

Publ. en Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino (Coords.),
El niño, la literatura y la cultura de la imagen.
Cuenca: Ediciones de la UCLM, 1995.

EL CINE Y LA LITERATURA INFANTIL EN ESPAÑA: DOS REALIDADES SOCIALES AÚN IGNORADAS

JAIME GARCÍA PADRINO*

La relación entre cine y literatura ofrece una intensa tradición de estudios críticos e interpretaciones teóricas. Desde los primeros pasos del cine, como arte y como técnica expresiva, las más variadas posturas ideológicas y conceptuales se han ocupado de señalar las divergencias y convergencias de ambas realidades artísticas. Es curioso hoy ver cómo muchas de las más radicales posturas que negaban la auténtica condición estética al arte de las imágenes en movimiento, han quedado obsoletas. Del mismo modo, interpretaciones que entonces eran de neta vanguardia, hoy son tan evidentes que no necesitan especial aclaración¹.

En los últimos años, esa relación entre cine y literatura ha ganado atención dentro de los propios estudios universitarios. Muestra de ello, en nuestro país, lo tenemos en las obras de

* Doctor en Filología Hispánica y Catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura en el Departamento de Filología y su Didáctica de la Universidad Complutense de Madrid (E.U. de Magisterio «Pablo Montesino»). Es autor, entre otros títulos; de *Libros y literatura para niños en la España contemporánea* (Pirámide, 1992). Fue director, junto a Arturo Medina, de la obra colectiva *Didáctica de la Lengua y la Literatura* (Anaya, 1988) y ha participado en diversas publicaciones colectivas (*Diccionario de Literatura Española*, Alianza, 1993). Junto a Pedro C. Cerrillo es fundador y director de los cursos de verano de Literatura Infantil que, desde 1989, organiza la Universidad de Castilla La Mancha.

1 Valgan, como ejemplo de aquellas interpretaciones que se hacían durante los años veinte de las relaciones cine y literatura, dos obras ya clásicas: de un lado, *Cine y lenguaje*, del formalista ruso Viktor Sklovski (Barcelona: Anagrama, 1971), que recoge artículos publicados entre 1923 y 1931, y, de otro, la primera parte de *El escritor y el cine* (1929), de Francisco Ayala (Madrid: Aguilar, 1988).

Jorge de Urrutia², de Rafael Utrera³ y de Carmen Peña-Ardid⁴. Al examinar esta atención desde la perspectiva de la literatura infantil, encontramos que todas las consideraciones que se realizan a partir de esos presupuestos teóricos de analizar la relación de interdependencia entre cine y literatura, tienen plena validez a la hora de aplicarlas a la realidad que venimos considerando como literatura infantil. Y esa aplicación debe hacer frente a una realidad social, muy fácil de percibir en el momento actual de nuestro país. Ambos hechos artísticos, cine infantil y literatura infantil, necesitan ganar aún una mejor consideración por parte de la sociedad y de los medios de comunicación, que tienen en sus manos unas extraordinarias posibilidades para la crítica y la difusión. A pesar de ello, hay que reconocer que la situación de nuestro cine infantil es mucho más deplorable, por casi inexistente, mientras que la literatura infantil, si bien con una notable ignorancia social hacia sus auténticas realidades, presenta un mejor panorama en sus corrientes creativas y en su difusión social.

Pero no caigamos en las odiadas comparaciones que podrían traducirse en jerarquías o rivalidades⁵. No busquemos unas relaciones conflictivas, sino tratemos de descubrir y de analizar las interferencias positivas que han existido, existen o pueden existir entre esas dos realidades bien distintas entre sí, pero con no menos notables puntos comunes.

Al mismo tiempo, abordar la relación entre dos términos tan generales —y sin duda susceptibles de variados análisis— como *cine* y *literatura infantil*, en el marco general de nuestra cultura y de nuestra historia reciente, requiere una explicación previa de los aspectos que se pretende tratar. Vaya, al mismo tiempo, por delante, la modestia de las apreciaciones teóricas que pueda ofrecer ahora sobre la naturaleza y los problemas del cine, como arte y como técnica expresiva. Modestia que se debe a la perspectiva adoptada, más de espectador con sus personales gustos y preferencias, que de auténtico estudioso de la riqueza del fenómeno cinematográfico.

No trataré, por tanto, de aportar una interpretación desde una sólida base para el mejor conocimiento científico del arte cinematográfico. Más bien, pretendo, en primer lugar, informar de algunas de las realidades conocidas a través de mi labor investigadora, centrada en la historia de la literatura infantil española, como manifestación particular del arte literario.

De tales aspectos de las relaciones entre cine y literatura infantil, y con las limitaciones normales en una conferencia, me ocuparé a continuación de sólo tres de ellos:

El primero, la proyección de recursos expresivos y de asuntos abordados por el cine en las creaciones literarias dedicadas al niño.

