



CHARLES DICKENS

Dickens en imágenes

por Juan Antonio Pérez Millán*



D.W. Griffith.

El cine no habría llegado a ser jamás como hoy lo conocemos sin la influencia de la obra de Dickens. Y no sólo por la cantidad de veces que sus novelas han servido de fuente de inspiración para



Charles Dickens.

películas de todo género, sino por el efecto decisivo que su forma de concebir la narración ejerció sobre los primeros acuñadores del lenguaje cinematográfico, como Griffith o Eisenstein.



Eisenstein.

Ésta es la tesis que Pérez Millán desarrolla a lo largo de este artículo, en el que también se pasa revista a las adaptaciones cinematográficas más famosas de las obras del escritor inglés.

De ningún otro escritor podría decirse, como de Charles Dickens, que, sin su obra, el cine no habría llegado a ser jamás tal como hoy lo conocemos. Y no sólo por la cantidad de veces que sus novelas han servido de fuente de inspiración —directa o indirecta, reconocida o no— para películas de todo género, y de casi todas las nacionalidades, o por la frecuencia con que sus temas predilectos, sus *ambientes* y sus tipos humanos han aparecido de un modo u otro en las pantallas, sino por la influencia decisiva que su forma de concebir la narración ejerció desde muy pronto sobre los primeros

acuñadores —teóricos y prácticos— del lenguaje cinematográfico, extendiéndose, a partir de ellos, durante décadas enteras, hasta convertirse en una especie de paradigma de lo que podría ser una *historia* genuinamente cinematográfica.

Así, mientras elaborar un catálogo de películas abierta o subrepticamente *dickensianas* se revela enseguida como una tarea imposible —y que, desde luego, desbordaría con mucho los límites razonables de este trabajo—, merecerá la pena apuntar siquiera cómo algunos de los grandes maestros del cine clásico se lanzaron con entusiasmo y admiración sobre las

obras del escritor británico, convencidos de que en ellas hallarían cuanto necesitaban para poner en pie una narrativa cinematográfica que, con el tiempo, acabaría cautivando a los espectadores del nuevo arte, aún en ciernes, de la misma manera que aquéllas habían conseguido una implantación inusitada entre lectores de todo tipo y condición. Y, naturalmente, comprobaremos que la valoración que ha ido recibiendo esa forma de hacer cine a lo largo de la historia ha sido paralela a la de la propia literatura en la que tan directamente se inspiraba.

Copperfield, Twist, Pickwick

Tres obras de Charles Dickens figuran, por derecho propio, en los primeros lugares de un hipotético *hit-parade* de adaptaciones cinematográficas, tanto por el número de veces que las han sufrido como por lo tempranamente que sus personajes aparecieron en las pantallas: David Copperfield, Oliver Twist y Samuel Pickwick encabezan otras tantas *sagas* en las que, bajo muy diversas fisonomías, han repetido con mayor o menor fortuna sus aventuras originarias.

Ya en 1900 aparece documentada una primera versión de *Los papeles del Club Pickwick* que, alternando en ocasiones con el título de *Las aventuras de Mr. Pickwick*, encontraría continuación en 1913 (en tres episodios, con guión y dirección del británico Larry Trimble), 1914, 1921 (de la mano de Thomas Bentley, especializado, como veremos, en adaptaciones dickensianas) y 1970, entre otras.

Pero sería sin duda la versión, también inglesa, de Noel Langley en 1952, con James Hayter en el papel protagonista y James Donald, Alexander Gauge y Lionel Murton en los de sus compañeros de andanzas, Winkle, Tupman y Snodgrass, la que se convirtió en *canónica*, tanto por su aparente *fidelidad* al original como por el favor dispensado por el público a



David Copperfield, dirigida por George Cukor en 1935, con Freddie Bartholomew en el papel de David.

