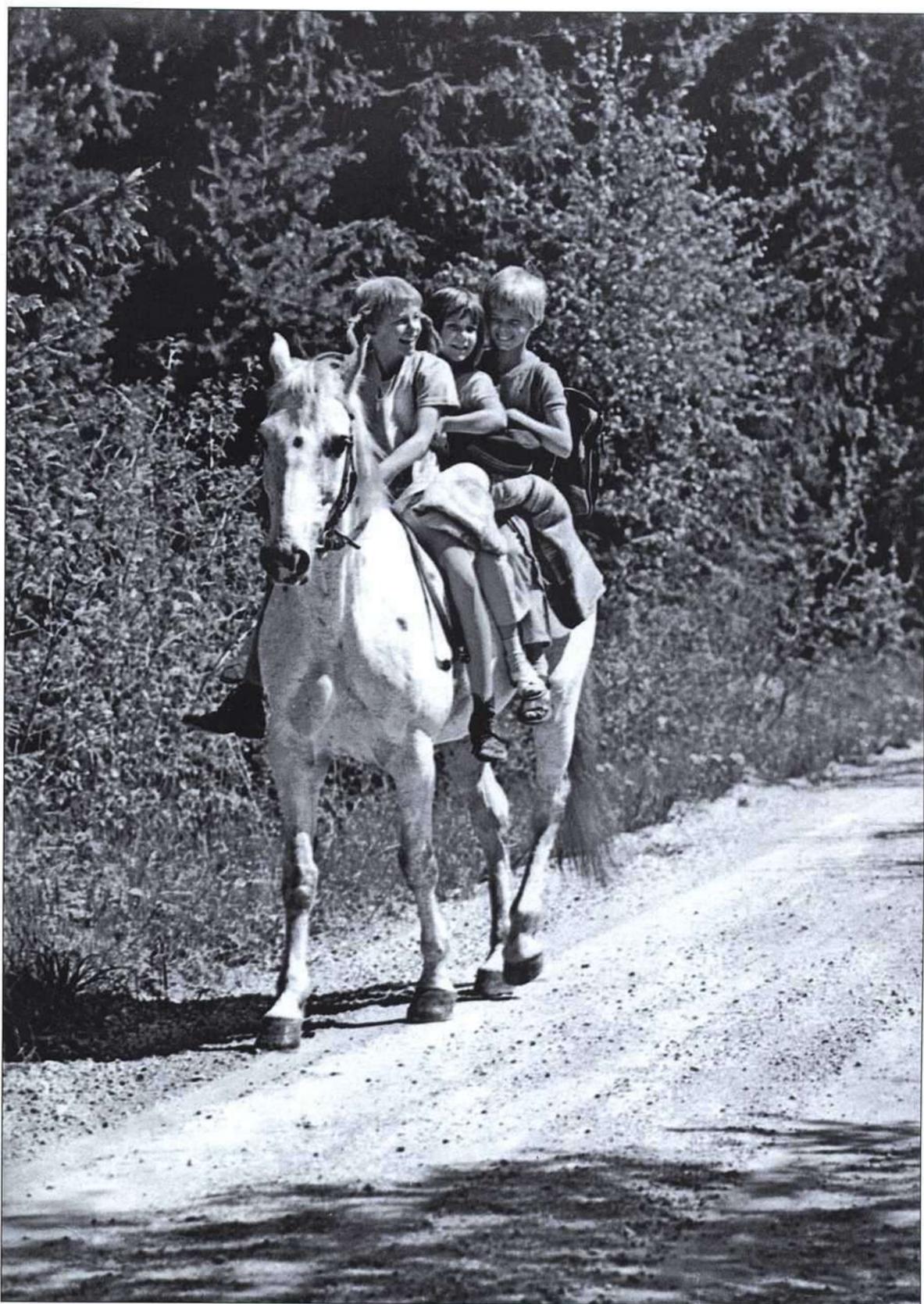
Fotograma de *Los niños de la villa Bullerbyn* (1986), de Lasse Hallström.