El segundo, el aprovechamiento de la difusión y popularidad del cine para una peculiar recreación de su ambiente que atraiga el interés de unos lectores hacia unas creaciones literarias.

Y el tercero, algunos destacados casos del tratamiento de obras de nuestra literatura infantil que han sido adaptadas como guiones de obras cinematográficas.

2 Urrutia, Jorge (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.

3 Utrera, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: J.C.; (1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.

4 Peña-Ardid, Carmen (1992): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

5 Peña-Ardid, C. (1992): *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, p. 21.

Influencias del Cine en la Literatura Infantil española

Esa influencia, por afinidades expresivas, descansa en el principal rasgo común entre el cine y la literatura: su capacidad para animar imágenes de una realidad, ficticia pero presentada como auténtica, o fantástica. Esa animación de imágenes, desarrollada por el cine a la hora de narrar una historia, ha atraído desde sus primeros momentos a determinados escritores, no sólo interesados por la creación de guiones cinematográficos, sino que trataron de aprovechar y proyectar en sus creaciones literarias unos recursos expresivos de raíz cinematográfica.

Los primeros ejemplos que he encontrado en mi tarea investigadora —sin excluir la posibilidad de otros no conocidos o hallados por mí— los tenemos en la obra de Antonio Robles, uno de los creadores literarios que más contribuyeron a la renovación y actualización de la literatura infantil en la España anterior a 1936. Su primera novela, que tenía como título «La princesa de los muñecos» y como subtítulo «Novela corta filmada»⁶, contaba con ilustraciones de Bartolozzi. Al año siguiente, esa novela corta publicada en el suplemento *Los lunes de El Imparcial*, se transformaba y veía la luz como su primer libro publicado, para adultos, ahora con el título de *El archipiélago de la muñequería (Novela en colores)*. Si bien título y subtítulo habían cambiado, desapareciendo ese calificativo de «filmada» aplicado a novela corta, el relato se abría con «El prólogo de la película», donde una abuela relata un cuento a su nieto un cuento hasta que a éste le llega el sueño:

Bebé es un sensiblero. La abuela le contó anoche un cuento de esos que son viejos porque son hijos de la más vieja sensiblería; de esos que fueron la palabra y la música del primer arrullo ante el primer chiquito que enjugó de sueño los ojos en un atardecer del mundo recién hecho —y fue aquel día cuando el mundo adivinó el placer triste de la tarde y del envejecer—, y Bebé lo soñó, y ha hecho de la vieja historieta sentimental un espléndido juguete para cuando duerme: una película de monigotes, que es a la vez romántica como esas flores que se cierran de noche, y tan polícroma, que sólo tiene el símil en una simbólica zarabanda de los colorines: en la zarabanda arbitraria y anticientífica que no da por resultado el blanco.

En ese momento de la llegada del sueño al niño, entra en escena la Madrina de los Sueños, para animar el relato de ese sueño infantil, presentado así como una farsa de «cine»:

Se diría que a eso aguardaba la Madrina de los Sueños del niño para encender la claridad alba en sí misma, entrar pisando por la alfombra de su propio silencio, y comienza el espectáculo maravilloso, mostrándole al Bebé los diversos personajes de la farsa de «cine» y los movimientos y luminosidades —telégrafo de espejos— de sus pasiones pintorescas.

6 Robles Soler, Antonio (1923): «La princesa de los muñecos. Novela corta filmada», por Antonio Robles, en *Los lunes de El Imparcial*, núm. 19.994, Madrid, 4 de marzo de 1923.

Cada parte de ese relato tiene como título una clara referencia a una buscada estructura cinematográfica: «Escenario del film», con la presentación del Archipiélago de la muñequería, a modo de «gran armadura de nacimiento de Navidad», donde el palacio del Rey está en una rica y suntuosa casa de muñecas. «Breve metraje de leyenda», o la acción propiamente dicha donde el autor acometía una crítica a las diferencias sociales, o «cinco minutos para preparar la segunda parte», «Tristeza.— Con un crepúsculo al final, filmado en azul», «Nocturno.— Velatorio.— Contraste de luz», «El fúnebre cortejo (De *Información film*)», «Se rompe la película», «La Estampa del Epílogo».

La edición de esa novela contaba además con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna, con dieciocho greguerías. La última de ellas resumía así el juicio del peculiar prologuista acerca de la novela presentada:

A todos mis muñecos les he leído esta novela de Robles, y a todos les ha parecido bien. Robles les ha abierto un camino en el que no habían pensado. Ahora querrán dedicarse al cinematógrafo, pues han nacido para el arte mudo. Se me irán escapando hacia el país del film, hacia la Cinelandia de los juguetes.

Esa atracción por el cine, durante los años en los que se escribían los textos antes leídos, aún no acompañado de las posibilidades expresivas del sonido unido a la imagen, seguía en Robles al iniciar sus colaboraciones infantiles en la revista *Pinocho*, publicada por la editorial Calleja y dirigida por otro de los creadores que revolucionaron aquella literatura española: Salvador Bartolozzi. En aquella revista infantil, una sección tenía como título «Gran Cine» y ofrecía relatos de aventuras extraordinarias, algunas de ellas firmadas por Antonio Robles.