CHARLES DICKENS

su presentación de las amables peripecias del grupo de buscadores de curiosidades científicas y costumbristas encabezados por el pintoresco señor Pickwick. Y no estará de más recordar que, habiendo aparecido inicialmente el texto de Dickens en forma de relato por entregas, e incluso de comentarios a dibujos cómicos en la prensa del momento, hay teóricos que han visto en ello una especie de *transición* entre la escritura y la imagen, que el cine iba a llevar hasta sus últimas consecuencias.

Oliver Twist, por su parte, echaría a andar en las pantallas en 1906, bajo la dirección de James Stuart Blackton. Cuatro años más tarde tendría ya versión danesa, realizada por August Blom y con Agnes Nørdlum en el papel protagonista, iniciando así una curiosa tradición en la que el pequeño, rubio y sonrosado huérfano iba a ser encarnado con frecuencia por intérpretes femeninas, convenientemente travestidas, como Marie Doro en la adaptación de James Young, en 1916... No sería ése el caso de la versión realizada por Frank Lloyd en 1922, donde contó para el papel central nada menos que con Jackie Coogan, que dos años antes había sido «el chico» de la inolvidable obra homónima de Charles Chaplin. Coogan, que entonces tuvo que enfrentarse a otro actor clásico, el perverso Lon Chaney, en el papel de Fagin, rompió otra costumbre habitual del persona-



Alec Guinness como Fagin, en *Oliver Twist* (1948) de David Lean.

je cinematográfico: aparecía como moreno, abandonando las guedejas doradas que hasta entonces habían adornado al desventurado héroe dickensiano, y que volverían a hacerlo en la versión considerada como más fiel: la que David Lean firmó en 1948, con John Howard Davis como pequeño protagonista y un espléndido Alec Guinness como Mr. Fagin...

Pero la apoteosis del sentimentalismo en la interpretación del texto de Dickens iba a llegar en 1968, cuando Carol Reed llevó al cine, con el simple título de *Oliver!*, y con Mark Lester en el papel principal, flanqueado por Ron Moody y Oliver Reed, la versión musical que Lionel Bart había creado cinco años antes, con enorme éxito en los escenarios tanto de Londres como del mismísimo Broadway...

De David Copperfield se ha dicho con frecuencia que es el más autobiográfico de los infelices héroes infan-

tiles de Dickens. Y también uno de los pocos que crecen a lo largo del relato, hasta convertirse en un adulto no más afortunado... En el cine, sus desventuras comenzaron en 1913, una vez más bajo la dirección de Thomas Bentley, y llegaron hasta 1969, cuando Delbert Mann rodó en Inglaterra una adaptación ya a caballo entre el cine y la televisión.

Pero quizás el más genuinamente dickensiano de los innumerables *Copperfields* de celuloide fuera el que construyó en 1934 George Cukor, para la Metro

Goldwyn Mayer, con Freddie Bartholomew —descubierto en Inglaterra mientras la productora buscaba unas localizaciones que nunca llegaron a utilizarse— como David/niño, sucedido después por Frank Lawton en el papel adulto y rodeado por intérpretes de la categoría de Lionel Barrymore, Maureen O'Sullivan, Basil Rathbone, Elsa Lanchester y, por supuesto, W.C. Fields. La imagen de Fields con su sombrero alto de cinta negra, su bufanda de cuadros y su bastón de empuñadura plateada se convertiría enseguida en un clásico de la iconografía de la época, imitado hasta la saciedad en las innumerables versiones televisuales que el texto de Dickens ha padecido en casi todos los países.

Dickens: filón inagotable

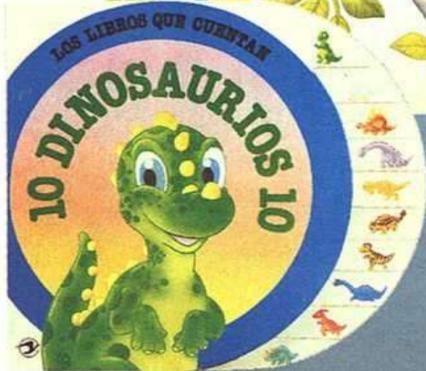
Pero aunque *Copperfield*, *Twist* y

BIBLIOTECA DE AULA

Colección: «Más libros para crecer»
Serie: Los libros que cuentan
(4 títulos). Hasta los 5 años