Un jovencísimo Christian Bale aparece en *Mio, mi pequeño mio*.

que realizó veinticinco películas... de las que veinticuatro estaban basadas de una u otra forma en textos de Lindgren. Artífice de las principales versiones de Pippi Calzaslargas, Hellbom se ocupó de la práctica totalidad de los cuentos de la escritora. Filmes de relativa resonancia son, además, *Mio, mi pequeño mio*

(Vladimir Grammatikov, 1987), sobre el relato homónimo, aunque de escasa calidad, bastante plano e ilustrado por una tediosa voz en *off*, que ofrece sin embargo la curiosidad de ver a un Christian Bale de sólo 13 años en el papel de Yum-Yum, amigo del personaje principal, mucho antes de triunfar con *American*



Inger Nilsson (Pippi), Maria Persson (Annika) y Pär Sundberg (Tommy), sobre el caballo de Pippi, otro protagonista de la serie y los films.

Psycho (Mary Harron, 2000); o los firmados por el cineasta más conocido: *Los niños de la villa de Bullerbyn* (1986) y *Más sobre los niños de la villa de Bullerbyn* (1987), de Lasse Hallström. El director sueco llegaría a ser famoso por títulos como *Las normas de la casa de la sidra* (1999) o *Chocolat* (2000), pero

ya en aquéllos se intuían algunos de los rasgos que tan útiles iban a serle en el futuro. El referente de Lindgren permite a Hallström un ejercicio esteticista, una sucesión de paisajes idílicos, de retratos pastoriles... narrado también por una omnipresente voz en *off* y sin más interés que observar los balbuceos

de alguien que andando el tiempo se convertirá en una celebridad. Poco hay que añadir, y mucho menos se puede ver. Desafortunadamente, estas películas no están disponibles en el mercado, por lo que el único medio de acceder a ellas son los famosos —e ilegales— programas de intercambio de archivos en internet.

Mi tío y su sobrina contra el resto del mundo

Tampoco son fáciles de localizar los largometrajes sobre Pippi Calzaslargas, modestísimas producciones suecas. Casi todos fueron dirigidos por el citado Olle Hellbom, con guiones de la propia Astrid Lindgren, e interpretados por Inger Nilsson, Maria Persson y Pär Sundberg, los dos últimos en los papeles de Annika y Tommy. Ellos fueron los actores que saltaron a la fama con la serie televisiva que en nuestro país obtuvo un éxito arrollador, ha sido repuesta hasta el hartazgo y posteriormente editada en DVD, dentro de una moda que vive en la actualidad su máximo esplendor.

No es difícil entender el atractivo que para el público infantil de entonces tenía una joven anarquizante que se reía del mundo de los adultos y reventaba las convenciones. Algo parecido a lo que en su día ocurrió con el personaje de Monsieur Hulot. Ideado por el genio francés Jacques Tati, *Mi tío* (1958) o *Las vacaciones de Monsieur Hulot* (1953) son hoy filmes emblema de una generación, aparte de los méritos cinematográficos indiscutibles de ese *clown* que reinventó usos del sonido, del color, de la música de jazz aplicada a sus películas —afición compartida por los adaptadores de la serie *Pippi Calzaslargas*— y de los *gags* visuales. El planteamiento es similar al de Lindgren: en la gris y moderna vida de Gerald entra la figura de su tío —encarnado por el mismo Tati—, un tipo extravagante y anacrónico que destroza los aparatos «inteligentes» de los padres, no entiende la sociedad mecanizada que le ha tocado vivir y pasa el tiempo entreteniéndolo a su sobrino, infinitamente más a gusto con él que con sus envarados y «modernos» progenitores. Hulot tiene mucho de transgresor,



Pippi se reía del mundo de los adultos y reventaba las convenciones.

igual que Pippi, y ambos son los parientes ideales que un niño siempre hubiera querido tener.

Si *Mi tío* está contada desde el punto de vista del sobrino del protagonista, las peripecias de Pippi son narradas por Lindgren, quien se hace presente como

instancia enunciativa. Aunque, curiosamente, los capítulos televisivos parten del prisma de Tommy y Annika, con los que el espectador se identifica desde el principio. En la primera entrega, las voces en *off* de ambos dan a conocer la ciudad y las casas en las que transcurre la

acción, los personajes y a la propia Pippi, que hará las delicias de los pequeños. En una sociedad cerrada y dentro de un sistema político dictatorial como el español, no podía haber nada más seductor para un niño que Pippi Calzaslargas, una vigorosa y exótica adolescente que decía haber viajado por los cinco continentes, tenía un caballo y un mono por mascotas, vivía sola y hacía lo que quería.