Tal interés por el cine se justificaba, en lo básico, por su capacidad para lograr un ritmo en su movimiento de imágenes a la hora de contar una historia. Así lo explicaba el propio Robles en el prólogo de su primer libro infantil editado, *26 cuentos infantiles en orden alfabético*, dedicado a exponer su peculiar concepto de la literatura infantil:

En los cuentos literarios, a cada momento debe procurarse una estampa —literaria— que tenga interés por sí misma; que detenga ante su propia inquietud, cómo varía de una viñeta a otra las líneas el historietista por dibujos.

Si antes pudo haber cuentos lentos, premiosos, con sólo un asunto lánguido y repetido, era porque la vida de los mayores era así y al niño se le desatendía aún en sus cuentos; pero hoy el *cine* nos los hace mover, nos los hace ir ligeros, de asunto y desarrollo. Y no los hace correr para terminar pronto, conste, sino para ir de prisa, aunque sea largo, largo, largo.

¡Cosas!, ¡cosas!, ¡sucesión de cosas!, ¡sucesión de miradas!... (Que no siempre quiere decir: «sucesión de sucesos»).

Hay que irles ofreciendo imágenes literarias muy simples; que las vayan saboreando gratamente.

Eso educa la sensibilidad y despierta el amor a lo pequeño.

Hay que enseñarle a amar lo grande y lo chico por igual. Hay que acariciar literalmente la gran polvareda que hace bajo el gran cielo el gran regimiento del gran castillo, que hay en la punta de la gran montaña, y la cintita de la sandalia de cualquier soldadillo, que le ata en equis⁷.

¿Cómo aplicó Antoniorrobles esta particular teoría a sus propios cuentos? De los ejemplos posibles, uno me interesa en especial: «Automóviles audaces, que de morir son capaces».

Como era una fábrica de automóviles en serie, cada obrero estaba especializado en una sola cosa. Y, por consiguiente, éstas eran las obligaciones de algunos obreros:

Uno ponía un determinado tornillo.

Otro probaba las bocinas.

Otro limpiaba el sudor de todos.

Otro limpiaba la rodilla a los que se tenían que arrodillar.

Otro guiñaba un ojo para atinar a meter un pivote.

Otro se encargaba de colar ese pivote.

Cuando alguno se machacaba un dedo, otro estaba sólo para quejarse.

Otro no tenía que hacer más que tocar los neumáticos a ver si estaban inflados.

Y así, hasta doscientos.

Años antes, en 1928, César Arconada —otro destacado novelista de la época, atraído por las posibilidades del cine— veía importantes posibilidades narrativas en las aleluyas tradicionales, esas viejas estampas con breves textos al pie editados en pliegos o en grandes cartelones, que han formado siempre parte de la literatura infantil. Esa vinculación, señalada por Arconada, entre aleluyas y cine aparece bien clara cuando recordamos las viejas películas mudas, acompañadas de textos que, en un alarde de síntesis, definían tanto una determinada situación argumental, como los sentimientos experimentados por los protagonistas de aquellas películas. A ese respecto, decía Arconada que la aleluya infantil «tiende hacia adelante al cine», y añadía que «las pinturas primitivas de Charlot, todavía eran pliegos de aleluya cinemado»⁸.

7 Robles Soler, A. (Antoniorrobles) (1930): «El cuento infantil. Notas en letra pequeña, para leídas sólo por los grandes», prólogo a *26 cuentos infantiles en orden alfabético*, Madrid, C.I.A.P.

8 Arconada, C., «El cine de la Aleluya», en *Papel de Aleluyas*, núm. 6, abril 1928, p. 4 (Tomo la cita de la tesis doctoral de Ana Pelegrín Sandoval, *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil (1750-1987)*, dir. Andrés Amorós, presentada en el Dpto. Filología Española II. Facultad de Filología, U.C.M., curso 1991-1992).

Otros creadores, dedicados de intención a la literatura infantil, se interesaron también en aquellos años por aprovechar las posibilidades expresivas del movimiento cinematográfico en sus narraciones dedicadas al niño. El conseguir una animación para sus relatos, mediante la selección de unos determinados recursos lingüísticos efectos similares a los logrados por la técnica del montaje cinematográfico, se aprecia hoy al leer algunos de los relatos de destacados autores —como Magda Donato, Bartolozzi, Manuel Abril, Elena Fortún— que hicieron posible la importante renovación de la literatura infantil de aquellos años anteriores al inicio de la guerra civil.