GAVIOTA

Colección
«Los manuales de
animales, animales»
(2 títulos).
Hasta los 5 años



*Ediciones Gaviota
presenta,*

*en este curso 94/95, nuevas
colecciones y nuevos títulos
para la Biblioteca de Aula.*

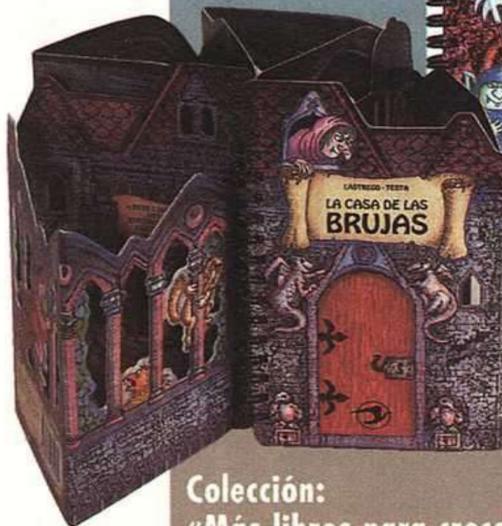
*Novedosas fórmulas
y sugerencias de
actividades que inciden
especialmente en el área*

*curricular de Descubrimiento del
Medio Físico y Social,
posibilitando de forma clara
su interconexión con otros
ámbitos de experiencia.*

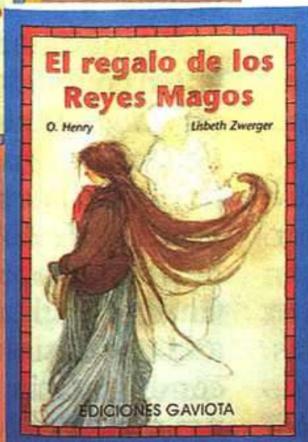
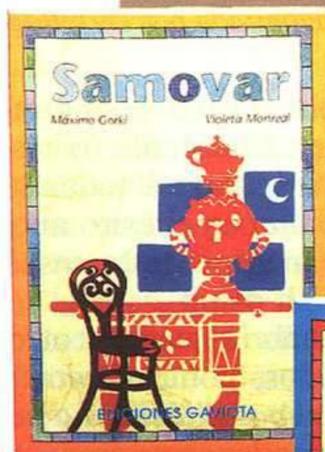
*Y también libros tradicionales
creados por autores e ilustradores
de gran calidad, que ponen al
alcance de los niños y las niñas
historias apasionantes y bellísimas
imágenes con simpáticos e
imaginativos personajes.*



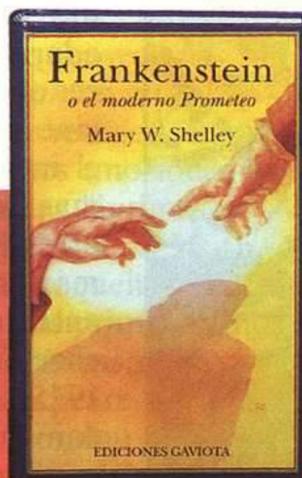
Colección
«Animales, animales»
(8 títulos).
Hasta los 5 años



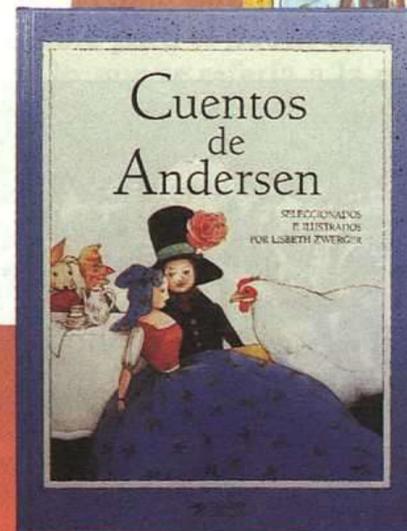
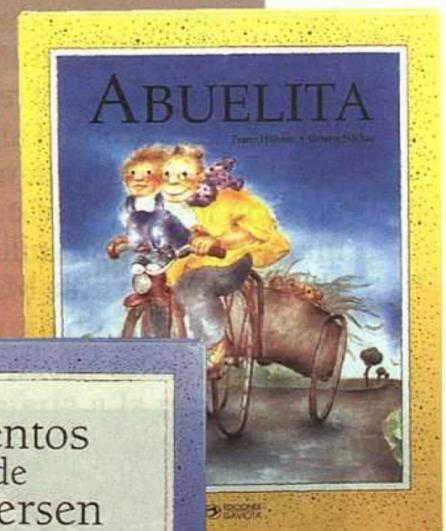
Colección:
«Más libros para crecer»
Serie: Lugares mágicos
(4 títulos). Hasta los 5 años