Últimamente está muy en boga lo que en el ámbito anglosajón se ha denominado el *tagline*, o resumen de la trama de una narración; una frase que sintetiza la originalidad o la esencia de cada obra a modo de eslogan publicitario. Por ejemplo, el de *El Padrino III* (Francis Ford Coppola, 1990) era «Ni todo el poder de la tierra puede cambiar el destino», el de *El sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 1999), «En ocasiones veo muertos»... El de *Pippi Calzaslargas* podría ser «La niña que vivía como lo harían todos los de su edad si los adultos los dejaran». El espectador, abrumado en aquellos tiempos bajo unos padres autoritarios y unas reglas institucionalizadas, se sentía tan hipnotizado como Tommy y Annika por una joven que llenaba su mundo de travесuras, desobediencias, burlas y, lo mejor, que exorcizaba los miedos más acendrados en la infancia.

El esqueleto del dinosaurio

La estructura de la serie mezcla diversos pasajes de la fuente original. El sexto episodio, «Pippi va a una fiesta», toma elementos de varios capítulos de la novela *Pippi Calzaslargas*: el segundo de ellos «Pippi es encuentracosas y se pelea con cinco chicos» — se alterna con el noveno — «Pippi asiste a un té» —, en el que se narra la fiesta que dan los padres de Tommy y Annika y a la que invitan a la levantisca Pippi. Estos fragmentos muestran la personalidad de la niña y revelan las ideas del cuento que les sirve de base. Pippi, que no sabe cómo comportarse en público, llega a la casa y hace «todo lo que un niño haría si le dejaran»: coge los pasteles de las bandejas, come la tarta con los dedos, habla sin freno de lo que le da la gana e importuna a las rígidas amigas de la familia, ancianas cotorras preocupadas por nimiedades.

Como toda serie de aquella época, tiene también sus constantes, que funcionan a modo de etiquetas: la música y el arranque, la escena en la que Tommy y Annika se encuentran con Pippi —que les asombrará con nuevas aventuras—, la censura de los mayores, la subversión que provoca siempre la protagonista y finalmente un enternecedor diálogo que ésta mantiene con su madre, mirando al cielo mientras largos planos describen sus paseos o una puesta de sol cierra cada pieza...

Contemplada hoy, Pippi Calzaslargas parece falta de ritmo, lenta y hasta plomiza en ocasiones. Pero se trata de un fenómeno en el que conviene detenerse, dada la gran importancia que tiene por lo que se refiere tanto a la evolución de la narración audiovisual en sí como a su recepción por parte de los espectadores noveles. Con la transformación de los «modos de hacer» en el terreno de la imagen, ha ido disminuyendo progresivamente la duración de los planos, al tiempo que aumentaba de forma paralela la cantidad de lo que ahora se llaman «puntos de giro», es decir, hechos que hacen avanzar la acción. En el primer aspecto, el *tempo* frenético de los videoclips y de la publicidad, seguido de cerca por el del cine de masas estadounidense, han sido los estiletes con los

que destruir la regla clásica de que «a mayor información nueva, menor duración del plano que la ofrece». Ahora prima la sensación sobre la razón, y el montaje acelerado es el modo más eficaz de contar nada a toda prisa, impidiendo que el receptor pueda «procesar» lo que está viendo. Esta táctica resulta especialmente efectiva en televisión, ya que su principal objetivo es que el espectador no haga el temido *zapping* o apague el aparato. Unido a esto florecen los constantes giros en el relato, que generan una sucesión de sorpresas en todas las escenas, las cuales ven sus tiempos reducidos y su número ampliado, bajo el imperio del «si pestañas, te lo pierdes». Se amarra así al televidente con unos fuegos artificiales de escaso contenido y mucho impacto, para obtener unos beneficios económicos, publicitarios y de audiencia que han ido creciendo exponencialmente con los años. Por eso, una producción del estilo de *Pippi Calzaslargas* podría resultar impensable hoy día, si no fuera por la gran paradoja que encubre esta cuestión...

El caballo de Troya

Como si de una cinta de Moebius se tratase, la otra cara de la realidad ha si-

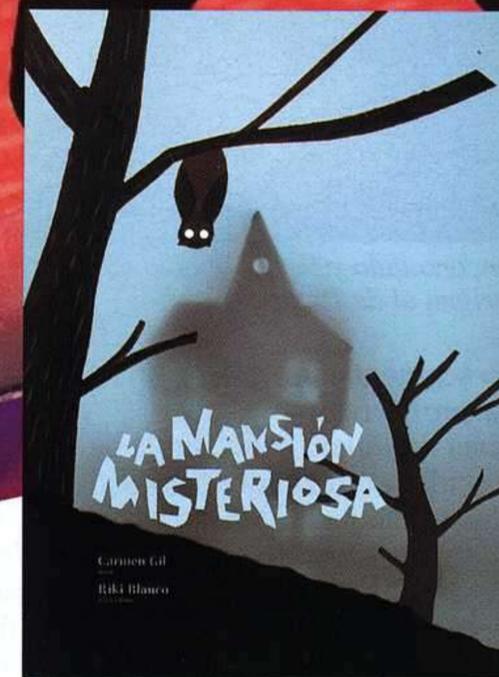


Otro fotograma de Los niños de la villa de Bullerbyn.