Recordemos además que, tanto las aventuras de Pinocho, como las aventuras de Pipo y Pipa, de Salvador Bartolozzi, encierran notables posibilidades para su adaptación como dibujos animados. Sin olvidar que las aventuras de Celia, de Matonkikí y de Cuchifritín son un magnífico fresco de costumbres y de reacciones infantiles, cuyas posibilidades cinematográficas han atraído la atención de José Luis Borau, que las ha adaptado con un guión de Carmen Martín Gaité para una serie televisiva de extraordinaria acogida popular, sobre la que volveré más adelante.

Pero tan poco conocidos como bien interesantes, para demostrar esa proyección e influencia del cine en las narraciones infantiles, son los ejemplos que les ofreceré a continuación. Se trata de dos cuentos publicados en los primeros años treinta. Uno, de Elena Fortún, titulado «De cómo poquito a poco, el coco ya no fue coco», y el segundo, de Manuel Abril, «Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompoff y la señora Romboedro».

En el relato de Elena Fortún, una sucesión de planos, de imágenes, de detalles y de secuencias en la acción nos hace vivir la lectura o la audición del cuento como una auténtica película. La utilización del presente, la estructura de las oraciones y la acumulación de hechos desembocan en una solución final que parece pedir el consabido cartelito de «Fin»:

¡Nieva, nieva! ¡Qué frío!

El Coco, que anda de noche por los caminos, va de puntillas sobre la nieve... ¡Qué frío!

Y el perro de la caseta de madera asoma la cabeza y escucha...

— ¡Guau, guau, guau!— dice.

Sale fuera, hasta el borde del camino.

— ¡Guau, guau, guau!

De pronto echa las orejas atrás, esconde el rabo entre las patas y, arrastrándose hasta dar con la tripa en el suelo, vuelve a la caseta de madera...

Entonces se asoma por la ventana del desván el gatito pardo.

-¡Chist! ¿Qué pasa?

-¡Calla! —dice el perro, y gruñe enfadado.

-¡Miau! ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?

Porque el gatito no puede resistir la curiosidad.

-¡Cállate! ¡Ha pasado el Coco por el camino!

-¡Huy!— y el gato corre a esconderse.

¡Qué frío! ¡Qué frío tiene el Coco!

El cuento de Manuel Abril, titulado *Totó, Tití, Loló, Lili, Frufrú, Pompofo y la señora Romboedro*, es un mero juego⁹ con el absurdo de las situaciones vividas por unos personajes que parecen tomados de las viejas —para nosotros hoy, pero entonces bien actuales— películas del cine cómico americano:

Loló se ha puesto en salvo, gateando por los travesaños metálicos de una torre para los alambres del teléfono.

Desde allí ve que la señora Romboedro va a apoyar en la tapa del jardín una gran escalera de mano para subir a ella, asomarse a lo alto de la tapia y pedir desde allí socorro a los transeúntes... Loló se deja caer desde lo alto de la torre hasta el extremo superior de la escalera. La escalera entonces bascula, tomando como apoyo el borde de la tapia y despidiendo a las alturas a la señora Romboedro, que sale disparada por el aire.

Aparece el gendarme en el jardín en este mismísimo momento. Loló, para escapar, se sienta en una manga de riego y da vuelta a la llave del agua; sale el chorro y, como una catapulta, despidiendo a Loló, que sale también por los aires.

El gendarme entonces, ¿qué hace? Se agarra a los barrotes del emparrado del jardín y dando vuelta, vueltas, como los barristas en la barra fija, toma velocidad, y, cuando ya tiene bastante, suelta las manos y... ¡allá va por los aires, como los otros dos, tras de Loló y de la señora!...

Lili, que ha visto todo, se sube a la chimenea de la casa, deja que se le inflen las faldas con el aire caliente que sale de allí, y sube, sube, sube, como un globo. La sombrilla abierta, coquetísima, le sirve de timón y de paracaídas... ¡Cómo se balancea Lili por los espacios con rumbo hacia Loló!

Ese buscar una animación particular de las imágenes y situaciones literarias, inspirándose para lograrlo en los recursos propios de los montajes cinematográficos —del que antes he citado ejemplos de Antoniorrobles, Elena Fortún o Manuel Abril—, pareció diluirse o abandonarse en los años posteriores al fin de nuestra guerra. Por otra parte, debo confesar que aún no me he adentrado por tales vinculaciones en la obra de autores actuales, con la misma dedicación puesta en los creadores de la época anterior al final de la postguerra.

Aún con el riesgo de la cita superficial o de los olvidos inintencionados, quiero señalar sólo dos ejemplos: el primero, del relato de Juan Farias, *Años difíciles* (1982), con el que daba inicio a su trilogía «Crónicas de Media Tarde»:

La primera vez llegaron de madrugada, a pasar por delante de la casa de Juan de Luna.

Pasó un tanque,
un capitán a caballo,
treinta o cuarenta soldados a pie
y un camión.

⁹ Así lo comentaba ya en AA.VV. (1991), *Juegos, juguetes y Ludotecas*. Madrid, Public. Pablo Montesino, pp. 98.

Iban a la plaza.

El tanque, al pasar la calle estrecha, hizo temblar los cristales y sacaba chispas del suelo.