Colección:
«Gaviota junior / Línea narrativa»
(70 títulos). A partir de 8 años



Colección: «Trébol»
(65 títulos). A partir de 8 años



Colección: «La gaviota mágica»
(19 títulos). A partir de 6 años

Solicite, sin compromiso, nuestro catálogo de publicaciones.

Exclusiva de venta, Everest de Ediciones y Distribución, S.L. • © (987) 80 20 20 / © 24 horas: (987) 80 22 25 -Fax: (987) 80 12 50

EDICIONES GAVIOTA

Pickwick acaparan la fama en lo que a adaptaciones cinematográficas de Dickens se refiere, no agotan el filón, ni mucho menos. *Historia de dos ciudades* y *La tienda de antigüedades*, por ejemplo, han cobrado movimiento también con notable frecuencia. En la primera de ellas, el conflicto sentimental, de dimensiones internacionales, situado por el escritor en los tiempos de la Revolución Francesa, pasó al cine en 1911 y 1913, antes de que el experto Frank Lloyd lo adaptase en 1917, con William Farnum dando vida al abogado Sydney Carton, que dieciocho años después adoptaría los rasgos del galán Ronald Colman, a las órdenes de Jack Conway. Y todavía en 1972, el director Ralph Thomas conseguiría enfrentar a Dirk Bogarde, por el amor de la aristocrática Madame de Farge, con un Christopher Lee cuya imagen de malo venía como anillo al dedo para el papel del horrible Marqués de Saint Evremonde...



John Mills y Alec Guinness en *Great Expectations* (1946), dirigida por David Lean.

La lúgubre historia de *La tienda de antigüedades*, con sus enanos avaros, sus prestamistas sin escrúpulos y sus jovencitas indefensas, tenía que llamar asimismo la atención de los buscadores de historias populares en las primeras décadas del cine: fue adaptada seis veces en la época del cine mudo —por el inevitable Thomas Bentley, entre otros— y varias más en el sonoro, antes de que Michael Tuchner, en 1975, se atreviera con una versión musical —titulada *Mister Quilp*, en honor del diminuto y perverso prestamista— entre cuyos protagonis-



Oliver! (1968), versión musical dirigida por Richard Lester.



Historia de dos ciudades (1958) de Ralph Thomas, protagonizada por Dirk Bogarde.

tas destacaban David Hemmings y David Warner. El notable fracaso de la empresa, inspirada a todas luces, pero sin fortuna, en el éxito anterior de *Oliver*, parecía en este caso inevitable.