En la mansión misteriosa de la colina nubosa viven, desde hace mil años, unos seres muy extraños.



HUMOR + MIEDO



Carmen Gil: texto
Riki Blanco: ilustraciones

Combel
EDITORIAL

902 107 007



El encorsetado y férreo mundo adulto choca con la libertad y la entrega a los impulsos que rigen el de Pippi.

do la segmentación de los públicos. Ante la proliferación de canales y plataformas digitales, la demanda del público ha ido atomizándose. Lejos quedan ya las audiencias que conseguía TVE cuando era un monopolio o las de las cadenas norteamericanas en los años setenta y ochenta. Desde hace un par de décadas se tiende a la especialización, al cultivo de sectores específicos, que buscan evitar la uniformización en los gustos o que simplemente prefieren diferenciarse por puro esnobismo. Así, en Estados Unidos, cadenas de pago como la HBO y otras emisoras por cable comenzaron a experimentar en los noventa con series rodadas en soporte cinematográfico (celuloide de 35mm), de gran calidad técnica y nada desdeñable audacia creativa.

Mientras las salas se saturaban de bordos empapados en Coca-Cola y aderezados con palomitas, estas empresas emitían para sus abonados unos productos como *Los Soprano*, notable ejemplo de lucidez, para los que la HBO concedía a sus «directores-empleados» una libertad inimaginable en los filmes destinados a públicos masivos. Auténticas «películas por episodios», las andanzas de Tony Soprano y sus dos familias —la mafiosa y la convencional— es una divertida y brillante desmitificación del universo de los gánsters.

Y así fueron surgiendo realizaciones insólitas que hacían avanzar el lenguaje audiovisual desde la televisión, medio que había sido siempre esencialmente conservador, también en este aspecto... A la vez, otras productoras permanecían

ancladas en los clichés e incluso convertían algunas series en largometrajes, dando nuevas muestras de su estrechez mental. Los efectos de esa innovación se pueden contemplar en la actualidad muy cerca de nosotros: *Perdidos*, *CSI* o *House* triunfan con estéticas rompedoras y planteamientos narrativos novedosos. En cabeza figura 24, producida por la Fox, en una nueva paradoja aparente, ya que se trata de una de las cadenas más reaccionarias desde el punto de vista ideológico. Cada capítulo de esta serie corresponde a una hora del día, y cada temporada da cuenta «en tiempo real» de una jornada completa dentro de una determinada investigación policial. Los cinéfilos reconocerán en ese planteamiento uno de los viejos anhelos del neorrealismo italiano: su promotor intelectual, Cesare Zavattini, dijo que deseaba filmar un día en la vida de un hombre, pero nunca pudo llegar a hacerlo... Ahora se ha conseguido, aunque con resultados opuestos a los que pretendía, pues el guionista italiano era un enemigo furibundo de lo excepcional: él se refería a la cotidianidad de un hombre cualquiera, exactamente lo contrario de lo que busca 24.

Sea como fuere, lo cierto es que en estos momentos la exploración, la búsqueda de nuevas formas expresivas, radica sobre todo en algunos espacios televisivos —además de en el cine minoritario—, por los amplios márgenes de maniobra que a veces dan a los profesionales las voraces empresas productoras. Y, en cierta medida, esa actitud tiene su germen en *Pippi Calzaslargas*, en su protagonista y en otras series. La televisión pública sueca se lanzó entonces a los brazos «libertarios» de Astrid Lindgren y de la pequeña Pippi, y dio carta blanca a Olle Hellbom para ilustrar las páginas de la escritora, contribuyendo a modelar la mentalidad de una generación que ahora debe educar a sus hijos de forma opuesta a la que tanto les había fascinado cuando se vieron reflejados en la niña pelirroja... Una nueva paradoja relacionada con el universo de una autora cuya obra literaria sigue tan fresca como cuando se publicó por primera vez. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.