Hicieron alto para comerse un bocadillo y dar de beber al caballo, en la fuente.

Don Pablo salió a recibir a los soldados, fue amable con ellos y ofreció su casa al capitán.

Don Jacobo les dio la espalda y se encerró en su casa.

Aquel día los chicos no tuvieron clase¹⁰.

Y el segundo de esos ejemplos posibles¹¹, *Capitanes de plástico* (1983), de Pilar Mateos, lo he seleccionado por el empleo en ese relato de una hábil combinación de dos planos narrativos y por los enfoques que ofrece dentro de una misma acción, con un cierto ritmo de montaje de secuencia cinematográfica:

El capitán Ernest ha oído un ruido a su espalda. Se vuelve rápidamente —el dedo en el gatillo de su viejo fusil—, y aún alcanza a divisar la cola de un conejo que desaparece, con una pirueta, en el interior de su madriguera. Eso era todo. Un gazapo. El capitán Ernest se ríe de su propio sobresalto; sin embargo, su mirada se mantiene alerta.

Ambos ejemplos nos permiten constatar un hecho: la mayor objetividad en la postura del propio narrador, una mayor concisión que permite al lector una mayor libertad recreadora de lo narrado, cuando se adopta una actitud de descriptivismo casi cinematográfico. No se explican todos los detalles. Se le muestran para que sea ese receptor quien haga sus interpretaciones. No hay un intervencionismo excesivo por parte del narrador, desde esa postura tan frecuente a veces de querer explicar todo al lector, como si éste no fuese capaz de interpretar por sí mismo los hechos narrados. Esa limitación a la frecuente omniscencia narrativa, que suele predominar en los relatos dedicados a los lectores más jóvenes, quedaría sólo limitada a unas leves explicaciones que vendrían a ser el equivalente cinematográfico de las narraciones con una voz «en off». Valga sólo este apunte como muestra indicativa de la riqueza de los campos a analizar en esas interferencias positivas entre los modos expresivos propios de la literatura y de la cinematografía.

El cine, como motivo para la creación y difusión de la literatura infantil

A la hora de este breve repaso de las relaciones posibles entre cine y literatura infantil,

10 Farias, Juan (1982): *Años difíciles*. Valladolid: Miñón, pp. 21-23.

11 El panorama que se podría ofrecer de ejemplos no termina aquí. Sobre todo, porque autores como Fernando Alonso, Lolo Rico, Paco Climent, Miquel Obiols y Miguel Ángel Mendo, han realizado importantes tareas en el campo de los guiones radiofónicos y de los programas para televisión. Sin embargo, no he tenido aún oportunidad de analizar sus obras bajo esa perspectiva de las posibles influencias apreciables del cine en sus relatos infantiles y juveniles. Quede constancia de esa carencia y comprometeré tal análisis para otra ocasión, si es que realmente pudiese tener oportunidad para ello.

señalemos que la fuerza del espectáculo cinematográfico para adultos y para niños justificó la presencia de actores y personajes popularizados ya por el cine mudo, como protagonistas de historietas y de secciones en las revistas infantiles anteriores al inicio de la Guerra Civil. Llegamos así a la segunda de las posibilidades antes apuntadas, es decir, el aprovechamiento de la difusión y popularidad del cine para atraer el interés de unos lectores hacia unas creaciones literarias, donde se realizaba una peculiar recreación de un tópico ambiente cinematográfico.

En aquellos años finales de la década de los veinte, fueron frecuentes las aleluyas cantadas por los niños con personajes como Charlot o Pamplinas (Buster Keaton). Una revista infantil, *Chiquilín*, dirigida por Manuel Abril, debía ese nombre de su cabecera al apelativo que se popularizó entonces para el personaje, interpretado por el entonces actor infantil Jackie Coogan, en la película de Charles Chaplin, *El chico* (*The kid*, 1920).

Libros y secciones en la prensa buscaban el recurso de su presentación formal a modo de sucesión de fotogramas, como muestran la colección «Calleja cine», con textos de K-Hito (Ricardo García López) e ilustraciones de «Tono» (Antonio de Lara) y unas páginas protagonizadas por el Mago Pirulo en el suplemento *Gente Menuda*, de la revista *Blanco y Negro*.

Incluso en la difícil década de los cuarenta las revistas infantiles entonces más populares —*Flechas y Pelayos*, *Maravillas* y *Bazar*, publicadas por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, bajo las directrices de fray Justo Pérez de Urbel, además de *Chicos*, alentada por una empresa privada con la dirección de Consuelo Gil Roesset— intentaron reproducir, con notoria simpleza, los esquemas cinematográficos en los recursos utilizados por algunos de sus cómics.