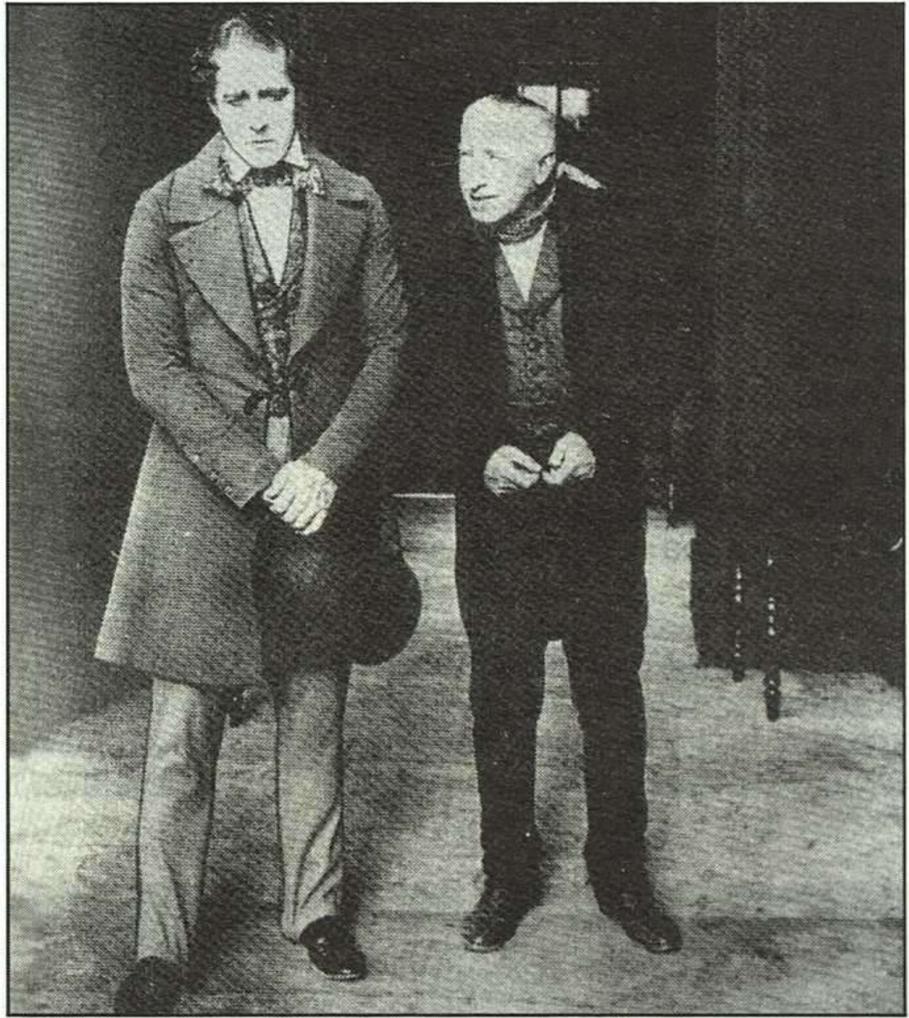
Y todavía habría que citar otros relatos conocidos, como *Canción de Navidad*, *Tiempos difíciles*, *La pequeña Dorrit*, *Grandes esperanzas*, y hasta obras inacabadas del escritor (*El misterio de Edwin Drood*), para desbrozar un poco el camino de lo que Charles Dickens ha ofrecido al cine y a las televisiones de todo el mundo, como materia prima para adaptaciones de muy diversos calibres y ambiciones...

La literatura hecha cine

Queda dicho, sin embargo, que la mayor aportación dickensiana al mundo de las imágenes en movimiento va mucho más allá de la simple



Great Expectations (1974) de Joseph Hardy, con Sarah Miles y Michael York.



Fotograma de Little Dorrit de Sidney Morgan (1920).

adaptación de sus escritos. Porque cuando el cine, nacido poco menos que como aplicación de *física recreativa* y convertido pronto en diversión de barraca de feria para curiosos no muy exigentes, quiso darse a sí mismo un cierto barniz cultural y presentarse en sociedad como algo respetable y con aspiraciones de prestigio, sus mentores recurrieron enseguida a la literatura —narrativa o dramática, según los casos— como fuente de inspiración y aval de seriedad.

Mientras los franceses, que desde el principio se arrogaron la paternidad del nuevo invento —en una *guerra de patentes* tanto comerciales como intelectuales que iba a ocupar la primera década de este siglo—, apelaron a lo más plúmbeo de su teatro historicista para elaborar lo que llamaron nada menos que *cinéma d'art*, los británicos, y muy pronto los norteamericanos, decidieron orientarse hacia novelistas de gran éxito popular, cuyas historias pudiesen dar pie a argu-

mentos fácilmente convertibles en imágenes...

David W. Griffith, considerado por todos como el *padre* del lenguaje cinematográfico, utilizó con frecuencia textos ajenos como soporte de su inagotable inventiva visual. A él se deben buena parte de los hallazgos que hacen posible que, al ver todavía hoy unas sombras planas proyectadas sobre una pared, *nos creamos* un relato que reconstruimos, en realidad, en nuestro cerebro, y hasta nos emocionemos con su sentido hasta las lágrimas...

En abril de 1909, Griffith, que en el centenar de pequeñas películas que firmó en sus dos primeros años de actividad, se había inspirado ya en textos de Shakespeare, Victor Hugo, Tolstoi, Jack London o Stevenson, llevó a cabo una brevísima versión de *El grillo del hogar*, tomando de él la melodramática peripecia del hombre que vuelve a casa y encuentra que su antiguo amor debe casarse obligatoriamente con otro.

Fue tal su entusiasmo ante las posibilidades que ofrecía al cine la prosa descriptiva y emocional de Dickens, que a lo largo de su vida no dejó de citarlo como punto de referencia inexcusable para el nuevo arte. Y no sólo por lo que se refería a la multitud de argumentos dickensianos utilizables, sino, sobre todo, por la enorme cantidad de sugerencias contenidas en sus técnicas de narración.

Lo que se cuenta, y la manera de contar

Así, sus biógrafos han contado que, cuando expuso por primera vez la necesidad de contar una historia a base de fragmentos organizados en paralelo —uno de sus grandes hallazgos, fundamental para el desarrollo posterior del lenguaje cinematográfico—, sus productores se horrorizaron, tratando de oponerse a semejante atrevimiento: «¿Cómo se puede contar

una historia saltando de esa manera? La gente no va a entender nada». A lo que Griffith respondió: «¿Acaso no escribía así Dickens?». «Sí, pero Dickens escribía novelas. Es distinto», argumentaron los asustadizos y ya inmovilistas próceres de la industria incipiente. Y el director sentenció: «No tan distinto: lo que hace Dickens son historias fotografiadas...».

Años más tarde, el periodista que publicó una entrevista con él en el *Times* de Londres comentaba: «Al parecer, sus mejores historias las ha sacado de Dickens, que ha sido siempre su autor favorito... Dickens inspiró una idea de Griffith, para espanto de sus productores. Y él mismo explica:

“Me fui a casa, releí una de las novelas de Dickens, y volví al día siguiente para decirles que o utilizaban mi idea o me despedían”».

Conviene recordar que lo que Griffith buscaba en aquellos momentos cruciales para la historia del cine no era tanto *argumentos* para sus películas, cuanto procedimientos expresivos de nuevo cuño que le permitieran transmitir con imágenes mudas las mismas sensaciones, emociones y sentimientos que la literatura hacía llegar a sus lectores a través de las palabras... Quizá por eso no sea extraño que *El grillo del hogar* haya quedado como la única adaptación expresamente dickensiana en su vastísima filmografía.

Y que, en cambio, sea posible rastrear con precisión la influencia del escritor en buena parte de sus mejores películas: el ambiente de *Las dos huérfanas* (1921) debe tanto a *Historia de dos ciudades*, como a algunos pasajes de *El nacimiento de una nación* (1915) o *Intolerancia* (1916), por ejemplo, a los más conocidos relatos de Dickens...

Eso ha hecho decir a un estudioso de la obra del cineasta como James Agee: «A Griffith se le ha llamado “el Shakespeare de la pantalla”, pero en realidad le debe mucho más a Dickens. Sus obras tienen en común una utilización intensiva del melodrama en una atmósfera de realismo absoluto, unos personajes dolientes pero que reflejan con exactitud la verdad, un cuidado exquisito por el detalle, la autenticidad de las ambientaciones y los comportamientos, una cierta tendencia a la sensiblería, una determinada actitud hacia la religión y la indignación sincera frente a la injusticia social...».