Uno de los más asiduos colaboradores de *Flechas y Pelayos* y de *Maravillas*, Ardel, publicaba en esta última unas historietas gráficas con títulos generales disparatados: «El film sainete», «El film sintético», «El film ultracorto», protagonizados por «Tadeo Biberoncio y su gato Turulato». En la última página de los primeros números de la revista *Bazar* (1947), se publicaban «Las misteriosas aventuras del escultor Kuan-Fú (Historieta cinematográfica de muñecos», con textos de Alicia de Narval. La misma revista incluía una sección, «Linterna mágica», de Sofía Morales, que era una curiosa sección de orientaciones e informaciones relacionadas con el mundo del cine.

Tal interés de las revistas infantiles por fomentar una peculiar cultura cinematográfica en sus lectores, había dado ya lugar, en los años anteriores y en las revistas antes citadas, a secciones semejantes dedicadas a la publicación de noticias y entrevistas relacionadas con ese llamado «mundo del cine». Ya en los años de la guerra, en la combativa revista *Flechas* había aparecido una noticia sobre la creación de las películas en color. En *Flechas y Pelayos* (1946) se publicaba «Desde nuestra cabina»; entre sus entrevistas tituladas «Desde el biberón a la fama», aparecía una dedicada al actor José Isbert, además de otras noticias bajo el lema general de «El cine». También se publicaron en aquellas revistas infantiles algunas historietas gráficas, donde el mundo del cine era tema de situaciones cómicas o absurdas, pero sin llegar a una auténtica exploración de las posibilidades expresivas de la imagen gráfica.

Es un campo apasionante y casi inexplorado. Sin embargo, creo que la posibilidad más enriquecedora en esas relaciones particulares del cine con la literatura infantil corresponden, sin duda, a los intentos de aplicar los recursos narrativos cinematográficos a los relatos infantiles.

Para terminar, abordaré la tercera de las relaciones antes apuntadas entre cine y literatura

infantil: el tratamiento de obras de nuestra literatura española, como base para guiones cinematográficos. Campo riquísimo y bien frecuentado en otras cinematografías nacionales, pero que en nuestro país no ofrece, ni mucho menos, ejemplos numerosos ni muy gratificantes por los resultados a la hora de trasladar al cine las creaciones de autores españoles dedicados a la literatura infantil.

Las adaptaciones cinematográficas en la Literatura Infantil española

El primer intento del que tenemos noticia, en los años de postguerra, correspondió a *Garbancito de la Mancha*, película anunciada en su estreno, el 25 de noviembre de 1945, como «el primer largometraje español y europeo de dibujos animados en color»¹². Dos años antes, la editorial Calleja había publicado la obra del mismo título, con texto de Julián Pemartín e ilustraciones de Arturo Moreno. En esa versión cinematográfica, autor e ilustrador se encargarían del guión literario y de la realización, respectivamente, y a ellos se unió el maestro Guerrero como autor de la música de la película. La clara filiación política de Pemartín, destacado teórico de la Falange española en aquellos difíciles años de la postguerra, infundió un inequívoco tono ideológico y propagandístico a esa versión cinematográfica de un particular cuento maravilloso, donde el héroe era ofrecido como modelo a imitar por los niños espectadores. No tenemos noticias de ningún reestreno, con posterioridad a la fecha antes citada y tampoco hemos podido ver esa película. De ahí que cerremos así el comentario de aquel intento.

El ejemplo más claro y conocido es, sin duda, *Marcelino Pan y Vino* (1954), de Ladislao Vajda, que puso en imágenes el relato publicado dos años antes por José M^a Sánchez Silva, con evidente respeto hacia los elementos literarios originales. Aquella película dio lugar a un auténtico fenómeno social, corroborado por la popularidad lograda por su actor principal, el niño Pablito Calvo¹³, de quien el director, Ladislao Vajda, consiguió que transmitiese unas indudables notas de espontaneidad y naturalidad ante la cámara¹⁴. Notas asimismo destacadas del *Marcelino Pan y Vino* cinematográfico, aparte de la fidelidad al texto literario original, son su magnífica fotografía, la música, obra también de Pablo Solozábal, la ambientación y el espléndido conjunto de actores utilizados por Vajda para traducir en imágenes esa historia cargada de valores simbólicos.

José María Sánchez Silva parece ser, hoy por hoy, el autor con más versiones cinematográficas de sus relatos infantiles. Además de la obra antes citada, han pasado a las pantallas cinematográficas otros dos cuentos suyos: *La historia de Bienvenido* (1964), «relato muy sencillo sobre las andanzas de un burrito simpático y juguetón», dirigida por Augusto

12 Manzanera, M. y A. Viñao (1987): «Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. Garbancito de la Mancha (1945)», en rev. *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*. Universidad de Salamanca, n^o 6, enero-diciembre 1987, pp. 129-159.

13 Entre los hechos que demostraron aquella popularidad, cabe recordar la edición de unos álbumes de cromos, que coleccionábamos los niños de entonces, con las magníficas ilustraciones de Lorenzo Goñi, en lugar de recurrir al manido recurso posterior de utilizar para los cromos fotogramas de las películas correspondientes.