Dickens, Griffith y Eisenstein

Pero sería precisamente el predominio de las técnicas narrativas y sus recursos sobre la trama anecdótica lo que iba a llamar la atención de otro de los grandes maestros del cine mudo, ideológicamente situado en las antípodas del director norteamericano: el ruso Sergei Mikhailovich Eisenstein, genio del montaje e investigador incansable de las posibilidades expresivas del cine, no ya para *mostrar* hechos o acontecimientos, sino para generar con las imágenes un determinado *sentido* en la mente del espectador e inducir en él, a partir de ahí, la adopción de ciertas actitudes e incluso de posiciones intelectuales y aun políticas.

Apasionado por la literatura dickensiana y ardiente defensor del cine de Griffith, a pesar de la incompreensión y hasta la hostilidad que esas pre-



Intolerancia (1916) de D.W. Griffith.



Ron Moody como Fagin, en el musical *Oliver!* de Richard Lester.

ferencias despertaban en los medios oficiales de la Unión Soviética más rabiamente estalinista, Eisenstein publicó en 1944 —cuatro años antes de su muerte en el ostracismo— uno de sus ensayos fundamentales, que lleva por título *Dickens, Griffith y el cine en la actualidad...*

Analizando pormenorizada y comparativamente secuencias y fragmentos enteros de *El grillo del hogar*, Eisenstein llega a la conclusión de que las más decisivas aportaciones de Griffith al desarrollo del lenguaje cinematográfico —la utilización intencional de la planificación, el uso expresivo del primer plano, el valor significativo del montaje, la capacidad de crear *tipos* de gran consistencia y describir comportamientos complejos a partir de lo puramente visual, el sentido del ritmo y del *tempo* como elementos estructuradores del relato, etcétera— proceden directamente de una relectura sagaz de los textos de Dickens: «Griffith llegó a descubrir el valor del montaje mediante el método de las acciones paralelas, y a la idea de las acciones paralelas fue conducido ¡por Dickens!». «El secreto reside en la creación de una plasticidad extraordinaria, tanto en Dickens como en el cine. En las novelas de Dickens, la observación es inigualable, como lo es también su calidad óptica. Sus personajes están redondeados con medios tan plásticos y tan levemente exagerados como lo están los héroes de la pantalla en la actualidad». «Sus descripciones nos ofrecen no sólo una total exactitud de detalle, sino también un bosquejo exacto del comportamiento y los actos de sus personajes»...

Naturalmente, Eisenstein marca

con toda claridad las distancias ideológicas que le separan del escritor británico y del cineasta norteamericano: «En su actitud social, Griffith fue siempre un liberal, sin alejarse demasiado del humanismo ligeramente sentimental de los buenos ancianos y ancianas de la Inglaterra victoriana, tal como Dickens gustaba de ilustrarlos. Su tierna moral filmica no va más allá de una denuncia cristiana de la injusticia humana, y en ninguna de sus películas se oye la protesta contra la injusticia social». Pero su amplitud de miras y su ausencia de dogmatismo le permiten llegar a conclusiones de gran interés: «Permitamos que Dickens y toda la sucesión ancestral que llega hasta Shakespeare y los griegos nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen, no sólo de Edison y de sus colegas inventores, sino de un pasado ingente y culto. Cada parte de ese pasado, en su momento preciso dentro de la historia mundial, ha hecho avanzar el arte del cine. Que ese pasado sea un reproche para los insensatos que se muestran arrogantes frente a la literatura, que tanto ha contribuido a este arte sin

ticia humana, y en ninguna de sus películas se oye la protesta contra la injusticia social». Pero su amplitud de miras y su ausencia de dogmatismo le permiten llegar a conclusiones de gran interés: «Permitamos que Dickens y toda la sucesión ancestral que llega hasta Shakespeare y los griegos nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen, no sólo de Edison y de sus colegas inventores, sino de un pasado ingente y culto. Cada parte de ese pasado, en su momento preciso dentro de la historia mundial, ha hecho avanzar el arte del cine. Que ese pasado sea un reproche para los insensatos que se muestran arrogantes frente a la literatura, que tanto ha contribuido a este arte sin



Nacimiento de una nación (1915) de D.W. Griffith.

precedentes que es, ante todo y en primer lugar, el arte de ver, tanto en el sentido físico del ojo como en el de captar y entender»...