14 Desde entonces, Pablito Calvo será siempre Marcelino, pese a haber protagonizado después *Mi tío Jacinto* (1956) y *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), bajo la misma dirección de Ladislao Vajda. De la misma forma, las siguientes películas de este director, como la interesante *Tarde de foros* (1955), no desbancaron del recuerdo de los espectadores las buenas cualidades de su versión cinematográfica del relato de Sánchez Silva.

Fenollar, del que se enjuició así su trabajo: «se limitó a cumplir rutinariamente, con muy escasos medios, la tarea de ilustrar en imágenes el elemental texto»¹⁵. La misma fuente añade que «la película fue producida y explotada dentro del programa de «cine para menores» puesto en marcha por el entonces Director General de Cinematografía, José María García Escudero. Para hacerla más «comercial», se añadieron al principio y al final de la misma unas escenas a cargo de la estrella infantil Marisol. Su estreno tuvo lugar en junio de 1964.»

El tercero de los relatos de José María Sánchez Silva adaptado al cine fue *María, matrícula de Bilbao* (1960), basada en *Luiso*, obra escrita en colaboración con Luis de Diego, y publicada en la famosa colección «La ballena alegre», de la editorial Doncel. La versión cinematográfica fue también dirigida por Ladislao Vajda, a quien la crítica le señalaba, en esta ocasión, como narrador ocasión inseguro y confuso, si bien conseguía a veces excelentes estampas de la vida cotidiana en los grandes barcos mercantes¹⁶.

Esa popularidad antes señalada de otra actriz infantil, Marisol, dio lugar en los años cincuenta a un fenómeno de sentido inverso en esa relación cine y literatura. Con el aliciente de aprovechar el éxito popular de aquellas películas, aparecieron una serie de relatos, escritos por Tony Lay (Juan Antonio de Laiglesia) que explotaban todos los tópicos de situaciones y de personajes creados en torno a la figura de la entonces popular Marisol.

También una obra de Joaquín Aguirre Bellver, uno de los autores más característicos de la renovación en la literatura infantil española de los años sesenta, ha conocido la versión cinematográfica. Su cuento *Miguelín*, fue trasladado al cine en 1965, bajo la dirección de Horacio Valcárcel, interpretando los principales papeles Luis María Hidalgo, Luis Domínguez Luna y Alberto Domerco. Junto a los datos anteriores, Luis Quesada nos dice que la película fue realizada en blanco y negro con escasos medios, estaba bien construida y resultaba «muy grata para los espectadores menores de edad». En Cannes obtuvo un Primer Premio de Cine Infantil¹⁷.

Otro caso menos afortunado lo encontramos en una versión cinematográfica de las bien populares aventuras —en los años sesenta— del personaje de Óscar, creado por Carmen Kurtz. Con el título de *Óscar, Kina y el láser*, la película se presentó al Festival de Cine Infantil de Gijón, en los años finales de los setenta, pero con una realización cinematográfica bien pobre tanto en medios utilizados como en sus resultados artísticos.

Una autora de narraciones infantiles, bien ricas en matices para sus personajes, situaciones y contenidos, como Ana M^a Matute, sólo ha dado lugar —que yo conozca— a la versión cinematográfica de *El polizón de «El Ulises»* (1986), dirigida por Javier Aguirre. Rodada y ambientada en el País Vasco, la película resultaba más cuidada en su recreación de ambientes que en la animación de la propia historia y de los protagonistas, si bien la interpretación de las tres interesantes figuras femeninas creadas por Matute estaba encargada a otras tantas grandes actrices de nuestro cine: Imperio Argentina, Aurora Bautista y Ana Mariscal. A la

15 Quesada, Luis (1986): *La novela española y el cine*. Madrid: Edic. J.C., p. 339.

16 Luis Quesada, en la obra antes citada, añade que «contó con un buen grupo de actores... A pesar de todo, el relato no logra captar interés alguno por parte del espectador. Obtuvo el Segundo Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo de 1960, estrenándose en noviembre de ese año. A causa de su escasa programación, en 1974 se intentó explotarla un poco más... con el título de *El Alevín*, con el mismo mediocre resultado...» (p. 339).

17 *Ibíd.*, p. 429.

vez, el director demostraba un interés especial por realzar en la versión cinematográfica del relato de Ana M^a Matute, un ambiente geográfico y unas formas de vida propias del pueblo vasco, no tan explícitas en la fuente original.

Por último, llegamos a la versión cinematográfica más reciente de una obra de nuestra literatura infantil. Me refiero, claro está, a la serie de televisión basada en las aventuras de Celia, realizadas por José Luis Borau. En los seis capítulos realizados hasta ahora, los guionistas, el propio Borau y Carmen Martín Gaité, han utilizado los episodios correspondientes a los dos primeros libros publicados por Elena Fortún: *Celia, lo que dice* (1932) y *Celia en el colegio* (1933). Se ha hablado de una continuidad, pero el tiempo pasa inexorable y aumenta la dificultad por el propio crecimiento de la actriz protagonista. Las posibilidades, sin embargo, son indudables. Las creaciones de Elena Fortún tiene un cierto ritmo cinematográfico. Sus diálogos son vivos y los espectadores infantiles actuales, —al menos así lo he podido comprobar con algunos testimonios directos—, llegaban a identificarse con la protagonista. Pero muchas han sido las críticas y las reacciones de los adultos que tenían una determinada imagen de aquellas lecturas infantiles suyas. El eterno problema, otra vez de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias.

Desde mi personal punto de vista, un tanto diletante más que crítico concienzudo, como ya advertía el citado Francisco Ayala —y perdóneseme el utilizar así esta referencia—, la versión ha sido cuidadísima en todos sus aspectos. Desde la ambientación a la elaboración de los guiones. En ellos se aprecia, además, la postura personal de Martín Gaité a la hora de analizar las relaciones familiares y sociales que animan la creación de Elena Fortún. Pero considero que ha acertado en su interpretación. El papel del padre está muy bien definido, dentro de la ambigüedad de sentimientos con la que caracterizó la propia autora a ese personaje. Lo mismo cabe decir de la madre, figura cargada de notas bien amargas. Y la imagen social, no podía ser otra que la del Madrid de los años treinta y una clase burguesa, de medio tono, pero que era la reflejada con toda intención por Elena Fortún.

¿Son válidas esas aventuras cinematográficas para unos niños actuales? Es la misma pregunta que siempre surgía al hablar hoy de esos mismos relatos de Elena Fortún. Y a ella he respondido con mi convicción de que todo dependía de la presentación formal con la que se ofreciese a los destinatarios actuales. Los niños de hoy han visto la serie y la han seguido. No con la misma «adicción» de una serie norteamericana, pero eso en sí mismo es bueno. No hay en la versión de Borau el ritmo trepidante y atolondrador de las series televisivas al uso. Es un lenguaje más depurado, más recreador que ofrece otras posibilidades distintas para el seguimiento por los telespectadores. No tendrá la fácil aceptación de *La maldición de la bruja*, por ejemplo, pero hay que considerarlas como realidades distintas. Y los objetivos a alcanzar con ellas, deberán ser distintos, pero complementarios.

Pero lo más importante que para mí ha ofrecido esa versión de las aventuras de Celia, es que nuestra literatura infantil tiene otras muchas posibilidades de ser versionada en cine o en televisión, con actores de «carne y hueso» o con dibujos animados.

El tema de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias es objeto de debate y variadas opiniones, a favor y en contra, cada vez que se estrena un film con guión basado en una determinada creación literaria¹⁸. Ante esa realidad, me adhiero a una postura bien

18 Entre las más actuales —no nacionales— y que han dado lugar a auténticos «records» de taquilla en

repetida en tal debate: la película basada en una obra literaria es algo independiente, en sí misma, y que no debe ser comparada o valorada con respecto a su base literaria. Dicho de otro modo, me inclino en este problema por considerar buena o mala una adaptación cinematográfica como tal película, no por ser más o menos fiel a su precedente literario.

No voy a insistir en ese habitual problema, sobre el que se han pronunciado voces más autorizadas que la mía, y desde la perspectiva del cine basado en creaciones literarias infantiles españolas, sólo apuntaré dos cosas:

* La pobreza casi total de películas inspiradas en obras de autores españoles, debida —desde mi interpretación— a un desconocimiento social de nuestra literatura infantil, lo que ya he denunciado en otras ocasiones y contra el que vengo luchando en la medida de mis posibilidades.

* La preocupación por el hecho de que una adaptación cinematográfica, poco cuidada o respetuosa con el espíritu de su base literaria, pueda perjudicar gravemente el interés de sus espectadores por conocer la creación literaria original. No obstante, considero deseable correr tal riesgo, pensando en el hecho de que esa película pueda llevar a más lectores a conocer la obra original.

Insisto, para terminar, en mi creencia que el conocimiento de nuestra literatura infantil puede servir para animar las posibilidades de su tratamiento cinematográfico o televisivo de tales creaciones. Así añadiré mi deseo de que mejore la situación social de ambas manifestaciones artísticas —cine y literatura infantil— pues ello redundaría, sin duda, en el objetivo común de mejorar la formación y la educación de nuestra infancia.

distintos países, recordaré dos películas con motivos diversos para la crítica y la polémica, debido a las expectativas creadas en los espectadores, según conociesen antes o no las correspondientes narraciones literarias. Me refiero a *La historia interminable* y a *Hook* (1991), de Steven Spielberg. Si bien la primera trataba de ser más fiel a su base literaria, en la segunda, desde su título y el protagonismo concedido al extraordinario Capitán Garfio, quedaba demostrada la liberalidad utilizada por su director en su creación cinematográfica, preocupado por dar una personal interpretación de los personajes creados por el escocés James M. Barrie para su serie dedicada a Peter Pan.