Y ante quienes se sienten escandalizados por esa apasionada *recuperación* de autores y formas de entender la cultura inequívocamente *burgueses*, Eisenstein se manifiesta con total rotundidad: «El asombro ante este tema y lo aparentemente inesperado de esas afirmaciones se deben únicamente a nuestra ignorancia de Dickens. Todos lo leímos en nuestra infancia, pero sin darnos cuenta de que resultaba irresistible, no sólo por la manera en que captaba en detalle la infancia de sus héroes, sino también por su habilidad para contar historias, tan típica de Dickens como del cine norteamericano, que en definitiva actúa sobre los rasgos infantiles del público. No nos preocupábamos en absoluto por la técnica de composición de Dickens, aunque seguíamos febrilmente a sus personajes página tras página... Como niños, no prestábamos atención a esa mecánica. Como adulto, rara vez hemos releído sus novelas».

El cliché del *naturalismo*

Por desgracia, muy pocos sucesores de los dos grandes maestros del cine han sabido prolongar sus descubrimientos con la profundidad y el rigor que merecían. Si David W. Griffith supo obtener de Dickens —de manera fundamentalmente intuitiva— sugerencias más que suficientes para poner en pie un nuevo lenguaje, y Sergei M. Eisenstein fue capaz de abstraer —por la vía de la reflexión intelectual— una serie de elementos que luego trascendió en una práctica cinematográfica nada *naturalista*, la inmensa mayoría del cine posterior se ha limitado a explotar a fondo lo más pernicioso de los tópicos dickensianos: las descripciones supuestamente *realistas*, las ambientaciones miserbilistas, los recursos lacrimógenos,



Fotograma de *Historia de dos ciudades* (1935) de Jack Conway, protagonizada por Ronald Colman.

la nauseabunda y ultraconservadora complacencia frente al dolor ajeno... Y así, casi todas las adaptaciones que citábamos al principio quedan reducidas a la categoría de meras *ilustraciones*, de operaciones comerciales que, con el aval de un autor prestigioso, aprovechan la candidez del público —justamente en el sentido contrario al que apuntaba Eisenstein— para modelar sus preferencias en torno a un tipo de cine que necesariamente se agota en sí mismo.

El hecho es grave, porque, en conjunto, ha venido a sepultar a Dickens en el armario de la ropa apolillada, haciendo de él un autor *vetusto* y poco atractivo para las generaciones de espectadores contemporáneos, sin aprovechar, en cambio, la sugerencia más fascinante que encierra toda su obra a este respecto, y que sería la respuesta a esta pregunta fundamental: ¿en qué consiste hoy, en literatura como en cine, la esencia misma de lo *popular*?

Pero el problema se agrava si tenemos en cuenta, para terminar, que ese mecanismo ha contribuido también a hacer de Dickens uno de los modelos máximos del *realismo* narrativo. A

base de insistir en una utilización plana y puramente mostrativa de sus textos, ha conseguido persuadir al público de que el cine es, por encima de todo y exclusivamente, narración, en el sentido literario decimonónico. Todos los intentos de subvertir ese supuesto orden dogmático, todas las alternativas experimentales en busca de otros posibles lenguajes cinematográficos, todas las búsquedas de nuevos recursos para enriquecer una expresión audiovisual que, en realidad, está todavía dando sus primeros pasos, han chocado y siguen chocando con el férreo muro del *gusto* popular, acuñado a golpes de insistencia comercial en lo *naturalista* por unos fabricantes de películas que apenas se diferencian de aquéllos a los que tuvo que enfrentarse Griffith, o de los vigilantes del orden establecido que hicieron la vida imposible a Eisenstein.

Y el paradójico resultado es que Charles Dickens aparece hoy como un autor *antiguo*, mientras el cine parece inevitablemente condenado a repetirse a sí mismo. ■

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